

Satire og språklig variasjon i Il'f og Petrovs *Zolotoj telënok* og Vladimir Sorokins *Goluboe salo*

Bernhard Laugaland Mohr

Hovedoppgave i russisk
Institutt for østeuropeiske og orientalske studier
Universitetet i Oslo
Høsten 2004

Forord

Jeg vil takke min veileder, Førsteamanuensis Audun Johannes Mørch (UiO), for nøye å ha lest og kommentert oppgaven underveis.

Dr. Art. Alexandra Leontieva (UiB) og Professor Jan Ivar Bjørnflaten (UiO) leste gjennom oppgaven i sluttfasen. Jeg takker dem for flere nyttige kommentarer og rettelser. Takk til Professor Ingunn Lunde (UiB), som kom med impulsen jeg trengte for å få definert en problemstilling og komme i gang med oppgaven.

Takk til cand.philol. Arne Vestbø, som leste oppgaven og ga konstruktiv kritikk på et viktig tidspunkt.

Takk til stud.philol. Martin Paulsen for å ha vært en uovertruffen faglig sparring-partner gjennom de siste fire årene på Blindern.

Takk til Norges forskningsråd for stipend til studieopphold i Moskva sommeren 2003, som var nødvendig for å skaffe kilder.

Takk til Trude for mentalt støttespill, eminent korrekturlesing og for at vi fikk et uforglemmelig halvår sammen i Berlin.

Denne oppgaven er tilegnet Statsstipendiat Martin Nag, som i 1997 inspirerte meg til å begynne å studere russisk og som har vært en mentor gjennom hele studiet.

Hovedoppgaven er skrevet i Oslo og Berlin fra desember 2003 til november 2004.

Blindern, 5. november 2004

Bernhard Laugaland Mohr

Innholdsfortegnelse

1 Innledning.....	4
2 Språket i romansjangeren	12
2.1 Heteroglossi	12
2.2 Metalingvistikk	17
2.3 Oppsummering.....	20
3 Språksituasjonen i Sovjetunionen og Russland på 1920- og 1990-tallet	21
3.1 Språkutviklingen på 1920-tallet	21
3.2 Spesifikke endringer i vokabularet	31
3.3 Språkutviklingen på 1990-tallet.....	35
3.4 Spesifikke endringer i vokabularet	41
3.5 Oppsummering.....	46
4 Satire og språklig variasjon i Il'f og Petrovs <i>Zolotoj telënok</i>	49
4.1 Kort presentasjon av forfatterne og verket.....	49
4.2 Karakteristiske språktrekk og artikulering av språkdebatten.....	51
4.3 Generelt om heteroglossi i <i>Zolotoj telënok</i>	53
4.4 Generelt om parodi og stilisering.....	56
4.5 Ostap Benders språk	61
4.6 Språkbruk hos andre karakterer	62
4.7 Fremmedspråk.....	64
4.8 Parodi av byråkratiet	66
4.9 Parodi av pressen	70
4.10 Sjangerkrise!	72
4.11 Ambivalens gjennom tostemmig diskurs.....	73
4.12 Oppsummering.....	75
5 Satire og språklig variasjon i Vladimir Sorokins <i>Goluboe salo</i>	78
5.1 Kort presentasjon av Vladimir Sorokin	78
5.2 Hovedtrekk i forfatterskapet	80
5.3 <i>Goluboe salo</i>	85
5.4 Generelt om heteroglossi i <i>Goluboe salo</i>	87
5.5 Innskutte sjangrer.....	88
5.6 Forfatterparodier	91
5.7 Språket i 2068	96
5.8 Zemleëbyenes språk.....	100
5.9 Språket i 1954	103
5.10 Historiske personer	108
5.11 Oppsummering.....	110
6 Konklusjon	116
Litteratur.....	121
Primær- og sekundærkilder.....	121
Øvrig støttelitteratur.....	125

1 Innledning

Språket forandrer seg bestandig, fordi det er uløselig knyttet til samfunnsutviklingen. Det merker vi tydeligst når en ny oppfinnelse, et tidligere ukjent sosialt fenomen eller en ny utenlandsk impuls blir en del av vår tilværelse. Da trenger vi et ord til å betegne dette nye. Et eksempel: Begrepet *Internett* eksisterte ikke på 1970-tallet, det var forbeholdt spesialister på 1980-tallet, men ble allemannseie på 1990-tallet da fenomenet det refererte til, trengte inn i norske hjem.

Utviklingen i et språkområde skjer raskest når samfunnet gjennomgår fundamentale strukturelle endringer. Hvis et politisk regime faller eller et kulturparadigme blir satt til side av et annet, kan språket forandre seg i rasende fart. Karakteristisk i slike perioder er mangel på språklig stabilitet. Unormert muntlig og skriftlig språkbruk brer seg, nyord oppstår, referanser blir uklare, slanguttrykk allmenngjøres, tidligere hyppig anvendte ord forsvinner ut av allmenn bruk osv.

I det 20. århundrets russiske historie finner vi to perioder der samfunnsforholdene på kort tid ble snudd på hodet: Sovjetunionen i tiden etter den kommunistiske revolusjonen i 1917 og Russland etter Sovjetunionens fall i 1991. Dette er også de periodene hvor det moderne russiske språket har utviklet seg hurtigst. Flere lingvister har påpekt at tendensen på mange måter var lik:

The period from the second half of the 1980s to the early 1990s is comparable linguistically to the period after the October Revolution (the period after 1917). In both cases radical changes in social and political life gave a public voice to representatives of new social strata who lacked an adequate command of Russian and were at the same time relatively free of strict censorship and editorial constraint. ... Since at times of social upheaval non-standard, spontaneous and uncontrolled linguistic elements usually gain the upper hand over rules and regulations, many disruptions of the linguistic norm occurred during both periods.¹

Oppløsningen av språknormene førte på både 1920-tallet og 1990-tallet til opphetet diskusjon blant politikere, lingvister og forfattere. Mange tok til orde for at nye normer måtte innføres, men hvordan disse normene skulle utformes, var det lite enighet om.

Temaet for denne oppgaven er ikke språkutvikling i seg selv, men på hvilke måter skjønnlitteraturen påvirkes av manglende stabilitet i et språkområde. Språket er litteraturens materiale, og litteraturen kan derfor ikke unnlate å ta opp i seg språklige endringer. I perioder når et språk utvikler seg raskt, som i 1920-tallets Sovjetunionen og i 1990-tallets Russland, kan man derfor forvente at også litteraturen forandrer seg.

Den russiske teoretikeren Michail Michailovič Bachtin (1895–1975) har skrevet flere epokegjørende verker om forholdet mellom språk, samfunn og litteratur. For Bachtin var språket alltid konkret, historisk og i konstant utvikling. Han hadde lite til overs for moderne saussursk lingvistikk, som studerte språket abstrahert bort fra dagligdags bruk. Bachtins hovedverk *Problemy poëtiki Dostojevskogo* og de to essayene "Épos i roman" og "Problema rečevykh žanrov" danner den teoretiske bakgrunnen for denne oppgaven.

Det er *romanen* som står i sentrum for Bachtins forskning på språk og litteratur. Romanen har ifølge Bachtin en helt spesiell status i litteraturen, fordi den kan ta opp i seg andre sjangrer, både litterære og ikke-litterære, og gjengi alle mulige former for muntlig og skriftlig språkbruk. Bachtin hevder at romanen er den eneste litterære sjangeren som umiddelbart er i stand til å speile endringer i språk og samfunn. Selv om momenter i Bachtins tenkning er omstridt,² danner teoriene hans et meget anvendelig begrepsapparat for å analysere språkbruk i romaner. I kapittel 2 gjennomgår jeg Bachtins viktigste ideer om språkutvikling og romanspråk, og legger spesiell vekt på begrepene ytring (*vyskazyvanie*), talesjanger (*rečevoj žanr*), heteroglossi (*raznorečie*) og metalingvistikk (*metalingvistika*).

Med støtte i Bachtin er det ukontroversielt å hevde at språkutviklingen på både 1920- og 1990-tallet kommer tydeligst til syne i romansjangeren. Særlig innenfor den satiriske tradisjonen blir språkdebatten direkte tematisert og kommentert i begge perioder. For eksempel gir flere satireforfattere sine litterære personer en spesiell måte å uttrykke seg på, dvs. en bestemt språklig tilhørighet.

Litteraturen i Sovjetunionen fra borgerkrigens slutt i 1921 til den sterke kulturelle ensrettingen satte inn fra 1930, var spesielt rik. Prosaforfattere som Isaak Babel' (1894–1940), Michail Bulgakov (1891–1940), Daniil Charms (1905–1942), Jurij Oleša (1899–1960), Boris Pil'njak (1894–1938), Andrej Platonov (1899–1951), Evgenij Zamjatin (1884–1937), Michail Zoščenko (1895–1958) og paret Il'ja Il'f (1897–1937) og Evgenij Petrov (1902³–1942) skrev seg alle inn i den russiske, og dels også i den vestlige litteraturens kanon. Satiriske fremstillinger av både det gamle og det nye regimet utgjorde en viktig del av alle disse forfatternes produksjon, noe som delvis forklarer hvorfor de en etter en ble brakt til taushet av sovjetmyndighetene.

Bildet av den russiske litteraturen etter 1985 er mindre klart. Den første tiden måtte samtidsforfatterne finne seg i at publikums interesse var rettet mot en rekke nyoppdagede

¹ Ryazanova-Clarke og Wade 1999, s. 307

² Særlig kan det være vanskelig å akseptere hans syn på at poesi verken kan uttrykke flerspråklighet eller ta opp i seg samtidig språkbruk.

³ De fleste litteraturhistorier opererer feilaktig med 1903 som Petrovs fødselsår. (Greenhill 1989, s. 12)

gamle mesterverker (den såkalte *vozvraščennaja literatura*), for eksempel Bulgakovs *Sobač'e serdce* og Platonovs *Čevengur*. Disse ble skrevet på 1920-tallet, men på grunn av de rådende politiske forholdene ble de ikke tilgjengelige for russiske lesere før i 1988. Omtrent fra årtusenskiftet til i dag har samtidslitteraturen imidlertid opplevd en popularitetsboom. Navn som Ljudmila Ulickaja (f. 1942), Viktor Erofeev (f. 1947), Vladimir Sorokin (f. 1955) og Viktor Pelevin (f. 1962) – for å nevne noen av de viktigste – er blitt allment kjent i løpet av få år. I den grad man kan angi et hovedmotiv i postsovjetisk litteratur, spiller den nære sovjetiske fortiden naturlig nok en sentral rolle. Flere av de nevnte forfatterne, ikke minst de tre siste, har utforsket satiretradisjonen i sine forsøk på å "rekonstruere" sovjetisk historie. Vladimir Sorokin er den som tydeligst også har en språklig agenda i sine romaner.

I denne oppgaven skal jeg sammenlikne hvordan samtidens språklige variasjon artikuleres og brukes som verktøy for å uttrykke satire i Sorokins *Goluboe salo* (1999) og Il'f og Petrovs *Zolotoj telënok* (1931). Ved hjelp av Bachtins teorier vil jeg argumentere for at likhetene i språkutviklingen gjør det produktivt å sammenlikne litteraturen i perioden 1917–1930 og fra 1985 til i dag.⁴

Mens det finnes en omfangsrik sekundærlitteratur om 1920-tallets kanoniserte klassikere, er forskningen rundt 1990-tallslitteraturen uoversiktlig og begrenset. Mange litteraturkritikere har vært uforholdsmessig opptatt av å diskutere hvorvidt russisk samtidslitteratur kan ordnes under merkelapper som "postmodernisme" og "dekonstruksjon", hvilket etter mitt syn har ført til flere skjeve og tendensiøse fremstillinger.⁵ For det første blir diskusjonen om samtidslitteraturens egentlige kvaliteter skjøvet til side, for det andre blir begreper knyttet til navn og verker uten at det nødvendigvis forteller noe mer om innholdet.

Når det er sagt, er det klart at mange av dagens russiske forfattere skriver i en svært eksperimentell stil som unndrar seg klassiske estetiske kriterier. Eksperimentlysten er en naturlig reaksjon på sovjetstatens strengt definerte krav til litteraturens form og innhold. De forfatterne som ikke fulgte de offisielle retningslinjene, hadde ingen muligheter til å få utgitt verkene sine og risikerte endatil fengsel eller forvisning. Demokratiseringen av samfunnet og kulturen har ikke minst ført til at russiske forfattere for første gang i historien nå kan sette nær sagt alt på papiret. Resultatet er en enorm formell og innholdsmessig variasjon.

⁴ Jeg vil i resten av oppgaven for enkelthets skyld omtale perioden 1917–1930 som "1920-tallet" og perioden 1985– som "1990-tallet".

⁵ Eksempelvis omtaler verken Ėpštejn (2000), Kuricyn (2000), Lejderman og Lipoveckij (2001) eller Skoropanova (2001) Ljudmila Ulickaja i sine oversiktsverker over russisk 1990-tallslitteratur. Ulickaja er utvilsomt en av Russlands fremste samtidige forfattere, men er utelatt i disse verkene fordi hun skriver i en tradisjonell, realistisk form.

Den komparative innfallsvinkelen gjør det mulig å benytte den mer rikholdige forskningen på språket i 1920-talls litteraturen til å analysere språkbruk i 1990-talls litteraturen. Formålet med oppgaven er dels lingvistisk, men mest litterært. For å si det med Bachtin: "Какое слово доминирует в данную эпоху в данном направлении, какие существуют формы преломления слова, что служит средою преломления? — все эти вопросы имеют первостепенное значение для изучения художественного слова."⁶

For å ha tilstrekkelig bakgrunn til å kunne analysere språkbruken i de to utvalgte verkene, er det nødvendig å gå gjennom språkforholdene på 1920- og 1990-tallet ganske nøye. Men hensikten er ikke å måle kvantitativt hvor ofte forfatterne benytter ord som er karakteristiske for samtiden. Det er viktigere å undersøke i hvilke sammenhenger forskjellig språkbruk opptrer. Som vi senere skal se, er blanding av forskjellige diskurser et påfallende felles trekk hos Il'f og Petrov og Sorokin, og et hovedpoeng er å finne ut hvordan dette motiveres. Et annet, mer allment formål med oppgaven er å se på hvor raskt og på hvilken måte ny språkbruk trenger inn i litteraturen, og om mekanismene er de samme i de to periodene.

Il'ja Il'f (Il'ja Arnol'dovič Fajnzil'berg) og Evgenij Petrov (Evgenij Petrovič Kataev) er først og fremst kjent som opphavsmennene til de to romanene *Dvenadcat' stul'ev* (1928) og *Zolotoj telënok* (1931). Mange regner disse bøkene som høydepunktet i sovjetisk satirisk litteratur.⁷ De to historiene om den energiske småsvindleren Ostap Bender ble enorme lesersuksesser i hjemlandet og er siden oversatt til over hundre språk.⁸ Il'f og Petrov arbeidet sammen fra 1927 til Il'fs tidlige død av tuberkulose i 1937. Petrov døde også ung, etter at flyet han satt i på et oppdrag som krigsreporter, ble skutt ned. I tillegg til romanene skrev de mange noveller, føljetonger og kortere skisser. Forfatterparet samarbeidet også som journalister, og de benyttet materialet de samlet i jobbsammenheng i den skjønnlitterære produksjonen. De rapporterte fra flere viktige begivenheter i perioden, slik som åpningen av Turksib-jernbanestrekket i 1930. Dilogien *Dvenadcat' stul'ev* og *Zolotoj telënok* er som et oversiktsbilde av den unge Sovjetunionen under og like i etterkant av NÉP-tiden (*Novaja Ékonomičeskaja Politika*, 1921–1929). Handlingen i romanene er uløselig knyttet til samtiden.⁹

Jeg har valgt å konsentrere meg om *Zolotoj telënok* fordi det er det mest modne og innholdsrike av de to verkene. Det ble skrevet i 1930, omhandler flere kjente historiske

⁶ Bachtin 1994, s. 419

⁷ Se for eksempel Ryan-Hayes 1995, s. 2.

⁸ Greenhill 1989, s. 8

⁹ Det mest omfattende enkeltverket om Il'f og Petrovs forfatterskap heter da også *Il'f et Petrov témoins de leur temps* (Préchac 1999).

begivenheter i 1929 og 1930, og viser Sovjetunionen idet forsert industrialisering gjennom femårsplaner avløste NĚP-politikken. Mens *Dvenadcat' stul'ev* ofte omtales som et rent humoristisk verk, lodder satiren i *Zolotoj telėnok* dypere. Det gikk to år fra romanen var ferdig til den slapp ut i bokform. Sensurmyndighetene, som på dette tidspunktet hadde begynt å stramme grepet rundt kulturlivet i Sovjetunionen, oppfattet romanen som ideologisk uren. Selv om Il'f og Petrov hadde latt seg rive med av den optimistiske fremtidstroen som hersket etter revolusjonen, møtte de samfunnsutviklingen utover 1920-tallet med stadig økende skepsis. Forfatterduoenes andre roman ble dermed langt mer ambivalent enn den første. Denne ambivalensen gjør *Zolotoj telėnok* til et mye åpnere verk enn for eksempel Zamjatsins og Bulgakovs ensidige avvisning av det nye regimet på den ene siden og Valentin Kataevs og Fėdor Gladkovs idylliserende holdning på den andre.

Il'f og Petrovs tvisyn kommer frem først og fremst gjennom språklige virkemidler. Setninger som umiddelbart synes å parodierte representanter for den "gamle", borgerlige verden, kan på et dypere nivå også romme kritikk av sovjetsamfunnet. Dette har fått Alexandra Smith til å notere: "Il'f and Petrov's narratives about Bender are anti-Soviet novels that, paradoxically, always had a place in the Soviet canon."¹⁰

Også språklig sett er *Zolotoj telėnok* et "oversiktsbilde"; teksten er full av uttrykk og slagord fra Sovjetunionen på 1920-tallet. Ettersom boka er skrevet i 1930, står den i posisjon til å "oppsummere" språkutviklingen i perioden. Samtidig utgjør referanser til tidligere litteratur en viktig del av Il'f og Petrovs romandiskurs.

Forskningshistorien rundt Il'f og Petrovs verker er broket. Tross de store salgstallene var kritikken på 1920- og 1930-tallet tilbakeholden, mye på grunn av de nevnte ideologiske urenheter. Forskningen i Vesten var begrenset i hele etterkrigstiden, mens den i Sovjetunionen fulgte lite originale spor. De aller fleste sovjetiske studier er opptatt av å diskutere om Il'f og Petrovs helt Ostap Bender er en positiv eller en negativ skikkelse.

På 1990-tallet tok derimot Il'f og Petrov-forskningen seg opp. Det kom ut to svært omfattende tobindsverk i hver ende av tiåret – Jurij Ščeglovs *Romany Il'fa i Petrova. Sputnik čitatelja* (1990–91) og Alain Prėchacs *Il'f et Petrov tėmoins de leur temps* (1999). Sistnevnte inneholder fullstendige bibliografier over Il'f og Petrovs skjønnlitterære arbeider og avisartikler, anmeldelser, kritikker, osv. Jeg kommer i analysedelen til å støtte meg mest på Ščeglovs arbeid, ettersom han er den som primært fokuserer på språk og intertekstualitet. Prėchacs innfallsvinkel er Il'f og Petrovs rolle som skildrere av samtidens historiske

¹⁰ Smith 2003, s. 159

foreteelser, og hans få eksempler på språklig analyse er stort sett hentet fra Ščeglov.¹¹ Et tredje omfattende arbeid om Il'f og Petrovs romaner – som dessuten fokuserer eksplisitt på språkbruk – er Rema Greenhills doktorarbeid *Stylistic and Lexical Devices in the Language of I. Il'f and E. Petrov's novels Twelve Chairs and The Golden Calf* (1989). Foruten disse verkene konsulterer jeg diverse artikler fra forskjellige vitenskapelige tidsskrifter.

Vladimir Georgievič Sorokin (1955–) er lite studert i Norge, men han er utvilsomt en hovedskikkelse i den postsovjetiske litteraturen. Han startet sin karriere som bokillustratør og billedkunstner, og begynte å skrive på oppfordring fra Moskva-konseptualistene Il'ja Kabakov og Erik Bulatov. Sorokins bakgrunn som konseptualistisk kunstner har betydd mye for hans litterære prosjekt, som på flere måter har gått ut på å flytte konseptualismens ideer inn i litteraturen. Sorokin har skrevet siden 1970-tallet, men fikk ikke gitt ut noe i hjemlandet før i 1992. Åtte romaner danner stammen i Sorokins forfatterskap, som også inkluderer ti skuespill, et trettitalls noveller og tre filmmanus.

I flere av verkene opererer Sorokin med en slags collagestil der forskjelligartede tekstsegmenter, eller diskurser, settes opp mot hverandre. Overgangen mellom diskursene er ofte brå og uventet. Sorokin er en førsteklasses imitator av ulike litterære stiler, det være seg den sovjetiske sosialistiske realismen eller 1800-tallsforfattere som Dostoevskij og Tolstoj. I tillegg har han poengtert at ikke-litterær språkbruk er en stor innflytelse – for eksempel bruksanvisninger, møterefater og andre historiske og samtidige språklige kilder.¹²

Et annet sentralt kjennetegn ved Sorokin er hans forkjærlighet for det motbydelige og sjokkerende. De fleste tekstene hans inneholder skildringer av tilsynelatende meningsløs vold, sex i alle varianter, fortæring av ekskrementer, etc. Han artikulere også sterke historiske tabuer, så som kannibalismen i Leningrad under blokaden.¹³ Sorokins heslige estetikk har blant annet ført til at ungdomsorganisasjonen *Idušćie vmeste* har brent bøkene hans offentlig og stevnet ham for retten for å spre pornografi. I et intervju fra 1992 forsøker Sorokin å "renvaske" seg fra beskyldningene samtidig som han forklarer sitt språklige prosjekt:

Все мои книги — это отношение только с текстом, с различными речевыми пластами, начиная от высоких, литературных и кончая бюрократическими или нецензурными. Когда мне говорят об этической стороне дела: мол, как можно воспроизводить, скажем, элементы порно- или жесткой литературы, то мне непонятен такой вопрос: ведь все это лишь буквы на бумаге.¹⁴

¹¹ "Nous examinerons quelques exemples remarquables parmi ceux que nous offre le *V.[eau]d'or*, parfois empruntés à Ju.Ščeglov qui nous en propose bien d'autres encore." (Préchac 1999, s. 147)

¹² Sorokin 1992, s. 121f

¹³ Sorokin 2001a, s. 254f

¹⁴ Sorokin 1992, s. 121

Ifølge dette intervjuutsnittet er skrivingen for Sorokin primært en lek med språkelementer. Med sine brå diskursive brudd forsøker han å frigjøre litteraturen fra å representere virkeligheten – slik billedkunsten gjorde i første halvdel av 1900-tallet. Dette er et paradoks, ettersom litteraturens materiale er språket, hvilket som nevnt er bundet til samfunnsutviklingen. Sorokin har i minimal grad vært opptatt av å fortelle koherente, logisk oppbygde historier; viktigere er det å gi allegoriske eller metaforiske kommentarer til samfunn, språk og litteratur. Samtidig gir sitatet uttrykk for den moralske relativismen som er typisk for flere postsovjetiske forfattere: Etter mange år med "hypermoralsk" litteratur er det ikke lenger forfatternes jobb å være folks moralske rettesnorer.¹⁵ Sorokin setter et skille mellom etikk og estetikk – for ham er formelle eksperimenter det viktigste.

Goluboe salo er Sorokins sjette og mest kjente roman. Den ble av ulike årsaker forfatterens kommersielle gjennombrudd i hjemlandet. Innholdsmessig dreier den ene halvdel av boka seg om en science-fiction-aktig fremtidsberetning, den andre om en kontrafaktisk historisk rekonstruksjon av Sovjetunionen på 1950-tallet. I sistnevnte del fremstiller Sorokin en rekke prominente sovjetiske politikere og forfattere på en mildt sagt lite flatterende måte. Dette provoserte mange kritikere, og det var også bakgrunnen til den nevnte rettssaken. Som hos Il'f og Petrov har jeg valgt en roman som befinner seg sent både i forfatterskapet og i perioden som diskuteres. *Goluboe salo* står dermed i posisjon til å kunne "oppsummere" periodens språkbruk.

Vladimir Sorokin har med sin tilknytning til undergrunns- og avantgardekunsten på 1970-tallet lenge vært et yndet forskningsobjekt for nevnte litteraturkritikere med en postmodernistisk innfallsvinkel. Han har spesielt hatt mange tilhengere i tyske akademiske miljøer, hvilket muligens skyldes at ledende slavister som Boris Groys og Georg Witte introduserte Sorokin i Tyskland allerede på slutten av 1980-tallet. Den eneste monografien om Sorokins verker¹⁶ og det eneste større forskningsarbeidet om *Goluboe salo*¹⁷ er også utgitt i Tyskland. Litteraturen om Sorokin er relativt omfattende, tatt i betraktning at han var nokså ukjent for et større publikum til ganske sent på 1990-tallet. *Goluboe salo* er et av de minst studerte Sorokin-verkene, ettersom det kom ut så sent som i 1999. Flere litteraturkritikere har hevdet at boka markerer en ny retning i forfatterskapet, og det kommer jeg også til å diskutere.

Oppgaven er bygget opp som følger: I kapittel 2 tar jeg for meg Bachtins teorier om språkutvikling og språket i romansjangeren. Deretter gir jeg i kapittel 3 en bred oversikt over

¹⁵ Et av de mest presise uttrykkene for dette finnes i Erofeev 2002.

¹⁶ Burkhart, Dagmar, (red.), 1999, *Poetik der Metadiskursivität. Zum postmodernen Prosa-, Film- und Dramenwerk von Vladimir Sorokin*, München: Otto Sagner

¹⁷ Deutschmann 2003

det russiske språkets utvikling på 1920-tallet og 1990-tallet. Kapittel 4 og kapittel 5 rommer en analyse av språkbruken i henholdsvis Il'f og Petrovs *Zolotoj telënok* og Sorokins *Goluboe salo*. Etersom Vladimir Sorokin er langt mindre kjent enn Il'f og Petrov, bruker jeg innledningsvis i kapittel 5 en del plass på å presentere Sorokins biografi og hovedtrekkene i hans øvrige verker. Til slutt, i kapittel 6, følger konklusjonen.

Alle sitater fra russisk er gjengitt med kyrilliske bokstaver, bortsett fra enkeltord og -fraser, som er translitterert etter Scando-Slavicas mal.¹⁸ Egennavn, titler, litteraturhenvisninger osv., er også translitterert på denne måten, med unntak for geografiske navn som er innarbeidet i norsk. Derfor vil det hete *Gogol'*, men *Kreml*.

Jeg bryter med disse hovedprinsippene i kapittel 5. Her gjengir jeg alle sitater fra *Goluboe salo* nøyaktig slik det står skrevet, selv når det dreier seg om bare ett ord. Årsaken er at Sorokin bruker så mye latinske bokstaver at translitterering ville ha gjort det umulig å videreformidle forfatterens veksling mellom tegnsett. I tillegg er utallige ord hos Sorokin skrevet med store bokstaver, eller markert med halvfet type eller kursiv. Alt dette gjengir jeg nøyaktig som det står.

¹⁸ Se <http://www.hf.uio.no/east/bulg/scsl/instr.html> (lesedato 1.10.04)

2 Språket i romansjangeren

I dette kapitlet gjør jeg rede for sammenhengen mellom språkutvikling generelt og språket i litterære verker, spesielt i romansjangeren. Dette danner den teoretiske bakgrunnen for analysen av *Zolotoj telënok* i kapittel 4 og *Goluboe salo* i kapittel 5. Utgangspunktet er Michail Bachtins teorier om språket i romanen slik han presenterer dem i *Problemy poëtiki Dostoevskogo* (1963), "Problema rečevych žanrov" (1952–53) og "Ėpos i roman" (1941). Jeg refererer også til Gary Saul Morson og Caryl Emersons *Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics* (1990).

2.1 Heteroglossi

Selv om man omtaler russisk (eller norsk) som ett språk, eksisterer det til enhver tid stor variasjon innenfor et språkområde. Mennesker med én sosial forankring – for eksempel en gruppe bygningsarbeidere – snakker annerledes enn mennesker fra et annet samfunnslag – for eksempel matematikkprofessorer ved universitetet. Dialektale forskjeller finnes i alle språk, selv om de i eksempelet russisk er små. Bachtin bruker ordet *raznorečie*, som i vestlige språk vanligvis oversettes med den greske kalkeringen *heteroglossi*, for å betegne eksistensen av slike "språk i språket".

Heteroglossien er resultat av en langvarig historisk prosess. Jo mer sammensatt verden blir og jo bedre folk kommuniserer med hverandre, desto tettere blir kontakten mellom forskjellige gruppers språkbruk. Impulser utenfra lar seg heller ikke stenge ute, slik at også fremmedspråk øver innflytelse. Språket er i konstant utvikling, og det gjør at alle konkrete skriftlige eller muntlige uttrykk fikseres i tiden; de står alltid i en historisk kontekst. Morson og Emerson oppsummerer dette slik:

If we examine particular languages, we will see there is an astonishing variety of them, and, moreover, that there are languages within languages, languages overlapping other languages, languages of small social groups as well as large, languages with staying power and languages that quickly pass, leaving their values and resources to be reaccented by other languages in the making. Each academic institution, each class in school, may have its own language, and not only each age but also each year, each "day." Language dates, and we can intimately sense its datedness.¹⁹

Den grunnleggende enheten i all språkbruk er ifølge Bachtin *ytringen* (*vyskazyvanie*). Ytringen er alltid knyttet til en konkret situasjon og kontekst. Den kan ikke gjentas – dersom

¹⁹ Morson og Emerson 1990, s. 142

man sier det samme to ganger, vil dét danne to forskjellige ytringer. Som ved mange andre tilfeller i forfatterskapet utviklet Bachtin ytringsteorien i sterk opposisjon til moderne saussursk lingvistikk, som primært studerte ord og setninger abstrahert vekk fra deres konkrete bruk. I Bachtins øyne var ikke denne lingvistikken – med sitt ensidige fokus på dekontekstualiserte språkmodeller – i stand til å formulere noen sannheter om reell mellommenneskelig kommunikasjon.²⁰

Selv om enhver ytring er individuell og kontekstbundet, vil det på alle områder der mennesker kommuniserer med hverandre, utvikle seg typiske former for språkbruk. Disse formene kaller Bachtin "talesjangrer" (*rečevye žanry*), som kan være både muntlige og skriftlige. Talesjangrene varierer enormt i kompleksitet og størrelse, fra enstavelses interjeksjoner til romaner og hovedfagsoppgaver. "Жанры соответствуют типическим ситуациям речевого общения, типическим темам, следовательно, и некоторым типическим контактам значений слов с конкретной реальной действительностью при типических обстоятельствах."²¹

Talesjangrenes direkte og mønsterdannende tilknytning til "den reelle virkeligheten" gjør at de spiller en avgjørende rolle i ethvert språkområdes utvikling. Når nye institusjoner eller fenomener oppstår, vil det også utvikle seg typiske måter å betegne eller snakke om disse på. Talesjangrene blir slik det nødvendige bindeleddet mellom samfunn, historie og språk.

Высказывания и их типы, то есть речевые жанры, — это приводные ремни от истории общества к истории языка. Ни одно новое явление (фонетическое, лексическое, грамматическое) не может войти в систему языка, не совершив долгого и сложного пути жанрово-стилистического испытания и отработки.²²

Utviklingstempoet til et språk er ikke konstant gjennom historien. Noen ganger går utviklingen langsomt, andre ganger raskt. I perioder med store samfunnsmessige omveltninger vil det oppstå flere konkurrerende former for språkbruk omkring et bestemt emne. De etablerte talesjangrene kommer under press, og resultatet blir større språklig variasjon.

Languages of heteroglossia can become "relativized" and "dialogized"; that is, they may lose their status as the unquestioned way of speaking about a given aspect of life. Forced to compete with other languages, they enter a "Galilean" universe (there are many linguistic worlds, none of which is at the center).²³

²⁰ Dette er et hovedtema i Bachtin 1986.

²¹ Bachtin 1986, s. 282

²² Bachtin 1986, s. 256

²³ Morson og Emerson 1990, s. 299

Språket i et heteroglossisk samfunn er summen av alle talesjangrene i felleskap. Talesjangrene danner likevel ikke et lukket system, men et åpent og uensartet hele, som altså hele tiden er i utvikling. "Taken as a whole, then, a culture's speech genres tend toward heterogeneity and form anything but a system."²⁴

I et språks heteroglossi vil ikke alle talesjangrene være "demokratisk fordelt". Det vil alltid være en kamp om hvem som skal definere språkets utvikling. På ethvert område finnes "åndshøvding" (*vlastiteli dum*) som prøver å etablere en autorativ form for språkbruk. Denne øver innflytelse på andre, og påvirker språkutviklingen i en bestemt retning over en lengre eller kortere periode. Dette gjelder på både mikro- og makronivå.

В каждую эпоху, в каждом социальном кругу, в каждом маленьком мире семьи, друзей и знакомых, товарищей, в котором вырастает и живет человек, всегда есть авторитетные, задающие тон высказывания, художественные, научные, публицистические произведения, на которые опираются и ссылаются, которые цитируются, которым подражают, за которыми следуют. В каждую эпоху во всех областях жизни и деятельности есть определенные традиции, выраженные и сохраняющиеся в словесном облачении: в произведениях, в высказываниях, в изречениях и т. п. Всегда есть какие-то словесно выраженные ведущие идеи "властителей дум" данной эпохи, какие-то основные задачи, лозунги и т. п.²⁵

Et fundamentalt skille går mellom "primære, enkle" (*pervičnye, prostye*) og "sekundære, sammensatte" (*vtoričnye, složnye*) talesjangrer. De primære og enkle talesjangrene er knyttet til direkte, omgangslig og fortrinnsvis muntlig språkbruk. De "har utviklet seg under forhold for uhindret talekommunikasjon" ("... сложившиеся в условиях непосредственного речевого общения."²⁶). Et typisk eksempel er en vanlig muntlig samtale mellom to venner om et dagligdags tema.

De sekundære sjangrene tar opp i seg og bearbeider primære talesjangrer. De sekundære er vanligvis skriftlige, og har utviklet seg "under mer sammensatte og forholdsvis mer høytutviklede, organiserte former for kulturelt samkvem" ("... в условиях более сложного и относительно высокоразвитого и организованного культурного общения ..."²⁷). Skjønnlitterære sjangrer som roman, drama, novelle etc., er typiske eksempler på sekundære talesjangrer.

Som andre språkfelt henger også språkbruk i litteraturen nøye sammen med talesjangrenes utvikling. Bachtin skiller klart mellom standardspråk (*literaturnyj jazyk*²⁸) og

²⁴ Morson og Emerson 1990, s. 292

²⁵ Bachtin 1986, s. 283

²⁶ Bachtin 1986, s. 252

²⁷ Bachtin 1986, s. 252

²⁸ "Literaturnyj jazyk" er den tradisjonelle russiske betegnelsen for "standardspråk".

litteraturens språk (*jazyk literatury*). Standardspråk er ikke en altomfattende størrelse som inkluderer alle former for språkbruk, men en konstruert og sterkt normert variant av språket, beregnet for bruk i forskjellige offisielle sfærer. Litteraturens språk – i første rekke romanspråket – er derimot noe mye mer, ettersom det kan ta opp i seg *alle* mulige talesjangrer.

Литературный язык — это сложная динамическая система языковых стилей; их удельный вес и их взаимоотношения в системе литературного языка находятся в непрерывном изменении. Еще более сложной и на иных началах организованной системой является язык литературы, в состав которого входят и стили нелитературного языка.²⁹

Romanen er den eneste litterære sjangeren som er i stand til å uttrykke alle språkets varieteter, dvs. hele språkets heteroglossi. Dette skyldes dens spesielle utviklingshistorie. I motsetning til poetiske og episke sjangrer – som ble fast etablert i antikken – har romanen ennå ikke helt funnet sin form. Fordi den er en *tilblivende* sjanger, kan den speile et heteroglossisk samfunn i stadig utvikling. Romanen gir dermed helt nye muligheter for kunstnerisk erkjennelse. Bachtin oppsummerer dette slik:

Новое культурное и литературно-творческое сознание [= роман] живет в активно-многоязычном мире. Мир стал таким раз и навсегда и безвозвратно. Кончился период глухого и замкнутого сосуществования национальных языков. Языки взаимоосвещаются; ведь один язык может увидеть себя только в свете другого языка. Кончилось также наивное и упроченное сосуществование "языков" внутри данного национального языка, то есть сосуществование территориальных диалектов, социальных и профессиональных диалектов и жаргонов, литературного языка, жанровых языков внутри литературного языка, эпохи в языке и т.д.³⁰

Den konstante språkblandingen i vår moderne verden er sentral for romansjangeren, og gir seg utslag blant annet i at romanen opphever skillet mellom kunstnerisk og ikke-kunstnerisk språkbruk. Den har i det hele tatt en spesiell affinitet for andre varieteter enn standardspråket. "Роман же связан с вечно живущей стихией неофициального слова и неофициальной мысли (праздничная форма, фамильярная речь, профанация)."³¹ På samme måte som andre sekundære talesjangrer tar romanen opp i seg og bearbeider primære talesjangrer. I romanen er denne prosessen fundamental; ingen andre litterære sjangrer er i stand til å inkludere andre muntlige og skriftlige sjangrer i samme monn. Replikker i en vanlig dialog, dagboksnotater, taler, dikt, brev, lister, reklameslagord – alt dette kan være innskutt i en romandiskurs.³²

²⁹ Bachtin 1986, s. 256

³⁰ Bachtin 2000, s. 203

³¹ Bachtin 2000, s. 212

³² Bachtin 1986, s. 294f

Siden språket utvikler seg gjennom tiden, oppfatter ikke senere lesere nødvendigvis forskjellige språknivåer i en tekst. Det kan hende at ord som for en forfatter på begynnelsen av 1900-tallet var tydelig dialektalt markert, blir oppfattet som standard språkbruk hos en leser i dag. I studiet av en historisk eller fremmedspråklig tekst vil det derfor være en stor fordel å kjenne språkforholdene slik de var den gang teksten ble skrevet. "[T]he linkage of a given expression with a particular group is not fixed: in the course of even a decade, a form that carries the aura of provincialism or a jargon may become part of the general literary language; it may be 'canonized.'"³³

I perioder der romanen er den dominerende litterære sjangeren, vil den øve innflytelse på andre sjangrer. Det skjer en "romanisering" av hele litteraturen. Samtidig tar roman-sjangeren opp i seg stilistiske og parodiske elementer fra andre litterære sjangrer. Den etablerer en rekke undersjangrer, som alle gjennomgår en språklig utvikling.³⁴

I "Èpos i roman" gir Bachtin en nærmere kulturhistorisk forklaring på hvorfor romanen er spesielt egnet til å ta opp i seg samtidig språkbruk. Romanens historiske opphav er å finne dels i karnevalskulturen i middelalderen, dels i to av den greske antikkens litterære sjangrer – den menippeiske satiren og den sokratiske dialogen.

Grekerne delte ifølge Bachtin all litteratur i to grupper – "seriøse sjangrer" (*ser'ëznye žanry* – epos, tragedie, lyrikk, historieskriving, retorikk, med flere) og "seriøse lattersjangrer" (*ser'ëzno-smechovye žanry* – sokratiske dialoger, menippeisk satire, symposielitteratur og memoarer). Det særegne med sistnevnte sjangrer er at de på en helt annen måte enn førstnevnte er knyttet til samtiden. "Их предметом и, что еще важнее, исходным пунктом понимания, оценки и оформления служит современная действительность."³⁵ De seriøse lattersjangrene behandler sin egen tid, til forskjell fra de seriøse sjangrene, som forutsetter en fiksert avstand til emnet de tar for seg. For en epiker finnes det ingen dynamisk kontakt mellom hans egen samtid og den perioden han beskriver.³⁶ Romanen, som har utviklet seg fra menippeisk satire og den sokratiske dialog, kan derimot omtale ting som foregår her og nå.

Karnevalskulturen i middelalderen og renessansen er det andre trinnet i kulturhistorien som har hatt spesielt mye å si for romanen. Typisk for disse epokenes folkelige karneval var en spontan omvurdering av høyt og lavt – konge ble gjort til narr og narr til konge – og en midlertidig utjevning av hierarkiene som preget samfunnet ellers i året. Selv om karnevalet i

³³ Morson og Emerson 1990, s. 363

³⁴ Bachtin 2000, s. 197f

³⁵ Bachtin 2000, s. 214

³⁶ Bachtin 2000, s. 207

sin opprinnelige form er borte, har dets estetikk påvirket kunstformer som eksisterer i dag, i første rekke romanen.

Litterære sjangrer som er blitt influert av karnevalskulturen, unngår den enhet i stil som er vanlig i eposet, tragedien, lyrikken og andre "seriøse sjangrer". Det typiske er snarere en konstant sammenblanding av undersjangrer og forskjellige tekstnivåer.

[X]арактерна многотонность рассказа, смешение высокого и низкого, серьезного и смешного, они широко пользуются вводными жанрами — письмами, найденными рукописями, пересказанными диалогами, пародиями на высокие жанры, пародийно переосмысленными цитатами и др. ...³⁷

Karnevalsestetikken har imidlertid ikke bare bidratt til romanens heterogene diskurs, den har også vært med på å gjøre den i stand til å behandle samtiden. Dette er et resultat av karnevalets spesielle ambivalente latter, som på samme tid er både lystig og destruktiv. Karnevalsdeltakeren ler først og fremst ikke *av* noen, men *med* noen. Den karnevalistiske latteren får slik en forbrødrende og familiariserende funksjon – den forkorter distansen mellom taleren og hans omverden. Også dette åpner for et nytt forhold til språket; latter, ironi og parodi blir hovedtrekk i sjangrer som karnevalskulturen har øvd innflytelse på. Som Bachtin uttrykker det:

Настоящее, современность как таковая, "я сам", и "мои современники", и "мое время" были первоначально предметом амбивалентного смеха — и веселого и уничтожающего одновременно. Именно здесь складывается принципиально новое отношение к языку, к слову. Рядом с прямым изображением — осмеянием живой современности — здесь процветает пародирование и травестирование всех высоких жанров и высоких образов национального мифа.³⁸

2.2 Metalingvistikk

Akkurat som med ytrings- og talesjangerbegrepene tok Bachtin utgangspunkt i reell mellommenneskelig kommunikasjon da han utviklet sine teorier om "ordet" (*slovo*). Disse teoriene sammenfattes ofte under begrepet "metalingvistikk" (*metalingvistika*). Bachtin definerer *slovo* som "språk som en konkret og levende enhet" (*jazyk v ego konkretnoj i živoj celokupnosti*),³⁹ men det kan også oppfattes som "diskurs". Ifølge Bachtin hører enhver ytring inn i enten en "enstemmig diskurs" (*odnogolosoje slovo*) eller en "tostemmig diskurs" (*dvugolosoje slovo*). Tostemmige diskurser spiller en hovedrolle i romansjangeren.

³⁷ Bachtin 1994, s. 316

³⁸ Bachtin 2000, s. 212

³⁹ Bachtin 1994, s. 395

Bachtins utgangspunkt for å definere en diskurs' "stemthet" er hvordan vi lærer å snakke. Ettersom vi lærer morsmålet ved å gjenta hva andre sier, vil alle ytringer senere i livet egentlig være sitater av hva andre har sagt før. Vanligvis når vi taler, er vi kun interessert i å formidle et konkret innhold uten at mottakeren oppfatter at det vi sier, egentlig er et sitat. Det vi sier, er mest mulig direkte rettet mot innholdet vi forsøker å bibringe. Dette er hva Bachtin kaller "ord av første type" (*pervyj tip slova*), som er den vanligste formen for enstemmig diskurs.

I andre tilfeller, for eksempel hvis vi parodierer noen eller etterlikner en persons stil ved hjelp av toneleie, geberder, etc., ønsker vi å formidle at det er en annens ord vi bruker – det er meningen at mottakeren skal forstå at vi siterer noen. Dette er tostemmig diskurs. I disse tilfellene er diskursen rettet dels mot det innholdet vi forsøker å formidle, dels mot den etterliknede diskursen, som Bachtin kaller "den andres ord" (*čuzoe slovo*) eller "den andres tale" (*čuzaja reč*). "[С]лово здесь имеет двойное направление — и на предмет речи как обычное слово и на *другое слово, на чужую речь*." ⁴⁰

Bachtin deler tostemmig diskurs inn i en aktiv og en passiv type, hvorav sistnevnte også underkastes en todeling i "enretnings" (*odnonavpravlennoe*) passiv diskurs og "flerretnings" (*raznonavpravlennoe*) passiv diskurs. Hvis vi beveger oss over i litteraturens verden, er *stilisering* det samme som enretnings passiv diskurs, mens *skaz* og særlig *parodi* er de viktigste typene flerretnings passiv diskurs. Det er en prinsipiell forskjell mellom enretnings- og flerretningsdiskurs, men de er likevel nært beslektet; skillet er glidende. "Obviously, this distinction simply names two poles of a continuum, and there are bound to be an indefinitely large number of gradations in between." ⁴¹

Karakteristisk for stilisering er at forfatteren benytter seg av en annen diskurs med samme intensjon som den opprinnelig ble brukt. "[А]вторский замысел пользуется чужим словом в направлении его собственных устремлений." ⁴² Den andres ord forblir et passivt redskap i hånden på forfatteren. "[T]he author or speaker ... uses the other's discourse for his own purposes, and if he allows it to be heard and sensed, that is because his purposes require it to be." ⁴³

Selv om det dermed er en slags innholdsmessig "samstemthet" mellom stilisatorens hensikt og den andres ord, er dette åpenbart tostemmig og ikke enstemmig diskurs. Stilisatoren gjør det klart for leseren at han benytter seg av en annens tale. "The crucial point

⁴⁰ Bachtin 1994, s. 399

⁴¹ Morson og Emerson 1990, s. 150

⁴² Bachtin 1994, s. 408

⁴³ Morson og Emerson 1990, s. 150

is that the stylizer constructs his utterance so that the voice of the other will be heard to sound within his own."⁴⁴

Parodikeren benytter seg også av en annen diskurs, men legger i motsetning til stilisatoren en motsatt "tankeretning" (*smyslovaja napravlennost'*) inn i denne diskursen. Dermed oppstår en slags kamp mellom forfatteren og den andres tale. "Второй голос, поселившийся в чужом слове, враждебно сталкивается здесь с его исконным хозяином и заставляет его служить прямо противоположным целям. Слово становится ареною борьбы двух голосов."⁴⁵ Denne "kampen" gjør at tostemmigheten kjennes tydeligere ved parodi enn ved stilisering.

Den særegent russiske *skaz*-tradisjonen er også en form for tostemmig flerretningsdiskurs. Mens Boris Ejchenbaum hevdet at det spesielle med *skaz* er at forfatteren bruker en form for muntlig diskurs, mener Bachtin at det avgjørende er hvorvidt forfatteren innfører en annens *stemme* i fortellingen. Bruk av en innført muntlig forteller er i seg selv ikke tilstrekkelig; denne må representere en annens stemme for at det skal kunne kalles *skaz*, ifølge Bachtin.⁴⁶

Stilisering og parodi – to forskjellige former for *passiv* tostemmig diskurs – er blant de mest utbredte språklige virkemidlene i romankunsten. Den mest fullendte formen for romandiskurs er imidlertid det Bachtin kaller *aktiv* tostemmig diskurs, eller dialogisert diskurs. Ifølge Bachtin er Dostoevskij den eneste forfatteren som konsekvent bruker slik diskurs i sine verker, men det finnes elementer av den også i de fleste andre romaner.

I aktiv, tostemmig diskurs er uttrykket konsekvent påvirket av en kommende reaksjon fra den andre. Det pågår en *indre dialog* mellom selve uttrykket og den fremmede diskursen fortelleren benytter seg av. Et enkelt eksempel på aktiv, tostemmig diskurs er skjult polemikk. "In hidden polemic, the author's discourse is partially directed at its referential object ... But at the same time, it seems to cringe in the presence of a listener's word, to take a 'sideward glance' at a possible hostile answer."⁴⁷ Dostoevskijs geniale grep som forfatter var at han greide å skjule sin egen politiske og religiøse overbevisning, og spille ut et mylder av fremmede stemmer i romandiskursen uten at en enkelt stemme fikk dominere. Dette står i tydelig kontrast til for eksempel Turgenevs og Tolstojs romaner, hvor forfatterens bakenforliggende hovedidé gjennomstrømmer hele teksten. Turgenev og Tolstoj skrev med andre ord

⁴⁴ Morson og Emerson 1990, s. 151

⁴⁵ Bachtin 1994, s. 408

⁴⁶ Bachtin 1994, s. 406

⁴⁷ Morson og Emerson 1990, s. 155

monologiske romaner, som etter Bachtins syn er mindreverdige i forhold til Dostoevskijs *dialogiske* verker.

2.3 Oppsummering

Romanen er for Bachtin den eneste sjangeren som kan gjengi flerspråklighet i et samfunn. Dette skyldes på den ene siden sjangerens spesielle bakgrunn – den er en tilblivende sjanger med opphav i både de gamle grekernes seriøse lattersjangrer og karnevalistisk kultur – og på den andre siden dens privilegerte rolle blant de sekundære talesjangrene. Romansjangeren har en enestående evne til å ta opp i seg, bearbeide og påvirke andre talesjangrer og litterære undersjangrer.

Romanens flerspråklighet konstitueres i minst like stort monn av at romanspråket i mange tilfeller domineres av tostemmig diskurs, i form av stilisering, parodi, skaz og dialogisert diskurs. Nettopp fordi disse diskurstypene er *tostemmige* er de inherent heteroglossiske – de spiller to forskjellige "språk i språket" opp mot hverandre. En talentfull romanforfatter vil ifølge Bachtin inkorporere et stort antall primære og sekundære talesjangrer og binde dem sammen gjennom tostemmige diskurstyper. "The basic impulse of the novel as a genre, then, is to dialogize heteroglossia as intensely as possible."⁴⁸

I det neste kapitlet vender jeg meg fra det generelle i Bachtins teorier til det spesielle i 1920- og 1990-tallets språkhistorie. Under gjennomgangen av språkutviklingen i de to periodene fokuserer jeg på hvordan oppløsningen av tidligere definerte språknormer satte etablerte talesjangrer under press, hvilket førte til en kamp mellom forskjellige "åndshøvdinger" for å erstatte dem med nye.

I kapittel 4 og 5 vil jeg vise hvordan *Zolotoj telënok* og *Goluboe salo* utmerker seg som meget heteroglossiske romaner, og hvordan samtidig språkbruk utgjør en viktig del av denne heteroglossien. Samtidig vil jeg påpeke i hvilken grad Il'f og Petrov og Sorokin benytter seg av tostemmig diskurs, og hvorfra de henter "den andres ord".

⁴⁸ Morson og Emerson 1990, s. 312

3 Språksituasjonen i Sovjetunionen og Russland på 1920- og 1990-tallet

I dette kapitlet diskuterer jeg språkutviklingen i Sovjetunionen på 1920-tallet og i Russland på 1990-tallet. I hver periode beskriver jeg først generelle trekk i språkutviklingen, før jeg tar for meg konkrete leksikalske endringer.

3.1 Språkutviklingen på 1920-tallet

For å beskrive språkutviklingen etter 1917 må man starte i perioden forut, det vil si i det førrevolusjonære Russland. Fremveksten av et – om enn nokså begrenset – moderne industrisamfunn på slutten av 1800-tallet førte med seg store demografiske forandringer. Folketallet i byene steg drastisk som følge av at tusenvis av bønder tok arbeid i industrisentrene. Det endret også språkstrukturen i samfunnet. "Previously located outside the bounds of print culture and public speech, these citizens brought with them their own language traits ..." ⁴⁹ Mens overklassens tale var inspirert av vesteuropeiske språk, fremfor alt fransk, brukte massene det samme folkemålet som forfedrene deres hadde gjort i generasjoner. Dette var stort sett uberørt av nyere tids utvikling.

Den begynnende moderniseringen førte til en sterkere politisering av samfunnet. Politiske partier ble dannet, mens revolusjonsforsøket i 1905 tvang tsaren til å opprette en veiledende nasjonalforsamling. Nye ord og begreper satte preg på aviser og andre publikasjoner. Større språklig variasjon på flere samfunnsområder brakte et forvarsel om den eksepjonelle språkutviklingen som skulle komme etter 1917, ikke minst fordi den hadde ringvirkninger ut over samfunnets øverste lag.

In contrast to the great ruptures in language culture during the Petrine reforms and the debates between the archaists and innovators of the romantic era, this early-twentieth-century verbal tumult had an enormous breadth and depth, extending beyond the restricted limits of the educated elite, to directly affect—if not engage—the interests, concerns, and voices of the mass reader and speaker. Newspapers and publishing houses made concerted efforts to bring the language of politics to the people, publishing scores of dictionaries, glossaries, and pamphlets with definitions of the new vocabulary of revolution. ⁵⁰

Bøndenes og "førstegenerasjonsarbeidernes" folkespråk var imidlertid strengt ekskludert fra offentlige brukssfærer. Der de vesteuropeiske nasjonalstatene så på språklig utjevning mellom overklassen og folket som et viktig ledd i nasjonsbyggingsprosessen, oppfattet det

⁴⁹ Gorham 2003, s. 8

⁵⁰ Gorham 2003, s. 9

aristokratiske Tsar-Russland alle forsøk på "folkeliggjøring" av kulturen eller standardspråket som en trussel mot den bestående orden. På slutten av 1800-tallet hadde flere lingvister begynt å propagandere for en alfabetreform,⁵¹ ettersom mennesker uten høyere utdanning hadde store vansker med å forstå distribusjonen av de historisk betingede bokstavene.⁵² Reformen skulle bidra til å gjøre skriftkulturen tilgjengelig for flere. Men Vitenskapsakademiet avviste forslaget med at dersom folket skulle få mer utdanning, måtte det følge overklassens høykulturelle verdier – og tradisjonell rettskrivning.⁵³

Med den nye arbeiderklassen oppstod også de første russiske sosialistiske partiene. Lenin og andre ledere i bolsjevikfraksjonen kom fra overklassen og hadde fått en bred akademisk utdanning. Mange av dem tilbrakte mye av tiden før revolusjonen i utenlandsk eksil. I sitt nokså lukkede miljø utviklet bolsjevikene en spesialisert sjargong. "Its more prominent features included an array of neologisms, acronyms, stump-compounds, and loanwords, extant Russian words with changed meanings, and an odd stylistic mixture of bureaucratese, nonstandard slang, and high Marxist rhetoric."⁵⁴ Frem til revolusjonen i 1917 var imidlertid bolsjevikene en undertrykt gruppe som spilte en begrenset rolle i samfunnet, og språket deres forble en sjargong for innviede.

Revolusjonen endret dette brått. Etter statskuppet i november 1917 var bolsjevikenes første mål å konsolidere makten og fortrenge det gamle imperiet fra folks bevissthet. Lenin la stor vekt på språkets rolle i denne sammenhengen, hvilket var en naturlig følge av samfunnets skakkjorte tilstand. "That the Bolsheviks assumed power of an enormous modernizing nation severely lagging and crippled by a series of wars, revolution, and famine meant that they had to depend almost entirely on the symbolic power of the word for legitimacy."⁵⁵ Hvis man greide å bestemme massenes språk, ville man også kunne styre deres politiske sympatier og ideologiske tenkning. Det gamle regimets språk skulle erstattes av et nytt basert på marxismens verdensinndeling i utnyttede og utnyttede, kapitalister og proletarer, revolusjonære og reaksjonære, osv.

Language was ... intimately bound up with the Soviet government's enterprise of nation-making and state-building. The Bolsheviks employed language, embodied in the distinct codes of spoken and written speech, to communicate to the peoples of the former Russian empire, to

⁵¹ Smith 1998, s. 22ff

⁵² Med dette menes sammenfallet av *jat'* og *e*, av *i*, *u* og *ï* og bruken av hardt (og bløtt) tegn.

⁵³ Smith 1998, s. 25

⁵⁴ Gorham 2003, s. 15f

⁵⁵ Gorham 2003, s. 176

reshape their values and behaviors, and to craft new national and class categories for them. The "word" had a special mystique for the Bolsheviks. ... To name was to know.⁵⁶

Revolusjonen gjorde at de etablerte førrevolusjonære talesjangrene kom i utakt med samfunnsutviklingen. Det oppstod en "relativisering av språkets heteroglossi".⁵⁷ Men det var ikke bare bolsjevikene som ville fylle tomrommet etter det diskrediterte førrevolusjonære språket. Maktskiftet ga også rom for de folkelige språkelementene som hadde vært undertrykt i Tsar-Russland. Omveltningene tvang menigmann ut på gata og inspirerte ham til å respondere på endringene som fant sted.

В эти годы в силу разнообразных общественных условий происходят весьма интенсивные отношения среди населения, преимущественно в городах. А в связи с этими движениями и отношениями происходит весьма энергичная языковая деятельность: выразить свое отношение к происходящим событиям, поделиться с близкими лицами своими переживаниями, обсудить те или иные вопросы, подействовать на чувство и волю отдельных лиц и целых групп — всё это вызывало усиленную речевую деятельность в среде населения, охваченного революционным движением.⁵⁸

Michael S. Gorham beskriver språkutviklingen i Russland fra 1917 til midten av 1930-tallet som en kamp mellom forskjellige "språk i språket" for å etablere en autorativ stemme etter det førrevolusjonære språket. Gjennom hele 1920-tallet propaganderte forskjellige "åndshovdinger" for sine foretrukne språkmodeller langs det Gorham kaller *the front lines of language*: presse, pedagogikk, skjønnlitteratur, lingvistikk, folkloristikk og etnologi.⁵⁹ I første omgang stod kampen nettopp mellom den revolusjonære bolsjevikiske og den folkelige språkmodellen.

Selv om kommunistene gjennom revolusjonen og den påfølgende borgerkrigen vant makten både offisielt og reelt, slet de med å bygge opp en språklig legitimitet. Hovedproblemet var for det første at folket ofte reagerte fiendtlig på bolsjevikspråket, for det andre at det ikke hadde forutsetninger til å beherske det. Bolsjevikspråket var utviklet av og for mennesker med skolering i vesteuropeisk politisk tenkning og filosofi, og lot seg ikke enkelt adaptere av folk som ikke kunne lese og skrive. Så sent som i 1897 var 76 prosent av befolkningen analfabeter, mens undersøkelser utført i 1920 viste at 25 prosent av avisartiklene ikke ble forstått av dem som faktisk kunne lese.⁶⁰ Bolsjevikene måtte dermed slåss mot det samme språkskillet mellom eliten og folket som hadde vært så typisk for tsartiden.

⁵⁶ Smith 1998, "Preface"

⁵⁷ Jamfør Morson og Emerson 1990, s. 299

⁵⁸ Seliščev 1928, s. 23

⁵⁹ Gorham 2003, s. 5

⁶⁰ Ryazanova-Clarke og Wade 1999, s. 15

Det er ikke vanskelig å finne eksempler på at kommunistpråket ble misforstått, både uaktsomt og intensjonelt. I undersøkelser lingvister utførte både på bygda og i byene, ble nyord i flere sammenhenger gjengitt som det rene nonsens (eks. *pereletarii* for *proletariat* 'proletariat', *levorucija* for *revolucija* 'revolusjon') eller i alternative, ofte sarkastisk uttenkte former (*devstvjuščaja armija* 'jomfruhær' for *dejstvjuščaja armija* 'handlende hær', *licimer* 'hykler' for *milicioner* 'politimann').⁶¹ Et annet problem var at også lavere funksjonærer og partifolk uten utdanning brukte nye ord uten språkfølelse.

Det store språkskillet og vanskeligheten med å bygge opp en ny språklig autoritet ble et dyptfølt dilemma for myndighetene. Det hadde to mulige løsninger: Enten å øke folkets opplysningsnivå slik at det kunne adaptere den revolusjonære språkmodellen, eller å forenkle den bolsjevikiske retorikken slik at den nærmet seg den folkelige modellen. Dilemmaet ble diskutert i en rekke sammenhenger tidlig på 1920-tallet. Partilederen Nikolaj Bucharin var en talsmann for "opplysningsvarianten", mens redaktøren for avisa *Bednota*, Lev Sosnovskij, proponerte for "forenklingsmodellen".⁶² Disse er gode eksempler fra perioden på det Bachtin kaller "åndshøvdingen" (*vlastiteli dum*).⁶³

Folkespråksmodellen hadde også sine proponenter høyere oppe i statshierarkiet. Enkelte politikere og lingvister hevdet at folkespråket ikke representerte et mer tilbakestående og plumpt russisk, bare en annen variant, og man begynte å lage ordbøker over folkespråket. Det faktum at flere toppfolk kom fra sørvestrussiske byer og brukte dialektuttrykk når de henvendte seg til folket, hadde også betydning. Et eksempel på et sørrussisk trekk som ble populært på denne tiden, var å danne komparativ på *-ée* (eks. *chuzée* 'dårligere', *krasivée* 'vakrere').⁶⁴

Språkdebatten ble ført med stor kraft i avisene, som også var mediet som best reflekterte tidens språklige mangfold. Gorhams, Seliščevs og andre forskeres studier av aviser fra 1920-tallet viser en enorm variasjon i ordbruk. En av regimets strategier for å overvinne språkskillet mellom den politiske eliten og folket var å opprette et korps av arbeider- og bygdekorrespondenter, som skulle rapportere fra begivenheter som skjedde omkring dem. "[T]he worker correspondents (*rabkory*), along with the village correspondents (*sel'kory*) ... were to be the verbal conduits between the state and the masses."⁶⁵ Mangelen på journalistisk trening og generell skrivekyndighet gjorde imidlertid at korrespondentene på ingen måte bidro

⁶¹ Gorham 2003, s. 26

⁶² Gorham 2003, s. 34f

⁶³ Bachtin 1986, s. 283

⁶⁴ Seliščev 1928, s. 116f

⁶⁵ Gorham 2003, s. 34

til større språklig enhet, men snarere forverret situasjonen. Antallet feilstavinger og misforståelser økte, til tross for at det i løpet av 1920-tallet ble gitt ut 40 håndbøker for korrekturlesere.⁶⁶

Newspapers were at once the most common printed channels of official communication for a majority of the population, and, quite frequently, the sources of the most extreme examples of language innovation or mutilation (depending on one's perspective). Compounding the importance of style in the press was the postrevolutionary boom of amateur journalists with either working-class or rural roots and, more often than not, an imperfect knowledge of both standard Russian and the new Bolshevik phraseology.⁶⁷

Avissspråket vitner også om det språklige stilskiftet som revolusjonen brakte med seg. Stilskiftet skyldtes to ting: For det første at ord og uttrykk som tidligere hadde vært lokalisert utenfor standardspråket (dialektord, spesialisttermer, profesjonell sjargong, gatespråk, kirkeslavismer, byråkratismer), slapp til i skrift, for det andre at den revolusjonære samtiden krevde et raskere og mer ekspressivt språk. Etter hvert som den politiske situasjonen ble mer stabil og slike talemåter spredte seg til et større lag av folket, ble imidlertid den revolusjonære stilen sjablonisert. Slagordene mistet mening gjennom repetert bruk. I revolusjonstiden hadde de hengt sammen med virkeligheten, men nå var de blitt klisjeer. Også dette bidro til å undergrave statsspråkets legitimitet. Som Seliščev skriver:

Многие из них [термины, характерные для последних лет] имели вначале эмоциональное значение. Но с распространением в широких кругах они утратили эмоциональный оттенок. Употребляясь в речи часто, некоторые из излюбленных слов и сочетаний утратили не только эмоциональную окраску, но и реальное значение, не соответствуя тем предметам и явлениям действительности, к которым относятся они в речи лиц, бессмысленно пользующихся теми или иными модными словами. Такое неумелое и бессмысленное применение терминов вызывает *сатирические обличения*.⁶⁸

Myndighetene satte lit til at også moderne lingvistikk kunne bidra i kampen for å skape et mer enhetlig språk. Lingvister spilte gjennom hele perioden en stor rolle både for å registrere ny språkbruk og for å forsøke å utarbeide nye normer. Den etterlengtede rettskrivningsreformen ble vedtatt i 1917, men ellers var uenigheten stor når det gjaldt hvor radikale nye regler skulle være. For eksempel foreslo Proletkul't, som hevdet å være proletariatets rettmessige kulturteoretikere, at man skulle kvitte seg med hele deklinasjons- og konjugasjonssystemet og slutte å bruke store bokstaver, fordi de fremsto som en privilegert gruppe i alfabetet.⁶⁹

⁶⁶ Smith 1998, s. 106

⁶⁷ Gorham 2003, s. 17

⁶⁸ Seliščev 1928, s. 115 (min kursivering)

⁶⁹ Ryazanova-Clarke og Wade 1999, s. 17

Et kjennetegn ved 1920-tallsspråket var den store utbredelsen *bandittspråk* eller *kriminell sjargong* fikk. Ord og uttrykk som opprinnelig hørte hjemme blant innsatte i leirer og fengsler, gikk inn i dagligtalen hos store lag av bybefolkningen, særlig blant unge fabrikkarbeidere (eks. *blatnoj* 'kriminell, kriminal-', *daj pjat'* 'give me five', *limon* 'én million rubler', *smola* 'tobakk'). Som en følge av første verdenskrig, borgerkrigen og den generelle nøden fantes det store mengder foreldreløse gatebarn (*besprizorniki*) i de store byene. Disse spilte en aktiv rolle i å spre kriminalsjargongen inn i skolene. Noe av grunnen til at bandittspråk fikk så stor utbredelse blant ungdom og fabrikkarbeidere, var at det skilte dem ut fra myndighetene og partifolk; det var en reaksjon på det intellektuelle propagandaspråkets svulstighet og manglende kontakt med arbeidernes dagligliv. Kriminalsjargong og gatespråk ble så populært at partifolk iblant hevdet at de ikke kunne forstå hva arbeiderne sa. Seliščevs eksempel "Я надел клифт и колеса и пошел на малину к корешку" (= "Я надел пальто и ботинки и пошел на квартиру к товарищу.") viser hvor reelt dette faktisk var.⁷⁰

Parallelt med språkdebatten ble det ført en intens diskusjon om hvilken type litteratur den nye staten skulle ha, og hvem som skulle skrive den. I 1924–25 slo flere ledende kulturpolitikere fast at arbeider- og bondekorrespondentenes språklige nivå var for dårlig til at man kunne basere seg på det. Derfor ble det heller satset på å få til en "sammensmelting" (*smyčka*) mellom de forskjellige klassene. Dette førte med seg en mer forsonende holdning overfor de såkalte *poputčiki*, dvs. forfattere med ikke-proletarisk bakgrunn som likevel støttet det nye regimet.⁷¹

I det mildere politiske klimaet under NĖP-tiden på midten av 1920-tallet ble noe av den mest fremstående russiske litteraturen gjennom tidene skapt. Forfattere som Zoščenko, Babel', Pil'njak, Platonov, Charms og Oleša brakte modernistiske form- og språkeksperimenter for alvor inn i russisk prosa. Sølvalderpoesien (symbolismen, akmeismen, futurismen) fra slutten av 1800-tallet hadde også bidratt sterkt til å utvide det poetiske ordforrådet. Dette, kombinert med den generelle språklige normløsheten, førte til at 1920-tallets litteratur rommet en omfangsrik og variert ordbruk. Språkdebatten ble dessuten direkte tematisert i en rekke verker fra perioden.

Russian literature of the 1920's reflected the language problem of the period. Not only did the new Soviet idiom represent a facet of contemporary Soviet life of natural interest to writers but the idiom itself became a kind of literary theme running through a large number of works in the first period of Soviet literary history.⁷²

⁷⁰ Seliščev 1928, s. 80

⁷¹ Gorham 2003, s. 70ff

⁷² von Wiren-Garczynski, s. 64

Språkspørsmålet opptok mange av poputčikene, som oftest ga språkforvirringen en satirisk behandling. Babel' og Zoščenko tematiserte møtet mellom den bolsjevikiske og den folkelige språkmodellen ved hjelp av *skaz*. I flere tilfeller er den innførte fortelleren en "ny" intellektuell av arbeider- eller bondeopphav som ender opp i en komisk "tungebundethet" når han forsøker å bruke det bolsjevikiske nyspråket. Satiren kommer frem gjennom nettopp det formelle grepet: "'True' authority remains outside the margins of the perverted text with the implied author, who is usually sharing a chuckle with the implied reader at the narrator's expense."⁷³ Denne "tungebundetheten" går igjen hos poputčikene.

This element of "tongue-tiedness" is a hallmark feature of the fiction of the early 1920s—particularly of the fellow-travelers. Despite its perceived potential for bringing about a literary *smychka*, as Trotsky and Voronskii had hoped, the majority of the fiction produced by this loosely linked group of writers highlighted the verbal struggles of the predominantly peasant population attempting to come to terms (literally) with the emerging language of state. ... Perhaps the most striking fiction of the day went so far as to thematize the popular permutations and distortions of central discursive authority.⁷⁴

Myndighetene innså etter hvert at smyčka-ideen skapte enda flere "mutasjoner" og dermed ikke løste problemet med å skape et nytt autorativt språk. Mange så på midten av 1920-tallet en løsning i å vende seg mot en språkmodell basert på den klassiske russiske litteraturens språk. Dette, som Gorham kaller "den russiske nasjonale modellen", innebar en omprioritering fra muntlige, karismatiske talesjangrer og mot et mer normert, skrevet litterært språk. Gorham forklarer motivasjonen bak omprioriteringen slik:

You either spoke or wrote in the "incomprehensible" language of a party activist, and remained isolated from the peasant masses, or you adopted a language "comprehensible" to them, in which case your ability to transmit the message of the party became doubtful. ... In light of this dilemma, the best that one could do was to deflect attention away from the revolutionary powers of the word in general—so as to avoid its subversive and corrupting potential in the mouths of lesser orators—and focus on clarity of the message and deeds of the messenger instead. And the more fitting models for such clarity, as it turned out, were more readily found in the language inscribed by national tradition than in the fleeting harangues of revolutionary zeal.⁷⁵

De viktigste "åndshøvdingene" som ivret for denne modellen var Gor'kij og Lenin, i tillegg til emigrantmiljøet, som med forferdelse observerte det språklige "forfallet" utenfra. Lenin hadde før sin død ivret for å rense språket og bruke flere russiske ord i stedet for fremmedord. Gor'kij propaganderte på sin side for en blanding av "kulturisme" og sosialisme, og var enormt kritisk til språkbruken blant proletarforfatterne og arbeider- og bondekorrespon-

⁷³ Gorham 2003, s. 87

⁷⁴ Gorham 2003, s. 85

⁷⁵ Gorham 2003, s. 102

dentene. Gor'kij fikk gjennomslag for sitt syn om at det ikke var noen nødvendig sammenheng mellom revolusjonær glød og ikke-normert, stilistisk variert språk, men at sistnevnte heller var en del av borgerskapets estetikk. "Avantgarde experimentation and innovation came to be seen as aspects of an antirevolutionary 'bourgeois decadance.'"⁷⁶

En annen gruppe som på midten av 1920-tallet ivret for strengere normering, var lærerne. Pedagogikken hadde vært et satsningsområde for myndighetene i hele perioden, ettersom det å lære å lese og skrive inngikk i en større oppgave å skape ideologisk korrekt motiverte unge sovjetmennesker. I de knappe ti årene som var gått siden revolusjonen, hadde det strømmet på med meldinger fra frusterte lærere som hadde sett hvordan reformiveren i skolen på begynnelsen av 1920-tallet hadde resultert i det reneste kaos. Mange barn lærte knapt å lese og skrive før de gikk ut av skolen.⁷⁷ Dessuten så både lærere og foreldre med engstelse på hvordan hjemløse barns gateslang vant popularitet.

Også i litteraturen skjedde det en tilsvarende vending mot mer definerte språklige idealer på denne tiden. Det ble vanskelig å få mer eksperimentelle verker gjennom sensuren. Fokus ble skiftet mot mer handlingsorienterte realistiske beretninger, og form ble dermed sekundært. Den nasjonale modellen var en reaksjon på "eksessene" fra første del av 1920-tallet.

Gorham har gjort bemerkelsesverdige oppdagelser ved å studere pensumlister for femte til og med sjuende klasse i 1926 og 1927. Mens elevene i 1926 måtte lese nesten tre ganger så mange samtidige som førerevolusjonære forfattere, deriblant mye litteratur skrevet av arbeider- og bygdekorrespondenter, var tallene snudd på hodet i 1927. Da stod bare ni samtidsverk på listen, mot 26 gamle klassikere. Ingen modernistiske verk skulle lenger leses.⁷⁸ Poputčikene fikk nå store problemer med å få trykket noe i det hele tatt.

Overgangen fra NĚP til den første femårsplanen i 1929 brakte med seg en ytterligere "stemmeendring". All økonomisk virksomhet ble nå underlagt staten som et ledd i den nasjonale industrireisningen. NĚP-tiden hadde vært et nødvendig mellomsteg for å få Sovjetunionen på fote igjen etter harde borgerkrigsår, men nå var tiden inne for å drive mer kontrollert statsbygging. Dette endret også samfunnets språklige forutsetninger. "With the shift in emphasis from oral to written, from revolution to state building, came parallel shifts in dominant speech genres."⁷⁹ I løpet av den første femårsplanens tid (1928–1932) fullførte Sovjetunionen overgangen fra det heteroglossiske 1920-tallet til et mer monologisk

⁷⁶ Booker og Juraga 1995, s. 71

⁷⁷ Smith 1998, s. 105

⁷⁸ Gorham 2003, s. 113f

⁷⁹ Gorham 2003, s. 175

språksamfunn på 1930-tallet. Den stemmen som nå ble stående igjen som den eneste legitime, var den *partistatlige* stemmen. Den partistatlige stemmen beholdt den nasjonale stemmens fokus på skriftlige sjangrer og kanonbygging, men nå skulle kanon bestå av Lenins og Stalins skrifter og taler, og ikke førerevolusjonær skjønnlitteratur.

Partiet tok full kontroll over samfunnsdiskursen, og dette førte til en homogenisering av språkmangfoldet. På skolen ble det satset fremfor alt på mestring av tekniske ferdigheter. Når det gjaldt skriving og lesing, dominerte Lenin og Stalin pensumlistene. "At every step along the way, language instruction engaged students directly and exclusively with the discourse and machinery of the party-state."⁸⁰ Ved alle deler av "språkets frontlinjer" dreide det seg nå om å formulere og spre "sannheten", slik partiet oppfattet og definerte den. Heretter ble innstilling og innhold viktig, ikke form. Sett fra makthavernes side var det på begynnelsen av 1930-tallet ikke lenger et poeng å opprettholde den revolusjonære gløden. Det som gjaldt, var å befeste stillingen.

Et aspekt som ikke må undervurderes, er hvordan vane og tid i seg selv bidro til språkutjevning. Kommunistiske begreper som i 1920 hadde lått fullstendig fremmed i de flestes ører, var på slutten av tiåret blitt repetert så mange ganger at det ikke skurret lenger. Etter hvert oppstod det en ny klasse av unge intellektuelle som mer eller mindre var formet av den etterrevolusjonære samtiden. En god beherskelse av partispråket økte sjansen for å gjøre karriere. Dette bidro til at den partistatlige modellen vant frem i alle offisielle sammenhenger. For mange dreide det seg om en bevisst kodeveksling, ettersom de fortsatte å bruke folkelige former hjemme.⁸¹

I tillegg til Gor'kij og enkelte andre forfattere stod ledende lingvister som Viktor Vinogradov, Grigorij Vinokur og Lev Ščerba sentralt i den institusjonelle språkensrettingen. Mellom 1935 og 1940 utga Dmitrij Ušakov en ny stor ordbok over standardrussisk. I forordet kritiserte Ušakov Vladimir Dal's ordbok fra 1866 for å romme for mange folkelige elementer, og hyllet Gor'kij og Lenin for deres arbeid med å fremme et effektivt språk for arbeiderklassen.⁸² I den nye ordboka ble "upassende" ord utelatt og ideologisk korrekte definisjoner påført ord som på 1920-tallet hadde vært semantisk ustabile.

Den vinnende sjangeren i litteraturen var *produksjonsskissen*, som meget effektivt kunne formidle den partistatlige stemmen. Produksjonsskissen var en blandingssjanger som gjerne inkluderte politiske taler, offisiell statistikk osv., og som i stor grad hadde et

⁸⁰ Gorham 2003, s. 125

⁸¹ Gorham 2003, s. 131

⁸² Gorham 2003, s. 136f

dokumentarisk innhold. Tematisk fokuserte den på industriutbyggingen, og den var ment å skulle inspirere folket til å arbeide hardere. Fordi den dels var etablert på andre skriftlige sjangrer, og ellers var svært sjablonisert, var det lett for utdannede forfattere å få til et brukbart resultat. Alt skulle fremstilles på en realistisk måte, og den ble slik en forløper for den sosialistisk-realistiske prosaen, som kom til å dominere sovjetisk litteratur i femti år fremover.

The combined demands regarding form (brief, clear, and simple), content (industrialization and collectivization), ideology (Marxist-Leninist), context (newspaper or multiauthored collection), authorship (the new intellectual writer-worker), and audience (mass readers) made sketch an excellent vehicle for promoting the party-state voice and enhancing its linguistic capital.⁸³

En del litterære verker mislyktes – intensjonelt som ikke-intensjonelt – i å gjengi den partistatlige stemmen. Denne litteraturen ble kraftig slått ned på, og forfattere som Babel', Platonov og Bulgakov ble tvunget til å tie. Mange andre forfattere støttet imidlertid den nye linjen fullt ut, og for eksempel Sejfullina og Šolochov tok avstand fra tidligere bruk av unormert, gjerne folkelig språk.⁸⁴

Interessen for folkespråk blant lingvister og enkelte politikere tok også slutt. På slutten av 1920-tallet satte man i gang hardhendte kollektiviseringskampanjer, og ettersom store deler av bondestanden ble definert som klassefiender, ble etnologi og folkloristikk farlige vitenskaper. "[O]тношение к народной диалектной речи резко изменилось, потому что изменилось отношение к крестьянству — основному носителю диалектов."⁸⁵

I 1932 ble alle kunstretninger innordnet i hver sin offisielle partikontrollerte organisasjon. På slutten av 1920-tallet strammet også den statlige sensurinstansen Glavlit inn grepet. Også avisene ble underlagt strengere sensur. Alt dette bidro til at de mange ulike stemmene som hadde preget samfunnet på 1920-tallet, forstummet til fordel for ett, partigodkjent syn. Dette hadde store følger for språket: "The polyphony of the debates of the age of revolution, in which standard Russian mingled with the voice of the populace, yielded to the monolithic normativity of the Soviet state under Stalin's regime."⁸⁶

Gorham understreker at den partistatlige stemmen inkorporerte trekk fra alle de tre andre hovedstemmene i 1920-tallets språkutvikling. Mange nyord fra både den revolusjonære

⁸³ Gorham 2003, s. 154

⁸⁴ Šolochov ble kritisert for å ha brukt for mange dialektord i *Tichij Don* og *Podnjataja celina*, og tok bort de fleste av dem i senere utgaver. (Kasatkin 1993, s. 86)

⁸⁵ Kasatkin 1993, s. 84

⁸⁶ Ryazanova-Clarke og Wade 1999, s. 18

og den folkelige stemmen ble fast etablert i standardspråket, mens den nasjonale stemmens formelle forutsetninger ble en slags overbygning. Som Gorham sier:

The voices of charismatic revolutionaries, innovators, peasants, workers, and the literary classics all found resonance in the new language culture of Soviet Russia, but they were carefully subordinated to the canonical voice of the party-state, giving rise to a culture that emphasized language's function as a cue to membership rather than a tool for innovation, class empowerment, or national revitalization.⁸⁷

Det russiske språket forble strengt normert etter den partistatlige modellen i over 50 år, helt til Sovjetunionen begynte å vakle i andre halvdel av 1980-tallet.

3.2 Spesifikke endringer i vokabularet

Her går jeg over til å beskrive konkrete endringer i ordforrådet på 1920-tallet. I tur og orden tar jeg for meg *endringer i språkets eksisterende leksikon, innlån, semantiske utvidelser og innskrenkninger og nydannelser*.

3.2.1 Endringer i språkets eksisterende leksikon

Med *endringer i språkets eksisterende leksikon* menes det som skjer når bruksfrekvensen til etablerte ord øker eller avtar. Dersom et hyppig benyttet ord anvendes sjeldnere og sjeldnere, vil det bevege seg fra språkets sentrum til periferi. Og motsatt: Når et sjeldent ord kommer i hyppigere bruk, beveger det seg fra språkets periferi til sentrum.

For å beskrive bevegelser fra sentrum til periferi først: Straks etter revolusjonen ble en rekke ord og begreper knyttet til tsartiden gjort til rene historismer eller anakronismer. Ryazanova-Clarke og Wade deler dem inn i følgende områder: politigrader (eks. *gorodovoj* 'politimann'), juridiske begreper og posisjoner (*prisjažnyj* 'jurymedlem'), administrative termer (*gubernija* 'provins, guvernement'), grader i hæren, retten og det sivile (*kamer-junker* 'kammerherre, kammertjener'), tiltaleformer og titler (*barin* 'herre, herr') og betegnelser på dagligdagse foreteelser (*traktir* 'kro, vertshus').⁸⁸

De fleste av disse ordene hadde etter revolusjonen ikke lenger noen samtidig referent, men det fantes også betegnelser som ble endret trass i at innholdet forble omtrent det samme. I stedet for *minister* 'minister' ble det hetende *narodnyj komissar* selv om referansen var tilnærmet lik. Noen ord forsvant og ble siden hentet frem igjen, for eksempel *posol*

⁸⁷ Gorham 2003, s. 175

⁸⁸ Ryazanova-Clarke og Wade 1999, s. 6

'ambassadør', som ble erstattet av *polnomočnyj predstavitel'* (forkortet *polpred*) i 1917, men "rehabilitert" i 1946.⁸⁹

Spredningen av bolsjevikenes politiske vokabular, som tidligere hadde spilt en meget begrenset rolle i samfunnet, var det viktigste eksemplet på ord som beveget seg fra språkets periferi til sentrum. Dette dreide seg først og fremst om ord som var kommet inn i russisk fra andre europeiske språk fra slutten av 1800-tallet. Fordi bolsjevikenes revolusjonære språk naturlig nok var inspirert av den franske revolusjonen, hadde brorparten av disse ordene fransk opphav, men mange kom også fra latin eller gresk (eks. *al'jans* 'allianse', *agitacija* 'agitasjon', *gegemon* 'hegemon', *proletariat* 'proletariat').

Mange av de ledende bolsjevikene hadde dessuten bodd i tyskspråklige land i sin eksiltid. Sammensatte ord av typen *pionerdviženie* 'pionerbevegelse' (ty. *Pionierbewegung*) og likeså sammenstillinger med *sverch-* 'over-' (ty. *über-*) ble tydelig kalkert etter tysk mønster. Også andre tyske kalkeringer ble populære etter revolusjonen.⁹⁰ En del av revolusjonsheltene kom fra Sørvest-Russland og hadde overtatt noen ord knyttet til agitasjon og opposisjonell virksomhet fra polske sosialister, for eksempel *massovka* 'massemøte' og *pomarańcza, babka* 'bombe'.⁹¹ Innflytelsen av engelske ord var derimot ganske begrenset (eks. *miting* 'massemøte').⁹²

Politiseringen av samfunnet gjorde at også ord fra det russiske språkets tidligere lite brukte politisk-filosofiske ordforråd kom i større bruk (eks. *myslit'* 'tenke, filosofere', *sut'* 'kjerne'). Samtidig fikk kansellispråk og arkaismer stor betydning, mye som et resultat av at bolsjevikene for å få full kontroll over landet opprettet utallige nye byråkratiske kontorer. Ord som for eksempel *sej* 'denne', *daby* 'for at' og *ibo* 'fordi, thi' (i stedet for *tak kak* eller *potomu čto*) var populære. Flere av de ledende bolsjevikene hadde presteutdannelse, noe som førte til et visst oppsving for religiøs ordbruk, for eksempel kirkeslavismer som *sugubo* 'veldig', *nekij* 'noe' (i stedet for *nekotoryj*), *stezja* 'vei, sti' (~ *kommunizma* 'kommunismens vei'), for å nevne noen. Metaforiske religiøse uttrykk som *evangelie kommunizma* 'kommunismens evangelium' eller *apostol kommunizma* 'kommunismens apostel' var også populære.⁹³

Revolusjonen og krigskommunismen bidro til å gjøre ord og fraser knyttet til krig og kamp mer allmenne (eks. *bor'ba* 'kamp', *avangard* 'fortropp' og *znamja* 'fane'). Krigsordene ble ofte brukt i overført betydning, for eksempel i setningen *Kommunističeskaja partija* —

⁸⁹ Ryazanova-Clarke og Wade 1999, s. 6

⁹⁰ Seliščev 1928 lister opp flere eksempler på tysk innflytelse s. 36ff.

⁹¹ Seliščev 1928 lister opp flere eksempler på polsk innflytelse s. 41ff.

⁹² I ordlisten bakerst i boken fører Seliščev opp kun to engelske ord, mens tallet for tysk er 17 og for polsk 35. (Seliščev 1928, s. 244ff)

avangard i vožd proletariata 'Kommunistpartiet er proletariatets fortropp og anfører'. Noen marineuttrykk ble også allmenngjort (*deržat' kurs* 'holde kursen', *drejfit'* 'drive av' (fra svensk)). Den pressede tilstanden under krigskommunismen populariserte også bruken av ord som uttrykte kategoriske bekreftelser eller avkreftelser (*opredelenno, jasno, fakt, ničego podobnogo* i stedet for *da* og *net*).⁹⁴ Når det gjelder tiltaleformer, tok *tovarišč* 'kamerat' og *graždanin* 'borger' (kalkert fra fransk *citoyen*) over for tsartidens *gospodin* 'herre'.

3.2.2 Innlån

I motsetning til det enorme antallet tidligere innlån som beveget seg fra språkets periferi til sentrum, ble få nye ord importert i perioden 1917–1930. De få ordene som kom, speilet den politiske situasjonen i Europa (eks. *fašizm* 'fascisme'), var knyttet til industri eller det militære (*koncern* 'konsern', *okkupant* 'okkupant') eller hadde med nye kulturelle eller dagligdagse fenomener å gjøre (*kino* 'kino', *sviter* 'genser'). Opprettelsen av Sovjetunionen i 1922 bidro til at flere ord fra andre unionspråk ble lånt inn i russisk. Disse hadde ofte tyrkisk opphav (eks. *aryk* 'vanningskanal', *kišlak* 'landsby').⁹⁵

3.2.3 Semantiske utvidelser og innskrenkninger

Semantiske endringer i ord var mye vanskeligere for massene å legge merke til enn økt bruk av tidligere "perifere" ord. Nye, ofte eufemistisk motiverte referanser ble derfor hyppige i propagandaspråket og særlig i omtalen av politiske motstandere. Ord som *obrabotat'* 'bearbeide, (etter 1917) omvende en partiløs til partimedlemskap' og *uklon* 'helning, (etter 1917) politisk avvik' skjulte bolsjevikenes hang til vold og terror mot politiske motstandere. Ikke bare partiets måte å omtale fiender på, men også måten partiet omtalte seg selv og sitt arbeid på, spredte seg – for eksempel *monolitnaja partija* 'monolittparti', *železnoe edinstvo* 'jernsamhold, -enhet'. Propagandaspråket var likeså fullt av ord knyttet til prosessen med å skape et enhetlig folk, som for eksempel det nevnte *smyčka* 'enhet, enhetliggjøring'.

Etter 1917 var *oktjabr'* ikke lenger bare navnet på en måned, men også en umiskjennelig henvisning til revolusjonen som hadde funnet sted. *Verchuška* 'topp, høyde' fikk etter 1917 tilleggsbetydningen 'ledelse', mens *popučik* 'reisefelle' etter 1917 også betydde 'ikke-kommunist som sympatiserer med Partiets politiske mål'. Et eksempel på en referensiell

⁹³ Seliščev 1928, s. 59ff

⁹⁴ Seliščev 1928, s. 95

⁹⁵ Ryazanova-Clarke og Wade 1999, s. 5. Noen av de tyrkiske ordene hadde nok blitt brukt i 1800-tallslitteraturens "kaukasiske" verker, og burde i så fall heller vært klassifisert under 3.2.1.

innskrenkning er nettopp *partija* 'parti', som etter 1917 kun refererte til Sovjetunionens kommunistiske parti (KPSS) og ikke til noen andre politiske partier.

3.2.4 Nydannelser

Karakteristisk for tiden like etter revolusjonen og hele 1920-tallet var ikke minst nye forkortelser. "Abbreviation was extremely characteristic of the post-Revolutionary period, reflecting the speed of change and muscular, metallic lexical forms which embraced the new and far from subtle concepts."⁹⁶ Det er også blitt hevdet at bolsjevikenes utstrakte bruk av forkortelser skyldtes at de i sin tid som forbudt politisk gruppe hadde vært nødt til å skrive mye i kode.⁹⁷ Nye forkortelser ble dannet i form av akronymer (eks. *SSSR – Sojuz Sovetskich Socialističeskich Respublik*), stavelsesforkortelser (*voenkor – voennyj korrespondent* 'krigs-korrespondent') eller en blanding av begge deler (*Gubono – gubernskij otdel narodnogo obrazovanija* 'Fylkesavdeling for folkeopplysning'). Det var etter hvert så mange forkortelser i omløp at det i noen tilfeller var vanskelig for både folk flest og profesjonelle kommunister å forstå hvilke ord som skjulte seg bak.⁹⁸

Språkets aller mest produktive måte å dekke det nominelle underskuddet på, var nydannelser gjennom affigering. Tradisjonelle russiske personbetegnende suffikser var ekstremt produktive til å betegne motstandere og tilhengere av de forskjellige leirene – *-ec* (eks. *kerenec* 'tilhenger av Kerenskij'), *-evik* (*boevik* 'kjemper'), *-nik* (*antireligioznik* 'religionsmotstander'), med flere. Til å danne substantiver som betegnet prosesser var en rekke suffikser aktive, aller viktigst *-ie*, *-anie*, *-enie* (*mitingovan'e* 'demonstrasjonsvirksomhet'), *-stvo* (*panikërstvo* 'alarmisme') og *-izacija* (*kulakizacija* 'kulakkisering'). Det sterkt pejorative *-ščina* (*partizansščina* 'partisan(van)styre') var også utbredt. Univerbater (*pjatiletka* 'femårsplan, femårsperiode') var likeledes populære.

Blant adjektivene ble sammensetninger med *anti-* (eks. *antiliberal'nyj* 'antiliberal') anvendt spesielt hyppig. Det samme gjaldt verb dannet av substantiv (også egennavn) pluss suffikset *-it'* (*obol'sjevičit'* 'gjøre bolsjevikisk, gjøre til bolsjevik'). Dessuten ble det dannet mange verb på *-izirovat'* for å betegne nye prosesser. Likevel var nydannelser av adjektiv og verb i undertall sammenliknet med substantiv.

I både dette avsnittet og i 3.2.1 har jeg stort sett holdt meg på enkeltords nivå. Men like karakteristisk for sovjetspråket var faste fraser, som med tiden ofte utviklet seg til klisjeer.

⁹⁶ Ryazanova-Clarke og Wade 1999, s. 12

⁹⁷ Seliščev 1928, s. 44

⁹⁸ Ryazanova-Clarke og Wade 1999, s. 13f

Tre eksempler er *sovetskij obraz žizni* 'sovjetisk levemåte', *leninskij stil' rukovodstva* 'Lenins lederstil' og *majaki pjatiletki* 'femårsplanfyrårn'.

Allment kjent er kommunistenes endringer av gate-, steds- og bynavn for å hedre revolusjonen og dens fremste helter. Dette omfattet særlig byer med navn som vekket minner om det gamle regimet. Sankt-Peterburg, som under krigen hadde fått det mindre tyskklingende navnet Petrograd, ble hetende Leningrad, Tsaritsyn ble til Stalingrad og Ekaterinburg til Sverdlovsk. Moskvas hovedgate i nordlig retning skiftet navn fra Tverskaja til Gor'kogo. Også når det gjaldt fornavn, gikk det sport i å hylle det nye regimet. Til tross for at russerne tradisjonelt er svært konservative i valg av fornavn (fordi det gjennom farsnavnet bæres videre til neste generasjon), fikk mange barn navn som *Vladlen*, *Terror*, *Stalina*, *Fevralina* og *Ninel*'.⁹⁹ Under den store industrireisningen og innføringen av femårsplaner fra 1928 ble "teknologiske" navn som *Traktor* og *Elektrifikacija* populære. En viktig forklaring på at så mange nye fornavn ble konstruert i den ateistiske Sovjetunionen, er at de fleste tradisjonelle russiske fornavn skriver seg fra helgenkalenderen eller Bibelen.

3.3 Språkutviklingen på 1990-tallet

Hele sovjetperioden frem til den begynnende regimeoppløsningen fra 1985 var preget av språklig enhet. De strenge normene fra 1930-tallet ble fulgt slavisk. Ettersom alle aviser, publikasjoner, taler i offisielle fora osv., måtte innoen en sensurinstans, var det lett for myndighetene å kontrollere det ideologiske og språklige innholdet. Selv om det russiske språket importerte og dannet ord for å betegne nye oppfinnelser og fenomener, fantes det på intet stadium noen språklig utvikling som minnet om perioden 1917–1930. De puristiske tendensene dominerte.

Propagandamaskineriet og politikernes henvendelser til folket var proppet med slagord som erklærte at det perfekte kommunistiske samfunnet snart skulle bli en realitet. Særlig i den såkalte stagnasjonsperioden under Brežnev førte dette til at propagandaspråket knapt lenger refererte til virkeligheten. Det var lite annet enn en oppvisning i klisjébruk. "Newspapers, television and radio information programmes were indistinguishable from each other, producing one endless discourse after another, filled with bland clichés."¹⁰⁰

Proessen som til slutt førte til Sovjetunionens endelikt, startet da Michail Gorbačëv ble valgt til KPSS' generalsekretær i 1985. Etter hvert som Gorbačëv hadde erobret en solid maktbase for sin politikk, åpnet hans glasnost'-idé – proklamert på den 27. og siste

⁹⁹ *Ninel*' er *Lenin* baklengs. Vladimir Sorokins mor har dette fornnavnet.

partikongressen i februar 1986 – for at ikke bare nomenklaturaen, men også vanlige arbeidere, laverestående embetsmenn og ikke minst pressen kunne si sin oppriktige mening om tingenes tilstand. Dette hadde enorm betydning for språket, siden man nå kunne frigjøre seg fra klisjéfylte propagandistiske talemåter. "Hence, from the linguistic point of view, there was an impulse to call a spade a spade and to seek the real meaning of words which had been obscured by the ideological mire."¹⁰¹ Mens alle politiske taler både i Det øverste sovjet og i mediene tidligere hadde behøvd forhåndsgodkjenning, ble det nå åpnet for fri meningsutveksling og mer improviserte taler uten skrevne manuskripter.

The ideas and theories that, not long ago, were punishable by imprisonment suddenly filled the pages of newspapers and literary journals. Criticism of the government, of the repressive politics of the totalitarian past, of dissident movements, of underground culture—topics that were traditionally reserved for "kitchen talk" in the apartments of the intelligentsia—were spouted from the podium of the Soviet parliament.¹⁰²

Den nye generalsekretærens retorikk ble umiddelbart tatt opp av så vel folket som pressen. Selve ordet *perestrojka* førte med seg en rekke andre bygningsmetaforer (eks. *demontaž partijno-gosudarstvennogo mehanizma* 'demontering av den partistatlige mekanismen'). Likevel var det den generelle liberaliseringen, og ikke det at et nytt regime brakte med seg et nytt språk – som etter revolusjonen i 1917 – som var hovedårsaken til de omfattende språkendringene.

Resultatene falt imidlertid på mange måter sammen med prosessene på 1920-tallet: Streng normering ble satt til side, og språkvarieteter som tidligere var blitt holdt borte fra offentlige sfærer, kom til uttrykk i aviser, politiske organer, etermedier, etc. Uformelle ord, sosiolekter og forskjellige typer sjargong dukket opp i sammenhenger der det før ville vært utenkelig. En helt ny språklig valgfrihet ble mulig. E. A. Zemskaia uttrykker dette slik:

Специфика современной эпохи в жизни русского общества — свобода от ограничений разного рода, разрушение советских стереотипов мышления, отказ от установлений тоталитарного режима — не может не отразиться в языке. Главное, что отличает современный русский язык — это раскованность, раскрепощенность, пришедшая на смену безликости и стандарту.¹⁰³

De ulike språkvarietetene har vært svært mobile på hele 1990-tallet. Standardspråk, *prostorečie* og sjargong blandes og øver større innflytelse på hverandre enn noen gang tidligere. Dette hører sammen med at samfunnet er blitt mer pluralistisk og at alternative

¹⁰⁰ Ryazanova-Clarke og Wade 1999, s. 54

¹⁰¹ Ryazanova-Clarke og Wade 1999, s. 66

¹⁰² Lipoveckij og Balina 2004, s. xxi

¹⁰³ Zemskaia 2000, s. 90

kulturer spres til større lag av befolkningen. Akkurat som etter revolusjonen i 1917 har etablerte talesjangrer blitt satt til side og språkets heteroglossi blitt relativisert. I mange tilfeller er det vanskelig å vite hva som skal kalles normert og unormert språkbruk, ifølge en annen nestor i russisk lingvistikk, N. S. Valgina:

Современное состояние русского языка, широкая представленность в нем вариантных форм, их стилевая и стилистическая дифференцированность позволили сформировать новый взгляд на характер нормы: характеристики нормативное — ненормативное оказались недостаточно точными и неадекватными по отношению к ряду языковых явлений.¹⁰⁴

Russland har etter 1990 fått en uensartet presse. Selv om tv-mediet og enkelte aviser er blitt satt under sterkt press fra myndighetenes side de aller siste årene, har mediekanalene langt større frihet til å uttrykke seg enn noen gang før. Den nye språklige bredden manifesterer seg i alle deler av media, og media er en forløper i språkutviklingen, akkurat som på 1920-tallet. En viktig forskjell er imidlertid at media i dag rommer mye mer enn for 80 år siden. Variasjonen i tv- og radiokanaler, blader rettet mot spesielle målgrupper, Internett, triviallitteratur, reklame med mer, bidrar til at stadig flere stemmer kommer til uttrykk. I den grad vi i dag kan snakke om noen "åndshøvding" på det russiske språkområdet på 1990-tallet, er det mediene som har inntatt den rollen. "Телевидение, радио, периодика, в целом массовая культура все активнее становятся 'законодателями моды', 'воспитателями' нового языкового вкуса."¹⁰⁵

Et hovedtrekk ved språksituasjonen som sådan og mediespråket spesielt er innflytelsen fra (amerikansk) engelsk. Engelsk er i dag så å si det eneste fremmedspråket russisk importerer ord fra, og innlånene har trent inn med stor kraft på en rekke områder – i særdeleshet økonomi, teknologi, politikk og ungdomskultur. Det store antallet innlån kan forklares på den ene siden av et reelt behov som følge av et nominelt underskudd, på den andre siden av fascinasjonen for vestlig livsstil. Engelskspråklig populærkultur i form av tv-serier, musikk og film opptar stor plass i mediene, selv om mye av det riktignok er dubbet til russisk. Det å beherske disse medienes språk – som er sterkt influert av vestlig kommersiell kultur og mote – kan gi status i mange miljøer, særlig blant ungdom.

For some, such as the teenage reader of the popular youth journal, *Ptiuch* (heavily laden with youth slang and foreign [mostly American] loan words), the new language phenomena represent a source of mystery and a means of growth, new opportunity, and empowerment ...¹⁰⁶

¹⁰⁴ Valgina 2001, s. 46

¹⁰⁵ Valgina 2001, s. 8

¹⁰⁶ Gorham 2000, s. 615. Innskuddet i klammeparantesen er Gorhams.

I næringslivssfæren er godt kjennskap til moderne *delovoj jazyk / biznes russkij* nødvendig for å kunne hevde seg. I dette ser vi en parallell til 1920-tallet, da det å beherske den kommunistiske eller den partistatlige språkmodellen var viktig for å komme seg frem i samfunnet.

Russland etter 1991 preges sterkt av den frie markedsøkonomien og varehandelen. Overalt i media og i byenes offentlige rom ser man reklame for nye produkter. Reklamens språk utfordrer det russiske språkets grenser, gjennom bevisst bruk av nye konstruksjoner som skal få folk til å stoppe opp og tenke seg om. Kreativiteten er stor, og normbrudd er snarere regelen enn unntaket. Eksempelvis kom jeg sommeren 2003 i Moskva over en reklamekampanje for en kleskjede der hovedslagordet var "ПриSALEся!". Slik blanding av latinske og kyrilliske bokstaver blir stadig vanligere. En hovedårsak til dette er innflytelsen fra utlandet og at internasjonale selskaper motsetter seg å skrive om merkenavnene – man kyrilliserer ikke *Nike* til *Найк*. Et annet viktig poeng er at moderne datateknologi gjør det meget enkelt rent teknisk å skifte mellom forskjellige tegnsett.

Reklamespråket er lekent, intimiserende og henvender seg direkte til forbrukeren. Dette har sammen med flere andre prosesser bidratt til å gjøre kommunikasjonen i det offentlige rommet mindre formell og mer personlig og flerstemmig. "Неофициальная игровая стихия, ломающая барьеры 'своего/чужого' пространства, врывается в традиционно монологические ситуации городского общения ..." ¹⁰⁷ Handelsformer, aktiviteter og livsområder som tidligere var fremmede i Russland, etablerer nye talesjangrer.

Etter 70 år med til dels sterk isolasjonisme førte Sovjetunionens fall til at Russland vendte seg mot resten av verden igjen. Dette har ikke bare gjort at russisk er blitt sterkt influert av fremmedspråk, men også at både det russiske folket og det russiske språket tar del i internasjonale trender. I Russland som i Vesten ser man i dag en tendens til regionalisering og oppløsning av autoritative sentre, hvilket mange vil si karakteriserer den postmoderne tidsalder. Tekniske nyvinninger som billig printerutstyr og Internett har gitt langt flere mennesker mulighet til å uttrykke seg skriftlig uten noen form for redaksjonell styring. Dette bidrar i Russland som ellers i verden til at flere forskjellige språkvarieteter kommer på trykk. Tempoet øker i mediene, arbeidslivet og privatlivet, hvilket fører til et raskere språk med større bruk av forkortelser og elliptiske uttrykk.

Perestrojka avfødte ikke bare en rekke bygningsmetaforer, men i det hele tatt en økende metaforisering av språket, særlig innenfor pressen. Også dette er typisk for en språklig "frigjøringsstid". "Необычный метафорический 'бум' в публицистике в какой-то степени объясняется раскрепощенностью языка современной прессы: появилась возможность

сравнивать все со всем."¹⁰⁸ Kreativ metaforbruk slapp på 1960- og 1970-tallet bare til omgangsspråket, og metaforene ble da stort sett hentet fra sport, militærvesen og teknikk. I dag tjener en mengde livsområder som kilde for metaforer.¹⁰⁹

En karakteristisk manifestasjon av den varierte språkbruken er "okkasjonalismer" eller ad-hoc-varianter, som man ser mange steder i avisene, ofte som en del av et større språklig spill. "Конец XX в. иногда даже называют веком окказионализмов. Человек играет со словом, состязается в этих играх с окружающими, стремясь победить соперника в остроумии, остроловии, оригинальности формы выражения."¹¹⁰ Eksempler på slike okkasjonalistiske språkspill er *Absurdistan*, *strachgejt* (henspiller på *Watergate*), *zdes'isdat* (henspiller på *tamizdat*). Akkurat som på 1920-tallet opplever man også ofte at journalister kommenterer eller forklarer nye ord (eks. "... в моду входит *целибат*, то есть половое воздержание мужчин ... Профессиональный *киллер*. По-русски — убийца ...").¹¹¹

Som på 1920-tallet sprer nyord seg så raskt at det blir vanskelig å følge med. For å ta et eksempel fra egen erfaring: Da jeg i 1999 studerte på Smol'nyj-instituttet i St. Petersburg, hevdet en av lærerne at en *tusovščik* var en musikktilhenger som fulgte yndlingsartisten sin verden rundt og en *tusovka* et møte mellom fans av denne typen. I en artikkel som opprinnelig ble publisert i 1996 lister E. V. Kakorina opp fire forskjellige betydninger av ordet *tusovka*,¹¹² uten at lærerens oppfatning passer til noen av disse. Det fikk meg først til å mistenke læreren for å ha misforstått ordet, men ifølge Alexandra Leontieva har lærerens bruk av *tusovka* vært vanlig siden 1980-tallet.¹¹³ Med andre ord forholder det seg sannsynligvis slik at Kakorinas arbeid ikke er grundig nok.

Ordene *tusovščik* og *tusovka* er to typiske eksempler på at forskjellige former for slang og uformelle ord har vunnet innpass i mange sfærer. Forbryterspråk sprer seg som på 1920-tallet, i noen tilfeller gjelder det sågar samme ord som den gang (eks. *limon* 'én million rubler/dollar'¹¹⁴). Enda større innflytelse har ungdomsslang fått. Ord som *prikid* '(hipt) klesplagg', *šnurki* 'foreldre' og *smolit'* 'røyke hasj' havner til stadighet på trykk i seriøse medier. Et annet eksempel på hvor stor interesse moderne (ungdoms)slang vekker, er det store antallet slangordbøker som er kommet på markedet de siste ti årene.

¹⁰⁷ Kitajgorodskaja og Rozanova 2000, s. 348

¹⁰⁸ Ermakova 2000, s. 56

¹⁰⁹ Se Ermakova 2000 s. 45–60 for en gjennomgang av metaforbruk på 1990-tallet.

¹¹⁰ Zemskaja 2000, s. 128

¹¹¹ Krysin 2000, s. 156f. Krysin's eksempler er hentet fra russiske aviser på 1990-tallet.

¹¹² Kakorina 2000, s. 82

¹¹³ Personlig kommunikasjon. Leontieva, som også er fra St. Petersburg, antyder at det kan dreie seg om en dialektforskjell. Kakorina er fra Moskva.

¹¹⁴ Merk at referansen er utvidet til å kunne gjelde også amerikansk valuta.

De russiske dialektene må på sin side karakteriseres som truede. De er i dag ikke lenger bare geografisk, men også alders- og funksjonsmessig avgrenset. Mens eldre mennesker på landsbygda stort sett holder på dialekten, snakker ungdommer på en måte som skiller seg lite fra språket i byene. I tillegg er det en tendens til at dialektbrukere undertrykker dialektale former til fordel for standardiserte i offisielle og yrkesmessige sammenhenger.¹¹⁵

Den nye åpenheten i samfunnet fra slutten av 1980-tallet medførte fundamentale endringer også for litteraturen. Det ble slutt på den institusjonelle tredelingen i en offisiell, en uoffisiell og en emigrert litteratur. Etter å ha vært bundet av streng sensur i rundt 60 år ble det mulig for russiske forfattere å sette nær sagt hva som helst på papiret. Dette har ført til en dramatisk språkutvikling i litteraturen.

Språkbruk i 1990-tallslitteraturen er imidlertid et område det er forsket lite på. Det er likevel mulig å belyse enkelte trender. Det viktigste er at litteraturen tar del i de generelle utviklingstrekkene som har dominert språkbruken etter 1985: Streng normering er satt til side, og mange språkuttrykk leserne ser på trykk i dag – for eksempel banning, sosiolekter, slang osv. – ville vært utenkelig tidligere. Akkurat som i reklamen skyldes normbruddene oftest bevisste valg.

[В] публицистике, в художественной литературе — нарушение языковой нормы оказывается художественно значимым. Эти отклонения от нормы становятся словесным образом, средством передачи специального, характерологического смысла.¹¹⁶

Det faktum at skriftkulturen i både det førrevolusjonære Russland og Sovjetunionen bestandig var kontrollert, sensurert og strengt normert, gjør at slike normbrudd har en sterkere virkning i russisk enn for eksempel i norsk. For mange russere var det et sjokk tidlig på 1990-tallet å se banning (*mat*) på trykk i relativt seriøse aviser og tidsskrifter. Flere forfattere – blant dem Vladimir Sorokin – har eksperimentert mye med bruk av tabuord.

Slang, reklamesjargong og mediespråk påvirker også litteraturen. Det samme gjør datateknologien. Det som mange kritikere i 1999 trakk frem som bokhøstens to viktigste bøker – Vladimir Sorokins *Goluboe salo* og Viktor Pelevins *Generation "II"* – utmerker seg ved at forfatterne i stort monn bruker latinske bokstaver. Pelevins bok rommer ikke bare utallige engelske slagord fra reklamens verden; vekslingen mellom *kirillica* og *latinica* er helt sentral i forfatterens språklek.

På samme måte som Maksim Gor'kij, representanter for skoleverket og flere andre på 1920-tallet, er det mange som reagerer negativt på normopløsningen også i dag. Flere

¹¹⁵ Krysin 2003, s. 48f

prominente lingvister – så som rektorene ved Moskvas Gor'kij- og Puškin-institutter Lev Skvorcov og Vitalij Kostomarov – har uttrykt bekymring for det russiske språkets tilstand. Forfatteren Aleksandr Solženicyyn har, akkurat som Gor'kij i sin tid, publisert lister over ord han mener hører hjemme og ikke hører hjemme i russisk. Men selv om det i 1995 ble opprettet et nasjonalt språkråd, har de som ønsker en strengere normering, foreløpig ikke greid å sette makt bak kravene.

Mange av klagemålene over at språket har forfalt etter 1990, kan avskrives som overdreven konservatisme. Samtidig er det liten tvil om at forbrytersjargong, bannskap osv., oftere kommer på trykk nå enn før. Også når det gjelder intonasjon, henvendelser på gaten og så videre, er dagens språk mer aggressivt og uhøflig enn tidligere.

3.4 Spesifikke endringer i vokabularet

Som på 1920-tallet er språkutviklingen på 1990-tallet lettest å registrere gjennom endringer i språkets ordforråd. Jeg går derfor gjennom de samme kategoriene som i underkapittel 3.2 – *endringer i språkets eksisterende leksikon, innlån, semantiske utvidelser og innskrenkninger og nydannelser*.

3.4.1 Endringer i språkets eksisterende leksikon

På samme måte som etter revolusjonen i 1917 endret situasjonen seg drastisk for en rekke ord knyttet til så vel politiske institusjoner som mer dagligdagse fenomener. De gikk enten helt av bruk eller ble nå oppfattet som historiske begreper, for eksempel *sovetskaja vlast* 'sovjetmakt', *gorkom* 'bykomité' og *kartočno-talonnaja sistema* 'rasjoneringskort-system'.

Etter 1985 har en del gamle ord som ble fortrent i 1917 fått sin renessanse. Mange er nødvendige for å representere nye foreteelser etter 1991 (eks. *duma* 'duma', *gubernator* 'guvernør'), mens andre brukes av mer stilistiske grunner. De "gjenoppvekkede" ordene kan deles i tre grupper: Ord som i SSSR kun betegnet førrevolusjonære fenomener (*junker* 'junker, (adelig) underoffiser', *urjadnik* 'urjadnik, underoffiser'), ord som i SSSR bare ble brukt om utenlandske forhold (*fermer* 'bonde', *renta* 'rente') og ord som ble brukt i SSSR i en annen betydning enn før revolusjonen (*znatnyj* '(før 1917) adelig; (etter 1917) berømt (for sitt arbeid)').¹¹⁷

¹¹⁶ Valgina 2001, s. 47

¹¹⁷ Ryazanova-Clarke og Wade 1999, s. 91ff

Andre områder – og tilhørende talesjangrer – som ble undertrykket av sovjetmyndighetene, men som nå er kommet til heder og verdighet igjen, er religion (eks. *žitie* 'helgenvita', *krestit'* 'å døpe') og forskjellige kultursfærer. Gamle betegnelser på utdanningsinstitusjoner (*gimnazia* 'gymnas' og *licej* 'lyceum') og ord knyttet til humanistiske institusjoner og ideer, som i sovjettida enten ikke ble brukt eller som ikke hadde noen egentlig referanse, er hentet frem igjen (*npravstvennost'* 'moral' og *miloserdie* 'barmhjertighet, velgjørenhet'). I økonomi og næringsliv er lånordene hyppige, men en del av dagens økonomiske ordforråd skriver seg også fra tiden før revolusjonen (*paj* 'andel, aksje', *makler* 'megler'). I den grad disse ble anvendt i Sovjetunionen, var det stort sett bare om utenlandske forhold. Noen boklige, iblant kirkeslaviske ord er blitt vanlige i avis- og omgangsspråk (*voistinu* 'sikkert, i sannhet', *lik* 'ansikt, åsyn').

Etter 1991 har en rekke byer og gater fått tilbake sine førrevolusjonære navn. Noen steder har i løpet av 1900-tallet gått gjennom en serie av navneendringer (eks. *Sankt-Peterburg* → *Petrograd* → *Leningrad* → *Sankt-Peterburg*). Navnediskusjonene har spilt en rolle i den politiske debatten etter 1991, ikke minst på grunn av kostnadene det medfører å endre tusenvis av skilt.¹¹⁸ Mens statens altomfattende posisjon i Sovjetunionen fordret standardiserte navn på banker, butikker, kafeer osv., har den frie konkurransen ført med seg stor kreativitet på disse områdene i dag. En spesiell trend er at navn som alluderer til "det gamle Russland" (*Bistro "Staryj posad"*, *Restoran "Carskaja trapeza"*) eller benytter førrevolusjonær rettskriving (*Torgovyj dom Potëmkin'*) vinner popularitet.¹¹⁹

Når det gjelder politiske institusjoner og posisjoner, er en del forhenværende historismer blitt gjenreist (eks. *Gosudarstvennaja Duma* 'Statsduma', *gubernator* 'guvernør'). Samtidig brukes ord som i Sovjetunionen kun betegnet utenlandske forhold, nå om russiske institusjoner (*parlament* 'parlament', *mër* 'borgermester'). Tiltaleformer er derimot et uklart område, ettersom det førrevolusjonære *gospodin* 'herr, herre', det kommunistiske *tovarišč* 'kamerat' og det i utgangspunktet mer nøytrale *graždanin* 'borger' alle er ladet med negative konnotasjoner.¹²⁰ Resultatet er for det første at disse tre fortrinnsvis brukes med ironisk eller nedsettende hensikt, for det andre at ord som *prostite* 'unnskyld', *molodoj čelovek* 'unge mann' og *devuška* 'jente' er hyppigst ved henvendelser til fremmede på gaten, i køer osv.

¹¹⁸ For en fyldig gjennomgang av navneendringer i Sovjetunionen og Russland etter 1991, se Ryazanova-Clarke og Wade 1999, s. 283–306.

¹¹⁹ For en detaljert oversikt over dette, se Kitajgorodskaja 2003.

¹²⁰ *Graždanin* fordi det i Sovjetunionen ofte ble brukt om både anklagere og anklagede i straffeprosesser. (Ryazanova-Clarke og Wade 1999, s. 88)

3.4.2 Innlån

Selv om statistikken viser at lånord ikke på langt nær er så hyppige som nydannelser,¹²¹ spiller de en dominerende rolle på mange områder. Mens russisk etter 1917 fortrinnsvis tok opp i seg ord av latinsk, gresk, fransk og tysk avstamming, er engelsk så å si enerådende kilde i dag.

Mest åpenbart importeres utenlandske ord for å betegne nye fenomener (eks. *komp'juter* 'computer, PC', *internet* 'Internett'), men de brukes også til å skille mellom liknende, men likevel ulike ting (*obsluživanie* 'betjening' – *servis* 'service'). Fremmede ord kjennes ikke så nære som tradisjonelle hjemlige, og er dermed gode til å uttrykke eufemismer (*kancer* 'cancer' i stedet for *rak* 'kreft'). Lån er også vanlig når et kort engelsk ord tilsvarer en lengre sammensetning på russisk (*sprinter* i stedet for *begun na korotkie distancii* 'sprinter'). Innenfor spesielle fagfelt lånes ord selv om målspåket har noe som i kommunikativ sammenheng tilsvarer, fordi kildespråkets ord har en mer teknisk, begrenset referanse (*juzer – pol'zovatel'* 'bruker (i datasjargong)').¹²²

Det finnes også utallige tilfeller der utenlandske ord vinner frem selv om det eksisterer fullt ut adekvate russiske ord. Dette skjer fordi de utenlandske ordene oppfattes som mer prestisjefulle, og reklamen har i dette tilfellet stor påvirkningskraft. For eksempel selger *ekskluzivnoe interv'ju* 'eksklusivt intervju' bedre enn *isključitel'noe interv'ju*.¹²³

De utenlandske ordene brukes hyppig, men ikke i alle sfærer. I muntligspråket følges de ofte av forbehold av typen *tak nazyvaemyj* 'såkalt' og *kak teper' prinjato vyražat'sja* 'som det er vanlig å uttrykke seg nå'. De er heller ikke populære i moderne slang¹²⁴ eller hos eldre mennesker. Lettest vinner de frem blant ungdommer og akademikere og andre som gjennom sitt yrke har mye kontakt med engelskspråklige fagmiljøer.

3.4.3 Semantiske utvidelser og innskrenkninger

Akkurat som på 1920-tallet er området semantiske endringer et av de mest spennende i dag. For det første er betydninger som speilet Sovjet-virkeligheten ikke lenger aktuelle. *Partija*

¹²¹ I perioden 1985–1994 stod nydannelser basert på russiske affikser for 85 prosent av det nye ordtilfanget, mens innlån utgjorde 7 prosent. De siste 8 prosentene er semantiske utvidelser. (Ryazanova-Clarke og Wade 1999, s. 169)

¹²² Krysin 2000, s. 146ff

¹²³ Krysin 2000, s. 153

¹²⁴ Ryazanova-Clarke og Wade mener at engelske ord var hyppige i ungdomsslang så lenge engelsk ikke øvde bred innflytelse på russisk (særlig på 1960- og 1970-tallet). Når engelske ord i dag har spredd seg til alle sfærer av samfunnet, er de blitt for populære til å kunne fungere som en del av et subkulturelt språk. (Ryazanova-Clarke og Wade 1999, s. 119)

'parti' refererte i perioden 1917–1991 kun til KPSS, i dag kan det referere til alle mulige forskjellige partier. Dette er et eksempel på en semantisk utvidelse.

Som en følge av at den sovjetiske politiske propagandaen ideologiserte rekker av ord, hadde begreper som var knyttet til "borgerlige", vestlige virksomheter negative konnotasjoner i Sovjetunionen. Disse konnotasjonene har forsvunnet etter 1985, for eksempel i ordene *biznes* 'økonomisk virksomhet' og *oppozicija* 'opposisjon'. I motsatt retning, fra positive til negative konnotasjoner, beveger "kommunistiske" begreper seg; *socializm* 'sosialisme' og *idejnyj* 'ideologisk korrekt' blir nå gjerne oppfattet som "belastede" ord.¹²⁵

Det politiske livet er i dag mye mer uensartet enn det var i Sovjetunionen. Dermed får ord som tidligere ikke hadde det, en semantisk utvidelse i form av politiske tilleggsbetydninger (eks. *zastoj* 'stagnasjon', *perestrojka* 'ombygging'). Tilsvarende beveger både gamle og nye politiske ord seg over i dagligspråket (*diktatura* brukes i betydningen *nasilie* 'vold, overgrep', *konsensus* som *soglasie* 'enighet').¹²⁶ Mange av de innholdsløse uttrykkene som ble brukt i den sovjetiske propagandaen har nå fått en reell referanse, for eksempel *prava čeloveka* 'menneskerettigheter' og *suverenitet* 'suverenitet'.

Som nevnt i 3.4.1 har en del kirkeslavismer og boklige ord kommet i utstrakt bruk. Når slike stilistisk markerte ord brukes ofte, kan markeringen med tiden forsvinne. Hyppig anvendelse av stilistisk markerte ord i aviser fører gjerne til en forenkling eller innsmalning av betydningen. Ved ordet *miloserdie* ser det i dag ut til at den opprinnelige bredere referansen 'barmhjertighet' er i ferd med å bli fortrent av den mer spesialiserte 'velgjørenhet'.¹²⁷ En liknende tendens inntreffer når vitenskapelige ord eller spesialuttrykk blir allmenngjort. Da hender det at referansen blir bredere og mindre nyansert, som ved ordet *ekologija*, som i dag ofte betyr 'beskyttelse, omtanke, hensyn' og ikke bare 'økologi'.¹²⁸

3.4.4 Nydannelser

Akkurat som etter 1917 er forkortelser enormt hyppige i dagens russisk, i form av både akronymer og stavelsesforkortelser. Selv om forkortelser nå som da er spesielt populære på områder som vitenskap og økonomi, ser man også mange eksempler på mer kreativ bruk. Enkelte nye forkortelser har form som et vanlig ord og henter dermed bi-konnotasjoner fra dette ordet (eks. *MIF* – *Moskva investicionnyj fond* 'Moskva investeringsfond', forkortelsen danner ordet 'myte'), det gjøres en uttalevri for å skape en morsom allusjon (uttalen *BiDe* i

¹²⁵ Ermakova 2000, s. 36ff

¹²⁶ Ermakova 2000, s. 42

¹²⁷ Kakorina 2000, s. 73f

stedet for det forventede *BeDe* for *Belyj dom* 'Det hvite hus'), eller man bruker en eksisterende forkortelse på nytt med ironisk innhold (*НЭР – наведение элементарного порjadka* 'innføring av elementær orden').¹²⁹

"Герой современного словообразования — человек."¹³⁰ Dette manifesterer seg akkurat som på 1920-tallet gjennom en rekke nye substantiver for å karakterisere politikere, yrkesutøvere, sportsmenn osv. Tradisjonelle suffikser på *-nik* (eks. *СНГěšnik* 'tilhenger av SUS'), *-vik* (*silovik* 'ansatt i maktens organer') og *-(š)čik* (*zadneskameečnik* 'back-bencher, menig parlamentsmedlem' (kalkering fra engelsk)) har vært spesielt produktive. Tilsvarende er det populært å lage fellesnavn med utgangspunkt i egennavn (*el' cinec* 'Jeltsin-tilhenger'). Det har oppstått utallige nye substantiv med suffikset *-izacija* (*dollarizacija* 'dollarisering', *vekselizacija* 'utbredelse av veksler'). Flesteparten av disse har et utenlandsk ord som kjerne, men det dannes også slike nyord med russiske kjerner (*ukrainizacija* 'ukrainisering'). Suffikset *-ing* opptrer i en rekke ord importert fra engelsk (*imidž-mejking* 'imagemaking', *kikboksing* 'kickboksing'), men har ikke vist seg produktivt med russiske røtter.

Når det gjelder prefigering av substantiver, er de typiske sovjetiske prefiksene *sverch-* 'over-', *super-* 'super-' og *anti-* 'anti-' ennå vanlige, men viktigere er en rekke prefikser som var bare delvis produktive i Sovjetunionen, hvorav flere har utenlandsk opphav (*post-* 'post-', *de-* 'de-', *kvazi-* 'kvasi-').¹³¹

Univerbater – det vil si et adjektiv og et substantiv som blir forkortet til ett ord (i russisk ved hjelp av suffikset *-ka*) – har tradisjonelt hatt stor utbredelse i talespråket, men er i løpet av 1990-tallet blitt populært også i avisspråket. Den store bruken har i mange tilfeller ført til homonymer (eks. *personalka* = 1 *personal'noe delo* 'personlig sak', 2 *personal'nyj avtomobil'* 'personbil', 3 *personal'nyj komp'juter* 'PC'). Univerbater er imidlertid ustabile og forsvinner ofte like raskt som de kommer. *Vizitka* fra *vizitnaja kartočka* 'visittkort' ble allerede i 1993 oppfattet som en arkaisme, selv om ordet ble registrert først i 1990.¹³²

Enda en parallell til språkutviklingen på 1920-tallet er fremveksten av nye faste fraser, som fort utvikler seg til klisjeer. Selv om enkeltordene som sådan var utbredt i sovjetisk tid, markerer sammensetningen en nyhet. To eksempler er *novye russkie* 'nye russere (om russere som er blitt rike etter SSSRs fall, og som ikke er redd for å vise sin rikdom)' og *dikij rynok* 'et vilt marked'.

¹²⁸ Kakorina 2000, s. 85ff

¹²⁹ Zemskaja 2000, s. 121ff

¹³⁰ Zemskaja 2000, s. 103

¹³¹ Zemskaja 2000, s. 110ff

¹³² Zemskaja 2000, s. 119

3.5 Oppsummering

Språkutviklingen i perioden jeg har kalt "1990-tallet" pågår ennå. Fordi vi befinner oss i perioden, er det vanskelig å presentere en kronologisk utvikling fra slutten av 1980-tallet til i dag, slik jeg har gjort i fremstillingen av 1920-tallsspråket. Tilsvarende er det vanskelig å si hvorvidt noen spesielle nye stemmer er i ferd med å vinne dominans, om noen "åndshøvdinger" greier å monologisere språksamfunnet slik som kommunistpartiet gjorde under den første femårsplanen.

En som har forsøkt å si noe om stemmeendringer på 1990-tallet, er Michael S. Gorham, hvis forskning mitt kapittel om 1920-tallsspråket for en stor del bygger på. I en artikkel fra 2000 tar han for seg språkdebatten på 1990-tallet og de mange oppropene for strengere normering, fra både forfattere og lingvister. Gorham er nokså moderat i sine antakelser, men etter å ha gått gjennom en rekke eksempler på hvordan debatten har utviklet seg, konkluderer han:

This wide range of examples from more recent linguistic practice suggests a fundamental shift in the language guardians' focus, from revolution to preservation. If in the early stages of the perestroika years the bulk of their cultural "currency" was invested in liberating the Word from the shackles of the language of the Soviet state, once that freedom had ostensibly occurred, and all its unforeseeable consequences unleashed, the gaze of the grammarians turned inward to the rediscovery (or, more accurately, the reinvention) of a more nationally pure, ecologically unblemished, notion of "language identity," or "taste."¹³³

Gorham ser med andre ord en parallell til overgangen fra de revolusjonære og folkelige språkmodellene til en "nasjonal" modell, hvilket fant sted omtrent på midten av 1920-tallet. Her gjelder imidlertid flere forbehold. For det første tar Gorhams analyse av perioden 1985–1999 primært for seg språkkulturdebatten slik den ble ført av lingvister, i mindre grad politikere og pedagoger. For det andre er det russiske samfunnet i dag fundamentalt annerledes enn Sovjetunionen rundt 1930, da kommunistene manøvrerte alle deler av statsforvaltningen, mediene, skoleverket osv., inn under partiets styre. Selv om Russland under Putins presidentskap fra 2000 har beveget seg i retning av et mer monokratisk styre og språkpuristene i noen grad er "on the rise", gjør dagens samfunns- og mediestrukturer det så å si teknisk umulig å ensrette språksamfunnet. Internett, blader, tv-kanaler, media som sådan er i dag så fragmentert og pluralistisk at en stor grad av heteroglossi er uunngåelig. Gorham gjør selv denne sammenlikningen mellom dagens situasjon og Stalin-tiden:

¹³³ Gorham 2000, s. 628

[I]f, in Stalin's time, complete control of the flow of information and the channels of communication made the task of language regulation relatively simple; the mediation of public discourse in the post-Soviet era has proven a much trickier task. The polyphony of voices and ideas bombarding most forms of print, audio, and visual media poses—intentionally or not—a direct challenge to the purifying and nationalizing efforts of language specialists, as well as to their traditional role as producers and guardians of legitimate language ...¹³⁴

Gorham peker likevel på ett fundamentalt forhold, nemlig at språklig oppblomstring og normløshet i en revolusjonær tid etter hvert stopper opp. Etter en stund vil tid, vane og mer avklarte samfunnsforhold føre til et roligere og mer stabilt språksamfunn. Et bevis på at dette også skjer i dag, er at oversiktsverk over språksituasjonen skrevet på 2000-tallet sjelden bringer til torgs andre opplysninger enn verk skrevet på 1990-tallet.

Hvis jeg kort skal oppsummere hovedtrekkene i språkutviklingen i de to periodene 1917–1930 og 1985–, er likhetene påfallende. Mange forskere har pekt på dette.¹³⁵ Ved begge anledninger ble et konservativt og stagnert politisk regime erstattet av en diametralt annerledes og mer liberal samfunnsstruktur, og dette førte også med seg en umiddelbar språklig reaksjon. Språket frigjorde seg fra de puristiske kravene til stil og standard som var så typiske for Tsar-Russland og Sovjetunionen. I tiden etter 1917 og etter 1985 finner man en svært heterogen språkbruk i alle deler av samfunnet, og forskjellige språkvarieteter blandes i mye større grad enn tidligere. Folkespråk, spesielle sjargonger, ny politisk språkbruk osv., kommer tydeligere til syne i offentlige sfærer.

Det området der 1920- og 1990-tallets språkliberalisering viste seg tydeligst, var innenfor vokabularet. Felles for begge perioder var at mange begreper mistet sin samtidige referent og ble gjort til historismer, samtidig som det oppstod en rekke nye fenomener som trengte en benevnelse. Språket kompenserte for det nominelle underskuddet ved hjelp av nydannelser, "innlån" fra språkets egne perifere ordforråd, innlån fra andre språk og semantiske utvidelser og innskrenkninger. Nydannelser spilte tallmessig den viktigste rollen ved begge anledninger.

Den største *ulikheten* mellom de to studerte periodene, er i hvor stor grad utviklingen ble styrt ovenfra, fra politisk hold. Mens kommunistpartiet – støttet av lærere, lingvister og enkelte forfattere – fra slutten av 1920-tallet greide å få gjennomslag for sin partistatlige stemme som den eneste legitime, finnes det i dag bare små tendenser til at staten forsøker å påvirke språkutviklingen. Det er vanskelig å definere hvilken gruppe som er den viktigste språklige premissleverandøren i Russland i dag, men media, reklame, det økonomiske liv og

¹³⁴ Gorham 2000, s. 629

¹³⁵ Se for eksempel Ryazanova-Clarke og Wade 1999, s. 113.

populær- og ungdomskultur spiller viktige roller. Den mer komplekse moderniteten som Russland de senere årene har tatt del i, fører dessuten til at nettovæksten i ordforrådet i dag er større enn på 1920-tallet.¹³⁶

Mens fransk, tysk og de klassiske språkene var de viktigste kildene for innlån før og etter revolusjonen, kommer så å si alle lånord i dag fra engelsk. På detaljplan finnes det også forskjeller – for eksempel ser man i dag mer kreativ bruk av forkortelser enn på 1920-tallet.

¹³⁶ Valgina 2001, s. 75

4 Satire og språklig variasjon i Il'f og Petrovs *Zolotoj telënok*

I dette og det påfølgende kapitlet går jeg over til å analysere konkret litterær språkbruk. Med utgangspunkt i Bachtins teorier om romanspråket (kapittel 2) og språkforholdene i forfatterens samtid (kapittel 3) vil jeg vise hvordan Il'f og Petrov og Sorokin artikulere og kommenterer språkbruken på henholdsvis 1920- og 1990-tallet, og uttrykker satire ved hjelp av språklige virkemidler. Fordi Il'f og Petrov og *Zolotoj telënok* er langt mer kjent enn Vladimir Sorokin og *Goluboe salo*, gir jeg innledningsvis i dette kapitlet bare en kort presentasjon av førstnevnte forfattere og verk.

4.1 Kort presentasjon av forfatterne og verket

Zolotoj telënok er historien om individualisten og bondefangeren Ostap Benders jakt på millionæren Aleksandr Korejkos penger. Jakten sender Bender – og hans tre kompanjonger Balaganov, Panikovskij og Kozlevič – på biltur gjennom Sovjetunionen. Til slutt innhenter Bender Korejko i Sentral-Asia, og Korejko innser at han ikke har noe annet valg enn å gi fra seg en million rubler til den utrettelige utpresseren Bender. Alternativet er at Bender avslører Korejkos hemmelige rikdom for myndighetene.

Il'f og Petrovs verker er uløselig knyttet til samtiden, og den politiske og økonomiske kursendringen fra NĖP til den første femårsplanen danner bakgrunnen for både romanen i sin helhet og avslutningen spesielt. Idet myndighetene kveler *nĕpmenenes* relative frihet og innfører en altomfattende statsøkonomi, blir Benders lenge etterlengtede million nytteløs. Uten statlig tillatelse kan ikke en privatperson kjøpe noe som helst. Alt Bender har drømt om å bruke penger på – dyre hoteller og restauranter, underholdning og reiser – er booket bort til statlige organisasjoner. Bender forsøker å flykte over den rumenske grensen med all sin rikdom, men blir stoppet av rumenske grensevakter, loppet for verdier og sendt tilbake til Sovjetunionen.

Som nevnt i innledningskapitlet hadde Il'f og Petrov et ambivalent syn på samfunnsutviklingen i Sovjetunionen rundt 1930. Det ligger på den ene siden en sterk pro-sovjetisk ytring i at individualisten Bender, som ikke vil delta i byggingen av landet, til slutt taper for kollektivet. Forfatterparet gir også en parodisk fremstilling av en rekke karakterer som er frosset fast i førrevolusjonære tankemønstre. På den andre siden rommer boken også mye satire over den unge sovjetstatens feil og mangler, både på et humoristisk, ytre nivå, og

på et dypere og mer alvorlig plan. Det meste av denne satiren kommer – som vi skal se – til uttrykk gjennom språklige virkemidler.

Il'f og Petrov hadde ulik bakgrunn, selv om begge vokste opp i Odessa. Petrov kom fra en religiøs familie der faren var historielærer, og fikk en gammeldags borgerlig gymnasutdannelse. Jøden Il'f avsluttet teknisk høyskole, hadde en far som var bankmann og jobbet selv på en flyfabrikk. I seg selv var forfatterparet en *smyčka* av dels borgerlige, dels arbeider- og funksjonærklassetilhørende elementer. De var ikke med i noen av 1920-tallets litterære grupperinger, og må som sin nære venn Jurij Oleša klassifiseres som popuťčiker.

Zolotoj telėnok er Il'f og Petrovs andre og siste roman. Den ble skrevet ferdig i 1930, men ble avvist av sensuren to ganger før den endelig kom ut i numrene 1–7 og 9–12 av 1931-årgangen til tidsskriftet *30 dnej*. Den første bokutgivelsen drøyet til 1933, også det på grunn av problemer med sensuren. I mellomtida hadde boka allerede kommet ut i engelsk og tysk oversettelse. Grunnen til at Glavlit nølte med å godkjenne *Zolotoj telėnok*, var forfatternes blandete klassetilhørighet, verkets nevnte ambivalens og ikke minst det faktum at det på begynnelsen av 1930-tallet pågikk en uavklart debatt i partiet om den nye kommunistiske staten i det hele tatt hadde bruk for satirisk litteratur.¹³⁷

I forordet til *Romany I. Il'fa i E. Petrova. Sputnik čitatelja* etterlyser Jurij Ščeglov et skikkelig tekstkritisk arbeid rundt dialogen. I 1997 og 2000 fikk Ščeglov delvis svar på tiltale da Moskva-forlaget Vagrius publiserte "den første fullstendige utgaven" (*pervyj polnyj variant romana*) av henholdsvis *Dvenadcat' stul'ev* og *Zolotoj telėnok*. Med utgangspunkt i forfatterparets håndskrevne manuskript kunne redaktørene M. Odesskij og D. Fel'dman nå inkludere mange kortere passasjer som tidligere var blitt redigert bort av ideologiske eller andre årsaker, samt noen kapittelvarianter forfatterne selv forkastet. Selv om Odesskij og Fel'dman sjelden forklarer tillegg og strykninger i forhold til tidligere utgivelser i detalj, holder jeg meg på ett unntak nær til deres utgave av *Zolotoj telėnok*.¹³⁸

Den følgende analysen av satire og språklig variasjon i *Zolotoj telėnok* er bygget opp som følger: Først vil jeg vise hvordan forfatterne bruker periodens karakteristiske nyord og trekke frem noen eksempler på hvordan språkdebatten konkret tematiseres i verket (4.2). Deretter gir jeg en generell presentasjon av heteroglossi (4.3) og parodi og stilisering (4.4) i romanen uten å eksemplifisere mye fra teksten, før jeg slår ned på flere spesialtilfeller der Il'f og Petrov bruker forskjelligartede språklige virkemidler for å uttrykke satire (4.5–4.10). Før oppsummeringen til sist (4.12) tar jeg for meg hvordan Il'f og Petrov ved hjelp av tostemmig

¹³⁷ For en detaljert gjennomgang av denne debatten, se Mai 1993.

¹³⁸ Il'f og Petrov 2000a. Henvisningene vil følge direkte i hovedteksten på formen (ZT:sidetall).

diskurs uttrykker parodi over klassefiendtlige elementer og regimekritikk i samme utsagn (4.11).

4.2 Karakteristiske språktrekk og artikulering av språkdebatten

Det er ikke vanskelig å finne eksempler på at Il'f og Petrov inkluderte periodens nye ord i *Zolotoj telënok*. Alle undergruppene diskutert i 3.2 er representert.¹³⁹

Når det gjelder *endringer i språkets eksisterende leksikon* (3.2.1), bruker Il'f og Petrov mange ord som etter revolusjonen kom i vanlig bruk etter å ha vært spesialisert politisk terminologi før revolusjonen. Eksempler er *repressija* 'represjon' (ZT:237), *lozung* 'slagord' (ZT:71, 115) og *deputat* 'representant, deputert' (ZT:138, 370). Byråkratismer og kirkeslavismer som *ibo* 'fordi, thi' (ZT:105, 195), *daby* 'for at' (ZT:207, 254) og *nekij* 'noen' (65, 188) brukes hyppig. Folkelige eller lavspråklige former som *do svetu* 'til i morgen' (ZT:189) og *ichnij* 'deres' (ZT:217¹⁴⁰) forekommer også.

Metaforisk bruk av militære ord og uttrykk, popularisert gjennom den generelle krigstilstanden frem til begynnelsen av 1920-tallet, er også lett å finne: *front spora* 'diskusjonsfront(linje)' (ZT:303), *desertir trudovogo fronta* 'desertør fra arbeidsfronten' (ZT:72), *rabota po bor'be za pomeščenie* 'arbeid i kampen for innkvartering' (ZT:167).

Motsatt vei, fra språkets sentrum til periferi, gikk ord knyttet til tsarregimet. Dette er det flere eksempler på i kapitlet "Krisiz žanra", der rojalisten Chvorob'ëv kommer til orde: *žalovanie* 'lønn' (ZT:137, brukes også i flere andre kapitler – ZT:71) *general-gubernator* 'generalguvernør' (ZT:136), *policmejster* 'politimester (i større by)' (ZT:136).

Som nevnt var antallet *innlån* (3.2.2) fra vestlige språk etter revolusjonen ganske lavt. Likevel forekommer flere eksempler i *Zolotoj telënok*, deriblant *koncern* 'konsern' (ZT:235, 236), *taksi* 'taxi' (ZT:84, 277) og *fokstrot* 'foxtrot' (ZT:108). Tre av ordene som Ryzanova-Clarke og Wade nevner som eksempler på innlån fra Sovjetunionens tyrkisktalende republikker, opererer på Benders "asiatisk ornament"-liste (ZT:322, se 4.9). Dette dreier seg om *basmač* 'basmatsj (medlem av kontrarevolusjonær gruppe i Sentral-Asia 1917–1926)', *kišlak* 'landsby' og *aryk* 'vanningskanal'. Selv om disse ordene antakelig var allment kjent da *Zolotoj telënok* kom ut,¹⁴¹ har Il'f og Petrov gitt dem en forklaring. Ordet *basmač* er oversatt

¹³⁹ Fremstillingen nedenfor er hovedsakelig basert på Seliščevs og Ryzanova-Clarke og Wades ordlister. Jeg oppgir maksimum to funnsteder per ord, også når de forekommer hyppigere. Ord som er oppgitt med bare ett funnsted, forekommer bare én gang. Alle ord står i sin "oppslagsform" (nominativ, entall, hankjønn, etc.).

¹⁴⁰ Står to ganger på samme side.

¹⁴¹ "Слова, перечисленные в этом списке, относятся к самым затертым штампам восточной тематики." (Ščeglov 1991, s. 646)

med *nechorošij čelovek* 'dårlig menneske', hvilket antakelig viderefører den oppfatningen som hadde satt seg i den russiske befolkningen.

Et typisk trekk ved et ustabil språkområde som Sovjetunionen på 1920-tallet er at innlån og egne ord konkurrerer. Et eksempel på dette i *Zolotoj telënok* er ordparet *samolët, aëroplan* 'fly'. At førstnevnte ord brukes seks ganger (ZT:139, 271, 328, 329, 339, 340), mens sistnevnte bare én (ZT:309), passer med det faktum at *samolët* etter hvert fortrenge *aëroplan*.

Ryazanova-Clarke og Wade opererer også med en egen gruppe for lånord attestert første gang mellom 1928 og 1940.¹⁴² To av disse ordene, samt en avledning av et tredje, er brukt i romanen: *kombajn* '1 flerfunksjonsmaskin, -anlegg; 2 skurtresker' (ZT:164 (bet. 1), 291 (bet. 2)), *kombinezon* 'overall' (ZT:280) og *kovbojskaja rubaška* 'cowboyskjorte' (ZT:125), avledet av *kovboj* 'cowboy'. At ord attestert først i 1928 er å finne i en roman skrevet i 1930, demonstrerer hvor raskt Il'f og Petrov responderte på språklige endringer i samfunnet.

Teksten inneholder flere av de mest kjente eksemplene på *semantiske endringer i enkeltord* (3.2.3). Ordet *nagruzit'* 'lesse, laste' fikk på 1920-tallet tilleggsbetydningen 'pålegge et partimedlem arbeid' og brukes i den siste betydningen her (ZT:138).¹⁴³ To andre eksempler på semantiske utvidelser er *čistka* 'rensing', med tilleggsbetydningen 'utrenskning av klassefiender' (ZT:103, 212), og *jačejka* 'celle', med tilleggsbetydningen 'particelle' (ZT:233, 330). Betydningsinnsnevringen av ordet *partija* kommer til syne i avledninger som *partiec* '(før 1917) medlem av et politisk parti; (etter 1917) medlem av Kommunistpartiet' (ZT:136, 147) og *partijnjy* '(før 1917) tilhørende et politisk parti, parti-; (etter 1917) tilhørende Kommunistpartiet, kommunistparti-' (ZT:147, 372).

Det florerer også av samtidens karakteristiske *nydannelser* (3.2.4) i form av forkortelser. Eksempler på stavelsesforkortelser er *Narkomfin* (*Narodnyj komitet finansov*) 'Finansministeriet' (ZT:87), *stengazeta* (*stennaja gazeta*) 'veggavis' (ZT:137) og *polpred* (*polnomočnyj predstavitel'*) 'ambassadør' (ZT:145). Det finnes også en rekke akronymer: *RKK* (*Rascenočno-konfliktnaja komissija*) 'Kommisjon for fastsetting av konflikter'¹⁴⁴ (ZT:137) og *MOPR* (*Meždunarodnaja organizacija pomošči borcam revoljucii*) 'Den internasjonale hjelpeorganisasjonen for revolusjonsforkjempere' (ZT:138).

Når det gjelder nydannelser gjennom affigering, har vi – i tillegg til det allerede nevnte *partiec* – *krasnoarmec* 'soldat i Den røde hær' (ZT:326) og *lišenec* 'person fratatt stemmeret-

¹⁴² Ryazanova-Clarke og Wade 1999, s. 18–24

¹⁴³ Seliščev 1928, s. 103. Ščeglov omtaler *nagruzit'* og substantivet *nagruzka* som neologismer. Dette er feil – det dreier seg om semantisk utvidelse av allerede eksisterende ord. (Ščeglov 1991, s. 478)

¹⁴⁴ Dette var et organ som ble opprettet ved store fabrikker og institusjoner for å løse konflikter mellom arbeidere og organisatorer.

ten m.m.' (ZT:173).¹⁴⁵ Et annet karakteristisk ord for perioden, er *allilujščik* 'person som skryter overstadig mye' (ZT:66). Forfatterparet konstruerer også flere ord med utenlandske prefikser, for eksempel *eks-namestnik* 'eks-stattholder' (ZT:219), *eks-načal'nik* 'eks-sjef' (ZT:276) og *superšuba* 'superkåpe' (ZT:378). "Il'f and Petrov show particular preference for foreign prefixes, even when Russian equivalents are available."¹⁴⁶

Il'f og Petrov artikulere også periodens språkdebatt eksplisitt gjentatte ganger. I bokens femte kapittel skildrer forfatterparet livet i samtidens Moskva:

А в Москве в ту пору уже бегали новые моторы с хрустальными фонарями, двигались по улицам скоробогачи в котиковых ермолочках и шубках, подбитых черным мехом "Ли́ра"; в моду входили остроносые готические штиблеты и портфели с чемоданными ремнями и ручками; слово "гражданин" начинало теснить привычное слово "товарищ"; какие-то молодые люди, быстро сообразившие, в чем именно заключается радость жизни, уже танцевали в ресторанах уанстэп "Дикси" и даже фокстрот "Цветы солнца" ... (ZT:108)

I denne oppsummeringen av samfunnsutviklingen i hovedstaden trekker forfatterparet frem bil- og klesmoter, språklige endringer og ungdomsliv. Ved å utheve språk som et av fire hovedtrekk i bybildet, understreker Il'f og Petrov hvordan språkspørsmålet opptok menigmann i perioden.

Den av Benders tre kompanjonger som tydeligst har en folkelig bakgrunn, er småkjeltringen Balaganov. Han er en handlingens mann som ikke skyr noen midler for å loppe folk for gods og gull, men han er ingen intelligent person. Balaganov har problemer med å forstå Benders varierte språkbruk: "Балаганов не понял, что означает 'статус-кво'. Но ориентировался на интонацию, с какой эти слова были произнесены ..." (ZT:115) På denne måtene tematiserer Il'f og Petrov hvordan nye fremmedord ble et problem for massene.

4.3 Generelt om heteroglossi i *Zolotoj telënok*

Mesteparten av komikken og satiren i både *Dvenadcat' stul'ev* og *Zolotoj telënok* kommer frem gjennom språklige virkemidler.

The two novels contain a wealth of linguistic devices used for comic effect. They are veritable labyrinths of word-play and word-association, with a narrative that is highly satirical, picaresque and very topical. ... Il'f and Petrov's intelligence and mastery of language shine through every page of their work.¹⁴⁷

¹⁴⁵ Denne siste nydannelsen ble brukt om *něpmeny*, kulakker, tidligere landeiere, prester osv., som på grunn av sin klasseslørighet var definert som potensiell fiende og dermed ikke kunne være medlem av arbeiderforeninger, tjene i Den røde hær, ha barn på universitetet og annet.

¹⁴⁶ Greenhill 1989, s. 62

¹⁴⁷ Greenhill 1989, s. 8

Samfunnet og kulturen Il'f og Petrov beskriver, er en heterogen blanding av gammelt og nytt. Tross bolsjevikenes anstrengelser var det umulig å kvitte seg med alle minner fra tsartiden; borgerkrig, varemangel og sult gjorde at folk pent måtte klamre seg til de klær, gjenstander og møbler de tross alt eide. Dette, som Ščeglov treffende kaller "kulturens lappe-karakter" (*loskutnyj oblik kul'tury*),¹⁴⁸ spiller en viktig rolle i begge romanene. "Все это придавало культуре 20-х гг. пестроту, которая в романах Ильфа и Петрова нарочито сгущена и непрерывно эксплуатируется в сатирических целях."¹⁴⁹ Forfatterne plasserer hyppig førrevolusjonære kulturuttrykk (i vid forstand) i en ny kontekst for å skape en komisk eller satirisk effekt. Som Ščeglov påpeker, passer karakteren Chvorob'ëvs gammeldagse bakkenbarter dårlig når han ikke lenger har noen *vicmundir* under.¹⁵⁰ Lappeteppemetaforen er også treffende i forhold til Il'f og Petrovs språkbruk. Diskursen i *Zolotoj telënok* karakteriseres først og fremst ved at forskjellige språknivåer – samtidige som førrevolusjonære, muntlige som skriftlige – blandes sammen eller kontrasteres mot hverandre. Ordforrådet i boka er stort og variert.

Ordrikdommen og den spesielle interessen for gjenstander og detaljer lar seg delvis forklare av forfatterparets bakgrunn fra Odessa. På hele 1920-tallet hadde Odessa et sterkt litterært miljø, som dessuten stadig fikk besøk av kjente Moskva-forfattere. Sammen med blant andre Jurij Oleša var Il'f og Petrov de viktigste representantene for det Viktor Šklovskij siden kalte "den sørrussiske skole".

The common features that mark the prose of Odessa writers and which can easily be detected in Il'f and Petrov's work include the attention to the seemingly irrelevant details of everyday experience, the predominance of rich metaphorical language, the use of local colour and exotic speech, and picaresque and ironic models of narration.¹⁵¹

Forfatterparet hadde en spesiell evne til å få med seg nye talemåter og uttrykksformer. Il'f gikk bestandig rundt med en notatblokk for å notere ord han hørte eller leste på gata, og innfall og ideer til nye skriverier.¹⁵² Normopløsningen og den varierte språkbruken i perioden var en viktig inspirasjonskilde for de to forfatterne. Dette førte til at de adapterte ny språkbruk raskt – jamfør forrige underkapittel – samtidig som de beholdt en kritisk distanse til det nye språket. Ved de fleste tilfellene når 1920-tallets nyord opptrer i *Zolotoj telënok*, har de en ren referensiell betydning, men det finnes også utallige eksempler på hvordan nyspråkets

¹⁴⁸ Ščeglov 1990, s. 29

¹⁴⁹ Ščeglov 1990, s. 33

¹⁵⁰ Ščeglov 1990, s. 30

¹⁵¹ Greenhill 1989, s. 28

¹⁵² Il'fs notatbøker ble utgitt i 2000 som Il'f, Il'ja, *Zapisnye knižki 1925–1937. Pervoe polnoe izdanie*, Moskva: Tekst.

klisjémessige sider underkastes ironi og parodi. "Особого разговора заслуживает ирония, излучаемая всем текстом романов писателей. Она направлена главным образом на современный язык, уже приобретающий черты новояза и отличающийся искусственностью и фальшью."¹⁵³

Den andre hovedinspirasjonskilden som setter et fast preg på romandiskursen, er tidligere skjønnlitteratur. Dette er i og for seg ikke eksepsjonelt – enhver forfatter er influert av andre forfatteres verker – men Il'f og Petrov bedriver hele tiden et bevisst spill med allusjoner og litterære "lån". Blandingen av samtidig språkbruk på den ene siden og eldre litterære diskurser på den andre danner fundamentet for heteroglossien i *Zolotoj telënok*. Diskursene blandes fritt, ofte etter samme mønster som sammensetningen av gamle og nye kulturuttrykk beskrevet over. Ščeglov uttrykker det slik: "Особенно благодарную мишень образуют две эпохи, наиболее богатые культурными, идеологическими и речевыми штампами, — советская и предреволюционная, включая в обоих случаях литературу и искусство."¹⁵⁴

Mens Zoščenko og flere andre av periodens forfattere uttrykte språklig inkonsistens ved hjelp av en innskutt forteller og *skazteknikk*, finner vi en allvitende forteller i *Zolotoj telënok*. Til gjengjeld "invaderes" fortellerstemmen hele tiden av andre tekstnivåer. Når det for eksempel fortelles om en byråkratisk institusjon, dukker byråkratiske uttrykk opp i fortellerstemmen, og avisklisjeene florerer hver gang representanter for pressen opptrer. Dette er også et dominant trekk ved Il'f og Petrovs heteroglossiske romandiskurs.

Et annet er hvordan forfatterparet direkte gjengir tekst fra skilt, slagord, reisehåndbøker, osv. Dette passer godt overens med Bachtins beskrivelse av den moderne romanen. "И в последующие эпохи своего развития роман широко и существенно пользовался формами писем, дневников, исповедей, формами и методами новой судебной риторики и т.п."¹⁵⁵ Il'f og Petrov lar objektene de refererer til, "snakke selv" og derigjennom blir diskursen tostemmig:

Представляя какой-то сатирический объект, повествователь Ильфа и Петрова всегда стремится представить нам язык этого объекта. Если таким объектом является бюрократическое учреждение, авторы цитируют объявления, плакаты, документы. Если описывается производство газеты, то газета сама говорит за себя своим же языком, цитатами из своих текстов. Если герой романов Ильфа и Петрова держит в руках путеводительный справочник или энциклопедию, то почти обязательно будет приведен из него отрывок. Цитирование текста по способу введения чужой речи совпадает с

¹⁵³ Kremencov 2003, bind 1, s. 188

¹⁵⁴ Ščeglov 1990, s. 86

¹⁵⁵ Bachtin 2000, s. 224

введением прямой речи персонажа: цитата добавляет еще один голос, еще одну точку зрения в разноречие романов.¹⁵⁶

For å ta et enkelt eksempel: I romanens andre kapittel forklarer Bender våpenbroren Balaganov at han trenger minst en halv million rubler slik at han kan emigrere til Rio de Janeiro. Etersom Balaganov aldri har hørt om denne byen, Leser Bender opp et utdrag fra et leksikon:

— Это вырезка из Малой советской энциклопедии. Вот что тут написано про Рио-де-Жанейро: "1360 тысяч жителей"... так... "значительное число мулатов... у обширной бухты Атлантического океана"... Вот, вот!.. "Главные улицы города по богатству магазинов и великолепию зданий не уступают первым городам мира". Представляете себе, Шура? Не уступают! (ZT:85f)

I stedet for å referere til leksikonteksten i form av et resymé – enten i en Bender-replikk eller i fortellerstemmen – siterer Il'f og Petrov direkte fra leksikonteksten, og sitatene er entydig markert ved hjelp av anførselstegn. Ved flere anledninger er også skilt og plakater gjengitt grafisk, om enn ikke i form av tegninger, så iallfall med rammer. Dette gjør de innførte sitatene av denne typen enda tydeligere.

Автопробегом по бездорожью и разгильдяйству!

(ZT:119)

Andre "lån" opptrer mer skjult i teksten, men ikke mer enn at en oppmerksom leser – med en viss kjennskap til russisk litteratur, verdenslitteraturens kanon og språk- og samfunnsforhold på 1920-tallet – oppdager underliggende tekstlag.

Тактика непрерывного скрещивания диссонирующих культурных пластов, чрезвычайная густота заимствований, а главное, несомненная десакрализирующая и пародийная установка поэтики Ильфа и Петрова — настраивают внимательного читателя на то, чтобы подозревать и выискивать едва ли не в каждом пассаже ДС/ЗТ "другие" голоса и усматривать интертекстуальный эффект в любых элементах ощутимо книжного происхождения.¹⁵⁷

4.4 Generelt om parodi og stilisering

Som vi har sett i kapittel 2 er parodi og stilisering to av de viktigste formene for tistemmig diskurs. Parodien er et grunnleggende virkemiddel for å uttrykke satire – i *A Dictionary of*

¹⁵⁶ Briker 1995, s. 12

¹⁵⁷ Ščeglov 1990, s. 88

Literary Terms and Literary Theory omtales parodien som "en type satirisk etterlikning" (*a kind of satirical mimicry*) og "en satiregren" (*a branch of satire*).¹⁵⁸ Parodien hos Il'f og Petrov retter seg først og fremst mot språket i samtiden – mot de klisjépregete talemåtene som bredte om seg på 1920-tallet og mot skriftlige sjangrer i perioden (særlig innenfor byråkratiet og pressen). Parodien er det viktigste elementet som binder de forskjellige heteroglossiske språklagene i *Zolotoj telënok* sammen. Boris Briker understreker denne sammenhengen mellom samtidsspråk, parodi og heteroglossi hos Il'f og Petrov slik:

Отношения текстов романов И. Ильфа и Е. Петров *Двенадцать стульев* и *Золотой теленок* с современным им языком осуществляются главным образом путем пародии на языковые штампы. Второй план пародии Ильфа и Петрова включает в себя разные пласты письменного языка. Такой принцип пародизации соответствует термину М. Бахтина "разноречие", что означает борьбу и развенчание разных языков в романном слове и стоящих за этими языками социальных идеологем.¹⁵⁹

Grunnen til at Bachtin kaller parodi og stilisering for tostemmig diskurs, er at begge formene – som skrevet tidligere – forholder seg til en annen diskurs, "den andres ord". Forskjellen mellom dem er at stilisatoren benytter seg av den andre diskursen i samme hensikt som opphavsmannen, mens parodikeren etterstreber å bruke den i en annen "retning".

Når det gjelder parodi, er Il'f og Petrovs "den andres ord" basert på samtidige språklige klisjeer. Jamfør diskusjonen av språkutviklingen på 1920-tallet i kapittel 3, er det ikke vanskelig å forstå at Il'f og Petrov og andre begavede språkkunstnere fant det nødvendig å reise innvendinger. Klisjeene som parodieres, fremkommer i teksten både som direkte sitater i anførselstegn og ved at fortellerstemmen tar opp i seg andre språklag. Selv om klisjeene i sistnevnte tilfelle er skjult, merker leseren likevel at det dreier seg om gjengivelse av en annens tale.

I de tilfellene der et parodierte sitat har en opphavsmann blant *Zolotoj telënok*'s karakterer, rettes parodien mot denne opphavsmannen. Et gjennomgående trekk i både *Dvenadcat' stul'jev* og *Zolotoj telënok* er at pressefolk, forfattere – kort sagt, skribenter av alle slag – blir satirisk fremstilt. Der vi treffer på skribenter, kan man være sikker på at Il'f og Petrov gjengir et utdrag av noe de har skrevet. Presseparodi tar jeg mer detaljert for meg i underkapittel 4.9.

Likevel er det først og fremst en form for stilparodi, og ikke parodi over enkeltpersoner, Il'f og Petrov bedriver. De forskjellige parodiene kan sees på som en slags "variasjon over et tema" (*variacija na temu*), som Briker kaller det.¹⁶⁰ For forfatterne er det

¹⁵⁸ Cuddon 1992, s. 640

¹⁵⁹ Briker 1995, s. 11

¹⁶⁰ Briker 1995, s. 14

viktigere å parodierte et sjablon eller en type avisklisjé enn konkrete litterære personer. Parodien rettes mot hele yrkesgruppen personen representerer, og slik blir parodien mer allmenn. "Несмотря на предлагаемую контекстом вариативность, цитатные тексты сохраняют верность шаблону."¹⁶¹

Annerledes forholder det seg med de sitatene som ikke har noen tydelig opphavsmann. I de tilfellene rettes satiren mot objektet som teksten representerer. "Поскольку автора анонимных текстов нет или авторство не имеет значения, сатирическому осмеянию подвергается объект, который этот текст представляет."¹⁶² For å ta et eksempel: I siste del av boka spiser Bender i en kantine med et navn som i seg er en oppvisning i samtidig byråkratisk klisjéfyllt ordbruk: *Učebno-pokazatel'nyj piščevoj kombinat FZU pri Černomorskoj gosudarstvennoj akademii prostranstvennych iskusstv*. På veggen i kantina henger to oppslag: "Не отвлекайся во время еды разговорами. Это мешает правильному выделению желудочного сока" og "Фруктовые воды несут нам углеводы." (ZT:373) I og med at disse sitatene ikke har noen definert opphavsmann, rettes satiren i første instans mot objektet sitatet representerer – kantina – og i neste instans mot hele den klisjépregede slagordkulturen.

Briker deler disse sitatene uten opphavsmann i tre undergrupper – "slagord og oppfordringer" (*lozungi-prizvyvy*), "forbud" (*zapretnye nadpisi*) og "omvendte navn" (*razvernutyje nazvanija*). Fellers for dem er at de "etterstreber avgrenset kortfattethet" ("... стремятся к предельной краткости ..."¹⁶³), hvilket passer godt med periodens generelle språkutvikling – kodeliknende forkortelser og en kortfattet, definert stil var som vi har sett to definerende trekk ved bolsjevikspråket. I sin form inviterte dette til satirisk utnyttelse. "Такие фразы по своей краткости близки афоризму и представляют собой удобный материал для шуток."¹⁶⁴

Slagordene og forbudsskiltene er i mange tilfeller reelle sitater fra 1920-årene. Parodien kommer her frem ved at de plasseres i en helt ny og spesiell kontekst, ofte ved at de inngår i et "sett" av klisjeer. Universalstemplet og høytidssettet som omtales i henholdsvis 4.8 og 4.9, er to klare eksempler på dette. Men forbudsskiltene hører også til den regimekritiske siden av *Zolotoj telënok* – alle forbudene delte hele samfunnet på 1920-tallet inn i klasser. "Запретные надписи – это знаки важного конфликта романов Ильфа и Петрова и советской литературы 20-х годов вообще – они разделяют общество на

¹⁶¹ Briker 1995, s. 14

¹⁶² Briker 1995, s. 19

¹⁶³ Briker 1995, s. 19

¹⁶⁴ Briker 1995, s. 19

посвященных и посторонних, 'с мандатом' и 'без мандата', 'с докладом' и 'без доклада'."¹⁶⁵

Il'f og Petrov morer seg kostelig med å sette humoristiske navn på institusjoner og gjenstander. I provinsbyen Arbatov, der beretningen begynner, finnes det en kooperativkantine ved navn *Byvšij drug želudka* (ZT:74). Det fortelles om et musikalsk "pseudoartel" (*lžeartel'*) som heter *Tam bubna zvon* (ZT:112), mens Bender selv starter et firma med tittelen *Černomorskoe otdelenie Arbatovskoj kontory po zagotovke rogov i kopyt* (ZT:203). Alle disse titlene og navnene utgjør enda et segment i romanens heteroglossiske oppbygning.

Når det gjelder tostemmighet og skjulte sitater i fortellerstemmen, gjentar fortellerstemmen ofte uttrykk og setninger som tidligere har stått i direkte sitats form. "В романах Ильфа и Петрова, однако, не только чужая речь, но и 'своя' речь, то есть речь повествователя, вбирает в себя и пародирует чужие тексты."¹⁶⁶ Første gang leseren møter det nevnte *avtoprobegom*-slagordet, er det utfelt i teksten med en ramme, som understreker at det er hentet direkte fra en plakat. Like etter gjentas det i fortellerstemmen. Tillegget *a zaodno, možet byt'*, *daže i po bjurokratizmu* levner ingen tvil om fortelleren holder en parodisk eller ironisk avstand til slagordet:

Как только машина тронулась, плакат выгнулся под напором ветра и приобрел настолько лихой вид, что не могло быть больше сомнений в необходимости грохнуть автопробегом по бездорожью, разгильдяйству, а заодно, может быть, даже и по бюрократизму. (ZT:119)

Ved siden av samtidig – i mange tilfeller klisjépreget – språkbruk er som nevnt førrevolusjonære litterære diskurser det viktigste elementet som konstituerer Il'f og Petrovs romanspråk. Det finnes mange litterære allusjoner på det fraseologiske nivået, men tydeligere er rollen tidligere litteratur spiller for komposisjonelle og sjangermessige strukturer. *Zolotoj telėnok* plasserer seg i reiseromansjangeren, og er full av referanser til verker som *Don Quijote*, *Mėrtvyė duši* med flere. Mange forskere har pekt på Il'f og Petrovs verkers utpregede *litteraritet*:

ДС/ЗТ выделяются среди всех произведений 20-х гг. своей исключительно густой литературностью. ... При всей живости характеров и положений, все происходящее в этих двух романах разворачивается "как по писанному", в соответствии с известными ритуалами сюжетного и композиционного развертывания.¹⁶⁷

¹⁶⁵ Briker 1995, s. 21

¹⁶⁶ Briker 1995, s. 22

¹⁶⁷ Ščeglov 1990, s. 72

Selv om allusjonene altså er tydeligst når det gjelder komposisjon, struktur og oppbygningen av motiver, som ikke er tema her, finner man også mange språklige referanser. Romanens kapittel 15, "Roga i kopyta", åpner med et tilnærmet Puškin-sitat, "Жил на свете частник бедный" (ZT:201) (jamfør "Жил на свете рыцарь бедный"). Ostaps oppfordring om å lese aviser ("Они довольно часто сеют разумное, доброе, вечное." (ZT:116)) alluderer tydelig til Nekrasovs dikt "Sejateljam".¹⁶⁸ I motsetning til samtidig språkbruk anvender imidlertid ikke Il'f og Petrov tidligere litterære diskurser til parodi, men i en stiliserende funksjon. De litterære allusjonene følges vanligvis ikke av overdrivelse, ironisk avstand, humoristisk kontekstualisering eller andre virkemidler som ellers ville gjort at den fremmede diskursen ble anvendt i en annen "retning" enn i sin opprinnelige sammenheng:

Классические мотивы и архетипы у Ильфа и Петрова слишком подробно и выразительно разработаны сами по себе, чтобы служить одним лишь пародийным целям. Чистая пародия, как правило, представляет осмеиваемые явления в схематизированном и уменьшительном виде ... между тем как в ДС/ЗТ все литературные конструкции, включая самую схему авантюрного романа с поиском, даны со всеми полагающимися им подробностями и в натуральную величину. Характерно и то, что заимствованные элементы у Ильфа и Петрова далеко не всегда выпячены и подчеркнуты, как бывает в собственно пародиях и иронических стилизациях, но получают реалистические мотивировки, о естественности которых соавторы заботятся не меньше, чем Чехов или Толстой.¹⁶⁹

Bachtin hevder at alle språklige uttrykk er gjentakelser av hva noen har sagt før, ettersom vi lærer språk ved å gjenta hva andre sier. Slik vil det også være i litteraturen – enhver tekst vil romme utallige "lånte" elementer. Vi har imidlertid med tostemmig diskurs å gjøre kun i de tilfellene der det er meningen at en oppmerksom leser skal oppfatte teksten som heterogen.

Et viktig poeng ifølge Ščeglov er at allusjonene til tidligere litteratur i *Zolotoj telënok* ofte er ment som henvisninger til en hel litterær epoke, mer enn til en enkeltforfatter eller et enkeltverk. Dette er en parallell til hvordan Il'f og Petrov i sine parodier ofte forholder seg til en hel sjanger og ikke bare et konkret tilfelle. Innlånene bidrar til å skape en idyllisk verden, som i Dumas' eller Stevensons verker. Stiliseringen bidrar med andre ord til å bygge opp under den "positive", regimetro, samfunnsbyggende siden av Il'f og Petrovs ambivalente roman.

Знакомые мотивы, фигуры, темы выходят на сцену пестрой толпой, словно дефилируя последним парадом перед скептической аудиторией новой эпохи, показывая ей в полном блеске все то, что увлекало и пленяло предшествующие читательские поколения.¹⁷⁰

¹⁶⁸ Ščeglov 1991, s. 448

¹⁶⁹ Ščeglov 1990, s. 89f

¹⁷⁰ Ščeglov 1990, s. 90

Inkorporeringen av den russiske litterære arven i struktur og språk passer godt overens med vendingen mot "den nasjonale språkmodellen", som fant sted i Sovjetunionen fra 1926–27. Selv om Il'f og Petrov anvender, tematiserer og parodierer både kommunistisk og folkelig språkbruk, ga de *Zolotoj telënok* en klassisistisk litterær ramme. På syntaksplan og når det gjelder oppbygning, er boka egentlig ganske tradisjonell.

Måten Il'f og Petrov omtaler det sovjetiske samfunnet på ved hjelp av gamle litterære skjemaer, er imidlertid også med på å undergrave "det fantastiske nye" i Sovjetunionen. På en måte understreker de at "alt har skjedd før", at "den realiserte utopien" Sovjetunionens kultur var basert på gamle mønstre.

4.5 Ostap Benders språk

Zolotoj telënok har en aural forteller. Den narrative distansen varierer imidlertid – ikke i rom og tid, men når det gjelder holdning overfor karakterer, og særlig i forhold til hovedpersonen Ostap Bender. Bender står i en særstilling blant bokas karakterer, ettersom han er den eneste som er positivt beskrevet, han er katalysatoren som driver sjettet fremover og det er bare han som har språket i sin makt. Bender er den eneste tekstprodusenten i boka som ikke parodieres; han er snarere selv en parodist. Selv om Bender er en tyv og en skurk, bruker han ikke vold eller raner uskyldige mennesker. Pekene hans går bare ut over latterlige personer.

Flere forskere har understreket hvordan Benders måte å snakke på og se verden på gjenfinnes i fortellerstemmen. "Язык Остапа, как известно, часто питается теми же источниками, что и речь повествователя ..." ¹⁷¹ Akkurat som fortellerstemmen tar opp i seg stadig nye tekstlag, etterligner Bender språket til folk han treffer. "Ostap's language is a mosaic of the entire linguistic spectrum, a reflection of his chameleon-like ability to fit in anywhere and assume any guise." ¹⁷² Bender står på mange måter utenfor samfunnet og har en ironisk avstand til institusjoner og personer han treffer på. Dette er ikke minst språklig markert.

In these novels, the authors' ability to manipulate the official discourse of involved characters is granted to one character alone: the rogue Ostap Bender, who is decidedly *noninvolved* in the new society. In exploiting this skill to achieve his own mercenary ends, Bender gains control precisely over those characters who should be contributing to the new society's health, but who

¹⁷¹ Briker 1995, s. 23

¹⁷² Greenhill 1989, s. 226

instead stifle its growth, beholden as they are to the pernicious influence of cliches and slogans.¹⁷³

Bender er et klassisk eksempel på en type bondefanger og svindler som det fantes mange av i Sovjetunionen på 1920-tallet. Revolusjonen førte til at en mengde offisielle dokumenter forsvant. Arbeidsledighet, fattigdom og ikke minst dårlige forbindelseslinjer gjorde at mange utviklet kunsten å utgi seg som slektninger av revolusjonshelter, offisielle sendemenn osv., for slik å lure penger fra offentlige kontorer. Den viktigste nøkkelen for å lykkes med dette, var å anvende riktig språk til enhver tid. "[T]he characteristic form of the Soviet confidence trick was a deception by a person posing as an official and expressing himself with intimidating fluency in a 'Soviet' language that many ordinary folk had still to master."¹⁷⁴

Bender passer godt inn i beskrivelsen av "the Soviet con man". I *Zolotoj telënoks* innledningskapittel lurer han til seg noen rubler ved å få byformannen i landsbyen Arbatov til å tro at han er sønn av revolusjonshelten Løytnant Šmidt. Ved hjelp av språklig oppfinnsomhet vinner Bender det han er ute etter; han behersker tidens autorative talesjangrer og vet å anvende dem.

But above all, his great talent is to "speak Bolshevik" with total assurance and fluency, and his most reliable stock in trade—starting with his self-representation as a "son of Lieutenant Schmidt" (a revolutionary hero of 1905)—is to use this linguistic fluency either to convince gullible provincials of his bona fides or to assume the character (and perks) of a Soviet bureaucrat.¹⁷⁵

I mange tilfeller benytter Bender seg av en tretrinnsstrategi, hvor han først snapper opp en persons talemåte, deretter hykler solidaritet med vedkommende, og så utnytter personens utilpasse situasjon. Han overtar og bearbeider samtalepartnerens oppfatninger på en måte som gjør at han kan utnytte dem til egen fordel. Et godt eksempel på dette er møtet med rojalisten Chvorob'ëv, som vi kommer tilbake til i 4.10. Dette at Bender kan gå inn i så mange roller, gjør at Il'f og Petrov kan tematisere periodens heteroglossi gjennom én person.

4.6 Språkbruk hos andre karakterer

Bender er den eneste personen i boka som aktivt former og endrer sitt språk. Alle de andre karakterene har en fast språklig markering som de beholder romanen igjennom. Markeringene er satirisk overdrevet. "It is as the characters themselves are unmasked satirically by their own

¹⁷³ Klanderud 1996, s. 451

¹⁷⁴ Fitzpatrick 2002, s. 540

¹⁷⁵ Fitzpatrick 2002, s. 537

language."¹⁷⁶ Mens Panikovskij innehar en rekke språklige attributter som var typiske for Odessa-jøder,¹⁷⁷ er Balaganov markert med flere folkelige trekk. Der Benders språk "smitter over" på fortellerstemmen, holder fortelleren ofte en ironisk distanse til hva de andre karakterene sier.

Når Bender og kompani ankommer Černomorsk,¹⁷⁸ byen der Korejko jobber, trenger de et sted å bo. De leier et rom i *kommunalkaen* "Voron'ja slobodka", der også den forhenværende hoffkammerherren Aleksandr Dmitrievič Suchovejko – som kaller seg selv Mitrič – og "den intellektuelle" Vasisualij Lochankin bor. Disse to figurene er glitrende eksempler på hvordan Il'f og Petrov får frem satire gjennom språkføringen til romanpersonene.

Fremstillingen av Vasisualij Lochankin hører definitivt hjemme på den regimetro siden av Il'f og Petrovs satire. Han er en parodi på liberale intellektuelle, på Benders individualitetskrav og på hele det førrevolusjonære spissborgerskapet. Lochankin erklærer sultestreik fordi kona Varvara truer med å forlate ham til fordel for en kar ved navn Ptiburdukov. Selv bruker Lochankin vanligvis tida til å ligge på sofaen og lese intelligentsia-propaganda fra tiden før revolusjonen. Arbeide har han aldri gjort. Lochankin blir fortvilet over at kona vil forlate ham, ettersom han da vil miste hennes to åpenbare fordeler: store hvite bryster og fast inntekt. Som et resultat av sin fortvilte situasjon begynner han å snakke i femfotede jamber:

— Волчица ты, — продолжал Лоханкин в том же тягучем тоне. — Тебя я презираю. К любовнику уходишь от меня. К Птибурдукову от меня уходишь. К ничтожному Птибурдукову нынче ты, мерзкая, уходишь от меня. Так вот к кому ты от меня уходишь! Ты похоти предаться хочешь с ним. Волчица старая и мерзкая притом!

Упиваясь своим горем, Лоханкин даже не замечал, что говорит пятистопным ямбом, хотя никогда стихов не писал и не любил их читать. (ZT:179)

Lochankins patetiske strofer understreker hans fullstendige livsfjernhet og latterlige personlighet. Alt han har å svare med mot et livsnederlag, er et versemål.

Den forhenværende hoffkammerherren Mitrič forsøker å skjule sitt borgerlige opphav, slik at de andre beboerne i bofellesskapet ikke skal rette sin indignasjon over "klassefienden" Lochankin mot ham også. Når fortelleren legger til tittelen "kammerherre" direkte etter et av Mitrič' anti-borgerlige utsagn, etterlater det imidlertid en tydelig ironi: "— Мы не буржуи

¹⁷⁶ Greenhill 1989, s. 226

¹⁷⁷ Se for eksempel Nakhimovsky 1999.

¹⁷⁸ Černomorsk tilsvarer virkelighetens Odessa.

электрическую энергию зря жечь, — добавил камергер Митрич, окуная что-то в ведро с водой." (ZT:188)

Mitrič krydrer sin tale med noe han selv tror er folkelige elementer, men det som kommer ut, er verken fugl eller fisk. "— Дай-кось, я попробую, — сказал он, занося руку. — Надаю ему лозанов по филейным частям." (ZT:189) Greenhill påpeker at det i dette også ligger en parodi av samtidige byforfatteres mislykkede forsøk på å fremstille bygdespråket: "The most interesting thing about Mitrich's speech is the fact that it is not genuine peasant-Russian but rather the kind of simple language attributed to peasants in literary works written by urban writers unfamiliar with rural folk-speech."¹⁷⁹

Også ved å kalle seg selv på farsnavnet, prøver Mitrič å uttrykke at han tilhører bondestanden. Men hans egentlige farsnavn er *Dmitrievič*. Il'f og Petrov legger i det hele tatt stor vekt på hva karakterene heter, og akkurat som forbildet Gogol' moret de seg med å klemme ut satiriske navn. Navnet Lochankin er avledet av *lochanka* eller *lochan'*, en nedsettende betegnelse på en gammel båt – akkurat som navnets eier likner et skip i ferd med å synke. Kombinasjonen med det konstruerte, gammeldags klingende fornavnet *Vasisualij* er meget komisk. Den utrettelige byråsjefen Polychaevs navn kommer fra verbet *polychat'* 'lue, stå i brann'. Hans ansatte Skumbrievič er en sleip byråkrat som alltid slipper unna, og har passende nok fått navnet sitt fra *skumbrija* 'makrell'.

4.7 Fremmedspråk

I løpet av romanen dukker det opp mange ikke-russere – to amerikanske forretningsmenn, to polske prester, en gruppe rumenske grensevakter, en tysk ingeniør og en norsk forfatter. Il'f og Petrov inkorporerer flere av disse utlendingenes morsmål i romandiskursen, som dermed blir enda mer heteroglossisk. Én forklaring på at forfatterparet bruker elementer fra andre språk, er fremmedordenes generelle popularitet i perioden, en annen er at de vokste opp i Odessa, hvor befolkningen bestod av mange forskjellige nasjonaliteter.¹⁸⁰ I en ellers fantasiløs artikkel skriver Sergej Semanov følgende om byen i forfatterparets barndom:

В начале XX века весь край, примыкавший к Одессе и называвшийся тогда Новороссией, отличался большой национальной пестротой. Помимо русских, украинцев и молдаван, составлявших коренное население и подавляющее большинство его, здесь, как свидетельствовали переписи, проживали группы немцев, греков, евреев, болгар, цыган.¹⁸¹

¹⁷⁹ Greenhill 1989, s. 231

¹⁸⁰ Dette kan også være en bakgrunn for hvorfor forfatterparet hyppig benytter substantiver med utenlandske affikser (se 4.2).

¹⁸¹ Semanov 1995, s. 244

I den humoristiske omtalen av Genrich-Marija Zauze, en tysk ekspert på mekanisering av skogdrift, kommer mange tyske ord til syne, både i Zauzes og andres replikker, og i fortellerstemmen. Den pliktoppfyllende Zauze er fortvilet over at ingen av den byråkratiske institusjonen GERKULES' late ansatte tar ansvar for å sette ham i arbeid. Ikke blir det bedre av at Zauze knapt snakker russisk, og de fleste GERKULES-medarbeiderne er ustø i tysk. På en avdeling tror de sågar han er en argentinsk turist og forsøker å kommunisere ved hjelp av døvespråk (ZT:237). Noen av Zauzes utbrudd (eks. *wolokita* 'forhaling, byråkratisk sommel') gjengis med latinske bokstaver, hvilket skaper en komisk effekt. Et poeng er at Il'f og Petrov i disse tilfellene transkriberer kyrillisk *в* med *w* etter tysk maner.

På et tidligere tidspunkt i beretningen blir sjåfør Kozlevič bondefanget av to polske prester i Černomorsk. Polakkene er ute etter bilen, og appellerer til den forhenværende forbryteren og angrende synderen Kozlevič. Il'f og Petrov gjengir flere polske ord direkte, transkribert til kyrillisk: "— Пан Козлевич! — застонали ксендзы. — Доконд пан иде? Опаментайсе, пан!"¹⁸²

Omtrent midtveis på reisen til Černogorsk støter bilen – som for øvrig bærer det prangende navnet "Antilopa-Gnu" – på to amerikanere og deres russiske tolk og sjåfør. Amerikanerne er i Sovjetunionen for å finne en god hjemmebrentoppskrift, ettersom det er brennevinforbud i hjemlandet, og Bender er selvsagt på pletten. I motsetning til polakkene og tyskeren refereres ikke amerikanernes stemmer direkte; vi får bare høre det tolken sier til Bender. Det er imidlertid ett unntak – når Bender presenterer en metode som skal gi førsteklases *perváč* ('hjemmebrent fra begynnelsen av destilleringsprosessen, derav veldig sterk'), bryter amerikanernes stemmer gjennom:

— О! — закричали американцы. — Pervatch! Pervatch!

Они уже слышали это слово в одной знакомой почтенной семье из Чикаго. И там о pervatch'e были даны прекрасные референции. ... В устах разомлевших туристов грубое слово первач звучало нежно и заманчиво. (ZT:128)

Igjen bruker Il'f og Petrov latinske bokstaver for å skille ut utlendingenes språkbruk fra teksten. Som i tilfellet med tyskeren Zauze er Il'f og Petrov nøye med transkripsjonen og gjengir *ч* med *tch* i amerikansk stil,¹⁸³ og ikke *tsch* etter tysk mønster. Når ordet ved neste anledning refererer til brennevinhandlernes opplevelse i Chicago, beholder forfatterne den

¹⁸² Jamfør polsk *Dokąd pan idzie? Opamiętaj się pan!* 'Hvor går De? Ta til fornuften!'. Denne og en annen polsk replikk er utelatt i Vagrius' "første fullstendige utgave" av boken. Sitatet er derfor hentet fra Il'f og Petrov 2000b, s. 155. At dette overhodet ikke er kommentert i Vagrius' utgave, viser at redaktørens tekstkritiske arbeid er nokså halvgjort.

¹⁸³ I moderne amerikansk transkripsjon ville kun *ch* blitt brukt.

amerikanske skrivemåten, men føyer til lokativsendelsen ved hjelp av en apostrof.¹⁸⁴ Tredje gang det snakkes om *pervač*, står ordet med kyrilliske bokstaver, hvilket tar bort den spesielle markeringen ved ordet. Dette eksemplifiserer nok en gang Il'f og Petrovs uvanlige språklige bevissthet og finfølelse.

Bender behersker som sagt alle periodens dominante språkformer, og viser ved flere anledninger at han også er kyndig i fransk, i motsetning til Balaganov, som kaller kompanjongen *mos'e Bender*. Gjennom Balaganovs feilaktige uttale eksemplifiserer Il'f og Petrov igjen hvor vanskelig det var for utdannede å beherske de fremmede elementene i periodens nyspråk. Benders svar tematiserer på sin side et av eksemplene jeg nevner på endrede tiltaleformer i 3.2.1: "— Слушайте, Шура, если уж вы окончательно перешли на французский язык, то называйте меня не *месье*, а ситуайен, что значит — гражданин." (ZT:88, uthevet i originalen)

Den store forskjellen på bruken av tysk, polsk og fransk på den ene siden og engelsk på den andre, er at Il'f og Petrov gjengir de tre førstnevnte språkene direkte, men ikke engelsk. Antakelig gikk forfatterparet ut fra at gjennomsnittsläseren kjente enkelte grunnleggende gloser i de første språkene, men ikke i det siste. Dette stemmer bra overens med Seliščevs registrerte opptegnelser fra 1920-tallet om at innflytelsen på russisk fra tysk, polsk og fransk var betraktelig større enn den fra engelsk, jamfør 3.2.1.

4.8 Parodi av byråkratiet

Mens Zoščenko og andre skaz-skribenter ofte flettet inn feilbøyninger og uriktige adaptasjoner av fremmedord i fortellerstemmen, finner vi utpreget substandard språkbruk bare hos noen få karakterer hos Il'f og Petrov. En bonde (ZT:205) og en servitør (ZT:323) bruker preposisjonen *soglasno* 'ifølge' med genitiv i stedet for det korrekte dativ. Seliščev hevder at dette var ganske vanlig blant partifolk i perioden,¹⁸⁵ og hos servitøren inngår feilen i en byråkratisk klisjé, *soglasno zakonov gostepriimstva* 'ifølge gjestfrihetens lover'. Men i det store og det hele er det minimalt av slike tilfeller i *Zolotoj telënok*.

Unlike Zoshchenko, Il'f and Petrov did not exploit this comic vein to its full extent. With few exceptions, their characters do not belong to peasant stock or to the working classes and one would not expect to find these kinds of proletarian mistakes in their dialogue ... The few occurrences of misuse of words of foreign origin are all found in DS.¹⁸⁶

¹⁸⁴ Dette er ikke det eneste tilfellet av apostrofbruk ved kasusendelser. GERKULES opptrer i former som *GERKULES'a*, o *GERKULES'e* osv.

¹⁸⁵ Seliščev 1928, s. 201

¹⁸⁶ Greenhill 1989, s. 56

Det som til gjengjeld er veldig godt utviklet i boken, er byråkraters og offisielt ansattes begjærlige annamning av politisk korrekt språk. Som omtalt i 3.1, var det bedre muligheter til å gjøre karriere dersom man behersket den offisielle stemmen. Et tydelig eksempel er Lochankins "vellykkede" kone Varvara, som forsvarer seg mot Lochankins beskyldninger ved hjelp av oppstyltede byråkratiske talemåter: "Я еще вчера поставила тебя в известность. ... Это твое частное дело, Васисуалий." (ZT:179)

På et punkt under bilturen fra Arbatov til Černomorsk blir Bender og hans tre kompanjonger feilaktig oppfattet som anførere i et statlig organisert billøp. I en landsby holder lederen for mottakelseskomiteen en velkomsttale som er som en *tour de force* over samtidige byråkratismer. Også i dette tilfellet svarer Il'f og Petrov med en ironisk fremstilling i fortellerstemmen: "Председатель комиссии по встрече автопробега протянул в своей приветственной речи такую длинную цепь придаточных предложений, что не мог из них выкарабкаться в течение получаса." (ZT:122) Som notert i 4.5 er Benders fremste fortrinn at han er flink til overta andres språkbruk. Ved å spille videre på landsby-byråkratens diskurs i sin takketale, blir ikke Bender mistenkt for ikke å være offisiell deltaker i billøpet: "Автомобиль, товарищи, не роскошь, а средство передвижения. Железный конь идет на смену крестьянской лошадке. Наладим серийное производство советских автомашин. Ударим автопробегом по бездорожью и разгильдяйству." (ZT:122)

I forordet til *Zolotoj telënok* gir Il'f og Petrov en metakommentar til det byråkratiske temaet i romanen. Avslutningen av forordet lyder slik:

И в конце концов мы постановили:
а) роман написать по возможности веселый,
б) буде строгий гражданин снова заявит, что сатира не должна быть смешной, — просить прокурора республики т. Крыленко привлечь упомянутого гражданина к уголовной ответственности по статье, карающей за головотяпство со взломом. (ZT:66)

Utsnittet er en etterlikning av offisielle erklæringer, og det er fullt av typiske byråkratismer (мы постановили; по возможности; по статье, карающей за головотяпство со взломом¹⁸⁷). Siden det avslutter forordet, og fordi det viser Il'f og Petrovs begrunnelse for å fortsette å skrive satire i denne perioden da satiresjangeren var utryddingstruet, kan utdraget ses på som et motto for hele romanen. Det understreker et av hovedmotivene i romanen – å gi en satirisk behandling av det stadig voksende byråkratiet i Sovjetunionen og av språket som

¹⁸⁷ *Golovotjapstvo so vzломom* '≈ innbruddsrot' er et konstruert humoristisk uttrykk som låter byråkratisk, men egentlig er helt meningsløst.

fulgte dette byråkratiet. "Il'f and Petrov wanted to ridicule the dreariness of official jargon. They also used bureaucratic vocabulary to attack bureaucracy itself."¹⁸⁸

Byråkratiet symboliseres mer enn alt annet av Černomorsk-institusjonen GERKULES, der Korejko jobber mens han venter på bedre tider for sin gjemte private kapital. Egentlig handler GERKULES med skogdriftsprodukter, men fordi myndighetene har bestemt at bedriften må flytte til et mindre attraktivt forretningslokale, er sjefen Polychaev stort sett i Moskva for å drive lobbyvirksomhet. Ettersom alle forslag og avgjørelser må innom Polychaev for å bli godkjent, gjør de ansatte ikke noe i det hele tatt.

Som ellers i romanen er satiren over byråkratiet utformet gjennom språklige virkemidler. Når GERKULES blir beskrevet, dukker byråkratismer opp i fortellerstemmen. Et godt eksempel er omtalen av skinn-byråkraten Egor Skumbrievič, som har utviklet det til en kunst å stikke mest mulig av fra jobben, men likevel gi inntrykk av at han gjør noe. Beskrivelsen av Skumbrievič er full av byråkratiske uttrykk og begreper.

Егор произносил правильные слова о советской общественности, о *культработе*, о *профучебе* и о *кружках самодеятельности*. ... Пятнадцать кружков, политических и музыкально-драматических, вырабатывали уже два года свои перспективные планы; ячейки добровольных обществ, имевшие своей целью споспешествовать развитию авиации, химических знаний, автомобилизма, конного спорта, *дорожного дела*, связи с *деревней* и *узниками капитала*, а также скорейшему уничтожению неграмотности, беспризорности, религии, пьянства и великодержавного шовинизма, существовали только в воспаленном воображении членов месткома. А школа профучебы, собрание которой Скумбриевич ставил себе в особенную заслугу, все время перестраивалась ... Если бы Скумбриевич был честным человеком, он, вероятно, сам сказал бы, что вся эта работа ведется "в порядке миража". Но в месткоме этот мираж облекался в отчеты ... (ZT:233f, mine kursivering)

Fortelleren poengterer at Skumbrievič "uttalte de riktige ordene" (*proiznosil pravil'nye slova*) om alle mulige byråkratiske oppgaver. Dermed understreker og latterliggjør Il'f og Petrov igjen hvordan det å beherske det riktige byråkratspråket var tilstrekkelig for å gjøre karriere. Hva man reelt sett *gjorde*, var sekundært. Det primære var å kunne bruke tidens autorative diskursform, det politisk-økonomisk-byråkratiske partistatlige språket som tok over som samfunnets autorative stemme fra slutten av 1920-tallet.

For Il'f and Petrov's ostensibly involved characters, "the language doesn't so much *reflect* reality as *replace* it" (Sinyavsky, *Soviet Civilization*, 206, my emphasis). Such characters become so ensnared by the charm and implied authority of the new, official-bureaucratic language that the world of "words" all but replaces the world of "deeds."¹⁸⁹

¹⁸⁸ Greenhill 1989, s. 86

¹⁸⁹ Klanderud 1996, s. 444

Satiren over byråkratiet tilhører først og fremst den regimetro siden i Il'f og Petrovs parodiske diskurs. Overbyråkratisering var et kjent fenomen som man var enig om kunne kritiseres. Dessuten er GERKULES, som kjemper for fortsatt eksistens i et forhenværende spissborgerlig hotell, på mange måter et borgerlig gufs fra førerevolusjonær tid. Slik satire var med andre ord noe Il'f og Petrov kunne regne med at myndighetene ville se verdien av.

[D]er "Herkules" ist nichts anderes als ein bürgerliches Etablissement, das sich als Sowjetunternehmen tarnt: er ist die bürgerliche Vergangenheit, die im Bewußtsein der Bürokraten ... die Gestalt eines Mythos vom verlorenen Paradies angenommen hat und die sich unter dem fadenscheinigen Mäntelchen absoluter Sowjetloyalität verbirgt.¹⁹⁰

Ved siden av Skumbrievič er byråkraten fremfor noen GERKULES-sjefen Polychaev. I kapittel 19, "Universal'nyj štampel'" (ZT:241–246) finner vi det aller beste og mest tydelige eksempelet på hvordan Il'f og Petrov parodierer samtidens klisjéfylte byråkratspråk. "Здесь идея штампа реализуется в его прямом значении."¹⁹¹ Som et resultat av at Polychaev stadig er ute og reiser, har han minimal tid til å ta i mot ansøkere. For å effektivisere virksomheten konstruerer han et universalstempel i 36 deler, med hvilket både han og sekretæren Serna Michajlovna kan ekspedere alle mulige saker raskt:

Она извлекла из шкафа длинную деревянную стоечку, на которой покачивалось тридцать шесть штемпелей с толстенькими лаковыми головками, и, проворно вынимая из гнезд нужные печати, принялась оттискивать их на бумагах, не терпящих отлагательства. (ZT:242)

Til å begynne med omfatter stempelet enkle setninger av typen "Не возражаю. Полыхаев" og "Провести в жизнь. Полыхаев" (ZT:242), men etter hvert som Polychaev ser hvor effektivt stempelet er, utvider han utvalget. Snart ser halvparodiske påskrifter som "Что они там, с ума посходили? Полыхаев" og "И кроватей не дам, и умывальников. Полыхаев" (ZT:243) dagens lys. Til slutt utvikler han et enormt stempel som etterlater seg minimale krav til innsats fra både ham og sekretæren – det gjenstår bare å fylle ut noen små felter og sette kryss ved et av i alt elleve mulige alternativer for hvordan GERKULES svarer på henvendelsen. Svaralternativene består stort sett av verbalsubstantiver i instrumentalis (som følge av reksjonen *otvetit' čem-l.*) og rommer en uavbrutt rad samtidige klisjeer (*uveličeniem proizvoditel'nosti truda, uničtoženiem progulov, bespoščadnoj bor'boj s golovotjapstvom, chuliganstvom i p'janstvom*, osv.). Il'f og Petrov avslutter omtalen av universalstempelet

¹⁹⁰ Ebding 1981, s. 238

¹⁹¹ Briker 1995, s. 18

lakonisk-ironisk: "Работа шла без задержки. Резина отлично заменила человека. Резиновый Полыхаев нисколько не уступал Полыхаеву живому." (ZT:245)

4.9 Parodi av pressen

Il'f og Petrovs arbeid som journalister brakte dem nær debattene om *rabkoryene* og *sel'koryenes* vaklende skrivekyndighet, proletarforfatternes bruk av sjabloner, etc. Da forfatterparet jobbet i *Gudok*, redigerte de innsendt materiale fra arbeider- og bygdeskribenter. *Gudok*-redaksjonen hadde dessuten en tavle der merkelig språkbruk i innsendte rapporter ble ført opp.¹⁹² Det manglet ikke på materiale å fråse i for de to satirikerne, og parodisk behandling av klisjéfylt språkbruk i pressen går igjen i Il'f og Petrovs skjønnlitterære verker.

[T]hey were scornful of enterprises characterized by routine, cliché, and lack of talent, hiding under a façade of trendy modernity. Many of their *feuilletons* of the late 1920's and 1930's are aimed at those hack-writers posing as artistic and literary highbrows, and the editors who comissioned such literary "enterprises".¹⁹³

Faktisk tok de etter suksessen med *Dvenadcat' stul'jev* fatt på en roman som skulle være en ren parodi over landets middelmådige presse og generelt labre skriftkultur. Romanen, som hadde arbeidstittelen *Letučij gollandec*, ble ikke skrevet ferdig, men forfatterne inkorporerte noen av kapitlene i *Zolotoj telënok*.¹⁹⁴ Parodi over samtidens journalistikk utgjør et viktig språklig motiv i *Zolotoj telënok*. "Этот напорный плебейский язык 20-х гг. и основанный на нем журнализм не могли не отразиться и на стилистической ткани романов Ильфа и Петрова, где они присутствуют и становятся объектом игры наряду с другими речевыми пластами."¹⁹⁵

I tredje del av *Zolotoj telënok* skiller Bender lag med de tre kompanjongene Balaganov, Kozlevič og Panikovskij. Sistnevnte dør av sult og tretthet underveis. Bender reiser videre til den store åpningsfesten for det nye jernbanestrekket mellom Kazakhstan og Sibir, Turksib. Millionær Korejko har nemlig fått seg jobb på jernbanen for å gjemme seg for Bender. Men Bender kommer etter, på et tog som frakter pressefolk som skal rapportere fra begivenheten.

Fortelleren skildrer innledningsvis hvordan alle pressefolkene vokter på hverandre for å unngå at noen får rapportert noe først. Til slutt orker en av dem ikke å vente lenger, og sender en kort beskjed til sin avis om at toget har passert Orenburg og at det ryker damp ut av lokomotivets pipe. Alle de andre reporterne følger etter: "Тайна вскоре раскрылась, и на

¹⁹² Greenhill 1989, s. 14

¹⁹³ Greenhill 1989, s. 135

¹⁹⁴ Smith 2003, s. 155

следующей же станции у телеграфного окошечка образовалась очередь. Все послали короткие сообщения о бодром настроении и о трубе паровоза, из коей валит дым." (ZT:310) Slik understreker Il'f og Petrov hvor programmessig og lite kreativ journalistikken i perioden var.

Bender har sneket seg med toget uten å betale for seg, men han er like pengelens som alltid. For å løse knipen konstruerer han et "høytidssett" (*toržestvennyj komplekt*) som kan automatisere skriveprosessen for journalister som rapporterer fra høytidelige åpninger av prestisjeprosjekter. Bender selger det til journalisten Uchudšanskij for 25 rubler.

Høytidssettet bærer den forklarende underoverskriften "Незаменимое пособие для сочинения юбилейных статей, табельных фельетонов, а также парадных стихотворений, од и тропарей" (ZT:319). Det er satt sammen av en ordboksdel med forskjellige substantiv, adjektiv, verb, kunstneriske epiteter og øvrige ordklasser, og en "kreativ" del med typeeksempler på lederartikkel, skjønnlitterær føljetongskisse og dikt. Til sist følger en samling ord som kan gi en asiatisk ornamentering (*Aziatskij ornament*) og et forklarende tillegg som lyder slik:

При помощи материалов *Раздела I^о* по методам *Раздела II^о* сочиняются также: романы, повести, поэмы в прозе, рассказы, бытовые зарисовки, художест. репортаж, хроника, эпопеи, пиесы, политобозрения, игра в политфанты, радиооратории и т.д. (ZT:322)

Ifølge opphavsmannen Bender kan høytidssettet brukes til å produsere hva som helst av både journalistiske og skjønnlitterære arbeider. Uchudšanskij tror fullt og fast på Bender og blir fra seg av lykke – på denne måten vil han få det nødvendige forspranget overfor sine kolleger, og han vil spare seg selv for arbeid. Høytidssettet er dermed en knusende parodi ikke bare over sjablonmessige skriverier i pressen, men også mangelen på kreativitet hos tekstprodusenter på alle nivåer i samfunnet.

Форма разных жанровых вариаций на один словарь дала возможность авторам не только воспроизвести каждый отдельный жанр в пародийном свете, но и высмеять ту легкость, с которой постановления, лозунги и передовицы переводились на язык художественных жанров – поэзии и прозы.¹⁹⁶

Ščeglov har vist at Benders typeeksempler på lederartikkel, føljetong og dikt delvis parodierer bestemte forfattere i samtiden,¹⁹⁷ men igjen er det slik at det først og fremst skal oppfattes som parodi over en hel sjanger eller stil, og ikke over enkeltpersoner.

¹⁹⁵ Ščeglov 1990, s. 27

¹⁹⁶ Briker 1995, s. 17

¹⁹⁷ Ščeglov 1991, s. 641–646

4.10 Sjangerkrise!

Kapittel 8 og 9 av *Zolotoj telënok* er metalitterært markert allerede i tittelen – "Krizis žanra" og "Snova krizis žanra". Disse to kapitlene omhandler to eldre personer som ikke har greid å følge med i tiden, og dermed representerer anakronistiske, førrevolusjonære elementer.

Etter at Bender og kompani lenge har nytt godt av godtroende landsbyboeres gjestfrihet, blir de tatt igjen av et rykte om at de likevel ikke er deltakere i billøpet. De må derfor male om Antilopa-Gnu, og stopper ved et avsidesliggende hus der det kan passe å gjemme bilen mens de skaffer maling. Husets herre er rojalisten Fëdor Nikitič Chvorob'ëv, som hater alt som har med det nye regimet å gjøre. Han har trukket seg tilbake i en avsidesliggende krok, men får likevel ikke fred fra sovjetstaten; dens språklige uttrykk forfølger ham overalt:

Знакомые говорили исключительно о хамских, по мнению Хворобьева, вещах: о жаловании, которое они называли зарплатой ... Когда огорченный Хворобьев одиноко прогуливался по улицам города, то и здесь из толпы гуляющих вылетали постылые фразы:

"...Тогда мы постановили вывести его из состава правления..."

"...А я так и сказал: На ваше РКК примкамера есть, примкамера..."

И, тоскливо поглядывая на плакаты, призывающие граждан выполнить пятилетку в четыре года, Хворобьев с раздражением повторял:

— Вывести! Из состава! Примкамера! В четыре года! Хамская власть! (ZT:137)

Det er ikke så mye de nye institusjonene, men de nye *betegnelsene* som gjør ham sint; han blir plagd av så vel nydannelser (*primkamera*, *RKK*, *pjatiletka*) som endringer i språkets eksisterende leksikon (*zarplata* fortrenger *žalovanie*) og semantiske endringer (*vyvesti iz sostava* har her en klar *čistka*-konnotasjon). Sinnet skyldes ikke minst at han ikke *forstår* det nye språket.

До самого конца своей службы он не знал, как расшифровать слово Пролеткульт и от этого презирал его еще больше. Дрожь омерзения вызывали в нем одним своим видом члены месткома, сослуживцы и посетители методологическо-педагогического сектора. Он возненавидел слово сектор. (ZT:137)

Når Chvorob'ëv flytter ut på landet for å komme unna det forferdelige nyspråket, inntreffer imidlertid den tragedie at språket invaderer drømmene hans. Når selv ikke det mest private og personlige – drømmeverdenen – holder stand mot det nye, nærmer Chvorob'ëv seg randen av sammenbrudd. Bender utnytter Chvorob'ëvs vaklevorne psyke, hykler sympati med ham og oppnår det han ønsker uten problemer.

I det påfølgende kapitlet av *Zolotoj telënok* treffer vi rebusmakeren Sinickij, som har produsert rebuser og charader i en mannsalder. Men akkurat som i tilfellet Chvorob'ëv har

tiden løpt fra Sinickij; gang på gang stikker arbeidet seg på grunn av den nye tidens krav til politisk korrekthet. Sinickij og barnebarnet Zosja havner i en vanskelig økonomisk situasjon fordi han knapt får solgt et eneste arbeid. "Он [Синицкий] отстал от жизни, был политически неграмотен, и молодые конкуренты легко его побивали." (ZT:147)

For å prøve å etterkomme den nye tidens krav lager Sinickij en charade av ordet *industrializacija*. Mens stikkordene (på rim) til de tre første stavelsene går problemfritt, roter han det til i den fjerde:

В чалме сидит и третий слог,
Живет он тоже на востоке.
Четвертый слог поможет бог
Узнать, что это есть предлог. (ZT:147)

I en tid når alt som smaker av religion blir intenst motarbeidet, gjør Sinickij den åpenbare tabben å la "gud hjelpe" med å finne den fjerde stavelsen. Ikke bare det, Sinickij har til og med gjort den samme feilen før, og dermed mistet sårt tiltrengte inntekter (ZT:148). Selv om han har bestemt seg for å være politisk bevisst, greier han det ikke. I skapelsesakten trenger det ubevisst inn ord som var *comme il faut* tidligere i Sinickijs karriere, men som er uakseptable nå. Det blir heller ikke enklere av at avstanden mellom korrekt og fullstendig ukorrekt politisk språkbruk er liten, iallfall for en eldre mann som ikke lenger følger helt med i samfunnsutviklingen. Sinickij prøver å inkludere et politisk slagord – "В борьбе обретешь ты право свое" – i en ny charade, men også dette blir feil, fordi dette slagordet stammer fra Det sosialrevolusjonære parti (SR) (ZT:149). I motsetning til Chvorob'ëv prøver Sinickij å gjøre sitt beste for å følge det nye regimets krav, men han greier det ikke.

4.11 Ambivalens gjennom tistemig diskurs

På et enkelt nivå bruker Il'f og Petrov tilfellene Chvorob'ëv og Sinickij til å parodierte "overvintrede" førrevolusjonære rester. Sinickijs yrkeskarriere går til grunne fordi han ikke greier å etterkomme den nye tidens krav, men er håpløst stivnet fast i gamle tankemønstre. Chvorob'ëv dyrker nostalgiske minner fra en tid da han ennå hadde en funksjon i samfunnet. Il'f og Petrov latterliggjør tilbakestående elementer som det nye sovjet-samfunnet ikke hadde bruk for, og – som de to herrenes misere viser – samfunnet ikke ville få noen problemer med å kvitte seg med. Forfatterparet bygger slik opp under den unge sovjetstaten.

Men Chvorob'ëv og Sinickij eksemplifiserer også hvordan Il'f og Petrovs satire samtidig rommer en regimekritisk side. Beskrivelsen av hvordan Chvorob'ëvs drømmer blir

invadert av sovjetspråket kan minne om dystopiske fremstillinger som Evgenij Zamjatin's *My* (1920), der staten gjør alt den kan for å tvinge menneskets tenkning i en bestemt retning. Drømmen symboliserer enkeltmenneskets mest private avlukke, og hvis en stat eller et regime greier å kontrollere også det, da er det totalitære samfunnet et faktum. "The nationalization of dreams by the state is, of course, the archetypal dystopian nightmare ..." ¹⁹⁸ Drømmesekvensen i *Zolotoj telėnok* er et skjult, men likevel klart uttrykk for forfatterens tiltakende frykt for de negative konsekvensene av samfunnsrettingen.

Med karakteren Sinickij uttrykker Il'f og Petrov hvordan regimet brukte fastlagte språkkrav som et verktøy for å legge bånd på litteraturen og fri kreativitet. Sinickij stoler som kunstnere flest mye på intuisjonen når han skaper noe, men ender gang på gang opp med politisk ukorrekte valg. Men hvordan kan man snakke om kunstnerisk frihet når det på forhånd er bestemt hva som er riktig kunst? Dette temaet, som Il'f og Petrov videreutviklet i de to kortere fortellingene *Ich bin s golovy do nog* og *Kak sozdavalsja Robinson* (begge 1933), utgjør også en del av *Zolotoj telėnoks* regimekritiske side.

De to eksemplene viser hvordan forfatterparet greier å formidle sin ambivalente holdning til samfunnsutviklingen i ett og samme uttrykk. Dette er også en form for tostemmig diskurs, selv om det ikke nødvendigvis kan underordnes noen av Bachtins "idealtyper" skaz, parodi, stilisering eller dialogisk diskurs. Også i andre av episodene der borgerlige elementer, religion, *nėpmeny* eller andre blir underkastet det som tilsynelatende er ufarlig parodi, klinger en annen, mer alvorlig stemme med, en stemme som er vendt *mot* samfunnsutviklingen i Sovjetunionen i forfatterens samtid.

Den GERKULES-ansatte Berlaga spiller gal i frykt for de planlagte utrenskningene i bedriften. Han havner på galehus, der han treffer flere likesinnede simulanter. Fordi de er fremstilt som en forsamling latterlige feiginger, kan Il'f og Petrov bruke Berlaga og hans medpasienter til å kritisere myndighetene. Når kritikken kommer fra slike ufarliggjorte, tilbakestående karakterer, virker den harmløs og parodisk, men den alvorlige undertonen kommer likevel frem når en av pasientene sier: "— В Советской России ... сумашедший дом — это единственное место, где может жить нормальный человек." (ZT:217).

Hele *čistka*-tematikken står ytre sett i et humoristisk tegn, fordi den rammer den parodiske institusjonen GERKULES. De ansatte er late og udugelige byråkrater uten andre mål enn å gjøre livet mest mulig behagelig for seg. Likevel finnes det alvor i deres frykt for å bli rammet av utrenskningene. "If and Petrov can get away with this focus on purges and imprisonment because that focus ostensibly serves the purpose of the Stalinist regime, which

¹⁹⁸ Zholkovsky 1989, s. 42

sought not to keep the purges secret, but to publicize them and thereby to use them as a warning against their potential enemies."¹⁹⁹

Også de mange litterære henvisningene skjuler mange potensielle antisovjetiske ytringer. De mange Dostoevskij- og Gogol'-allusjonene som finnes i teksten, skisserer dialogisitet og antiautoritær diskurs i seg selv. Likeledes antyder den nevnte konstante blandingen av gamle og nye kultur- og språkuttrykk hvordan "divisive hierarchies" fortsatte å leve i Sovjetunionen, selv om landet offisielt skulle være en egalitær stat. *Zolotoj telënok* er et heteroglossisk verk med mange stemmer, hvilket i seg selv opponerer mot monologisk, totalitær tenkning. Booker og Juraga oppsummerer dette slik:

The "popular" fictions of Ilf and Petrov themselves seem to belong to the category of "low" literature, yet they also manage to open dialogues with classic writers of Russian "high" culture like Pushkin, Gogol, and Dostoevsky. Moreover, Ilf and Petrov also manage to incorporate into their texts bits and pieces of other genres as well, including newspaper stories, letters, telegrams, how-to manuals, guidebooks, lectures, encyclopedias, theater performances, and films. The resultant mixture of genres (and their accompanying ideologies) produces a richly dialogic texture that in itself is already inimical to the authoritarian ideology of Stalinism. This mixture of ideologies combines with the inherent antiauthoritarianism of satire and with a number of specific motifs in the texts of Ilf and Petrov to generate a potentially powerful critique of the Stalinist regime, despite the ostensibly proregime stance of those texts. Indeed, it is this very mixture of proStalinist and antiStalinist energies that makes the novels of Ilf and Petrov particularly rich examples of double-voiced discourse.²⁰⁰

4.12 Oppsummering

I dette kapitlet har jeg vist hvordan Il'f og Petrov i *Zolotoj telënok* behandler språksituasjonen i samtiden gjennom et bredt spekter av litterære grep. Forfatterparet anvender alle periodens dominerende språktrekk – fra utenlandske ord til folkelige elementer – til å karakterisere personer, byråkratiske institusjoner, representanter for pressen osv. Den store rollen språk spiller for romanens persongalleri, kommer ikke minst frem ved at alle bipersonene har en fast språklig markering. Dette står i klar kontrast til hovedpersonen Ostap Bender. Bender er den eneste som er i stand til å bevege seg fra ett språknivå til et annet, og vinner stadig fordeler ved å emulere andre personers språkbruk. Gjennom sin opphøyde språklige status står Bender frem som bokas helt, til tross for at han mister alt han har drømt om i romanens avslutning.

Som de anførte eksemplene forhåpentligvis har demonstrert, var Il'f og Petrov to usedvanlig språkbevisste forfattere. De holdt ofte en ironisk avstand til samtidsspråket, som de oppfattet som klisjéfyllt i mange sammenhenger. Samtidig er det helt tydelig at

¹⁹⁹ Booker og Jurega 1995, s. 75

²⁰⁰ Booker og Jurega 1995, s. 80

forfatterparet i 1930 hadde inkorporert store deler av 1920-tallets språklige endringer. Ord fra alle undergruppene gjennomgått i 3.2 opptrer i teksten i ren referensiell betydning.

Som nevnt flere ganger er *Zolotoj telënok* en utpreget heteroglossisk roman. Romandiskursen er full av innskudd i form av både primære og sekundære talesjangrer. Så å si enhver karakter i romanen bidrar med en ny og annerledes stemme, og fortellerstemmen invaderes konsekvent av forskjellige innskutte diskurser. Il'f og Petrov inkluderer også forskjellige fremmedspråk i diskursen.

Zolotoj telënok er rik på tostemmig diskurs. Parodi spiller en fundamental rolle i boka, og retter seg først og fremst mot klisjépreget språkbruk i samtida, og institusjoner hvor sjablonisert språkbruk var et kjennetegn. Pressens og byråkratiets språk parodieres gjennom hele romanen. Men i de tilfellene Il'f og Petrov tyr til tidligere skjønnlitterære klassikere for å forme "den andres diskurs", har dette en stiliserende, og ikke en parodisk funksjon.

Med henblikk på Michael S. Gorhams kronologiske gjennomgang av kampen mellom autorative stemmer i Sovjetunionen på 1920-tallet, ble *Zolotoj telënok* skrevet på den tiden da den partistatlige stemmen for alvor begynte å dominere samfunnet. Som det også går frem av plottet i romanen, var partiets ensrettingspolitikk nå i ferd med å gjøre seg gjeldende. Gorham understreker at den partistatlige stemmen inkluderte elementer fra alle de tre andre "hovedstemmene" på 1920-tallet: den revolusjonære, den folkelige og den nasjonale. Også i *Zolotoj telënok* finner man alle tre stemmene representert – det revolusjonære språket opptrer i sitater og slagord, folkespråket i språkbruken til noen få karakterer, mens de mange allusjonene til den klassiske litterære arven knytter verket til den nasjonale stemmen.

Likevel ville det være helt galt å påstå at språket i *Zolotoj telënok* gir uttrykk for den partistatlige stemmen. Vi finner ingen eksempler på direkte politiske ytringer som taler partiets sak i boka. På det språklige nivået er Il'f og Petrovs romandiskurs i seg selv så variert at den ikke kan uttrykke bare ett verdenssyn. Når Bachtin i "Épos i roman" understreker at romanen er en *tilblivende* sjanger,²⁰¹ impliserer det at den i prinsippet motsetter seg å gjengi fastlagte tankemønstre. Romanen er for Bachtin per definisjon en antitotalitær sjanger. Il'f og Petrovs språk er så nyansert, variert og fargerikt at det i seg selv opponerer mot ensrettingen som satte inn omtrent da romanen ble skrevet. Jurij Ščeglov beskriver dette slik: "[Д]о причудливости гетерогенный и дисгармонический облик [культуры], словно издающийся над установкой на единообразие, которую тоталитарная идеология

²⁰¹ Bachtin 2000, s. 198

содержит в своей программе, но пока что бессильна полностью осуществить на практике."²⁰²

I hovedinnledningen refererte jeg til Alexandra Smiths utsagn om at *Dvenadcat' stul'ev* og *Zolotoj telënok* er antisovjetiske romaner som paradoksalt nok alltid hadde en plass i den sovjetiske kanon. Det faktum at forfatterparets andre roman i det hele tatt fikk passere sensuren, på et tidspunkt da myndighetene var i ferd med å kvele all opposisjon, viser hvor finstemt forfatterparet formulerte sine antisovjetiske standpunkter. Enten må Glavlit ikke ha forstått kritikken, eller må de ha regnet med at den var for skjult til at folk ville oppdage den. Et annet spørsmål er om Il'f og Petrov bevisst gikk inn for å skape et ambivalent verk, eller om det mer var et resultat av impresjonistisk skaperkraft.

Man kan spørre seg hvor mye det at Il'f og Petrov skrev i tospann, hadde å si for ord- og stemmerikdommen i verkene deres. Det er ikke uvanlig at to forfattere gir ut bøker i fellesskap, men Il'f og Petrovs arbeidsform skiller seg ut. Mens de fleste forfatterpar skriver atskilte deler og siden binder teksten sammen, satt Il'f og Petrov ved siden av hverandre i hele skriveakten – de diskuterte hver eneste linje til begge var fornøyd. Dette førte til at to forfattere smeltet sammen til én, samtidig som det forklarer det utrolig presise og varierte ordvalget i bøkene deres. I reiseskildringen *Oдноэтажная Америка* (1936) endret forfatterparet arbeidsform. Her skrev de to forfatterne tjue kapitler hver før de samlet det i én tekst. Likevel har ingen forskere greid å si hvem som skrev hvilke kapitler. Etter knappe ti års samarbeid hadde de utviklet felles stil, språkfølelse og humor.²⁰³

Et annet punkt som er nødvendig å nevne når man skriver om språk og Il'f og Petrov, er den innflytelsen forfatterne selv hadde på det russiske språket. En hel rekke fraser fra dilogien om Ostap Bender er gått inn i det russiske språket som idiomatiske uttrykk. Noen eksempler fra *Zolotoj telënok* er *synov'ja lejtenanta Šmidta*, *sermjažnaja pravda*, *roga i kopyta*, *velikij kombinator*. Disse frasene er blitt "autoritative, toneangivende ytringer" (*avtoritetnye, zadajuščie ton vyskazyvanija*),²⁰⁴ som stadig siteres og kommenteres i Russland, også etter Sovjetunionens fall. På den måten ble Il'f og Petrov selv "åndshøvdinger" som satte et preg på språkutviklingen.

²⁰² Ščeglov 1990, s. 29

²⁰³ For en mer detaljert diskusjon av Il'f og Petrovs samarbeidsform, se Greenhill 1989, s. 19–25.

²⁰⁴ Bachtin 1986, s. 283

5 Satire og språklig variasjon i Vladimir Sorokins *Goluboe salo*

Ettersom Vladimir Sorokin er nokså ukjent i Norge, gir jeg innledningsvis i dette kapitlet en presentasjon av forfatterens biografi (5.1) og forfatterskap (5.2). Deretter går jeg gjennom *Goluboe salos* handlingsforløp (5.3), før jeg gjør jeg rede for hvilke hovedelementer som danner grunnlaget for romanens heteroglossiske oppbygning (5.4). Innskutte sjangrer (5.5) og forfatterparodier (5.6) spiller en viktig rolle i boka, og har derfor fått et underkapittel hver. I de siste fire underkapitlene før oppsummeringen (5.11) tar jeg for meg diskursive og språklige hovedpoenger i romanens forskjellige deler (5.7–5.10).

5.1 Kort presentasjon av Vladimir Sorokin

Vladimir Georgievič Sorokin ble født i Bykovo utenfor Moskva i 1955. Begge foreldrene jobbet som ingeniører; faren underviste i tillegg ved en av Moskvas tekniske høyskoler. Vladimir Sorokin gikk i foreldrenes spor og utdannet seg til oljeingeniør, men slo i stedet inn på en karriere som bokillustratør og billedkunstner da han var ferdig med studiene i 1977. Han kom etter hvert i kontakt med Moskva-konseptualismens hovedskikkelser Il'ja Kabakov og Erik Bulatov. Disse bifalt Sorokins litterære forsøk og oppfordret ham til å satse på skriveingen. I flere intervjuer har Sorokin understreket at billedkunstnere som Kabakov, Bulatov og ikke minst Andy Warhol har inspirert ham mer enn forfattere. Likevel nevner han Kafka, Nabokov og Orwell som litterære forbilder.²⁰⁵

Rundt 1980 dannet Sorokin gruppen *ĖPS* sammen med Viktor Erofeev og Dmitrij Prigov, to sentrale forfattere i Moskvas litterære undergrunnsmiljø. I løpet av 1980-tallet skrev Sorokin en rekke fortellinger og flere romaner, som dels forble utgitt, dels kom ut på utenlandske forlag. I 1985 fikk han i Paris trykket noen noveller i tidsskriftet *Literaturnoe A — ja* og gitt ut romanen *Očered'*, begge deler på russisk. Romanen *Tridcataja ljubov' Mariny* (fullført 1984) kom ut i fransk oversettelse i 1987, *Očered'* i engelsk oversettelse i 1988.

Så lenge Sovjetunionen eksisterte, forble Sorokin et ukjent navn i hjemlandet. Som en representant for en eksperimentell, regimekritisk undergrunnsbevegelse var det fåfengt i det hele tatt å legge frem noen verker for Glavlit, den statlige sensurinstansen. Som vi skal se i det følgende, lå ikke minst Sorokins språkbruk langt borte fra gjeldende normer. I utlandet ble Sorokin til gjengjeld gjort kjent for et større akademisk publikum da kulturteoretikeren Boris Groys i 1988 presenterte ham under overskriften "Ein grausames Talent" i boka

²⁰⁵ Sorokin 1992, s. 119

Gesamtkunstwerk Stalin, som er blitt et nøkkelverk for alle som beskjeftiger seg med postsovjetisk russisk kultur. Groys var og er Moskva-konseptualistenes fremste teoretiker, og hadde fått tilgang til flere av Sorokins utgitte verker i manuskriptform. Det samme hadde Georg Witte, i dag leder for Institut für Slawistik ved Humboldt-universitetet i Berlin. Witte, som sammen med Sabine Hänsngen under pseudonymene Sasha Wonders og Günter Hirt på 1970- og 1980-tallet smuglet sovjetisk undergrunns litteratur til Vesten, ga Sorokin bred omtale i boka *Appell – Spiel – Ritual* i 1989.

Først da Sovjetunionen forsvant fra kartet, fikk Sorokin gitt ut noe i hjemlandet. I 1992 trykket det statlige forlaget Ruslit en lite påkostet novellesamling i 25 000 eksemplarer. Utgivelsen ble forsinket av at trykkeriarbeiderne som skulle lage boka, nektet å gjøre jobben på grunn av de utallige tabuordene de fant i manuskriptet. Fra 1994 – da de tre romanene *Norma* (fullført 1984), *Roman* (fullført 1989) og *Serdca četyrëch* (fullført 1991) kom ut i bokform – har russiske forlag jevnlig gitt ut Sorokins bøker. Han har skrevet ytterligere tre romaner – *Goluboe salo* (1999), *Lëd* (2002) og *Put' bro* (2004).

Foruten romanene og novellene har Sorokin skrevet ti skuespill, tre realiserte filmmanus og *Mesjac v Dachau*, som han kaller *poëm v proze*. Teaterstykkene er blitt satt opp på flere scener i Russland og Vest-Europa; blant annet arrangerte Gorkij-teateret i Berlin en Sorokin-festival i februar 2004. Filmene *Moskva* (regissert av Aleksandr Zel'dovič), *Kopejka* (Ivan Dychovičnyj) og *4* (Il'ja Chržanovskij) hadde premiere i henholdsvis 1999, 2002 og 2004. Sorokins bøker er oversatt til ca. ti språk, deriblant tysk, engelsk, fransk, kinesisk, japansk, polsk, hebraisk og svensk. Sorokin har mottatt en rekke litterære priser og stipender, flest i Vest-Europa.

I akademiske kretser har interessen for Sorokin vært størst i Tyskland, hvilket delvis kan forklares av Groys' og Wittes tidlige introduksjon. Enkelte mener også at en av Sorokins hovedstrategier – dekonstruksjon av totalitære diskurser – gjør ham spesielt interessant i et land som selv har en totalitær fortid å fortolke.²⁰⁶ I 1997 ble det avholdt et eget Sorokin-seminar i Mannheim, som i 1999 resulterte i bokutgivelsen *Poetik der Metadiskursivität. Zum postmodernen Prosa-, Film- und Dramenwerk Sorokins*, redigert av Dagmar Burkhart. Dette er per i dag den eneste monografien om forfatteren.

Goluboe salo, denne oppgavens studieobjekt, ble Sorokins store kommersielle gjennombrudd i 1999. Plutselig nådde forfatteren som "bare skriver for seg selv og sin egen fornøyelse"²⁰⁷ ut til store deler av den russiske befolkningen. *Goluboe salo* er ifølge forlaget

²⁰⁶ Se for eksempel Mélat 1999, s. 54.

²⁰⁷ Uttalt i flere intervjuer, for eksempel Roll 1998, s. 83 og Sorokin 1992, s. 125.

solgt i 112 000 eksemplarer til nå,²⁰⁸ hvilket er et høyt tall for dagens russiske samtidslitteratur å regne.²⁰⁹

I november 2002 gikk ungdomsorganisasjonen *Iduščie vmeste* til retts sak mot Sorokin, idet den anklaget forfatteren for å spre pornografi i *Goluboe salo*. For å "bevise" at den hadde rett trykket organisasjonen opp en brosjyre med utdrag av Sorokins verker, som medlemmene delte ut på gata i Moskva. I mars 2003 stevnet så Sorokins forlag Ad Marginem *Iduščie vmeste* for brudd på opphavsretten. Noe av *Goluboe salo*-salget kan antakelig forklares av den publisiteten retts sakene skapte, men samtidig gjør mange kritikere som anmeldte boka i 1999 et poeng av at boka ble en bestselger umiddelbart etter lansering.²¹⁰ En mer plausibel teori er at russisk samtidslitteraturs andre "wonderboy", Viktor Pelevin, på samme tid utga boka *Generation "II"*, hvilket resulterte i ekstra publisitet for både Sorokin og Pelevin.

Til tross for at Vladimir Sorokin i løpet av de senere årene har vunnet ganske stor berømmelse i hjemlandet, fører han et tilbaketrukket liv. Han er gift med pianolærerinnen Irina Sorokina og har tvillingdøtre født i 1980.

5.2 Hovedtrekk i forfatterskapet

Vladimir Sorokins forfatterskap springer ut av Moskva-konseptualismen. Denne kunstretningen var som *pop art* i Vesten et svar på en omfattende massekultur.²¹¹ Men der en popkunstner som Andy Warhol arbeidet med materiale fra reklamens og forbrukersamfunnets verden, stod de russiske konseptualistene overfor en ganske annen, altoverskyggende massekultur: Den offisielle sovjetiske ideologien – og med den det offisielle sovjetiske språket.

Moskva-konseptualistene tok utgangspunkt i at dette kulturparadigmet var uovervinnelig, og at kunstneren ikke kan konstruere et eget språk eller en egen stil, men må arbeide med de tegnsystemer som finnes. Men konseptualistene holdt en ironisk avstand i sine "reproduksjoner" av sovjetisk ideologi. I et av sine mest kjente bilder gir for eksempel kunstnerparet Komar og Melamid en fremstilling av Lenin og Stalin som umiskjennelig minner om offisiell portrettkunst, men med det unntak at de to partilederne er iført

²⁰⁸ <http://www.ad-marginem.ru/izdatelstvo/?page=authors#sorokin> (lesedato 1.10.2004)

²⁰⁹ "I 2003 er et normalt startoplag for en mellemkendt forfatter fra 4–8.000 eksemplarer." (Dalgaard 2003, s. 470)

²¹⁰ For eksempel Genis 1999, Verbickij 1999

²¹¹ Som en parallell til *pop art* kalles Moskva-konseptualismen også *soc-art*. Begrepet ble innført av Komar og Melamid. Noen teoretikere, deriblant både Epstein og Groys, skiller mellom konseptualisme og *soc-art*.

pioneruniformer. Konseptualistene drev satire over den offisielle kunsten også ved å overdrive dens mest typiske uttrykksformer.

På 1970-tallet ble avstanden stadig større mellom det samfunnet den offisielle sovjetiske propagandaen beskrev og det samfunnet folk faktisk levde i. Myndighetene fremstilte Sovjetunionen som et humanitært og velutviklet samfunn, men holdt befolkningen under kontroll med undertrykkende midler. Propagandaen hevdet å være realistisk, men i den grad den refererte til noen slags form for virkelighet, var det i beste fall bare til tidligere slagord.²¹² Den store avstanden mellom språk og virkelighet i Sovjetunionen fikk konseptualistene til å interessere seg for hvordan mening i det hele tatt blir til. For Vladimir Sorokin har det vært spesielt viktig å diskutere hvorvidt litteratur kan frigjøre seg fra å representere virkeligheten, slik malerkunsten gjorde på begynnelsen av 1900-tallet. Dette er et paradoks, ettersom litteraturens materiale er språket, og språket – som vi har sett i kapittel 2 – er uløselig knyttet til samfunnsutviklingen.

Sorokins tidlige verker er først og fremst et svar på offisiell sovjetisk språkbruk, slik den kom frem både i propagandaen og den eneste tillatte litterære retningen, den sosialistiske realismen. I et intervju fra 1987 oppsummerer han sin posisjon som konseptualistisk forfatter:

In principle the conceptual artist doesn't have his own language—he uses only the language of others, as Andy Warhol, for example, used the language of cliché, mass language. This idea seemed to me very natural; it had an obvious relevance to our situation here, to our attitude towards the language of our state, its literary language. I feel acutely that I can't be *inside* this language, because to be inside it, to use it as mine, means that I'm *inside* this state—and that's something that I've always feared, I've always felt myself to be out on the edge. What I mean is that, for me, the only kind of freedom there is, is the freedom to choose different languages, make use of them, and remain an outsider in the process.²¹³

Sorokins første roman *Očered'* er et lærestykke i hvordan en konseptualist gjengir massenes språk. I denne boka utforsker Sorokin et dagligdags fenomen i Sovjetunionen – køen – og derigjennom romanens mulighet til å uttrykke den ytterste form for flerstemmighet. Uten å innføre noen som helst fortellerinstans gjengir Sorokin alle replikkene fra en stor gruppe mennesker som i flere dager kører opp utenfor en butikk. Selv om den sovjetiske køen kunne ha vært en god anledning til å uttrykke seg om den politiske situasjonen, mangelen på

²¹² Dette har fått den postmodernistiske teoretikeren Mikhail Epstein (Michail Ėpštejn) til å se på det sovjetiske propagandaspråket som en form for hyperrealitet, som for eksempel Jean Baudrillard mener begynte å prege den vestlige livsverden fra 1970-årene. Fordi moderne massemedier som tv og film er så medrivende, er de i stand til å skape alternative virkeligheter, og det kan ofte være vanskelig for en tv-seer å forstå hvilke innslag som gjengir en reell hendelse, og hva som bare er et filmteknisk konstrukt. (Epstein 1999, s. 6ff)

²¹³ Laird 1999, s. 149. I utgangspunktet bør man være forsiktig med å støtte seg på forfatteres fortolkninger av egne verker. Sorokins bøker er imidlertid i så stor grad resultat av et gjennomført intellektuelt prosjekt at det i hans tilfelle er mindre problematisk.

grunnleggende forbruksvarer osv., understreker Sorokin at boka var estetisk og språklig motivert:

Когда я написал "Очередь" и ее перевели на Западе, то в интервью меня часто спрашивали о проблеме очередей в Союзе. А меня интересовала очередь не как социалистический феномен, а как носитель специфической речевой практики, как внелитературный полифонический монстр.²¹⁴

Konseptualistene utgjorde en del av undergrunnskulturen i Moskva og Leningrad. Her fantes et miljø av forfattere som ikke ville følge myndighetenes strengt definerte krav til kunsten. De skrev etter egne premisser, men måtte dermed også akseptere at verkene deres ikke ble trykket i hjemlandet. Undergrunnsforfatterne opponerte mot den offisielle litteraturens ensidige moraldiskusjon og fullstendige mangel på formell variasjon. Selv predikerte de moralsk relativisme, eller ga moralspørsmål mer allegoriske fremstillinger. Dessuten eksperimenterte de med nær sagt alle mulige former. Den alternative litteraturen hentet inspirasjon i mellomkrigsmodernismen, og særlig OBERIU-gruppen (*Ob''edinenie real'nogo iskusstva*) – med deres interesse for det absurde og groteske – har vært viktig for Vladimir Sorokin.²¹⁵

Det Vladimir Sorokin kanskje er aller mest kjent for, er de mange tilfellene av tilsynelatende umotivert vold, bisarre sexskildringer, lemlestelser og andre motbydelige hendelser i tekstene hans. Dette er dels et resultat av innflytelsen fra OBERIU-forfatterne, men det har også en bredere bakgrunn. Sorokins heslige innslag er en reaksjon mot litteraturens spesielle posisjon i Russland. Ifølge blant andre undergrunnsforfatterens viktigste teoretiker Viktor Erofeev har russiske forfattere alltid vært noe mer enn bare forfatter – profet, sannhetssiger, mystiker osv., – hvilket har ført til at litteraturen har forsømt sine estetiske oppgaver og fokusert for mye på det etiske.²¹⁶ Ved å estetisere det grusomme og kroppslige, og unngå å ta moralske standpunkter, forsøker Sorokin å gjøre litteraturen til "bare litteratur" igjen. Sorokin vil til livs tendensen russiske lesere har til å sette likhetstegn mellom etikk og estetikk.

For det tredje – og dette er det viktigste – er det hesliges estetikk et effektivt virkemiddel for å dekonstruere totalitære diskurser, hvilket altså var et hovedmål for Moskva-konseptualistene. Dette har også vært et definerende trekk i hele Sorokins forfatterskap. Sorokin begynte med å dekonstruere den sosialistiske realismen, men har siden fortsatt med

²¹⁴ Sorokin 1992, s. 121

²¹⁵ "В середине 70-х годов я попал в среду московского художественного андерграунда, в круг концептуалистов ... До этого я воспринимал исторический и культурный процессы оборванными в 20-е годы и постоянно жил прошлым — футуристами, дадаистами, обэриутами." (Sorokin 1992, s. 119)

²¹⁶ Erofeev 2002, s. 76f

andre litterære retninger. For Sorokin har Michel Foucaults ord om at enhver tekst er totalitær, hatt enorm betydning. "Фуко сказал, что любой текст тоталитарен, так как претендует на власть над человеком. Текст — очень мощное оружие. Он гипнотизирует, а иногда — просто парализует."²¹⁷

Sorokin underkaster seg med andre ord det Bachtin kaller *monologiske* diskurser, der alt er fast definert og ingenting lenger kan diskuteres. Når slike tekster hevder å utsi en fast sannhet om virkeligheten, forsøker de å øve makt over leseren. Ved å bryte ned strukturer og oppheve antinomiene i teksten, prøver Sorokin for det første å gjøre leseren oppmerksom på denne maktutøvelsen, for det andre å ufarliggjøre makten. I forordet til en nyoversatt Bachtin-samling fra 2003 kommer Audun Johannes Mørch inn på denne sammenhengen mellom monologiske diskurser og makt:

For Bakhtin var livet selv en ufullendt og ufullendbar dialog. *Sannheten* kan dermed ikke la seg uttrykke i ett endelig og kategorisk utsagn. Et forsøk på å formulere en endelig sannhet er derfor ikke bare dømt til å mislykkes, men det innebærer også en form for maktmisbruk som til syvende og sist er i slekt med enhver annen maktmisbruk.²¹⁸

All hesligheten har fått mange russiske lesere til å reagere med avsky mot Sorokins verker, men de motbydelige scenene er ment som metalitterære kommentarer og skal ikke oppfattes bokstavelig. Han forsøker å sette grusomhetene tilbake på plass der de egentlig hører hjemme, men ble skjult: I det voldelige sovjetregimets kultur. Sorokin øver vold på offisielle sovjetiske diskurser, akkurat som det sovjetiske offisielle språket øvde vold på sannheten.

Auf der diskursiven Ebene, auf der sich Sorokin bewegt, sind die von ihm textualisierten Monstrositäten allerdings nicht wörtlich zu lesen, sondern vielmehr metadiskursiv. So bedient sich die dauernd an der Tabu-Grenze operierende oder transgressive Sprache Sorokins aller denkbaren Signifikanten der Körperlichkeit im Bereich von Blut und Fleisch, oralen, analen und genitalen Vorgängen, um durch diese somatische Sprache die gewalttätigen Diskurssysteme zu semantisieren ...²¹⁹

Mens Komar og Melamid brukte den sovjetiske skulptur- og plakatkunsten som materiale for sine verker, tok Sorokin altså utgangspunkt i den eneste partigodkjente litterære retningen – den sosialistiske realismen. I novellene Sorokin skrev på 1980-tallet bygger han opp en stilisert litterær situasjon typisk for denne litteraturen. Plutselig, når leseren har funnet seg til rette i novellens tilsynelatende idyll, radbrekkes historien. I et eksempel som ofte blir trukket frem, *Otkrytie sezona*,²²⁰ treffer vi en eldre og en ung mann på jakt. Novellen artikulere flere

²¹⁷ Sorokin 1992, s. 121

²¹⁸ Mørch 2003, s. 15

²¹⁹ Burkhart 1999, s. 13

²²⁰ Sorokin 1992, s. 40–48

av hovedtemaene i den sosialistiske realismen, så som moralsk forfall og fraflytting fra bygdene. Samtalen de to mennene fører, bygger dessuten opp under lærer-elev-motivet, som var svært vanlig i regimetro kunst i Sovjetunionen. At noe spesielt er i gjære merker leseren når de to fisker opp en kassettspiller av ryggsekken, setter på en Vysockij-kassett og henger spilleren i et tre. Musikken lokker til seg det som viser seg å være målet for jakten – et menneske. De to jegerne legger ned byttet med et skudd fra nært hold, og slakter ham fornøyd mens de diskuterer hvordan han best kan tilberedes.

I Sorokins andre roman, *Norma*, som består av åtte frittstående deler, finner man mange eksempler på den samme teknikken. Litteraturforskeren Mark Lipoveckij har kalt romanen en "encyklopedi" over Sorokins karakteristiske bruddformer.²²¹ I *Norma* kommer også et av Sorokins andre dekonstruktive grep til syne: I den ene av de åtte romandelene gjengis en rekke brev som en krigsveteran sender til en perifer slektning fra datsjaen der han bor. Til å begynne med er stilen fattet; krigsveteranen klager i normale, koherente setninger på at de andre menneskene på datsjaen jobber for lite. Etter hvert endrer brevskriverens språk seg fullstendig – han banner og kjefter, og skjeller ut mottakeren. Til slutt glir setningene over i en eneste lang rekke bokstaver, og romandelen avsluttes av fire sider med lange remser av bokstaven "a".²²²

Brevformen har i seg selv en sterk tilknytning til virkeligheten. Når de siste brevene etter hvert går over i det fullstendige nonsens, tømmer teksten for mening. Også i de tilfellene der en sammenhengende fortelling plutselig brytes av en annen type, gjerne voldelig, diskurs, fører det til at innholdet forvitrer – det skjer en desemantisering. Sorokin jager slik virkeligheten ut av teksten; det som står igjen, er kun et spill mellom forskjellige diskurser, eller "bare bokstaver på papiret", jamfør Sorokin-sitatet i innledningskapittelet av denne oppgaven (fotnote 14).

Romanen *Roman* markerte Sorokins overgang fra å bruke den sosialistiske realismen som "materiale" til heller å bearbeide klassisk russisk litteratur. Selv om Sorokin aldri har uttalt det eksplisitt, virker det som om dette var en implikasjon av Sovjetunionens fall. Når den sovjetiske offisielle kulturen forsvant, var det heller ikke lenger noe poeng i å opponere mot den.²²³

²²¹ Lejderman og Lipoveckij 2001, s. 56. Fordi kapitlet om Sorokin i *Sovremennaja russkaja literatura 3* bygger på stoff Mark Lipoveckij tidligere har publisert i tidsskrifter, oppgir jeg kun Lipoveckij som forfatter når jeg henviser til denne kilden i hovedteksten.

²²² Sorokin 2002c, s. 320ff.

²²³ Sorokin sa i desember 1992 at han hadde "brukt opp en mine", og at hans gamle teknikker ikke lenger fungerte. (Laird 1999, s. 161)

Over de 290 første sidene av *Roman* spiller Sorokin ut hele sitt talent som stilisator, idet han etterligner den klassiske russiske 1800-tallsromanen. På de siste 40 sidene går historien i stedet over i den rene voldsorgien; bokas helt Roman maltrakterer alle gjestene i sitt eget bryllup med øks. Mot slutten degenererer også selve romandiskursen, og boka ender opp i en rekke enkle setninger på formen "subjekt-verbal". Når den siste setningen lyder "Роман умер." spiller det også på romansjangeren som sådan, ettersom *Roman* på russisk ikke bare er et mannsnavn, men også betyr 'roman'.²²⁴ Dette "oppgjøret" med det mest hellige av alt i Russland – den litterære gullalderen – har fått en kritiker til å skrive:

Sorokin ... seems to detest the power of literature as much as the power of any oppressive system. His work is a continuous verbal attack on literary tradition and, at the same time, an attempt at creating a nonrepresentational alternative to it. ... *Roman* is one of his most resolute attacks on Russian literature as a totalitarian system controlling the minds and hearts of the Russian people.²²⁵

5.3 *Goluboe salo*

I 1994 fikk Vladimir Sorokin gitt ut det meste av det han hadde liggende fra sin tid som undergrunnsforfatter. Deretter kom det ingen flere romaner før han høsten 1999 returnerte med *Goluboe salo*.²²⁶ I mellomtiden jobbet Sorokin mye med teater og særlig film, fordi han oppfattet filmmediet som bedre egnet enn litteraturen til å skape alternative virkeligheter.²²⁷ Samtidig ble de tidlige verkene spredt gjennom stadig flere oversettelser og teateroppsetninger. I 1997 fant det nevnte Sorokin-seminaret i Mannheim sted, mens forfatteren selv i 1998 var gjesteprofessor ved Freie Universität i Berlin, der han holdt en forelesningsrekke om Moskva-konseptualismen.

Sekundærlitteraturen omkring *Goluboe salo* er liten, hvilket primært skyldes at det bare er fem år siden boka først kom ut. Det finnes en del kortere aviskritikker og noen få vitenskapelige artikler. Den eneste fyldige enkeltomtalen av romanen er Peter Deutschmanns doktorgrad *Intersubjektivität und Narration. Gogol', Erofeev, Sorokin, Mamleev*, der Deutschmann bruker 72 av i alt ca. 400 sider på Sorokins bok.²²⁸ Selv om Deutschmanns innfallsvinkel er basert på en lesning av Jaques Lacans postfreudianske teorier, gjør han en rekke relevante betraktninger om narrative strukturer, og delvis også om språkbruk.

²²⁴ En tredje betydning av ordet er 'romanse'.

²²⁵ Kustanovich 2004, s. 302 og 309

²²⁶ Henvisninger til boka kommer i det følgende direkte i hovedteksten, på formen (GS:sidetall).

²²⁷ Se Voskovskaja og Teterin 1999 for flere Sorokin-uttalelser om filmmediet.

²²⁸ Deutschmann 2003

I artikkelen om Sorokin i det sentrale oversiktsverket *Russian Writers since 1980* legger Konstantin Kustanovich stor vekt på at *Goluboe salo* markerer et vendepunkt i forfatterskapet. Mens de tidligere verkene er en form for spill med forskjellige tekstsegmenter, beveger Sorokin seg ifølge Kustanovich mot en mer tradisjonell, representerende diskurs i denne boka.²²⁹ Samtidig er det andre kritikere som tvert imot mener at Sorokin viderefører sin sedvanlige stil.²³⁰ I den følgende analysen av språkbruk i *Goluboe salo* vil jeg derfor sammenlikne flere momenter med Sorokins tidligere verker, og komme tilbake til Kustanovich' påstand i konklusjonen.

Sjangermessig er *Goluboe salo* en roman som befinner seg et sted mellom science fiction, grotesk absurdisme og kontrafaktisk historiefortelling. Flere har sammenliknet boka med en hollywoodsk fantasyfilm,²³¹ og Sorokin har selv uttalt at han gjerne skulle se noen lage film av boka.²³² *Goluboe salo* er en 350 sider lang tekst uten noen overordnet kapittel-inndeling. Likevel kan plottet deles i fem avsnitt:

Romanen åpner i år 2068 med en rekke brev *biofilologen* Boris Gloger skriver til sin homofile elsker ST. Det første brevet er datert 2. januar. Gloger har akkurat ankommet forskningsstasjonen GENLABI-18 i Sibir, der han i sju måneder skal arbeide på et hemmelig statlig prosjekt. Gloger sender brevene ved hjelp av noen kjempemessige klonede brevduer.

Hensikten med forskningsprosjektet er å utvinne stoffet *blått fett* (голубое сало). Det blå fettene oppstår i ryggmargen hos sju klonede "skriptorer" – Tolstoj-4, Čechov-3, Nabokov-7, Pasternak-1, Dostoevskij-2, Achmatova-2 og Platonov-3. Til tross for at klonene ikke bærer noen fysisk likhet med forfatterne de er oppkalt etter, innehar de – ifølge en av de andre forskerne, tyskeren Witte – en prosentvis likhet i genstruktur, fra 73 hos Tolstoj-4 til 89 hos Nabokov-7. Forfatterklonene skriver hver sin tekst og faller i koma som følge av anstrengelsen, mens det blå fettene litt etter litt tyter ut på ryggene deres. Gloger sender ST tekstene som de sju klonene har produsert.

I Glogers fjortende og siste brev, datert 8. april, brytes fortellerlogikken fullstendig. Selv om det er Gloger som beretter, blir det fortalt at en bande bryter seg inn i forskningsstasjonen, henretter alle som jobber der – Gloger inkludert – og stjeler det blå fettene. Gloger går plutselig fra å være jeg-forteller til å bli omtalt i tredje person.

I andre del av romanen følger vi ranerne idet de vender tilbake til hjemstedet "Lysaja gora" et annet sted i Sibir. Banden tilhører en tilsynelatende primitiv sekt som kaller seg

²²⁹ Kustanovich 2004, s. 311

²³⁰ Se for eksempel Smirnova 1999 (søkeord "Марины").

²³¹ Se for eksempel Vajl 1999, Genis 1999.

²³² Kočetkova 2004 (søkeord "Голубому салу")

"jordknullere" (землебы). Sekten, som bare består av menn, bærer dette navnet fordi de parrer seg med jorda. Zemleëbyene bor i en underjordisk grotte, og vi følger det blå fettets mens det transporteres stadig dypere ned i jorda. Til slutt blir det overlevert tre kjempemessige "barn" (детки), som alle har så store genitalier at de må trille dem foran seg på en vogn. En viss "Stormagister" (Великий магистр) sender det ene "barnet", Vil, og det blå fettets tilbake til året 1954 ved hjelp av en tidsmaskin.

Tidsmaskinen lander med et brak i Bol'šoj-teateret i Moskva, der Sovjetunionens elite er samlet. Dette tar oss over i romanens tredje og mest omfangsrrike del. Moskva er hovedstad i Sovjetunionen, men ellers er det mye som ikke stemmer i forhold til realhistorien. Det ikke-realistiske blir etablert allerede ved årstallet; Stalin er ennå landets leder (han døde som kjent i 1953). Sorokin beskriver et kulturelt heterogent samfunn der eliten dyrker fri sex med begge kjønn, spiser menneskekjøtt, bruker kokain og – ikke minst – anvender russiske førrevolusjonære og sovjetiske symboler om hverandre.

Etter et større drikkelag der navn som Tolstoj, Sacharov, Berija, Molotov, Malenkov med flere, er til stede, tar Stalin det blå fettets, den nærmeste familien og elskereren Grev Chruščëv med seg til Adolf Hitlers hoff i Berchtesgaden. Her utspilles fjerde del av romanen. Gjennom den siste atomkrigen har det tyske og det sovjetiske imperiet sikret seg fullt herredømme over jorda, og de to herskerne er venner og vel forlikt. Stalin oppsøker tyskerne fordi det er de som kjenner det blå fettets nytteverdi – poenget er å presse ut fettets væske og injisere den i hjernen. Den som gjør det, kommer til Paradis.

Dessverre begår Stalin den tabben å sprøyte fettvæsken inn i øyeeplet, og dermed begynner hjernen hans å vokse ukontrollert. Etter 3598 døgn er hjernen 112 ganger større enn sola. Etter drøye 126 millioner år blir den til et sort hull og begynner å krympe. Omtrent 34,5 milliarder år senere er hjernen tilbake til sin originale størrelse, men massetettheten er 345 000 ganger større enn solas.

I dette øyeblikket våkner Stalin opp fra en drøm. Nå – i bokas femte og siste del – er Stalin blitt tjeneren til ST, mottakeren av Boris Glogers brev i første del. ST har akkurat fått Glogers første brev, som var datert 2. januar. Stalin syr sammen en kappe som ST skal ha på seg på et kommende påskeball, og kappen er laget av blått fett.

5.4 Generelt om heteroglossi i *Goluboe salo*

Språkbruken i *Goluboe salo* virker ved første øyekast omtrent like absurd og schizofren som plottet. I løpet av den første siden (*GS:7*) dukker det opp eksempler på franske ord (*mon petit*),

kinesiske ord (*во ай ну!*), ukjente ord eller nydannelser (L-гармония), grove nedsettende betegnelser (сволочь), ord som er uthevet med store bokstaver (ЗВЕЗДЫ) eller kursiv (*тяжело*), og ikke minst sexuttrykk (я высушу тебя).

Når man blar noen sider videre, viser det seg at kinesiske ord og Sorokins egne nydannelser utgjør en stor del av ordforrådet. Mange av disse blir gitt en forklaring, på to atskilte ordlister bakerst i boka. *Goluboe salo* er med andre ord full av fremmedord og nydannelser, men det er i forsvinnende liten grad de samme som figurerer på for eksempel Ryazanova-Clarke og Wades lister over leksikalske endringer på 1990-tallet. Hvis man søker gjennom teksten, finner man noen få eksempler på slike (eks. блокбастер (*GS:11*)²³³), men språkbruken i romanen som sådan er så spesiell at det er tydelig at Sorokin også i denne boka har en metaspråklig agenda. Dette betyr at å analysere språkbruken i *Goluboe salo* krever en annen innfallsvinkel enn *Zolotoj telënok*. Et underkapittel tilsvarende "Karakteristiske språktrekk og artikulering av språkdebatten" i kapittel 4 ville si svært lite.

Opplistingen av forskjellige leksikalske nivåer fra romanens første side viser det ene av tre hovedfundamenter i *Goluboe salos* heteroglossiske oppbygning: Sorokin blander konstant ulike stilnivåer, nasjonalspråk og kulturparadigmer. Dette kan til og med finne sted innenfor en og samme setning. Dessuten gjør utstrakt bruk av store bokstaver, kursiv og ikke minst veksling mellom latinske og kyrilliske bokstaver sitt til at skriftbildet blir nokså kaotisk.

Romanens oppbygning danner det andre hovedfundamentet for romanens heteroglossi. Språkbruken varierer veldig fra Gloger og STs verden (del 1 og 5), til zemleëbyenes tilværelse (del 2) og Moskva og Berchtesgaden anno 1954 (del 3 og 4).

Det tredje heteroglossiske hovedtrekket i boka er det enorme antallet innskutte talesjangrer. Som nevnt har ikke *Goluboe salo* noen kapitteinndeling, men hoveddiskursen brytes til stadighet av at en annen type tekst skytes inn. Ettersom dette er viktig for romanens motiv og tema, tar jeg for meg dette punktet først.

5.5 Innskutte sjangrer

Sorokin benytter alle muligheter til å inkludere andre sjangrer i romandiskursen. Som Il'f og Petrov gjengir han innskutte sjangrer mest mulig direkte, i stedet for å referere til dem i fortellerstemmen. For eksempel når vismannen Savelij får lese fortellingen "Заплыв", som zemleëbyenes "Magister" har skrevet, er fortellingen felt ut i den løpende teksten med en egen overskrift (*GS:137*). Evnen til å ta opp i seg alle mulige andre sjangrer er ifølge Bachtin et av

²³³ Ryazanova-Clarke og Wade 1999, s. 147

de viktigste trekkene som skiller romansjangeren fra annen litteratur, og i Sorokins roman er dette utviklet til det ytterste. Mark Lipoveckij mener sågar at *Goluboe salo* er Sorokins mest heteroglossiske roman: "[Н]икогда прежде Сорокин не собирал такой пестрой кампании в пределах одного достаточно стройного сюжета ..."²³⁴

Listen over innskutte sjangrer er nesten uendelig, og oversikten her er ikke uttømmende. Boka starter med en rekke brev. Innflettet i brevene befinner de sju forfatterklonenes tekster seg. Også her finnes det en sjangermessig variasjon, ettersom Pasternak-1 og Achmatova-2 har skrevet dikt, Čechov-3 et skuespill, Tolstoj-4 et romanutdrag og Dostoevskij-2, Nabokov-7 og Platonov-3 noveller. Nær sagt som forventet dreier dette seg om parodier over forfatterne klonene er oppkalt etter.

Akkurat som Venedikt Erofeevs jeg-person i *Moskva–Petuški* lister Boris Gloger opp ingrediensene i et par mindre anbefalelsesverdige drinkmikser (GS:114f). Gloger refererer også menyene som blir servert på forskningsstasjonen (GS:13) og flere samtaler mellom ham og de andre forskerne (for eksempel GS:23ff). Mer spesielt er det hvordan Sorokin samtidig greier å gjengi både dialogen og utviklingen i sjakkoppgjøret mellom Gloger og en av hans kolleger, termodynamikeren Agvidor Chariton:

- Вы только спрашиваете (Kf3)?
- Я только спрашиваю (d6).
- Пиво — не мой напиток (d4).
- Вы — типичный пятидесятник (g5). (GS:27)

Hos zemlebyene presenteres enda en innskutt fortelling i tillegg til den nevnte "Заплыв". For å forberede Vil på hvordan livet i Moskva anno 1954 vil fortone seg, spiller Stormagisteren et radioopptak for ham. Det dreier seg om et program som heter "Писатели у микрофона". Ved mikronen denne gang sitter den sovjetiske forfatteren Nikolaj Burjak, som leser sin egen novelle "Синяя таблетка" (GS:160ff). I novellen overværer hovedpersonene operaen *Evgenij Onegin*, og litt av Puškins tekst blir sitert (GS:165f). Librettoutdraget blir dermed et innskudd i en novelle, som igjen er et innskudd i et radioprogram, som altså er et innskudd i romanen *Goluboe salo*.

Heller ikke i romanens tredje og fjerde del skorter det på innfelte sjangrer. Under åpningsfesten i Bol'šoj-teateret synger den store Aleksandr Pantelejmonovič Pjatoj en vise om Stalin (GS:176ff). Første gang leseren blir presentert for Stalin, er han i harnisk over at sønnene Vasilij og Jakov natten i forveien har lagd skandale på en nattklubb. Han har fått en

²³⁴ Lejderman og Lipoveckij 2001, s. 61. Tar man *Očered'* i betraktning, er det imidlertid lett å være uenig med Lipoveckij.

offisiell rapport om sønnes oppførelse, og leser denne opp (GS:188f). Om bord i flyet på vei til Hitler leser likeledes Stalins kone Nadežda Allilueva skuespillet "Стакан русской крови" av Konstantin Simonov (GS:277ff) høyt. Også dette er utfelt i teksten som om det skulle være et vanlig trykket skuespill, med rolleliste, scenehenvisninger, osv.

I Berchtesgaden gjør Stalins datter Vesta stor suksess med å synge nazistenes "nasjonalsang", "Horst-Wessel-Lied" fra 1927 (GS:320). Denne er gjengitt på korrekt tysk uten oversettelse. Hitler leser litt av et leserinnlegg Berthold Brecht har skrevet i avisen *Völkischer Beobachter*.²³⁵ Også dette er gjengitt i romanteksten, men på russisk (GS:330f).

I romanens aller siste del presenterer Sorokin dessuten oppskriften som STs tjener Stalin bruker for å sy sammen strimler av blått fett til en kappe. Overskriften er "Механическая обработка голубого сала" (GS:339f).

Ved siden av innskuddene som er felt ut i teksten under en overskrift, finner vi forskjellige spesielle muntlige talesjangrer i romandiskursen. Det store drikkelaget i del 3 rommer en rekke mer eller mindre tradisjonelle skåltaler (GS:200ff). Det hele kan minne om Platons *Symposion*, som vi har sett Bachtin definere som en "seriøs lattersjanger".²³⁶ Underveis i drikkegildet må vitenskapsmennene Landau og Sacharov forklare hvordan zemleëbyene har greid å sende det blå fettet gjennom tiden (GS:203ff), og de to vitenskapsmennes utgreiinger representerer talesjangeren "foredrag". Noe liknende finner sted også hos zemleëbyene, der vi blir med på en skoletime i historie (GS:150ff).

Grunnen til at jeg her har brukt såpass mye plass på å gjennomgå Sorokins bruk av innskutte sjangrer, er at de knytter direkte an til innhold og tema i romanen. Ifølge Peter Deutschmann har *Goluboe salo* en *mise-en-abyme*-struktur,²³⁷ hvilket betyr at de innskutte sjangrene "... reflekterer eller avspeiler ett eller flere aspekter ved hele teksten."²³⁸ Innskuddene får mening først når man definerer deres rolle i spillet av tekster, og romanen som helhet må tolkes i lys av innskuddene. Denne speilingen gjør innskutte fortellinger tostemmige: For det første fortsetter de hoveddiskursen i romanen, for det andre har de en selvreferensiell betydning – de sier noe "symbolsk" om verket som sådan.

Mise-en-abyme tematiserer både produksjon og resepsjon av tekst, ettersom konteksten som en tekst skapes og presenteres i, blir gjort eksplisitt. For eksempel bruker

²³⁵ *Völkischer Beobachter* var nazistenes avis, og ville neppe ha trykket et innlegg fra kommunisten Brecht. Dette er et eksempel på Sorokins "omvendte" historieskriving, som jeg tar for meg i 5.9 og 5.10.

²³⁶ Bachtin 2000, s. 213

²³⁷ Også *Norma* har *mise-en-abyme*-struktur. Om dette, se Deutschmann 1999.

²³⁸ Lothe, Refsum og Solberg 1998, s. 161

Magisteren mye tid på å fortelle Savelij hvordan "Заплыв" er blitt til. Ved å gjøre teksten mer selvrefleksiv antyder mise-en-abyme-strukturen metafiksjon.²³⁹

Når Boris Gloger blir drept i sitt fjortende brev, fører det til en logisk brist. Det fundamentale diskursive bruddet som dette representerer, tvinger leseren til å ta et valg:

[D]er Leser [steht] vor der Alternative, *Goluboe Salo* entweder als Textkonvolut ohne erzähllogische Kohärenz abzutun oder nach anderen – ideologischen, philosophischen, phantastischen etc. – Gründen zu suchen, um die soeben skizzierten Paradoxien der Raum-Zeit-Darstellung in eine wenigstens in sich schlüssige Konzeption zu bringen.²⁴⁰

Den eneste potensielle tolkningen som gjør romanens irrasjonelle plot noenlunde logisk, er å betrakte hele fortellingen som en drøm STs tjener Stalin drømmer i romanens femte del. Alt som skjer før Stalins oppvåkning (*GS*:338), hører i så fall til drømmen. Men samtidig bryter mesteparten av romanen med drømmesjangeren – den har delvis en stringent oppbygging, det finnes ingen fast jeg-person som står i sentrum for handlingen osv. Dermed bør romanen heller leses allegorisk, og de innskutte fortellingene blir da nøkler til å forstå romanens innhold.

Det å analysere alle allegoriene som kommer frem i innskuddene, vil imidlertid ta for mye plass og dessuten bringe meg bort fra denne oppgavens tema – språkbruk og satire. Jeg lar dette derfor ligge, og kommer heller kort tilbake til motiver og temaer i oppsummeringen i 5.11.

5.6 Forfatterparodier

Gjennom klonenes tekster parodierer Sorokin en rekke kjente russiske forfattere. De sju tekstene spiller ingen rolle for sjettet, og man kan derfor spørre seg om Sorokin har inkludert dem fordi han ellers ikke ville fått noen anledning til å utøve sin yndlingsgjefte – forfatterparodi – i denne boka. Klonenes groteske utseende er med på å understreke Sorokins satiriske behandling av det mange vil mene er de største kunstnerne i russisk litteraturhistorie.

Fra Tolstoj-4s hånd stammer et romanutdrag i tre kapitler (*GS*:93–109). Sorokin parodierer her den berømte jaktsekvensen i *Anna Karenina*. Sammen med noen tjenestefolk sporer en fyrste ved navn Arzamasov og hans sønn Boris opp et hi, røyker ut en stor bjørn og tar livet av den etter dramatisk kamp. Parallelt med den detaljerte beskrivelsen av selve jakten får leseren innblikk i fyrstens indre usikkerhet og skjulte kniving seg imellom, tilsvarende

²³⁹ Deutschmann 2003, s. 291f

²⁴⁰ Deutschmann 2003, s. 287f

Levin og Karenin i *Anna Karenina*. Sorokin etterlikner Tolstojs presise språkbruk og enhetlige stil på en i mine øyne overbevisende måte.

Etter jakten går Boris i badstuen, hvorpå det raskt følger et typisk sorokinsk brudd. En ung landsbyjente kommer inn i badstuen, kler av seg, legger seg oppå Boris og blir så pisket av en tjenestekar. Mens jenta stønner og roper "виноватая, ох, виноватая!" (GS:105), funderer Boris på hvor godt han har det under den myke massasjen. Den absurde kontrasten mellom den sadomasochistiske piskingen og Boris' levinske livsfilosofering har en komisk og satirisk virkning.

Parodi over den klassiske romantradisjonen – her representert ved Tolstoj – er ikke noe nytt i Sorokins forfatterskap, jamfør *Roman*. Det som imidlertid representerer en nyhet, er at Sorokin i *Goluboe salo* for første gang parodierer modernistiske forfattere – Boris Pasternak, Anna Achmatova, Andrej Platonov og Vladimir Nabokov – og modernistforløperen Fëdor Dostoevskij.

Klonet Pasternak-1 har skrevet et dikt som heter "Пизда" ("Fitta", GS:90–92). Her florerer det av trekk som er typiske for Boris Pasternaks intellektuelle, høystemte og dels arkaiske språkbruk – mange partisipper (eks. замершей, окрашен), adjektiviske kortformer (страшен, музыкален), boklige grammatiske endelser (землею, пиздою), fremmedord (антрацит, консоль) og filosofiske begreper (Печаль непостоянства, пространство). På det syntaktiske planet finnes også flere varianter som ikke er så vanlige i standard russisk, men som iblant forekommer i høystemt poesi: Foranstilt attributiv genitiv (Как рыцаря убор) og sammenlikningens instrumentalis (Пизда поводырей). Innholdsmessig dreier det seg om et naturdikt, hvor пизда går sammen med naturen i en større enhet, slik Pasternaks lyriske jeg ofte gjør i hans tidlige diktning.

Det som først og fremst avgjør at dette er en parodi og ikke en form for stilisering, er tabuordet пизда. Пизда er diktets subjekt og nevnes i 11 av de 13 strofene. Ordet markerer et fullstendig stilbrudd med den balanserte høystemte tonen ellers i diktet. Sorokin benytter seg av en eksisterende diskurs (Pasternaks), men innfører et brudd som trekker diskursen i en helt annen retning enn slik den opprinnelig ble brukt. Dermed ser vi et klart eksempel på parodi i forhold til Bachtins definisjon av begrepet. Ordformen пиздою – en sammenblanding av et tabu-leksem som før 1990 knapt nok hadde stått på trykk og den boklig markerte instrumentalisendelsen *-oju* – er et "nøtteskalleksempel" på dette.

Fra klonet Achmatova-2 stammer et tredelt dikt med navnet "Три ночи" (GS:49–57). Den første delen er en parodi på den unge Anna Achmatovas lyrikk fra tiden før revolusjonen. I denne perioden skrev Achmatova subjektive kjærlighetsdikt, ofte om ensomheten etter et

smertelig brudd. Stilen var lakonisk, personlig og kortfattet, og mange av diktene hadde ikke-strofisk form. Innledningen til Achmatova-2s tekst minner om dikt som "Moljus' okonnomu luču..." og "Sžala ruki pod temnoj vual'ju...":

Я молилась виадукам и погостам,
Растопила лед вечерных подворотен,
Забывала про печаль неосторожных, ...

Sorokin holder seg tro mot stilen helt til de siste verselinjene. Akkurat som "Sžala ruki..." avsluttes diktet med et negativt imperativ. Men der Anna Achmatovas tekst ender i én lakonisk, mangetydig linje ("He стой на ветру"), går Sorokins parodi over i det absurde, gjennom en rekke fullstendig meningsløse advarsler:

Не ходи в страну голодных и веселых,
Не люби зеленоглазых и бесстрашных,
Не целуй межбровья отроков кудрявых,
Не рожай детей слепым легионерам.

I del to fortsetter Sorokin den subjektive kvinnelige synsvinkelen i et dikt som likner Achmatovas "Rekviem". Særlig fjerde strofe er en tydelig parallell til den langsomt døyvede og med tiden aksepterte smerten det lyriske jeg-et i "Rekviem" uttrykker:

По тебе уж отрыдала —
Высохли глаза.
Мне теперь и боли мало —
Кончилась гроза.

Men det viser seg at sorgen hos Achmatova-2 ikke tilhører en mor som er blitt fratatt sønnen sin, som i "Rekviem", men en ku som er på vei til å bli slaktet. Sorokin etterlikner Achmatovas lyriske språk, men trekker det i en tydelig parodisk retning ved å bruke en komisk synsvinkel.

Den tredje og siste delen av "Три ночи" er et fortellende dikt med "kaukasisk" tema. Det handler om de tre hardtarbeidende kolchoz-jentene Gaptieva, Gazmanova og Chabibulina, som bygger en skole slik at landsbybarna kan få ta del i det store kommunistiske opplysningsprosjektet. Imidlertid saboterer noen "onde kulakker" arbeidet. Jentene klager til den modige GPU-lederen Achmat, som tar hånd om kulakkene og passer på å få dem hengt over landsbyens inngangsport. Som belønning får Achmat tilbringe en natt med de tre jentene, og ni måneder etterpå føder de hver sin sønn. De tre Achmat-sønnene vokser opp til noen solide karer, og "den store Lenin-Stalin" headhunter dem til å jobbe for seg i Kreml.

I motsetning til i de to første diktene etterlikner ikke Sorokin her den historiske Achmatovas lyriske språk. Det satiriske kommer først og fremst frem dersom man sammenlikner med Achmatovas biografi. At hun skulle skrive et propagandistisk dikt om spredning av kommunistisk opplysning og kamp mot kulakker, fortøner seg nokså absurd. Helten Achmats navn alluderer til Achmatova, og det at sønnene blir rekruttert til Kreml, bryter tvert med det faktum at Achmatova kjempet mot sovjetregimet store deler av sitt liv.

I novellen "Предписание" (GS:58–69) parodierer Sorokin Andrej Platonov. Handlingen finner som i de fleste viktige Platonov-verkene sted på landsbygda. Novellen begynner med at proletaren Stepan Bubnov under borgerkrigen mottar et forskrift om å bringe sin "beinrestfrakter" (ломтевоз) til krysningsstasjonen Bolochovo. Bubnovs frakter går på menneskerester, fortrinnsvis fra hvite soldater. Sammen med skjæreren Fëdor Zažogin – som sitter inne i frakteren og kutter opp menneskerestene – begir han seg av sted. På veien tar de med seg "fire beinløse donatorer" (de har donert beina til en annen frakter) og en gravid kvinne. De får ikke lov til å sitte på, bare hoppe av gårde i ly av maskinen.

Underveis havner imidlertid beinrestfrakteren under ild. Først blir de beskyttet av en gruppe rødegardister som er på jakt etter tobakk. De tar livet av to av krøplingene og den gravide kvinnen. Deretter angriper en gruppe hvite soldater til hest – en situasjon som blir beskrevet som om det gjaldt en diligence under angrep fra en indianerstamme. Etter hard kamp dør alle med unntak av Bubnov. Bubnov blir imidlertid overlistet av en gruppe "naturens barn" (дети природы). Disse kjemper på naturens vegne mot alle former for maskiner, og sprenger derfor Bubnovs beinrestfrakter. Dermed må Bubnov gå til fots mot nærmeste landsby. Han trår inn i et hus for å be om en slurk vann, men havner i en felle en "utrolig feit naken kvinne" har gravd ut i stua. Hun avviser Bubnovs innvending om at han har et viktig forskrift han må levere, sier at hun "heretter skal glane mye på deg" (Я на тебя типерь часто пялиться буду!) og lukker igjen fangehullet.

Gjennom Bubnov-skikkelsen eksemplifiserer Sorokin flere språklige hovedmotiver hos Platonov, blant annet klassebevissthet gjennom språk, filosofisk alvor og detaljerte beskrivelser av maskiner og landskap. I mange noveller, kortromanen *Kotlovan* og romanen *Čevengur* beskriver Platonov landsbymennesker som til tross for velvillighet ender opp i de rareste verbale forvrengninger når de skal lære det nye kommunistpråket. Dette var noe av grunnen til at Platonov – trass i sin arbeiderbakgrunn – etter hvert ble tvunget til å tie.²⁴¹ Problemet er at Platonovs litterære personer ikke forstår hvor grensen går for hvilke deler av tilværelsen som kan gis et ideologisk innhold. I Sorokins Platonov-parodi snakkes det således

om "en høy, ikke-proletarisk stemme" (высокий непролетарский голос), "en revolusjonær vind" (революционный ветер) og "en ubrent klump av borgerlig kjød som ikke hadde forandret seg til proletardamp" (несожженный ломоть буржуазной плоти, так и не превратившийся в пролетарский пар). Alle disse uttrykkene innehar tydelige reminisenser av Platonovs stil.

Plottet i "Предписание" minner om episoder i *Čevengur*. Fortellerstemmen likner – med sine filosofiske overveiinger og resignerte aksept av eksistensens tomhet – stemmen til Voščev, hovedpersonen i *Kotlovan*. Fortellerstemmen snakker om en kar "med et ansikt knust av det flytende livets spente ikke-bestandighet" (с лицом, перемолотым напряженным непостоянством текущей жизни), "sletteland overgrodd av trist gress" (равнина, поросшая тоскливыми травами) og en mann som skriker "med stemmen til en mor som ugjenkallelig holder på å miste et barn" (голосом матери, безвозвратно теряющей ребенка).

Som så ofte hos den historiske forfatteren Platonov er Platonov-3s novelle full av tekniske og maskinfaglige termer (eks. топка 'maskinfyrtrom', мазут 'brenselolje', шатун 'veivstang', безмен 'bismer', тендер 'tender', балансир 'balansehjul' og сифон 'sifong'). Bygdemenneskenes språk er også markert i en rekke vanlige ord (только for 'bare', чиво for 'hva', здесь for 'her', типерь for 'teper' 'nå'). Dette møtet mellom industrialisering og landsbygd er også et svært vanlig språklig tematisert motiv i Andrej Platonovs forfatterskap.

Mark Lipoveckij mener at Sorokin ikke har parodierte modernistiske forfattere tidligere på grunn av modernismens spesielle utvikling i Russland. Fordi mange av de viktigste modernistiske verkene (*Kotlovan*, *Čevengur*, Pasternaks *Doktor Živago*, Achmatovas "Rekviem", Bulgakovs *Sobač'e serdce*, med flere) ikke kom ut før på slutten av 1980-tallet, ble ikke noen russisk modernistisk kanon definert før et stykke utpå 1990-tallet; først da oppnådde disse verkene status som uangripelige klassikere. Med kanoniseringen ble de modernistiske verkene ifølge Lipoveckij gjort til en totalitær diskurs, som Sorokin kunne underkaste sitt dekonstruktive grep. "У него [Сорокина] нюх на авторитетный дискурс — это его воздух, его наркотик, его питательная среда."²⁴²

Lipoveckij hevder også at Sorokins dekonstruksjoner tidligere i karrieren har rettet seg mot "tekster som er basert på en forestilling av menneskets harmoni med verden" (письмо, которое основано на концепции гармонии человека с миром²⁴³), og at Sorokin mislykkes

²⁴¹ For en fremstilling av dette, se Gorham 2003, s. 163ff.

²⁴² Lipoveckij 1999, s. 209

²⁴³ Lejderman og Lipoveckij 2001, s. 59

når han i *Goluboe salo* forsøker å parodierte uharmoniske modernistiske tekster. Sorokin er selv en "en nær avlegger" (близкий отводок) av modernismen, og innehar ikke den nødvendige distansen som trengs for å kunne ironisere over den. I stedet ender han opp i selvparodi.²⁴⁴

Lipoveckij understreker her egentlig et sentralt Bachtin-poeng, nemlig at materiale som en tostemmig diskurs "retter seg mot", må være *enstemmig*. Ifølge Bachtin lar det seg ikke gjøre å parodierte – eller stilisere – en diskurs som allerede er tostemmig, og prosaen til Dostoevskij, Nabokov og Platonov er for en stor del basert på tostemmig diskurs.²⁴⁵

Jeg er enig med Lipoveckij i at parodiene av Dostoevskij og Nabokov ikke er vellykket.²⁴⁶ I klonet Dostoevskij-2s novelle "Граф Решетовский" parodierer Sorokin Dostoevskijs mange konfrontasjonsscener, mens Nabokov-7s novelle "Путем Кордосо" handler om et par som glir fra hverandre, et typisk Nabokov-motiv. Underveis dukker det opp et par absurdistiske brudd, men uten at parodien virker treffende.

Den i detalj kommenterte Platonov-etterlikningen "Предписание" er imidlertid mer problematisk. Mine eksempler viser at Sorokin i stor grad har greid å etterlikne Platonovs spesielle språkbruk. Likevel får man ikke noen følelse av at Sorokin bruker Platonovs språk på en annen måte enn Platonov selv gjorde. En slik halvabsurd frase som den siterte "несожженный ломоть буржуазной плоти, так и не превратившийся в пролетарский пап" kunne godt ha stått i en original Platonov-tekst. Det humoristiske og satiriske i "Предписание" kommer først og fremst frem gjennom сюжетet, og ikke språket, fordi Sorokin rett og slett ikke greier å vri språket i en annen "retning" enn Platonov. Med utgangspunkt i Sorokins Platonov-parodi vil jeg mene at Bachtin har påstanden om at en parodierte diskurs må være *enstemmig*, i behold.

5.7 Språket i 2068

Språket i romanens første og siste del, som altså utspiller seg i år 2068, er det mest spesielle i boka. Brevskriver Boris Gloger og de andre personene på forskningsstasjonen GENLABI-18 snakker "nyrussisk" (новый русский), en blanding av vanlig russisk, kinesisk og en mengde nykonstruerte ord og begreper. Gloger bruker selv termen "gammelrussisk" (старый русский, старпые) om vanlig russisk (GS:10). Bakerst i *Goluboe salo* finnes det en todelt ordbok, der

²⁴⁴ Lejderman og Lipoveckij 2001, s. 59

²⁴⁵ De to modernistiske dikterne Pasternak og Achmatova vil i denne sammenheng ikke utgjøre noe problem, ettersom Sorokin i deres tilfelle etterlikner poesi, og poesi ifølge Bachtin alltid er en form for *enstemmig* diskurs.

²⁴⁶ Også Michail Verbickij mener at Nabokov-parodien er mislykket. (Verbickij 1999, søkeord "Пародия на Набокова")

"kinesiske ord og uttrykk som brukes i teksten" (GS:345–347) og "andre ord og uttrykk" (GS:348–350) blir forklart. Til tross for ordboksforklaringen er åpningen av boka så fremmedgjørende at det rett og slett blir vanskelig for leseren å trenge inn i teksten.²⁴⁷ Selv om ordlistene står helt til sist i boka, er de å regne for en del av romanen, og representerer dermed enda et heteroglossisk innskudd i teksten.

De kinesiske ordene kan deles inn i skjellsord (eks. байчи — идиот 'idiot', хуайдань — мерзавец 'slyngel, lømmel'), ord knyttet til kroppsfunksjoner (сяобенъ — ссать 'pisse', табень — срать 'drite') og mer dagligdagse ord og fraser (нинь хао (ни ха) — здравствуй 'god dag', лин жэнь мань-ди — удовлетворительно 'tilfredsstillende'). Sorokins bruk av kinesisk synes stort sett å være korrekt.²⁴⁸

Et gjennomgående formelt trekk ved "andre ord og uttrykk" er at kyrilliske og latinske bokstaver blandes, gjerne innenfor ett ord (eks. L-гармония, М-баланс, END-ШУНЬЯ, СМЕЯТЬСЯ²⁴⁹). Noen ord og uttrykk er rene latinismer (BORO-IN-OUT, Rapid, GERO-KUNST), andre rene kyrilliske ord (рипс, сопливить отношения, маннованно). Som det går frem av eksemplene, benytter Sorokin bindestreker og store bokstaver hyppig i disse konstruerte ordene.

Innholdsmessig betegner de aller fleste ordene og uttrykkene følelsesmessige tilstander (eks. L-гармония — степень равновесия полей Шнайдера у организмов и веществ 'Likevektsnivå etter Šnajder-felt hos organismer og stoffer', END-ШУНЬЯ — психоматический вакуум 'psykosomatisk vakuum'). Noen omhandler seksuelle forhold (тюрить мокрые отношения — вступать в генитальный контакт 'innlede genital kontakt', БОВО — сексуальные особенности 'seksuelle særegenheter'). Svært mange av uttrykkene refererer til andre uttrykk i den samme ordlisten (W-амбиции — способность преодоления END-ШУНЬИ 'evne til END-ШУНЬЯ-overvinnelse', Обо-робо — постоянная угроза нарушения М-баланса 'vedvarende fare for ødeleggelse av М-баланс'). "Skalaene" og vitenskapsmennene det henvises til (Шнайдер, Вейде, Томашевич), har i de fleste tilfellene ingen ytterligere forklaring, og dermed blir det umulig å forstå hva ordene egentlig betyr.

Det at følelsesmessige ord og begreper knyttet til seksuallivet forklares ved hjelp av vitenskapelige "skalaer" og nivåer vitner om at disse livsområdene i Sorokins Fremtids-Russland har gjennomgått en vitenskapeliggjøring. Dette har *Goluboe salo* til felles med flere

²⁴⁷ Jeg kjenner to svært russiskkyndige nordmenn som har prøvd å lese *Goluboe salo*, men ga opp fordi de ikke kom inn i språket i Glogers brev.

²⁴⁸ Dette bygger på uttalelser fra Thomas Mittelmayer, hovedfagsstudent i russisk og kinesisk ved Humboldt-universitetet i Berlin, og på mine egne oppslag i *Kinesisk-norsk ordbok*.

²⁴⁹ Dette ordet kan få en til å tenke på eksempelet "приСАЛЕся" i 3.3.

dystopiske science-fiction-romaner – som Huxleys *Brave New World* og Zamjatin's *My*. Ordsammensetninger med "pluss" og "minus" – for eksempel плюс-гемайн (GS:9) og минус-директ (GS:12) – er en annen parallell til Huxley.

I tillegg til de kinesiske ordene opptrer også mange andre utenlandske ord, både med latinske bokstaver og transkribert til kyrillisk. Disse ordene er stort sett hentet fra tysk – for eksempel форберайтен (GS:26) og Fertig (GS:27) – og engelsk – for eksempel фудпровайдинг (GS:12) og Too much (GS:27). Også disse blandes konsekvent med russisk (Not bad, правда? (GS:13), Erregen-объект (GS:19)) og kinesisk (living-сяочэ (GS:18)). Påfallende er det at mange utenlandske ord er feilskrevet (Verbotten (GS:9) wellcome (GS:29)), og at noen helt vanlige russiske ord er latinisert (zanuda (GS:15), rezak (GS:30)).

Akkurat som hos Il'f og Petrov tematiseres språkbruk direkte flere steder i *Goluboe salo*. Gloger kommenterer stadig vekk valget av ord og bruken av ord. Selv ber han de andre på forskningsstasjonen om ikke å bruke "russisk bannskap" (русмат) når han er til stede (GS:23).

Den "logiske" forklaringen på at nettopp kinesisk er hovedkilde for lånord er at kinesere i denne boka dominerer Sibir anno 2068. Dette stemmer overens med "nærhetstesens" – for at et språk skal påvirke et annet, må det være mye kontakt mellom språkområdene.²⁵⁰

"Nyrussisken" er slik jeg ser det nok et uttrykk for Sorokins og konseptualistenes interesse for å utforske grenselandet mellom mening og meningsløshet. Selv om språket i begynnelsen av *Goluboe salo* ved første blick virker absurd, kaotisk og ugjennomtrengelig, kommer en tålmodig leser inn i det etter hvert. Ordlistene bakerst i boka er nyttig hjelp, men de er ikke uunnværlige. Selv om en rask telling viser at ca. hvert sjuende ord på tre første sidene av *Goluboe salo* potensielt er uforståelige (konstruerte, kinesiske, fra andre fremmedspråk), vil leseren selv legge til det som mangler for å skape mening.²⁵¹ Sorokin undersøker hvor mye standardrussisk det i en gitt sjanger (brev, dialog, oppskrift osv.) er mulig å bytte ut med nonsens uten at leseren faller av.

Sorokin utforsker dette svært interessante språkfilosofiske poenget også i kortteksten "Конкретные" fra samlingen *Pir* (2001). Her bruker han akkurat de samme virkemidlene og mange av de samme konstruerte og kinesiske ordene som i *Goluboe salo*. Denne gang følger kun en kinesisk ordliste med. I "Конкретные", som formelt sett er et enakters skuespill, inneholder over 90 prosent av de korte replikkene den samme særegne "blandede diskursen" som begynnelsen av *Goluboe salo*. Likevel er det fullt mulig å gi et resymé av tekstens

²⁵⁰ Se for eksempel Krysin 2000.

²⁵¹ Jeg vil med andre ord påstå at de to nordmennene nevnt i note 247 rett og slett ikke tok seg god nok tid.

innhold, som dog er ganske absurd: Det handler om tre ungdommer i et fremtidssamfunn som går på bar, *spiser* innholdet i fem romaner ved hjelp av en spesiell teknisk innretning og til slutt har sex med hverandre, noe som også inkluderer tekniske hjelpemidler.

Selv om mange av replikkene utelukkende består av utenlandske ord og rare blandingsformer av kyrillisk og latinsk alfabet, får man med seg utviklingen i skuespillet. Følgende passasje fra "Concreteные" viser hvordan Sorokins "utelatelsesteknikk" fungerer:

Маша: Привет.
Mashenka: Hi, maleчик.
Коля: Ни цзяо шэньмэ?
Маша: Маша.
Mashenka: Mashenka.²⁵²

I dette eksemplet har leseren ingen problemer med å forstå at Ни цзяо шэньмэ? betyr 'Hva heter du?'. Det går frem av konteksten som de to forutgående og de to påfølgende replikkene danner. Blandingen av kyrilliske og latinske bokstaver, og det konstruerte ordet "maleчик", får leseren til å stoppe litt opp, men det er ikke tilstrekkelig til å hindre meningen i å nå frem.

Også Peter Deutschmann fokuserer på hvordan leseren blir fremmedgjort av Sorokins konstruerte språk, men at det i konteksten får en betydning.

Innerhalb von Sorokins Werk ist diese makkaronistische *langue* der Zukunft ein neues Mittel zur Verfremdung der Signifikantenbatterie, die Leser müssen, sofern sie sich auf den etwas mühseligen Lektüreprozess einlassen, erkennen, dass auch eine ganz andere als die ihnen vertraute Sprache Signifikatswirkungen haben kann: Die erzählten Figuren verstehen einander, erzählen in dieser Sprache Witze, klagen, fluchen, beschreiben ihre Gesundheits- oder Seelenzustand, versuchen zu beeindrucken, schmeicheln oder schimpfen etc.²⁵³

Så kan man diskutere hvorvidt Sorokins språkbruk i denne delen av romanen på noen måte reflekterer språkforholdene på 1990-tallet. Som sagt er Sorokin en metafiksjonell forfatter; det løper alltid en diskusjon om litteraturens status, mulighetene for å skape mening, språkets begrensninger og åpninger osv., i tekstene hans. Mer enn å jakte på enkeltord som karakteriserer språkbruken i forfatterens samtid – det vil si 1990-tallet – må vi se på hvilke refleksjoner om språkbruk, spesielt i litteraturen, som ligger under tekstens overflate. Ifølge Bachtin er evnen til selvrefleksjon innenfor litteraturen noe som er forbeholdt romanen. "[P]оман — как его практика, так и связанная с нею теория — выступает прямо и осознанно как критический и самокритический жанр, долженствующий обновить

²⁵² Sorokin 2001b, s. 80

²⁵³ Deutschmann 2003, s. 325

самые основы господствующей литературности и поэтичности."²⁵⁴ Ettersom den metaspråklige diskusjonen i 2068-delen av *Goluboe salo* inngår i et større mønster, kommer jeg tilbake til dette i oppsummeringen.

En heteroglossisk detalj i *Goluboe salo* er noen helt få tilfeller av *grafisk* språkbruk – dvs. at en gruppe bokstaver eller tegn må ses på som et bilde, og ikke leses, for at det skal gi mening. Ved flere anledninger tidligere i forfatterskapet har Sorokin benyttet seg av grafiske virkemidler, og da ikke i form av illustrasjoner, men tekstbiters spesielle plassering og utforming. I *Očered'* blir antallet replikker per side mindre etter som det går mot kveld og færre mennesker står igjen i køen. Når det blir natt, og ingen sier noe, følger et par blanke sider, før dagen kommer tilbake med nye replikker.²⁵⁵ I *Goluboe salo* bruker Sorokin kommategn, tall og bokstaver – markert med halvfet skrift og litt større skrifttype – for å uttrykke 'avføring', , , (GS:8), 'hull' **0** (GS:16, 110) og 'ereksjon' **olo** (GS:31, 89).

5.8 Zemleëbyenes språk

Når lederen for zemleëbybanden, bror Ivan, ber Boris Gloger forklare hva blått fett er, forstår han ingenting av Glogers nyrussisk (GS:120). Zemleëbyenes språk skiller seg klart fra språket til forskerne på GENLABI-18.

Bror Ivan og resten av ranerne bringer det blå fettet trygt i havn i Lysaja gora, hvorpå fettet blir fraktet dypere og dypere ned under jorda. Jo lenger ned man kommer, jo høyere status har zemleëbyene som bor der, og jo mindre primitive blir rommene de bor i. Samfunnet deres er et "omvendt" hierarki i sju trinn; mens menneskene på det øverste nivået lever i noe som likner mest på gruveganger, har "barna" på sjette underjordiske nivå personlige tjenere og svømmebasseng.

Zemleëbyene er en sekt som ikke bare tilber Moder Jord; de parrer seg sågar med henne. I beskrivelsen av sin egen kultur og sine egne parringsritualer benytter de seg konsekvent av *mat* – et sett av kjønnsrelaterte banneord som tradisjonelt er strengt tabubelagt i russisk (хуй, ебать, блядь og diverse avledninger). Akkurat som (øst)slaverne i førkristen tid kaller de jorda "Мать Сыра-Земля", og hilser hverandre med "Слава Земле". Zemleëbyene rakker konsekvent ned på menneskene som bor *oppå* jorda og omtaler dem som "бляди".

²⁵⁴ Bachtin 2000, s. 201

²⁵⁵ Sorokin 2002a, s. 55ff og s. 146f

Zemleëb-sekten har flere arkaiske trekk, som blant annet kommer frem gjennom språkbruken. For eksempel krydrer de språket med kirkeslavismer. "Die Umgangssprache der 'Brüder' ist mit (Pseudo-)Archaismen wie 'potraperzničat' ('tafeln'), 'stupat' (arch. für 'gehen'), 'urazumet' (arch. für 'verstehen') durchsetzt."²⁵⁶

De tre "barna" heter Tit, Vil og Kir, hvilket alluderer til Nestorkrønikens Kij, Šček og Choriv. Før Vil sendes av gårde i tidsmaskinen, eksaminerer de tre en gruppe studenter i zemleëbyenes historie. Studentene svarer på en form som minner om gammelrussisk krønike-litteratur, og som inneholder mange pseudoarkaiske språktrekk. Dette er nok et tilfelle på parodi etter Bachtins definisjon: Sorokin etterlikner en diskurs (krønikesjangeren), men legger inn en rekke tabuord som bryter med den originale diskursen:

— Великий Проебатель Земли Русской в своем Дневнике написал: "Слаще Черниговских черноземов да Полесских глин не ебалось мне ничего и нигде. ...

— Далее Позорная Гнилая Троица подняла три разных руки своих и указала перстами на привезенную землю поволжскую и рекла: "Вот, братие северяне, земля истинно достойная Великого Наследия, ибо входят в нее хуи российских землеёбов, как нож в масло коровье. Тепла, податлива и благодатна Земля Поволжская, всем жаждущим дает, всех страждущих привлекает, всех скорбящих утешает. (GS:153)

Sorokin gjør stor bruk av tabubelagte banneord i *Goluboe salo*. Dette er et gjennomgående trekk i hans forfatterskap. På lik linje med vold, sex, beskrivelser av menneskets basale behov osv., har *mat* for Sorokin vært et meget effektivt verktøy for å dekonstruere etablerte diskurser. Et godt eksempel er novellen *Vozvraščenie*, en klisjéfylt beretning om en ung mann som tar kjæresten med hjem for å presentere henne for mora og lillebroren. Mens den idylliske fortellingen flyter av sted, bryter personene plutselig ut i de verst tenkelige bannefraser ("— Здесь охуительно пиздеть про блядей и ебарей... охуительно... Ведь это усратья сушеными хуями!"²⁵⁷).

Bannskap har en helt spesiell posisjon i russisk språkkultur. For det første er bannerepertoaret enormt variert, for det andre er banning mer tabubelagt enn i de fleste andre europeiske språk. Før normoppløsningen på 1990-tallet var det utenkelig å se *mat* på trykk i noen som helst skriftlige medier. Derfor har banningen i Russland bevart en enorm tabukraft.

I artikkelen "On the Origin of Russian Obscenities" skriver Boris Uspenskij at det i russisk kultur finnes et nærmest prinsipielt forbud mot banning. Det er like mye tabu å referere til hva andre har sagt; så lenge man tar banneordene i munnen, er det skammelig.

²⁵⁶ Deutschmann 2003, s. 314

²⁵⁷ Sorokin 2002b, s. 360f

In other words, the text cannot be translated to the level of metatext, and cannot be just quotation: in any context the words in question retain as it were a *direct* connection with their content, and consequently whoever utters them is in every case directly responsible for them.²⁵⁸

Ifølge Uspenskij er dette ikke-arbitrære forholdet mellom ord og innhold typisk for religiøst språk, og mange av banneordene har da også sitt opphav i førkristen religion. Ordet *mat* er etymologisk beslektet med *mat'* 'mor', og de aller fleste ordene har med kvinnelige kjønnsorganer eller med "mor" å gjøre.²⁵⁹ I den hedenske østslaviske religionen ble jorden sett på som en kvinnelig organisme, og grøden var resultat av en fødsel. Obskønt språk inngikk i flere fertilitetsriter, og et uttrykk som *ëb tvuju mat'* var knyttet til "den magiske skikken å parre seg med jorda" (*the magical practice of copulation with the earth*²⁶⁰). Mange av de hedenske ritualene forsvant ikke helt med kristendommens inntog, men ble inkorporert i kristne ritualer. I kristen tid ble bruk av *mat* først og fremst sett på som en forbrytelse mot Guds mor og ens kjødelige mor, men også mot Moder Jord.

På denne bakgrunnen ser det ut som at Sorokins beretning om zemleëbyene, som parrer seg med jorda, er en *iscenesettelse* av hele bannskapsdiskursen. Dette markerer en spesiell språklig vending: I normal språkbruk er utgangspunktet en hendelse eller et fenomen, som man så gir et språklig uttrykk. Sorokin skaper på sin side en billedlig utforming, en historie, med utgangspunkt i et språklig uttrykk som allerede er etablert, men som dagens språkbrukere ikke kjenner det historiske opphavet til. Rekkefølgen mellom innhold og uttrykk blir slik motsatt av det forventede.²⁶¹

Slik skaper Sorokin i beskrivelsen av zemleëbyene en metatekst av noe Uspenskij hevder det er umulig å skape en metatekst av. Sorokins billedlige og komiske fremstilling av *mat* er intet annet enn en dekonstruksjon av hele bannskapsdiskursen, som bestandig har hatt en uangripelig posisjon i russisk – den har slik vært en totalitær diskurs. Tidligere i forfatterskapet har Sorokin brukt makten i *mat* til å avkle andre totalitære diskurser. I beretningen om zemleëbyene vender dekonstruksjonen seg mot *mat* i seg selv. Den billedlige beskrivelsen av bannskapsdiskursen "avkler" tabuordene og gjør dem mindre farlige.

²⁵⁸ Uspenskij 1984, s. 295

²⁵⁹ Kon 1995, s. 282f

²⁶⁰ Uspenskij 1984, s. 298

²⁶¹ Et annet argument for at beretningen om zemleëbyene er en iscenesettelse av *mat* er at zemleëbyenes hierarki i sju nivåer alluderer til det folkespråklige uttrykket *semiëtažnyj mat* 'mat av ytterst grov karakter'. (Deutschmann 2003, s. 327f (fotnote 4))

5.9 Språket i 1954

På side 169 i *Goluboe salo* tar fortelleren farvel med zemleëbyene i 2068 og fortsetter beretningen i Moskva anno 1954. Der er landets elite samlet i Bol'šoj-teateret for å markere åpningen av Det Allrussiske Huset for Fri Kjærlighet (Всероссийский Дом Свободной Любви), som ikke er noe annet enn et gigantisk horehus. I minuttene før tidsmaskinen med Vil og det blå fettet braker inn i teateret, er det konfransieren Aleksandr Pervač som har ordet:

— Итак, дорогие товарищи, дамы, господа, друзья, приятели, добрые и не очень добрые знакомые, коммунисты и беспартийные, миллионеры и совслужащие, военные и гражданские, семейные и холостые, верующие и атеисты, гетеро- и гомосексуалы, поклонники свободной любви и приверженцы старых добрых традиций, москвичи и гости столицы, я спрашиваю вас: что может объединить нас всех в этом прекрасном зале, нас — таких разных и неповторимых, таких радостных и полнокровных?

— Свободная любовь! Партия! Дружба! Праздник! — послышались голоса. (GS:170)

Med denne passasjen setter Sorokin tonen for det som er hans diskursive hovedgrep i romanens tredje og fjerde del (GS:169–338). Uten avbrudd plasserer han kultur- og språkuttrykk fra forskjellige perioder i russisk og sovjetisk historie ved siden av hverandre, ofte i en og samme setning. I eksemplet over refererer noen av ordene til den sovjetiske perioden (товарищи, коммунисты, беспартийные, совслужащие, Партия), andre til det førrevolusjonære Russland (дамы, господа). Enkelte av de øvrige ordene kan knyttes til flere perioder, også til det postsovjetiske Russland (миллионеры, военные и гражданские, семейные и холостые, верующие и атеисты). En fjerde gruppe ord antyder en løssluppen seksualmoral som ikke kan forbindes med noen reell historisk periode, men som til gjengjeld minner om samfunnet Boris Gloger beskriver (гетеро- и гомосексуалы, поклонники свободной любви). Påfallende nok er en av ordopposisjonene som oftest blir hentet frem som eksempel på leksikalske endringer i russisk språkhistorie, representert – товарищ/господин.

Sorokins grep, som vi kan kalle *synkronisering av diakrone kulturelle og språklige lag*, er helt gjennomført i disse delene av romanen. Synkroniseringen kommer frem gjennom det personene sier, i beskrivelsene av gjenstandene som omgir dem, og i sujjettet. Også Peter Deutschmann fremhever dette som et fundamentalt diskursivt trekk i romanen: "*Goluboe salo* scheint ja eine synchrone Darstellung russischer Kulturgeschichte in einem monolithischen 'Blockuniversum' zu sein, in dem es die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen gibt."²⁶²

²⁶² Deutschmann 2003, s. 313

Akkurat som Il'f og Petrov er Sorokin svært opptatt av å beskrive gjenstander og detaljer. Møbler og annet inventar, bygninger, klær osv., er alt former for kulturuttrykk, og Sorokin underkaster disse den samme synkroniseringsteknikken. Når tidsmaskinen ankommer 1954, er den dekket av is. Mens man venter på at isen skal tine, inviterer Stalin den politiske og vitenskapelige eliten til å spise middag med ham i Kreml. Spisebordet beskrives slik: "Стол был прелестный: на бело-голубой домотканой скатерти русского стиля стояла золотая и серебряная посуда Александра I ..." (GS:199) Etter at gjestene har spist forrett, er duken imidlertid så skitten at den må byttes. "Вскоре появилась другая скатерть — красно-белая, с советской символикой; на нее проворные руки слуг поставили новую посуду — дулевского фарфора, расписанную Малевичем." (GS:211) Verken romankarakterene eller fortelleren kommenterer at man først bruker en "russisk" duk og så en "sovjetisk"; blandingen forekommer dem fullstendig normal.

Berijas beskrivelse av Kosygin er et annet fortettet eksempel på Sorokins tids-synkronisering: "— Косыгин знает тяжпром не хуже его [Маленкова]. Вся эвакуация заводов на нем держалась. Деловой парень, денди, из рода чугунных магнатов. Живой, контактный. В гольф играет блестяще." (GS:217) Ordet тяжпром 'tungindustri' er en typisk sovjetisk stavelsesforkortelse. Også эвакуация заводов 'evakuering av fabrikker' refererer til sovjetisk historie, nemlig til det at viktige industriforetak under krigen ble flyttet fra de europeiske delene av Sovjetunionen til mer beskyttede områder øst for Ural. Uttrykket из рода чугунных магнатов 'av smijernmagnatfamilie', derimot, alluderer tydeligst til industrireisningen rundt forrige århundreskifte; smijern var et hovedmateriale i jernbane-utbyggingen, og enkelte foretaksmenn bygget opp de reneste imperiene i noen industrigrener. Tre av de øvrige betegnelsene passer på sin side godt inn i det postsovjetiske Russland, særlig i den økonomiske kultur man gjerne knytter til begrepet *novye russkie* (деловой парень 'handlekraftig fyr', контактный 'kontaktskapende', в гольф играет блестяще 'han spiller golf glimrende'). Ordet денди 'dandy' har en referanse i både det førrevolusjonære og postsovjetiske Russland, men i mindre grad i Sovjetunionen.

I denne delen av boka opptre ikke bare kjente politikere og vitenskapsmenn, men også flere forfattere. De er riktignok skjult under en slags "dekknavn", men ikke mer enn at det går tydelig frem hvem Sorokin mener. Beskrivelsen av soverommet til AAA – Anna Andreevna Achmatova – er nok et eksempel på Sorokins kultur- og språkhistoriske blanding:

В опочивальне было тесно, но уютно: на обитых синим шелком стенах висели портреты Пушкина, Данте, Гумилева и Сталина. Рядом с широкой кроватью с бархатным балдахинном стоял полковой походный складень-иконостас, подаренный хозяйке дома командованием Ленинградского военного округа. (GS:235)

Én ting er at rommet kalles опочивальня 'sovegemaker', i seg selv en gammeldags betegnelse. Viktigere er det at ААА har fått et religiøst symbol (складень-иконостаc 'sammenleggbar ikonostas') i gave av ledelsen for Leningrads militære distriktskommando. I tillegg har ААА Stalins og Gumilëvs portretter ved siden av hverandre, hvilket fortoner seg som absurd med tanke på at Gumilëv, som var Achmatovas ektemann, ble henrettet for å ha deltatt i en antisovjetisk konspirasjon.

Listen over slike eksempler er lang. På kontoret til Berija, lederen for de hemmelige tjenestene i Ljubjanka, er alt – vegger, skrivebord, penner osv. – dekket med rav. Dette alluderer til "ravrommet" i Ekaterininskij dvorec i Tsarskoe selo utenfor St. Petersburg, et arkitektonisk symbol fra tsartiden. Samtidig er KGB-bygningen Ljubjanka i Moskva et symbol på Sovjetunionens arkitektur. Stalin har afrikansk tjener (akkurat som Peter den store) og kjører Rolls-Royce (i stedet for en forventet sovjetisk ZIS). Det blir fortalt at Mao har forært Stalin et diorama med tittelen "Казнь Бухарина на Красной площади в Москве" (GS:271), hvilket alluderer til Surikovs berømte maleri "Utro streleckoј kazni" (1881), der Den røde plass danner bakgrunnen.

Mange har diskutert i hvor stor grad Michail Bachtin var påvirket av samfunnsforholdene i hjemlandet da han utviklet sine teorier om dominerende kulturer, autorative diskurser og "åndshøvdinger" som forsøker å monologisere et heteroglossisk samfunn. Uansett står Bachtins hyllest av mangefasettete og heteroglossiske kulturer og deres mest utviklede kunstneriske produkt – romanen – i grell kontrast til kulturforholdene som rådet i Sovjetunionen, særlig under Stalin. Kulturen og språket var så normert at det lå enorme begrensninger på hva som kunne skrives og uttales. Audun Johannes Mørch kommenterer dette slik:

Bachtins dialogismebegrep gir en viktig nøkkel til en dypere forståelse av *den store diskursen* der skjønnlitteraturen, massemediene, reklamen, de politiske slagordene og den offentlige debatten i alle sine avskygninger inngår som forskjellige stemmer og forskjellige språk. Samfunnsdiskursen er en uopphørlig dialog, men samtidig finnes det stemmer som streber etter å monologisere diskursen, dominere de andre stemmene og tvinge dem til å tale *sitt språk*. Den som i tilstrekkelig grad lykkes i å monologisere den store diskursen vil samtidig ha etablert et begrenset antall formler for de tanker som overhodet skal la seg uttrykke. Et eksempel på dette kan være det formidable sjokket det var å høre ordene *prestuplenija Lenina* – Lenins forbrytelser – uttalt på russisk tidlig på nittitallet. Dette var en umulig språklig sammensetning!²⁶³

Diskursen i del 3 og 4 av *Goluboe salo* er nettopp bygget opp av slike "umulige språklige sammensetninger". Sorokin regelrett fråtser i kulturhistoriske oksymoron av typen

²⁶³ Mørch 2003, s. 15

prestuplenija Lenina. Når maleren Gerasimov sier følgende om politikeren Kaganovič: "— Говорят, он Ленину натурально рассосал две геморроидальные шишки." (GS:201) er det sjokkerende for en russisk leser, dels fordi det er motbydelig i seg selv, men først og fremst fordi det plasserer Lenin i en diskursiv sammenheng som var utenkelig før 1990, iallfall i trykte medier.

Sorokin anvender imidlertid denne sammenblandingsstrategien ikke bare på sovjetiske, men også på førrevolusjonære språk- og kulturuttrykk. Også før Sovjetunionen hadde Russland en meget streng kulturell normering. Som jeg poengterte i begynnelsen av 3.1, var de dominerende samfunnsklassene og "åndshøvdingene" i Tsar-Russland også meget restriktive med hensyn til hvilke kultur- og språkuttrykk som fikk slippe til i offisielle sfærer. Sett under ett er Russland et av de landene i Europa som gjennom historien har hatt den mest monologiserte offentlige diskursen. Dermed får Sorokins fortettede diskursblanding mye sterkere virkning enn for eksempel en norsk forfatter ville hatt med tilsvarende påfunn.

Hvis jeg skal antyde hva som har motivert Sorokin til å skape dette heterogene kulturparadigmet, er det for det første et uttrykk for at det postsovjetiske Russland har gitt landets innbyggere en ytringsfrihet som landet tidligere ikke har hatt. Sorokin griper muligheten til å sette ting på papiret som knapt noen ville ha drømt om tidligere. Det faktum at *Goluboe salo* resulterte i en rettssak, viser imidlertid at Sorokin kanskje overvurderte ytringsfriheten i dagens Russland.

For det andre gir Sorokin en satirisk behandling av hva komplett styring av kulturlivet fører med seg. Når en kultur ikke får vokse frem på en naturlig måte, men skal reguleres ovenfra, blir resultatet en mengde detaljerte forbud og påbud som fortoner seg som meningsløse for befolkningen. Dette går igjen i russisk historie; Peter den store forbød skjegg, akkurat som sovjetisk politi i Brežnev-tida trakasserte og arresterte ungdommer med langt hår. Ved å fjerne både førrevolusjonære og sovjetiske kulturuttrykk fra sin opprinnelige kontekst, og plassere dem i en ny, synliggjør forfatteren hvilke absurde uttrykk kulturens rettingen ga.

Fordi kulturen var så sterkt regulert, og folkelige, organiske kulturuttrykk ble undertrykket, oppstod det et kulturelt tomrom i Sovjetunionen. Dette tomrommet ble fylt av at statsapparatet og makten ble ritualisert. Sorokin gir også dette en satirisk behandling. For å ta et eksempel: Romanens Stalin må med jevne mellomrom – fire–fem ganger om dagen – sprøyte et spesielt stoff inn under tunga. Å fremstille statslederen som narkoman er i seg selv paradisk, men mer påfallende er det hvordan dette ritualet i *Goluboe salos* 1954-verden er blitt det viktigste motivet i alle kunstretninger. Parallellen til hvordan den regimetro

sovjetiske kunsten brukte metervis av kinofilm og lerret og tonnevis av granitt for å fremstille Lenin- og Stalin-portretter, er tydelig:

Вся эта процедура, давно ставшая частью жизни вождя, тысячи раз описанная и пересказанная на десятках языках мира, сотни раз снятая на киноленту, запечатленная в бронзе и граните, выписанная маслом и акварелью, вытканная на коврах и гобеленах, вырезанная из слоновой кости и на поверхности рисового зерна, прославленная поэтами, художниками, учеными и писателями, воспетая в простых застольных песнях рабочих и крестьян, была проделана Сталиным с такой поразительной легкостью, что присутствовавшие, как и бывало с ними раньше, оцепенели и опустили глаза. (GS:192)

I grunnen representerer synkroniseringsgrepet en ny variant av den samme bruddestetikken som Sorokin utforsket tidligere i karrieren. Forskjellen er at de diskursive bruddene i *Goluboe salo* skjer på avsnitts- og setningsnivå, og ikke bare ett sted i løpet av en større fortelling, som i novellene fra 1980-tallet, eller i *Norma* og *Roman*. Når Sorokin plasserer tidsspesifikke kulturreferanser i en helt fremmed sammenheng, utgjør det en form for parodi. Han anvender en etablert diskurs, men bruker den i en annen hensikt eller "retning" enn diskursen opprinnelig ble brukt i.

Den historiske rammen bidrar også til Sorokins kulturdiskursblanding. Det faktum at vi er i Sovjetunionen anno 1954, i hjertet av Kreml, representerer i seg selv et kulturlag. De utallige avvikene i forhold til historiens realiteter utgjør dermed også en form for brudd. Symposiet – som opptar et ganske omfattende antall sider i boka – er et godt eksempel. Mens makteliten i den historiske Sovjetunionen bestod av et lite utvalg i Stalins nærmeste krets, samler romanens Stalin billedkunstnere, forfattere, komponister, politikere fra forskjellige leirer, vitenskapsmenn osv. Den brokete forsamlingen gjester representerer en heterogenitet som ikke passer inn i det historiske bildet.

I en litterær sammenheng representerer symposiet som nevnt det de gamle grekerne kalte "seriøse lattersjanger". I forlengelsen av Bachtin kan man si at symposiet er en inherent heteroglossisk sjanger. Kontrasten til den monologiske Sovjetunionen og dens språkidealer er tydelig, særlig med tanke på hvor kritiske de sovjetiske lederne var til *retorikk*, som har sitt opphav knyttet til symposiekulturen. "Lenin and others generally viewed it as a form of 'fine speaking' (cf. *krasnorechie*) that actually veiled the truth and functioned as a means of perpetuating power and control in bourgeois forms of government."²⁶⁴

Utover i romanen blir avvikene fra realhistorien flere og flere. Sorokin oppgir en rekke historiske hendelser med motsatte fortegn og gjerningsmenn. Sovjetunionen og Tyskland har delt verden mellom seg etter å ha bombet Storbritannia i filler i den siste atomkrigen. Alle

²⁶⁴ Gorham 2000, s. 618

nazistregimets hovedmenn er i live i året 1954, Sovjetunionen har et nært vennskap med sjahen av Iran, det blir oppgitt at det var amerikanerne som tok livet av seks millioner jøder osv. Som vi skal se i neste underkapittel, er også flere personer rene "omvendinger" i forhold til historiens realiteter.

Også fremmedspråk underkastes Sorokins synkroniseringsstrategi. I russisk historie har forskjellige fremmedspråk vært populære til forskjellige tider. Det klareste unntaket var under den såkalte kampen mot kosmopolittismen i Sovjetunionen på 1950-tallet, da man hadde en grunnleggende fiendtlig innstilling til fremmedspråk og fremmedord. Kontrasten blir derfor stor når karakterene i året 1954 tiltaler hverandre med franske gloser, akkurat som i borgerskapets salonger på 1800-tallet og i Tolstojs store romaner. Særlig gjelder det de som har et seksuelt forhold til hverandre. Josif Stalin kaller grev Chruščëv både "mon ami" (GS:243) og "mon cher ami" (GS:244), mens Nadežda Allilueva (Josifs kone) kaller Jakov Stalin (Josifs sønn) "mon petit néoglobaliste"²⁶⁵ (GS:197) hvorpå sistnevnte responderer med "Nadine" (GS:198). De to siste fører også følgende samtale med hverandre:

- Connard de merde!
- Mon chat... tu es fatigué?
- Mais non, putain de merde... (GS:196)

Bruken av fransk kobler altså i utgangspunktet dialogen til et førerevolusjonært lag i russisk kultur- og språkhistorie. Når Sorokin blander inn noen av det franske språkets verste banneord – putain de merde 'dritthore' er omtrent det styggeste man kan si på fransk – markerer det et klart brudd. Fransken var adelens språk og hadde en opphøyet rolle i Russland.

Stalin slenger også rundt seg med noen engelske kommandoer (Sit down! (GS:211)) og meningsløsheter (Why not, fuck you slowly? (GS:213)). Sistnevnte utbrudd minner om uttrykk jeg personlig har hørt russere med dårlig engelskbeherskelse benytte på 1990-tallet. Ved noen anledninger samtaler symposiedeltakerne med hverandre på tysk (Ich habe meine Sache auf Nichts gestellt. (GS:205)).

5.10 Historiske personer

Idušćie vmeste anklaget Sorokin for å skrive pornografi. Det som imidlertid i like stor grad forarget ungdomsorganisasjonen – og andre Sorokin-kritikere – er måten han i *Goluboe salo* fremstiller kjente historiske personer som promiskuøse hedonister, kannibaler, voldtektsmenn, mordere, med mer. I tillegg til de jeg allerede har nevnt, figurerer de sovjetiske politikerne

Stachanov, Mikojan og Vorošilov; tyskerne Ribbentrop, Eva Braun, Himmler, Göring, Leni Riefenstahl, Bormann og (Hitlers livlege) Morell; komponisten Šostakovič; forfatterne Pasternak og (Aleksiej Nikolaevič?) Tolstoj og filmskaperen Ejzenštejn. Ved siden av Mandel'stam (Осип, Оська) og Achmatova (ААА) dukker også mange andre sovjetiske forfattere opp under dekknavn – Brodskij (Иосиф), Voznesen'skij (Андрюха), Achmadulina (Белка), Evtušenko (Женя), med flere.

Forfatteren bruker mye plass på å gi detaljerte beskrivelser av personenes utseende. Stalin ser slik ut:

Вождь был высокого роста, хорошо сложенным, с открытым, умным, словно выточенным из слоновой кости, лицом; черные, коротко подстриженные волосы его были с проседью, высокий лоб плавно переходил в залысины, красивые черные брови плавно изгибались над живыми, пронизательными карими глазами; небольшая горбинка не портила носа, волевые большие губы выступали над небольшим, но упрямым раздвоенным подбородком; гладкие щеки были слегка впалы. (GS:186)

Man trenger ikke lese lenge før man oppdager at dette portrettet av Stalin overhodet ikke stemmer overens med den historiske Josif Stalin. Også Stalins personlighet bryter med "originalen"; mens den historiske statslederen gikk for å være hard, uforsonlig og skruppelløs, fremstår Sorokins Stalin som en angrende synder:

Сталин склонил голову:
— Многоуважаемые товарищи члены Политбюро. Я приношу вам свои искренние извинения. А тебе, товарищ Молотов, — персонально. И от души. От всей моей души... (GS:211)

Likeledes er det mange misforhold ved tilfellet Chruščëv. Den historiske Nikita *Sergeevič* Chruščëv, KPSS' generalsekretær fra Stalins død til 1964, var 60 år i 1954 – *grev* Nikita *Aristarchovič* Chruščëv er 52 år. Utseendet hans beskrives slik:

Граф Хрущев был горбат, а поэтому невысок, с тяжелым продолговатым лицом, стягивающимся к массивному носу, напоминающему клюв марабу. Умные пронизательные глаза влажно шевелились под кустистыми, с проседью бровями. Седые длинные волосы были идеально подстрижены. В большом ухе неизменно сверкал бриллиант. (GS:240)

Dersom man sammenlikner dette med et hvilket som helst bilde av Nikita *Sergeevič* Chruščëv fra midten av 1950-tallet, er romanens Chruščëv hans rake motsetning. Den historiske Chruščëv var ikke pukkelrygget, han hadde et rundt (ikke langt) ansikt, lite tydelige (ikke

²⁶⁵ Ordet "néoglobaliste" er et slående eksempel på et postsovjetisk språklag i diskursen.

buskete) øyenbryn, knapt nok hår og potetnese (ikke ørnenese). Ørepynt ville være vanskelig å forestille seg.

Også når det gjelder personenes karakter og oppførsel, stemmer lite med de historiske personene, hvilket beskrivelsen av Stalin ovenfor eksemplifiserer. AAA er en grotesk figur som slikker Stalins føtter, mens Os'ka tar livet av en taxisjåfør fordi det faller ham inn. Det er som om Sorokin prøver å fremstille romanpersonene mest mulig motsatt av de historiske personene. Lipoveckij kommenterer dette slik:

[С]орокинские ААА (А. А. Ахматова) и Оська (О. Э. Мандельштам) представляют собой точные ... перевертыши окружающих их культурных мифов: вместо гордого достоинства изгоев — юродское самоуничижение, вместо страданий — садомазохизм, вместо высоты — деспотическая низость (аналогичным образом Хрущев изображен у Сорокина утонченным аристократом, горбуном, гомосексуалистом и садистом).²⁶⁶

Navnene, "yrkestitlene" og den romlige plasseringen – i og rundt Kreml, som i hundrevis av år har vært et tilholdssted for Russlands og Sovjetunionens elite – knytter Sorokins litterære personer til de historiske personene, i tillegg til enkelte detaljer. For eksempel går det frem at AAA har skrevet "Rekviem" (GS:232). Bortsett fra dette er det ingenting som forbinder dem.

Likevel greier ikke leseren å frigjøre seg fra overleverte beskrivelser, verken historiske eller mytiske. Man kan ikke la være å knytte romanpersonene til de historiske personene. Sorokin viser hvordan likhet i *navnet* gjør at vi automatisk knytter hans fiktive romanperson Josif Stalin til den historiske Josif Stalin. På denne måten tematiserer han nok en gang hvordan en spesiell diskurs – navnenes diskurs – har makt over oss, hvor vanskelig det er å frigjøre seg fra denne makten og hvor lite vi tenker over dette.

Denn diese Diskrepanz offenbart die Macht der Diskurse darin, dass die fehlende Identität der Referenzobjekte durch identische Namen auf Identität hin "gebeugt" wird. Die Namensgleichheit lässt Unterschiede verschwinden, diese werden erst auf den zweiten Blick spürbar.²⁶⁷

5.11 Oppsummering

I dette kapitlet har jeg gitt en analyse av språkbruken i *Goluboe salo* og vist hvordan Sorokin bruker språket til å uttrykke satire.

Goluboe salo er en allegorisk og metafiksjonell tekst, som mange av forfatterens tidligere verker. Selv om "storyen" i *Goluboe salo* er mer sammenhengende enn Sorokins fleste andre noveller og romaner, gjør brevskriver Boris Glogers død og bokas sirkulære

²⁶⁶ Lejderman og Lipoveckij 2001, s. 59

komposisjon at leseren må søke tolkningsmodeller utenfor det direkte handlingsforløpet. For Sorokin har det alltid vært viktigere å diskutere litterære, historiske og kulturhistoriske spørsmål på en overført måte, fremfor å "fortelle en historie" – så også her.

Dette har fundamentale følger for tekstens forhold til språkbruk i samtiden. Som sitatet fra Sally Lairds intervju helt i starten av kapittelet viser, har Sorokin aldri forsøkt å utvikle noen egen stil. Han holder en ironisk avstand og simulerer andres skrivemåter. Denne strategien forfølger han også i *Goluboe salo*. Dermed er det meningsløst å jakte på karakteristiske nyord fra 1990-tallet, for å se hvordan det har påvirket forfatterens "basisforråd" av ord. Det blir viktigere å analysere hvordan Sorokin kommenterer språksamfunnet gjennom allegori, tekstens strukturelle oppbygning og språkspill.

Når det er sagt, finnes det enkelte elementer i romanteksten som demonstrerer karakteristiske trekk ved språkbruken på 1990-tallet. Sorokins så å si uavbrutte veksling mellom latinske og kyrilliske bokstaver, kursiv og store bokstaver, er et resultat av at datateknologi i dag gjør det enkelt for både forfatter og trykkeri å veksle mellom ulike tegnsett.²⁶⁸ Det er en tendens i russisk på 1990-tallet at en del importerte lånord settes direkte inn i en ellers kyrillisk tekst på sin "latinske" form. Muligens kan man si at Sorokin i romanens første del antyder hvilket kaos som blir resultatet dersom slik ukritisk import og blanding får fortsette. Enkeltstående konstruerte ord som *crappye* 'gammelrussisk' og *pycmar* 'russisk banning' eksemplifiserer dessuten hvordan stavellesforkortelser er stadig like populære i russisk.

Kanskje kan man også hevde at Sorokin med Boris Glogers "nyrussisk" allegorisk uttrykker i hvilken retning russisk som sådan er i ferd med å utvikle seg – til et pidginspråk bestående av noen deler russisk, noen deler fremmedspråk. I så fall symboliserer Sorokins kinesisk egentlig engelsk, som er det språket russisk henter tilnærmet alle lånord fra i dag. Dette blir bare spekulasjoner, men uansett er det liten tvil om at forfatteren i sitt 2068-samfunn forsøker å si noe om det faktum at russisk i dag utsettes for sterkt press fra et fremmedspråk. Det er på denne bakgrunnen man må tolke den eksperimentelle diskursen i romanen, som til å begynne med er så fremmedgjørende at en leser lett vil komme til å gi opp. Likevel er ikke ordbruken nødvendigvis mer fremmedgjørende enn en avisartikkel på begynnelsen av 1990-tallet kunne være for en eldre russer uten kunnskaper i markedsøkonomi og engelsk. Sorokins eksperiment med å se hvor mye standardrussisk det går an å bytte ut

²⁶⁷ Deutschmann 2003, s. 339

²⁶⁸ Det var selvfølgelig mulig å bruke latinske bokstaver før dataalderen også. I *Zolotoj telënok* finnes det noen enkeltord (se 4.7); mer nærliggende er det å tenke på all fransken i Tolstojs *Vojna i mir*.

med andre ord – selvkonstruerte, kinesiske, tyske, engelske osv. – uten at meningen forsvinner helt, kan dermed oppfattes som en kommentar til dagens språksamfunn.

Goluboe salo er i seg selv et uttrykk for et fundamentalt språkhistorisk poeng, nemlig at en russisk språkbruker for første gang i moderne tid – kanskje med unntak for 1920-tallet – i dag står fri til å uttrykke akkurat hva han vil i skriftlig form. Boka er aller mest et frodig eksempel på hvordan romansjangeren kan inkludere forskjelligartet språkbruk. Bachtins teorier om romanen og romanspråk "passer" så bra på Sorokin at man kan bli fristet til å se på hele forfatterskapet som et forsøk på å se hvor langt disse teoriene kan tøyes. I så måte er det verdt å nevne at *Goluboe salo* åpner med et motto fra Rabelais' *Gargantua og Pantagruel*, som Bachtin tiller enorm betydning i romansjangerens historie.

I debutromanen *Očered'* tematiserer Sorokin heteroglossibegrepet gjennom å spille ut så mange forskjellige stemmer som mulig i én roman. Også brudd-estetikken – som kjennetegner de tidligere novellene, *Norma* og *Roman* – er et heteroglossisk eksperiment, ettersom forfatteren plasserer fast formede, forskjelligartede stiler ved siden av hverandre for å skape en brutal kontrast. I *Goluboe salo* finner diskursblandingen sted i et mikroformat, samtidig som forfatteren inkluderer utallige innskutte skriftlige og muntlige talesjangrer i romanteksten. Likeledes er Sorokins dekonstruksjoner et forsøk på å åpne opp lukkede, monologiserte, totalitære diskurser. Den store graden av litterær selvrefleksjon som man finner i Sorokins tekster, demonstrerer hvordan romanen er en *tilblivende* sjanger i fortløpende utvikling. Det faktum at Sorokin ikke har noen egen skrivemåte, men etterlikner andres stiler, tvinger ham til å bruke tostemt diskurs hele tiden. "Sots-Art, after all, represents an extreme form of dialogic writing: It contains absolutely *no word that is not the word of another*, and, moreover, this 'otherness' is clearly noticed by both the author and the reader."²⁶⁹

Sorokin videreutvikler sitt pågående dekonstruktive prosjekt i *Goluboe salo*. Mens han i begynnelsen av karrieren jobbet utelukkende med det monologiske sovjetiske kulturparadigmet (novellene, *Norma*), beveget han seg under perestrojka også mot den klassiske russiske litteraturen (*Roman*). I *Goluboe salo* blir ikke bare disse to litterære retningene (fortellingen "Заплыв" og skuespillet "Стакан русской крови" representerer den sosialistiske realismen, Tolstoj- og Čechov-parodiene den realistiske tradisjonen), men også den *modernistiske* litteraturen offer for Sorokins dekonstruktive satiriske grep. Sorokin lykkes imidlertid ikke helt med parodiene på modernistiske forfattere. Årsaken er at hans egne litterære prosjekt står for nær modernismen – slik at han ikke greier å holde en ironisk avstand til den – og at

modernistisk diskurs i mange tilfeller er for kompleks til at det går an å parodiere den. Også krønikesjangeren blir parodiert, gjennom zemleëbyenes historietime i romanens andre del.

De mest originale dekonstruksjonene i *Goluboe salo* retter seg imidlertid ikke mot skjønnlitterære diskurser, men mot *rusiskij mat* og *navn*. Russisk banning har gjennom historien vært utelukket fra skriftlig språkbruk, og har dermed bevart en enorm tabukraft, som Sorokin tidligere har anvendt som virkemiddel i sin brudd-estetikk. I *Goluboe salo* blir imidlertid bannskapsdiskursen selv "avkledd" og parodiert, gjennom en billedlig fremstilling av banningens historiske opphav i romanens andre del.

I bokas del tre og fire skriver Sorokin en kontrafaktisk historisk fremstilling av Sovjetunionen i 1954. Handlingen kretser om en rekke kjente navn fra politikk, vitenskap og kunst, men de fiktive personens egenskaper og utseende er rene motsetninger til de historiske personenes. Likevel greier ikke leseren – og heller ikke *Iduščie vmeste* som gikk til sak mot forfatteren – å løsrive seg fra den makten nettopp *navnene* har når historie skal formidles. Selv om Sorokins Chruščëv har en annen alder, et annet farsnavn, et annet utseende og en annen personlighet enn historiens Chruščëv, kan ikke leseren la være å forbinde dem med hverandre. Med dette beveger Sorokin seg – som flere ganger tidligere i forfatterskapet – inn på en diskusjon om hva fiksjon egentlig er. Selv om ordet "fiksjon" gjerne brukes om skjønnlitteratur, vil leseren alltid projisere realitet inn i verket. Sorokin berører med andre ord enda en gang debatten om litteraturen er i stand til å frigjøre seg fra å representere virkeligheten.

I 1954-samfunnet synkroniserer Sorokin forskjellige lag i russisk språk- og litteraturhistorie. Dette resulterer i en rekke ordsammensetninger som før 1991 ville vært utenkelige på trykk, og som i mange tilfeller også i dag vil være drøy lesning for en forhenværende sovjetborger. Dette skyldes at Russland og Sovjetunionen bestandig har vært strengt normerte språksamfunn, med klare begrensninger på hva som kan sies og ikke sies. Samtidig får forfatteren frem hvilke rare utslag det ga når kulturutviklingen ble definert av politikere på et kontor, og ikke fikk vokse naturlig frem. Også dette er en kommentar til språksituasjonen i dag – for første gang er Russland mer eller mindre fritt fra dette åket. Min gjennomgang av språkutviklingen i Sovjetunionen og Russland (kapittel 3) viser hvordan ord som var politisk korrekte i én periode, ble totalt diskreditert i en annen. Sorokin blander dette til et eneste stort finmasket lappeteppe.

Både navneproblematikken og synkroniseringsgrepet inngår i et av bokas hovedtemaer, nemlig hvordan kulturell overlevering gjennom historien faktisk finner sted. Det vil spreng

²⁶⁹ Lipovetsky 1999, s. 218

denne oppgavens rammer å gi en fullstendig analyse av hovedmotiver og -temaer i *Goluboe salo*, men jeg skal likevel til sist antyde noen fundamentale poenger.

En nøkkel er selvsagt *blått fett*, et stoff som alle begjærer, men som verken vitenskapsmennene på GENLABI-18, zemleëbyene eller Stalins menn kan forklare hva er godt for. Det blå fett er den eneste gjenstanden som er med i alle romanens fem deler, og må dermed anses som bokas egentlige helt. Personene forsvinner ut av handlingen straks de har spilt ferdig sin rolle i forhold til "protagonisten", dvs. at de har transportert, begjært, bearbeidet eller stjålet det blå fett.²⁷⁰

Det blå fett kan for det første oppfattes som en metafor for litteratur, ettersom det oppstår som en følge av en skriveprosess. Resten av romanen handler i så måte om hvordan litteratur formidles gjennom rom og – i særlig grad – tid. Det at alle begjærer fett, antyder den opphøyde posisjonen litteraturen i Russland bestandig har hatt, og som Sorokin jamfør kapittel 5.2 vil til livs. Når det blå fett helt avslutningsvis i romanen ender opp som et klesplagg for en usympatisk dandy, kan det bety at litteraturen faktisk er blitt "reduert" – det er blitt noe man smykker seg med uten å tenke for mye på den historiske arven. Sammensyningen av fettbiter til en kappe symboliserer kanskje Sorokins egne klipp-og-lim-metode, eller at russisk litteratur må herdes på en ny måte.

Ifølge Peter Deutschmann symboliserer det blå fett også ånd. "Dass G[oluboe] S[alo] ein groteskes Symbol des Geistes sein könnte, ließe sich etwa durch die weltverändernde Gewalt mutmaßen, welche die Injektion von GS in Stalins hirn – der materialen Basis von Geist – ausübt."²⁷¹

Ved å hente ord og begreper ut fra sin historiske sammenheng, problematiserer Sorokin forholdet mellom språk, historie og formidling, akkurat som Bachtin i "Problema rečevych žanrov". Mark Lipoveckij spør seg om verdens undergang gjennom Stalins hjerneekspansjon antyder at Sorokin ønsker å feie vekk all kulturtradisjon og erstatte den med en ny.²⁷² Men romanen minner om at det *er* umulig å begynne fra nytt igjen. På grunn av språkets historisitet vil man aldri greie å frigjøre seg fra tradisjonen. Selv om man konstruerer en helt ny og ukjent kontekst, vil ordenes historie spille med.

I forhold til Kustanovich' påstand om at *Goluboe salo* representerer en ny retning i forfatterskapet, er jeg hovedsakelig uenig. Sorokin videreutvikler de samme grepene som

²⁷⁰ Det er ikke noe nytt at en gjenstand er protagonist i et Sorokin-verk. I *Očered'* er køen på mange måter den viktigste helten. (Se Laird 1999, s. 149.)

²⁷¹ Deutschmann 2003, s. 342

²⁷² Lipoveckij 1999, s. 215

tidligere, men endrer formen noe. Kustanovich har imidlertid rett i at denne romanen har et tydeligere utviklet plot enn de fleste av forfatterens tidligere arbeider.

Det oppsiktsvekkende ved Vladimir Sorokin, det som i mine øyne gjør ham til en stor forfatter, er hvordan han greier å skrive en medrivende historie og samtidig artikulere dypere språk-, kultur- og litteraturfilosofiske betraktninger og spørsmål. *Goluboe salo* er fengslende enten leseren oppfatter det finurlige spillet mellom diskurser eller ikke. Sorokins påvirkningskraft er så stor at flere kritikere etterliknet språket i *Goluboe salos* første del i sine anmeldelser.²⁷³ En av de fremste autoritetene på postsovjetisk russisk litteratur, Aleksandr Genis, fokuserer på at Vladimir Sorokin og "konkurrenten" Viktor Pelevin i stor grad blander inn populærkulturelle undersjangrer i bøkene sine. Dermed oppnår de begge å bli populære blant både "profesjonelle" og vanlige lesere, samtidig som de skriver seg inn i det 20. århundres litterære kanon. Parallellen til Il'f og Petrov, som i *Zolotoj telënok* greide å kombinere en ytterst medrivende reiseberetning med språklige eksperimenter og skjulte politiske kommentarer, er tydelig:

Между тем, опыт XX столетия — века массового общества — показал, что его ведущими и наиболее популярными в России авторами стали те, кто сумел оседлать жанры поп-культуры, приспособив их поэтику к своим целям. Так работал Борхес, превративший детектив а [sic!] орудие метафизики. Так писал Набоков, скрестивший эротику с высокой иронией. Так писал Лем, сделавший из научной фантастики теологию. Так пишет Умберто Эко, переодевший семиотику в приключенческий роман. Так пишет — если это устаревшее слово еще подходит для гипертекстов — Милорад Павич, которому удалось соединить гносеологическую фантазмагорию с мыльной оперой. Вот тот контекст, в котором следует рассматривать книги Пелевина и Сорокина.²⁷⁴

²⁷³ Se for eksempel Šul'pjakov 1999 og Evangelii 1999

²⁷⁴ Genis 1999 (Søkeord: "Борхес")

6 Konklusjon

Il'f og Petrov og Vladimir Sorokin tematiserer og kommenterer språksituasjonen i sin samtid, men strategiene deres er vidt forskjellige. *Zolotoj telënok* og *Goluboe salo* er to svært ulike romaner. Der Il'f og Petrov forteller en realistisk historie som er nær knyttet til begivenheter i samtiden, konstruerer Sorokin to fantasiriker – et fremtidig og et fortidig – og et plot som ikke henger logisk sammen. Mens Il'f og Petrov arbeidet som journalister ved siden av forfattergjerningen, har Sorokin bakgrunn fra en kunstretning der lek med, parodi over og dekonstruksjon av eksisterende diskurser var det sentrale. Alt dette har følger for språkbruken i de to romanene.

1920-tallets språk inngår i *Zolotoj telënok* som både et nøytralt uttrykksmiddel og et virkemiddel til å uttrykke satire. Gjennom romanteksten går det klart frem at Il'f og Petrov i 1930 hadde domestisert periodens viktigste endringer i språkets eksisterende leksikon, nye lånord, semantiske endringer i enkeltord osv. Samtidig holder forfatterne en ironisk avstand til mange av 1920-tallsspråkets mindre tiltalende sider, så som klisjéspekket avis- og byråkratspråk.

Hos Sorokin må man lese nøye for i det hele tatt å finne noen direkte eksempler på 1990-tallsspråk. I 1954-delen av *Goluboe salo* inngår enkelte 1990-tallsuttrykk i forfatterens blanding – eller synkronisering – av forskjellige språk- og kulturhistoriske lag. Førrevolusjonære og sovjetiske språk- og kulturuttrykk dominerer imidlertid fremfor postsovjetiske.

I sitt konstruerte 2068-Russland kommenterer Sorokin språkutviklingen på en allegorisk måte. Forfatteren "videreutvikler" en del av utviklingstrekkene i russisk på 1990-tallet, så som den store påvirkningen fra fremmedspråk, økt bruk av banning og sjargong, og blanding av latinske og kyrilliske bokstaver. Han forsker dessuten på hvor mye fremmed materiale russisk "tåler" før språket ikke lenger er meningsbærende.

Selv om språkutviklingen i de to periodene på mange måter fulgte samme spor (jamfør oppsummeringen av kapittel 3), gjør den store forskjellen mellom romanene det vanskelig å benytte forskningsmaterialet omkring Il'f og Petrovs språkbruk som "mal" for å analysere Sorokins språk. Imidlertid viser det teoretiske bakgrunns materialet – Michail Bachtins skrifter – seg svært nyttig i forhold til begge verkene. Både *Zolotoj telënok* og *Goluboe salo* uttrykker det som ifølge Bachtin i første rekke skiller romanen fra andre litterære sjangrer – evnen til å inkludere forskjellige samtidige og historiske språklag og talesjangrer, og utbredt bruk av tostemmig diskurs.

Funksjonene disse elementene har i romanene, er imidlertid nokså forskjellige. Hos Il'f og Petrov bidrar de mange slagordene, skiltene og sitatene til å gi teksten en realistisk tilknytning til samtiden. I *Goluboe salo* er det slik at innskuddene snarere bryter den løpende fortellingen enn underbygger den. Novellene, sangene, oppskriftene og talene som dukker opp i teksten, må først og fremst oppfattes som allegoriske kommentarer til resten av verket. Mise-en-abyme-strukturen gjør at hovedteksten må leses i lys av de hypodiegetiske tekstene, og omvendt.

Også når det gjelder bruk av tostemmig diskurs, er det flere forskjeller enn likheter. De enkeltstående parodiene i *Zolotoj telënok* må først og fremst ses på som en form for "variasjon over et tema", der satiren retter seg primært mot yrkesgruppen eller samfunnsinstitusjonen den parodierte personen eller gjenstanden representerer. Særlig får byråkratiet og pressen gjennomgå. Parodi er et dominant trekk i *hele* romanen; den finnes på alle nivåer i teksten i hvert eneste kapittel.

De tydeligste parodiene i *Goluboe salo* er rettet mot sju navngitte forfattere – Dostoevskij, Achmatova, Platonov, Čechov, Nabokov, Pasternak og Tolstoj. Sorokin parodierer i første rekke forfatterne i seg selv, til tross for at det neppe er feil å si at parodiene også føyer seg inn i Sorokins pågående kamp mot litteraturens spesielt opphøyde posisjon i Russland. Forfatterklonenes groteske utseende understreker i så fall dette. Sorokins forfatterparodier står i klar kontrast til de tilfellene der Il'f og Petrov alluderer til kjente russiske forfattere – her dreier det seg om en form for hyllest og stilisering, og ikke parodi. Foruten de sju tekstene som er innfelt i Glogers brev, parodierer Sorokin også bestemte litterære sjangrer, så som krønike tradisjonen og den sosialistiske realismen.

Gjennom sine to romaner *Dvenadcat' stul'ev* og *Zolotoj telënok* bidro Il'f og Petrov med en rekke nye fraser som gikk inn i det russiske språket som idiomatiske uttrykk. Det er usannsynlig at Sorokins konstruerte "nyrussisk" i *Goluboe salo* vil gjøre samme suksess, selv om noen kritikere brukte sorokinske termer i sine anmeldelser av boka. Det er et generelt trekk i forfatterskapet at Sorokin leker med tekster andre forfattere har skapt, fremfor å utvikle et eget språk. Dette blir Sorokin og andre postmodernistiske forfattere ofte kritisert for – de skaper ingenting selv, bare bearbeider hva andre har kreert før dem.

Et diskursivt hovedtrekk i både *Zolotoj telënok* og *Goluboe salo* er blandingen av språklige og kulturelle elementer fra forskjellige tider. Dette foregår imidlertid på to ulike måter. Il'f og Petrov beskriver faktiske forhold i den unge Sovjetunionen, der man tross et brennende ønske om å skape en helt ny verden ikke greide å kvitte seg med førrevolusjonære gjenstander og kulturminner. Sorokin synkroniserer førrevolusjonære, sovjetiske og

postsovjetiske kulturuttrykk i et forsøk på å fremstille den sovjetiske etterkrigstida mest mulig motsatt av hva historien har lært oss. Igjen ser vi forskjellen mellom Il'f og Petrovs realistiske og Sorokins science-fiction-aktige verk.

I innledningskapitlet skrev jeg at et mer allment formål med oppgaven var å se hvor raskt og på hvilken måte ny språkbruk trenger inn i skjønnlitteraturen. Fordi romanene avviker så mye fra hverandre, er det imidlertid vanskelig å se mange klare paralleller og utlede noen generelle trender. Både Il'f og Petrov og Vladimir Sorokin er påvirket av språkbruken og -situasjonen i samtiden, og bruker den aktivt til å uttrykke satire, men når man beveger seg mot et mer detaljert plan, opphører likhetene. Sett i ettertid kunne den komparative innfallsvinkelen antakelig blitt mer produktiv hvis jeg hadde avgrenset oppgavens studieobjekter mer detaljert enn til "satiriske romaner".²⁷⁵

Selv om *Zolotoj telënok* og *Goluboe salo* er to svært uensartede romaner, eksisterer det på et mer overordnet plan flere fellestrekk mellom Il'f og Petrov og Vladimir Sorokin. På 1970- og 1980-tallet tilhørte Sorokin et miljø av undergrunnsforfattere som bevisst forsøkte å holde arven fra 1920-tallsmodernismen i hevd. På spørsmål om litterære inspirasjonskilder har Sorokin først og fremst trukket frem mer eksperimentelle retninger som OBERIU-forfatternes absurdisme (jamfør fotnote 215), men Il'f og Petrov var allmenn lesning i Sovjetunionen, også i undergrunnsmiljøet.

Som Il'f og Petrov har Sorokin en helt spesiell interesse for språklige og kulturelle detaljer. Begge parter har dessuten en affinitet for fremmede språk. I kombinasjon med mange heteroglossiske nivåer gjør dette både *Zolotoj telënok* og *Goluboe salo* til vanskelig lesning. Dersom man ikke er bevisst på de forskjellige tekstnivåene, vil man ikke få med seg alle poengene; den heterogene språkbruken og blandingen av kulturuttrykk er nøkler til å forstå tekstene i sin fulle dybde. Begge bøkene er uuttømmelige tekster der det er umulig å kommentere alle språklige detaljer.

Il'f og Petrov var foregangsmenn når det gjaldt å inkludere tekstsegmenter fra forskjellige språkområder. Enkelte litteraturforskere har pekt på at Il'f og Petrovs lek med sitater, slagord, skilt osv., har vært til stor inspirasjon for mange postmodernistiske forfattere, hos hvem collage-aktige sammensetninger av ulike tekstnivåer er et diskursivt hovedtrekk.

The information designed for passive consumption and displayed on posters and slogans in public places in the Soviet Union was a part of Soviet newspeak and used creatively in the sketches and stories of Il'f and Petrov as an object of parody and for the creation of new stylistic

²⁷⁵ "Satiriske romaner med et realistisk plot" eller "absurdistiske satiriske romaner" ville kanskje vært to mer fornuftige avgrensninger. I førstnevnte variant måtte *Goluboe salo* ha veket for et annet verk, i sistnevnte ville *Zolotoj telënok* ha lidd den skjebnen.

effects. In this respect they were pioneers whose linguistic play influenced many Soviet and post-Soviet writers associated with postmodernist literary practices.²⁷⁶

Det er også oppsiktsvekkende at Mark Lipoveckij avslutter sin omtale av *Goluboe salo* med en lengre diskusjon av flerspråklighet, der han ikke bare refererer hyppig til Bachtin, men også nevner 1920-tallslitteraturen, "den sørrussiske skole" og Il'f og Petrov. Lipoveckij understreker Bachtins sentrale poeng at flerspråklighet kjennetegner litteratur fra overgangsperioder, dvs. tider når samfunnsomveltninger fører til stor språklig mobilitet.

О плодотворности многоязычия когда-то писал Бachtин — именно на этой почве, по его мнению, родился роман с его полифонизмом и способностью художественно объять мир во всей пестроте его форм и смыслов. Разноязычие размыкает языковые кругозоры, лишая каждый из них самоуверенности и ограниченности. На почве много- и межязычия выросли "Золотой осел" и "Дон Кихот", весь ранний Гоголь и "Евгений Онегин", Набоков и Джойс. Недаром, скажем, многоязыкая Одесса взрастила не только южнорусскую школу (Бабель, Олеша, Ильф, Петров, Катаев, Багрицкий, Славин и др.) 20-х годов, но и таких, совсем не похожих друг на друга авторов, как Ахматова, Паустовский, Чуковский, Гинзбург, тот же Бachtин, наконец. Многоязычие — это, как правило, признак культурного ускорения на переходе от одной большой эпохи к другой, принципиально новой. Многоязычие — это тот бульон, в котором распадаются традиционные формы мысли и зачинаются неведомые прежде гибриды, из которых могут вырасти монстры, но могут образоваться и такие мутации, которые будут наследоваться в поколениях.²⁷⁷

Il'f og Petrov og Sorokin står i hver sin ende av en drøyt femti år lang periode med sterk statlig styring av kulturen og språket. Aldersmessig er det også ca. femti år mellom dem. *Zolotoj telënok* var en av de siste kulturelt og språklig svært heterogene romanene som fikk komme ut i Sovjetunionen. På en delvis skjult måte uttrykker Il'f og Petrov også hvordan landet var på vei til å bli en totalitær stat. Vladimir Sorokin begynte på sin side nettopp med å opponere mot den totalitære statens monologiske kultur. Som en del av konseptualistmiljøet lagde han parodiske "reproduksjoner" av regimets offisielle kulturuttrykk. Il'f og Petrov skrev i totalitarismens barndom, Sorokin befant og befinner seg ved totalitarismens alderdom og død. Sorokin griper ikke minst muligheten russiske forfattere har fått til å sette *alt* på papiret nå som sensuren er borte, samtidig som han i *Goluboe salo* gir den spesielt ensrettede kultur- og språkpolitikken i russisk historie en satirisk behandling.

I underkapittel 5.9 kom jeg inn på hvorvidt Bachtin var påvirket av den politiske utviklingen da han utformet sine tanker om flerspråklighet. Bachtin var 22 år da revolusjonen brøt ut, og han la grunnlaget for flere hovedelementer i sin tenkning i de meget heteroglossiske 1920-årene. Booker og Jurega er ikke i tvil om at Bachtins evige

²⁷⁶ Smith 2003, s. 157f

²⁷⁷ Lipoveckij 1999, s. 215

understreking av språkets mangesidighet og polyreferensialitet er et svar på totaliseringen av språkkulturen fra slutten av 1920-tallet. "Bakhtin's treatment of the carnival and of the emancipatory power of language is likewise a response to specific preexisting conditions."²⁷⁸ Andre forskere har til og med hevdet at den rigide middelalderkirken i Bachtins Rabelais-verk er en metafor for Sovjetunionen under Stalin.

Bachtin, Il'f og Petrov og Sorokin møtes i dette krysningspunktet, i opposisjon mot ensretting av kunsten og mot totalitær tenkning. Denne opposisjonen får hos dem sitt uttrykk i språket, akkurat som språket er nøkkelen for åndshøvdingen som ønsker å drive en kultur i en bestemt retning. Som Jurij Ščeglov uttrykker det: "Язык — цемент тоталитаризма, важнейший фронт идеологического овладения жизнью."²⁷⁹ Utopisten som vil omforme virkeligheten, må begynne med å konstruere et nytt språk, og siden må han tvinge andre til å bruke dette språket. Denne sammenhengen mellom utopisk tenkning og språklig og kulturell ensretting kommer tydelig til uttrykk hos Bachtin. "Bakhtin's work as a whole is consistently skeptical of utopianism, and one can read this skepticism as a subtle challenge to the official utopian goals of Stalinism."²⁸⁰

Firkløveret som har vært hovedpersoner i denne oppgaven, uttrykker hvordan fri, kunstnerisk skaperkraft gjennom romanen motsetter seg utopisk ensretting av språk, kultur og tankemønstre. For det første fordi romanen er bygget på flerspråklighetens grunn og på tostemmig diskurs, som angriper forestillingen om at det er mulig å formulere faste sannheter. Sannheten må alltid tilnærmes gjennom *dialog*. For det andre – og dette er et hovedpoeng i *Zolotoj telėnok* og særlig i *Goluboe salo* – kan man aldri fri seg fra språkets og kulturens iboende historisitet. Å realisere en utopi, å "begynne på nytt", er umulig, fordi språket alltid bærer med seg minner fra fortiden. Selv om et ord etter en samfunnsendring blir gjort til en historisme eller gjennomgår en semantisk utvidelse eller innskrenkning, bærer ordet alltid på historiske konnotasjoner. Dette er ikke minst fordi ordet inngår i forskjellige ytringer og dermed har en egen *brukshistorie* gjennom sin tilknytning til talesjangrene. En talentfull romanforfatter – som Il'f og Petrov og Sorokin – er en romanforfatter som greier å spille ut ytringenes flerstemthet gjennom bruk av tostemmig diskurs og derigjennom stille seg i veien for språklig ensretting.

²⁷⁸ Booker og Juraga 1995, s. 6

²⁷⁹ Ščeglov 1990, s. 25

²⁸⁰ Booker og Juraga 1995, s. 20

Litteratur

Primær- og sekundærkilder

- Bachtin, Michail, 1986** [1952–53], "Problema rečevych žanrov", i Bachtin, Michail, *Ėstetika slovesnogo tvorčestva*, Moskva: Iskusstvo, s. 250–296
- Bachtin, Michail, 1994** [1963], *Problemy poëtiki Dostoevskogo*, Kiev: Next
- Bachtin, Michail, 2000** [1941], "Ėpos i roman", i Bachtin, Michail, *Ėpos i roman*, Sankt-Peterburg: Azbuka, s. 194–232
- Booker, M. Keith, og Juraga, Dubravka, 1995**, *Bakhtin, Stalin, and Modern Russian Fiction. Carnival, Dialogism, and History*, Westport, Con., og London: Greenwood Press
- Briker, Boris, 1995**, "Parodija i reč' povestvovatelja v romanach I. Il'fa i E. Petrova", i *Russian Literature (RCSCSPL)* 37 (1), s. 11–38
- Burkhart, Dagmar, 1999**, "Ästhetik der Häßlichkeit und Pastiche im Werk von Vladimir Sorokin", i Burkhart, Dagmar, (red.), *Poetik der Metadiskursivität. Zum postmodernen Prosa-, Film- und Dramenwerk von Vladimir Sorokin*, München: Otto Sagner, s. 9–19
- Cuddon, J. A., 1992**, *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, fjerde udgave (revidert av C. E. Preston), Oxford: Blackwell Publishers
- Dalgaard, Helle, 2003**, "Rundt om bogen – under sovjetmagten og i reformernes turbulens", i *Nordisk østforum* 4, s. 469–486
- Deutschmann, Peter, 1999**, "Der Begriff der Norm bei Sorokin", i Burkhart, Dagmar, (red.), *Poetik der Metadiskursivität. Zum postmodernen Prosa-, Film- und Dramenwerk von Vladimir Sorokin*, München: Otto Sagner, s. 37–52
- Deutschmann, Peter, 2003**, *Intersubjektivität und Narration. Gogol', Erofeev, Sorokin, Mamleev*, Frankfurt am Main et al: Peter Lang
- Ebding, Jörg, 1981**, *Tendenzen der Entwicklung des sowjetischen satirischen Romans (1919–1931)*, München: Otto Sagner
- Epstein, Mikhail, 1999**, "The Dialectics of *Hyper*. From Modernism to Postmodernism", i Epstein, Mikhail, Genis, Aleksandr og Vladim-Glover, Slobodanka, *Russian Postmodernism. New Perspectives on Post-Soviet Culture*, New York og Oxford: Berghahn Books, s. 3–30
- Ermakova, O. P., 2000** [1996], "Semantičeskie processy v leksike", i Zemskaja, E. A., (red.), *Russkij jazyk konca XX stoletija (1985–1995)*, Moskva: Jazyki russkoj kul'tury, s. 32–66
- Erofeev, Viktor, 2002** [1989], "Pominki po sovetskoj literature", i Erofeev, Viktor, *Šarovaja molnija*, Moskva: Ėksmo, s. 58–79
- Evangelii, Aleksandr, 1999**, "VRP v svoëm labirinte", <http://www.guelman.ru/slava/writers/sor4.htm> (lesedato 1.10.2004)
- Fitzpatrick, Sheila, 2002**, "The World of Ostap Bender. Soviet Confidence Men in the Stalin Period", i *Slavic Review* 61 (3), s. 535–557

- Genis, Aleksandr, 1999**, "STRAŠNYJ SON. O romane Vladimira Sorokina 'Goluboe salo'", <http://www.svoboda.org/programs/otb/1999/obt.03.asp> (lesedato 1.10.2004)
- Gorham, Michael S., 2000**, "Natsii ili snikerizatsiia? Identity and Perversion in the Language Debates of Late- and Post-Soviet Russia", i *Russian Review* 59 (4), s. 614–629
- Gorham, Michael S., 2003**, *Speaking in Soviet Tongues. Language Culture and the Politics of Voice in Revolutionary Russia*, Dekalb, IL: Northern Illinois University Press
- Greenhill, Rima, 1989**, *Stylistic and Lexical Devices in the Language of I. Il'f and E. Petrov's Novels Twelve Chairs and The Golden Calf*, Ph.D. Thesis, SSEES, London University
- Il'f, Il'ja, og Petrov, Evgenij, 2000a** [1931], *Zolotoj telėnok. Pervyj polnyj variant romana*, Moskva: Vagrius
- Il'f, Il'ja, og Petrov, Evgenij, 2000b** [1931], *Zolotoj telėnok*, Sankt-Peterburg: Žurnal "Neva"
- Kakorina, E. V., 2000** [1996], "Transformacii leksičeskoj semantiki i sočetaemosti (na materiale jazyka gazet)", i Zemskaja, E. A., (red.), *Russkij jazyk konca XX stoletija (1985–1995)*, Moskva: Jazyki ruskoj kul'tury, s. 67–89
- Kasatkin, L. L., 1993**, "Russkie dialekty i jazykovaja politika, i *Russkaja reč* 2, s. 82–90
- Kitajgorodskaja, M. V., og Rozanova, N. N., 2000** [1996], "Sovremennaja gorodskaja komunikacija: Tendencii razvitija (na materiale jazyka Moskvy)", i Zemskaja, E. A., (red.), *Russkij jazyk konca XX stoletija (1985–1995)*, Moskva: Jazyki ruskoj kul'tury, s. 345–383
- Kitajgorodskaja, M. V., 2003**, "Aktivnye sociolingvističeskie processy v sfere gorodskich naimenovanij: moskovskie vyveski", i Krysin, L. P., (red.), *Sovremennyj russkij jazyk. Social'naja i funkcional'naja differenciacija*, Moskva: Jazyki slavjanskoj kul'tury, s. 127–150
- Klanderud, Paul, 1996**, "Language Control and Dehumanization in Il'f and Petrov's Poetic World", i *Slavic and East European Journal* 40 (3), s. 442–457
- Kočetkova, Natal'ja, 2004**, "Vladimir Sorokin: 'Ja literaturnyj narkoman, no ja eščė umeju izgotovljat' eti narkotiki'", <http://www.izvestia.ru/culture/article379670.html> (lesedato 1.10.2004). Intervju med Sorokin
- Kon, Igor S., 1995**, *The Sexual Revolution in Russia*, New York et al: The Free Press
- Kremencov, Leonid P., (red.), 2003**, *Russkaja literatura XX veka*, i to bind, Moskva: Izdatel'skij centr "Akademija"
- Krysin, L. P., 2000** [1996], "Inojazyčnoe slovo v kontekste sovremennoj obščestvennoj žizni", i Zemskaja, E. A., (red.), *Russkij jazyk konca XX stoletija (1985–1995)*, Moskva: Jazyki ruskoj kul'tury, s. 142–161
- Krysin, L. P., 2003**, "Formy suščestvovanija (podsistemy) russkogo nacional'nogo jazyka", i Krysin, L. P., (red.), *Sovremennyj russkij jazyk. Social'naja i funkcional'naja differenciacija*, Moskva: Jazyki slavjanskoj kul'tury, s. 33–77
- Kustanovich, Konstantin, 2004**, "Vladimir Georgievich Sorokin (1955–)", i Balina, Marina, og Lipovetsky, Mark, (red.), *Russian Writers Since 1980 (= Dictionary of Literary Biography vol. 285)*, Detroit et al.: Gale, s. 301–315

- Laird, Sally, 1999**, "Vladimir Sorokin", i Sally Laird, *Voices of Russian Literature. Interviews with Ten Contemporary Writers*, Oxford: Oxford University Press, s. 143–162
- Lejderman, N. L., og Lipoveckij, M. N., 2001**, *Sovremennaja russkaja literatura 3. V konce veka (1986–1990-e gody)*, Moskva: UPSS
- Lipoveckij, Mark, 1999**, "Goluboe salo pokolenija, ili Dva mifa ob odnom krizise", i *Znamja* 11, s. 207–215
- Lipovetsky, Mark, 1999**, *Russian Postmodernist Fiction. Dialogue with Chaos*, Armonk, N.Y.: M. E. Sharpe
- Lipovetsky, Mark, og Balina, Marina, 2004**, "Introduction", i Balina, Marina, og Lipovetsky, Mark, (red.), *Russian Writers Since 1980* (= Dictionary of Literary Biography vol. 285), Detroit et al.: Gale, s. xvii–xxvii
- Lothe, Jakob, Refsum, Christian, og Solberg, Unni, 1998**, *Litteraturvitenskapelig leksikon*, Oslo: Kunnskapsforlaget
- Mai, Birgit, 1993**, *Satire im Sovjetsozialismus*, Bern et al.: Peter Lang
- Mélat, Hélène, 1999**, "Kastrirovannye babočki Vladimira Sorokina", i Burkhart, Dagmar, *Poetik der Metadiskursivität. Zum postmodernen Prosa-, Film- und Dramenwerk Sorokins*, München: Otto Sagner, s. 53–59
- Morson, Gary Saul, og Emerson, Caryl, 1990**, *Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics*, Stanford, CA: Stanford University Press
- Mørch, Audun Johannes, 2003**, "M.M. Bakhtin", i Bakhtin, Mikhail, *Latter og dialog. Utvalgte skrifter*, Oslo: Cappelen akademisk forlag, s. 5–28
- Nakhimovsky, Alice, 1999**, "How the Soviets Solved the Jewish Question. The Il'f-Petrov Novels and Il'f's Jewish Stories", i *Symposium. A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 53 (2), s. 93–111
- Préchac, Alain, 1999**, *Il'f et Petrov témoins de leur temps*, i to bind, doktorgrad ved Université Paris IV, Paris: Presses universitaires du septentrion
- Roll, Serafima, 1998**, "Vladimir Sorokin", i Roll, Serafima, *Contextualizing Transition. Interviews with Contemporary Russian Writers and Critics*, New York: Peter Lang, s. 77–83.
- Ryan-Hayes, Karen, 1995**, *Contemporary Russian Satire. A Genre Study*, Cambridge: Cambridge University Press
- Ryazanova-Clarke, Larissa, og Wade, Terence, 1999**, *The Russian Language Today*, London og New York: Routledge
- Ščeglov, Jurij K., 1990**, *Romany I. Il'fa i E. Petrova. Sputnik čitatelja. Tom 1*, Wien: Wiener slawistischer Almanach (Sonderband 26/1)
- Ščeglov, Jurij K., 1991**, *Romany I. Il'fa i E. Petrova. Sputnik čitatelja. Tom 2*, Wien: Wiener slawistischer Almanach (Sonderband 26/2)
- Seliščev, Afanasij, 1928**, *Jazyk revoljucionnoj éPOCHI. Iz nabljudenij nad russkim jazykom poslednich let (1917–1926)*, Moskva: Rabotnik prosveščeniya
- Semanov, Sergej, 1995**, "Žargon odesskoj baracholki v romanach I. Il'fa i E. Petrova", i *Molodaja gvardija* 7, s. 239–251

- Smirnova, Dunja, 1999**, "Plochoj chorošij Sorokin",
<http://www.guelman.ru/slava/writers/sor2.htm> (lesedato: 1.10.2004)
- Smith, Alexandra, 2003**, "Il'ia Il'f (Il'ia Arnol'dovich Fainzil'berg) (1897–1937) and Evgenii Petrov (Evgenii Petrovich Kataev) (1903–1942)", i Rydel, Christine, (red.), *Russian Prose Writers Between the World Wars* (= Dictionary of Literary Biography vol. 272), Detroit et al.: Gale, s. 147–160
- Smith, Michael G., 1998**, *Language and Power in the Creation of the USSR, 1917–1953*, Berlin og New York: Mouton de Gruyter
- Sorokin, Vladimir, 1992**, *Vladimir Sorokin*, Moskva: Ruslit. Selvtitulert novellesamling som også inneholder intervjuet "Tekst kak narkotik"
- Sorokin, Vladimir, 2001a** [1997], "Dostoevsky-trip", i Sorokin, Vladimir, *Serdca četyrëch*, Moskva: Ad Marginem, s. 215–256
- Sorokin, Vladimir, 2001b**, "Конкретные", i Sorokin, Vladimir, *Pir*, Moskva: Ad Marginem, s. 77–98
- Sorokin, Vladimir, 2002a** [1985], *Očered'*, Moskva: Ad Marginem
- Sorokin, Vladimir, 2002b** [1985], "Vozvraščenie", i Erofeev, Viktor, Prigov, Dmitrij, Sorokin, Vladimir, *ĖPS*, Moskva: Ėksmo, s. 357–366
- Sorokin, Vladimir, 2002c** [1994], *Norma*, Moskva: Ad Marginem
- Sorokin, Vladimir, 2002d** [1999], *Goluboe salo*, sjette utgave, Moskva: Ad Marginem
- Šul'pjakov, Gleb, 1999**, "Poceluj menja v zvezdy",
<http://www.guelman.ru/slava/writers/shulp.htm> (lesedato 1.10.2004)
- Uspenskij, Boris, 1984**, "On the Origin of Russian Obscenities", i Lotman, Jurij, og Uspenskij, Boris, *The Semiotics of Russian Culture* (red. Ann Shukman), Ann Arbor, MI: Michigan Slavic Contributions, s. 295–301
- Vajl, Pëtr, 1999**, "Pochval'noe slovo štampu, ili Rodnaja krov'",
<http://www.lib.ru/SOROKIN/wajl1.txt> (lesedato 1.10.2004)
- Valgina, N. S., 2001**, *Aktivnye processy v sovremennom russkom jazyke. Učebnoe posobie dlja studentov vuzov*, Moskva: Logos
- Verbickij, Michail, 1999**, "Predatel'stvo Vladimira Sorokina",
<http://imperium.lenin.ru/Lenin/15lmdg/15.html#sorokin> (lesedato 1.10.2004)
- Voskovskaja, Tat'jana, og Teterin, Sergej, 1999**, "V ètom fil'me vyživajut tol'ko prizraki",
<http://www.srkn.ru/interview/moskva.shtml> (lesedato 1.10.2004). Intervju med Sorokin
- von Wiren-Garczynski, V., 1965**, *The Russian Language in the Immediate Post-revolutionary Period (1919–1928) and its Literary Stylization in the Fiction of Mixail Zoscenko*, Ph.D. Thesis, New York University
- Zemskaja, E. A., 2000** [1996], "Aktivnye processy sovremennogo slovoproizvodstva", i Zemskaja, E. A., (red.), *Russkij jazyk konca XX stoletija (1985–1995)*, Moskva: Jazyki russkoj kul'tury, s. 90–141
- Zholkovsky, Alexander, 1989**, "Dreaming Right and Reading Right. Five Keys to One of Il'f and Petrov's Ridiculous Men", i *Slavic Review* 48 (1), s. 36–53

Øvrig støttelitteratur

- Ašukin, N. S., og Ašukina, M. G., 1966**, *Krylatye slova*, tredje utgave, Moskva: Chudožestvennaja literatura
- Berkov, Valerij, 1994**, *Russisk-norsk ordbok*, andre utgave, Oslo: Universitetsforlaget
- Épštejn, Michail, 2000**, *Postmodern v Rossii. Literatura i teorija*, Moskva: Élinina
- Groys, Boris, 1995**, *Die Erfindung Russlands*, München: Carl Hanser
- Groys, Boris, 1996 [1988]**, *Gesamtkunstwerk Stalin*, München: Carl Hanser
- Kuricyn, Vjačeslav, 2000**, *Russkij literaturnyj postmodernism*, Moskva: O.G.I.
- Kuznecov, S. A., (red.), 2000**, *Bol'šoj tolkovyj slovar'*, Sankt-Peterburg: Norint
- Mathiassen, Terje, 1996**, *Russisk grammatikk*, Oslo: Universitetsforlaget
- Nemzer, Andrej, 2003**, *Zamečatel'naja desjatiletie russkoj literatury*, Moskva: Zacharov
- Rekkedal, Harald, Bendixen, Bend, og Svarverud, Rune, 1997**, *Kinesisk-norsk ordbok*, Oslo: Kunnskapsforlaget
- Schweikle, Günther og Irmgard, 1990**, *Metzler Literaturlexikon*, andre utgave, Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung
- Shlyakov, Vladimir, og Adler, Eve, 1999**, *Russian Slang & Colloquial Expressions*, andre utgave, Hauppauge, NY: Barron's
- Skoropanova, I. S., 2001**, *Russkaja postmodernistskaja literatura*, Moskva: Flinta
- Terras, Victor, (red.), 1985**, *Handbook of Russian Literature*, New Haven og London: Yale University Press
- Volkogonov, Dmitri, 1998**, *The Rise and Fall of the Soviet Empire. Political Leaders from Lenin to Gorbachev*, London: HarperCollinsPublishers
- Witte, Georg, 1989**, *Appell – Spiel – Ritual. Textpraktiken in der russischen Literatur der sechziger bis achtziger Jahre*, Wiesbaden: Harrassowitz