LUNDS UNIVERSITET, SOL

Institutionen för Öst- och Centraleuropastudier

RYS 054/VT 2006

Delkurs 5. Uppsats (10 poäng)

Handledare: Karin Sarsenov

Natalia Seim

Den postmodernistiska estetikens utveckling i Ryssland

Innehåll

1 Inledning och hypotes 3

2 Definitioner och anmärkningar 4

2.1 Intertext och intertextualitet 6

2.2 Metafiktion 7

2.3 Simulacrum 7

2.4 Hyperverklighet 8

2.5 Dekonstruktion 9

3 Metod och material 9

4 Teoretisk och historisk bakgrund 11

5 Förutsättningar och särdrag för rysk postmodernism 15

6 Postmodernismens fortsatta utveckling 18

7 Analys 24

7.1 Postmodernistiska tendenser i Venedikt Jerofejevs *Moskva-Petusjki* 25

7.2 Postmodernistiska tendenser i Andrej Bitovs *Pusjkins hus* 28

7.3 Postmodernistiska tendenser i *En varulvs heliga bok* av Viktor Pelevin 33

8 Sammanfattning och diskussion 38

9 Källor och referenser 43

10 Tabell 46

1 Inledning och hypotes

Det är nu ett allmänt erkänt faktum att vi lever i en postmodern värld. Postmodernitet är ett bredare begrepp än postmodernismen, som syftar på ett globalt filosofiskt, kulturellt och socialt tillstånd. Begreppet postmodernism används snarare som en rent estetisk definition för att begränsa forskningen angående konstverks tillkomst och användning, olika konstarters särdrag, grunderna för kritikers och lekmäns bedömning av konstverk och dylikt. Postmodernismen är något som kommer efter modernismen, enligt dess prefix ”post-”. Man debatterar fortfarande om hur begreppet ska definieras, hur gränserna mot andra ”ismer” skall dras, om den är modernismens arvtagare eller utgör ett fundamentalt brott mot modernismens grundprinciper. I Sim 2005 beskrivs postmodernismen på följande sätt:

> Postmodernism is a wide-ranging cultural movement which adopts a skeptical attitude to many of the principles and assumptions that have underpinned Western thought and social life for the last few centuries. These assumptions, which constitute the core of what we call modernism, include a belief in the inevitability of progress in all areas of human endeavour, and in the power of reason, as well as a commitment to originality in both thought and artistic expression. (Sim 2005 s.289)

För att begränsa undersökningens fält har jag valt att koncentrera mig på en av de estetiska verksamheter som i stort sett finns i postmodernismens kulturella problemområden – litteraturen. Men litteraturen framträder inte ensam nuförtiden, utan i förbindelse med historisk och filosofisk diskurs och jag har därför med termen *estetik* i uppsatsens titel. I litteraturvetenskapligt sammanhang är det naturligt att konstverket måste betraktas och förklaras utifrån sin samtid och i samband med historiska, samhällsmässiga och idéhistoriska förhållanden runt litterära texter.

Det har skett många förändringar från 1969, då den första ryska postmodernistiska romanen, *Moskva – Petusjki* av Venidikt Jerofejev skrevs. På den tiden tillhörde romanen den så kallade ”undergroundlitteraturen”, det vill säga man fick läsa verket i Ryssland i hemlighet. I min historieskrivning om den ryska postmodernismen gör jag inte anspråk

på fullständighet i verkens undersökning, det är svårt att konkurrera med sådana världskända specialister på den ryska postmodernismen, som t ex Alexander Genis, I. P. Iljin, Mark Lipovetsky, Slobodanka Vladiv-Glover eller Mikhail Epstein. Jag baserar min framställning på självständiga tolkningar och analyser av de här verken som presenteras i denna uppsats, och som jag fått efter läsning av olika litteraturteorier inom kursen litteraturvetenskap och inte minst efter de sist utgivna romanerna av Viktor Pelevin och artiklarna av de ovan nämnda specialisterna. Uppsatsen tar sin utgångspunkt i postmodernismen i Ryssland, och behandlar tre romaner: Jerofejevs ovan nämnda pionjärverk, Andrej Bitovs *Pusjkinskij dom* från år 1971, och en av de senaste företeelserna – Viktor Pelevins roman *Svjastjennaja kniga oborotnja*, från år 2004.

Undersökningens syfte är att analysera de viktigaste dragen i den postmodernistiska estetiken, baserat på en läsning av dessa verk, samt att klarlägga den ryska postmodernismens särdrag i jämförelse med den västerländska och slutligen reflektera lite grann över postmodernismens framtid. Min hypotes är att den tidiga ryska postmodernismen hade flera drag gemensamma med modernismen, medan den sena postmodernismen närmar sig realismen.

Distinktionerna mellan realism, modernism och postmodernism är i denna text centrala. Skillnaderna mellan dessa tre litterära strömningar kommer så småningom att närmare belysas och diskuteras. Inom postmodernistisk teori används en rad termer som kan framstå som kryptiska för den oinvigde läsaren. Jag ägnar därför kapitel två åt en genomgång av de mest centrala termerna.

2 Definitioner och anmärkningar

Jag vill först peka på det som ligger i postmodernismens grund. Detta är först och främst tvivel på alla tidigare sanningar, på relationen mellan dikt och verklighet. Postmodernismens värld är ontologiskt synnerligen instabil. Den godkänner pluralism, den granskar sin syn på historia på nytt. Den förnekar tanken på att historien utvecklar sig linjärt, den protesterar mot historiedetermination och tanken på att historien kan nå ett

fullbordande. Den är principiellt antitotalitär, därför förnekar den metanarrativer – d. v. s. stora berättelser med anspråk på att ge totala förklaringar – och accepterar en mångfald av tolkningar. En fransk filosof Jean-François Lyotard beskrev metanarrativer, eller med hans ord ”grand narrativer” som teorier vilka gjorde anspråk på att vara allmänna, till exempel marxism (Selden 2005 s.205). Dessutom problematiserar postmodernismen ständigt förhållandena mellan språk och värld och mellan bild och verklighet. Enligt postmodernismen beskriver språket inte verkligheten, utan tvärtom beskriver verkligheten språket. Litteraturen avbildar hos postmodernismen aldrig direkt verkligheten, utan refererar i stället bara till andra litterära verk. I den svenska Nationalencyklopedin 1994 skriver man angående den litterära postmodernismen:

> Inom litteraturen är postmodernismen dels en teoretisk ansats som influerats av kretsen kring den 1960 grundade franska tidsskriften *Tel Quel*, dels diktning som direkt eller indirekt inspirerats av denna. Central är framför allt Phillip Sollers som i uppsatser och böcker utvecklat sina teorier om *textuell skrift*. En grundtanke är att den litterära texten inte refererar till eller representerar föremål och händelser. Befriat från kravet att erbjuda en ställföreträdande verklighet kan en författare organisera sitt verk i enlighet med vilken princip som helst. Han har kunnat bortse från kronologi och orsakskedjor och i stället söka sig till det fragmentariska och associativa, har inte känt sig tvungen att kalkera sina gestalter på faktiska eller tänkbara personer utan kunnat låta identiteter glida isär och samman helt efter eget gottfinnande. (NE 1994 s.241)

Vårt sätt att förnimma världen är alltid språkbundet. Emellertid har de olika litterära riktningarna, som betraktas i denna uppsats, skilda utgångspunkter i deras förhållande till verkligheten. Enligt 1800-talets realism är verkligheten helt och hållet möjlig att beskriva genom språket, trots att själva världen är objektivt existerande utanför språket. Till exempel framträder Lev Tolstoj och Fjodor Dostojevskij i sina verk som allvetande berättare för den verklighet som befinner sig oberoende av språket. Men 1900-talets modernism ifrågasätter den realismens förmåga att verkligen alldeles objektivt återge den existerande verkligheten. I stället framhäver modernismen att den gestaltande världen alltid är subjektiv. Redan med modernismen kommer ett dolt ironiskt förhållande mellan subjekt och värld, mellan språk och värld till uttryck i litteraturen. Denna ironi blir ett uppenbart drag senare i postmodernismen. Man kan säga att verkligheten skapar språket

och mediet nuförtiden och språket och mediet skapar samtidigt verkligheten inom postmodernistiska romaner. Umberto Eco, italiensk författare och kulturteoretiker och professor i semiotik vid universitetet i Bologna, gav postmodernismen kanske den bästa karakteristiken i sin bok *PS till Rosens namn* (1984). Jag citerar på engelska, hämtat ur Sim 2005 s.205:

> I think of the postmodern attitude as that of man who loves a very cultivated woman and knows that he can not say to her, "I love you madly", because he knows that she knows (and that she knows that he knows) that this words have already been written by Barbara Cartland. Still, there is a solution. He can say, "As Barbara Cartland would put it, I love you madly". At this point, having avoided false innocence, having said clearly that it is no longer possible to speak innocently, he will never the less have said what he wanted to say to the woman: that he loves her, but he loves her in an age of lost innocence. If the woman goes alone with this, she will have received a declaration of love all the same.

De viktigaste och mest centrala termerna inom postmodernismen är: intertext, metafiktion, simulacrum, hyperverklighet och dekonstruktion. Mark Lipovetsky använder även ofta begreppen *kaos* och *lek/spel* i förhållande till postmodernismen, samt en ”dialog med kaos” som en ny konstnärlig strategi. Dessa termer tar jag inte i betraktande inom denna del utan betraktar dem som allmänt kända och ofta förekommande inom postmodernismen.

2.1 Intertext och intertextualitet

Termen intertextualitet som ett estetiskt begrepp infördes av den feministiska psykoanalytikern, lingvisten och litteraturvetaren Julia Kristeva i hennes bok *Semiotiken* (1969), där hon påstod att alla texter är uppbyggda liksom en ”mosaik av citat” och praktiskt taget absorberar och transformerar andra äldre texter (Sim 2005 s.244). Mark Lipovetskij (Липовецкий 1997 s.11) framhåller att postmodernismen fått intertextualiteten i arv från modernismen, och poststrukturalisterna förvandlade denna term till en lag för den litterära konstarten. Mycket detaljerat och tydligt analyseras intertextualitet av Anders Olsson (2006 s.51-69), där han understryker att ”även om intertextualitet är en ofrånkomlig aspekt av litteraturen och av vårt förhållande till det

förflutna, är själva termen relativt ny”. Sammanfattningsvis är intertextualitet ett av de viktigaste dragen i de postmodernistiska texterna, och den har en helt annan karaktär i jämförelse med till exempel modernismens användning av olika citat och referenser. Postmodernistisk intertext gestaltar inte skaparens världsförnimmelse, utan snarare omtolkar, ironiserar och parodierar de äldre texterna och därmed bearbetas den nya verkligheten på ett estetiskt sätt, genom tillbakablickande stilblandning – eklekticismen.

2.2 Metafiktion

Postmodernistiska texter betraktas ofta som metafiktiva, med andra ord saknar de verklighetsförankring. De blir ofta besvärande för läsaren, då de tematiserar sin egen inbillning och problematiserar själva relationen mellan fiktion och verklighet. ”The author may choose to disrupt the narrative in a variety of ways to draw attention to its fictive status, self-consciously playing games with the reader in the process. The act of writing itself is foregrounded, with the author insisting that we recognize the artifice involved in constracting a narrative” (Sim 2005 s.270). Dylika lekar finns redan i Miguel de Cervantes *Don Quijote de la Manchu*, där protagonisten i så hög grad förläst sig på gamla riddarromaner att han inte längre förmår klart skilja mellan fantasi och verklighet. Cervantes gör det på något sätt självklart så att läsaren kan genomskåda den tillgjorda och osäkra inbillningen. Alltså är metafiktionen inte förbehållen bara postmodernismen men likväl är den utmärkande för denna nutidsriktning.

2.3 Simulacrum

Det var en fransk sociolog Jean Baudrillard som införde den här termen i en av sina tidiga undersökningar år 1967 (Sim 2005 s.168) och senare utvecklade han den i boken *Simulacra et Simulation* (1981) (Selden 2005 s.201). Världen är inte längre världen, enligt honom, utan i stället bara skenbilder, simulacra eller kopior utan original. Detta hyperverkliga tillstånd där kopian eller mediet föredras framför originalet eller själva verkligheten kallar han postmodernism. I sina senare skrifter har han blivit ytterst nihilistisk och uppfattar inte Gulfkriget 1991 som verkligt, utan som ett TV krig, ett

mediafenomen eller ett skådespel. Efter den 11 september i USA uppfattar han anfallet mot World Trade Centers tvillingtorn som en bekräftelse på att den moderna världen är övermättad av medierna. Han skriver om detta i sin essä "The Spirit of Terrorism" (2003), i vilken han slår fast att nutidens konst inte kan införa något nytt i den moderna världen, som består av redan existerande simulacra, skådespel och overklighet, utan bara repetera och rekombinera fragment av det förflutna.

Alltså är simulacrum en kopia av ett verklighetsobjekt som har förlorat sin referens eller aldrig har haft en sådan. Konceptet simulacrum har undersökts genomgripande av Mikhail Epstein i hans bok *After the Future: the Paradoxes of Postmodernism in Contemporary Russian Culture* (1995 s.188-210). Men denna forskning gäller snarare den socialistiska realismen, vilken strikt kopplade verkligheten till ideologin. Epstein betraktar den ryska postmodernismen som ett resultat av den ideologiska simulacra i den socialistiska realismen. Han definierar till och med den socialistiska realismen som: "Socialist realism is postmodernism with a modernist face that continues to wear an expression of absolute seriousness" (Epstein 1995 s.207).

2.4 Hyperverklighet

Termen hyperverklighet användes av Baudrillard för att ange förlusten av verkligheten, där distinktioner mellan ytan och djupet, verkligheten och fantasin inte längre existerar. Världen är inte längre verklig utan hyperverklig. Verkligheten är inte längre verkligheten, utan i stället bara språk, tecken, bilder eller media. I postmodernismens värld beskriver alltså bilden inte längre verkligheten utan modellerar i stället eller skapar en annan bild. Baudrillard exemplifierar med Disneyland, som han ser som en illustration av en bild av tredje graden, en underbar, fantastisk plats, som maskerar verklighetens frånvaro (Sim 2005 s.241): "Disneyland is presented as imaginary in order to make us believe that the rest is real, when in fact all of Los Angeles and the America surrounding it are no longer real, but of the order of the hyperreal". Alltså kan man sammanfatta att postmodernistisk estetik betraktar konstverket som en apparat, vilken med hjälp av simulacra modellerar hyperverkligheten.

2.5 Dekonstruktion

Termen dekonstruktion infördes av den franske psykoanalytikern Jacques Lacan 1964 (Скоропанова 2004 s.16). Inspirerad av den tyska filosofen Martin Heidegger använde den franske filosofen Jacques Derrida termen i sin ”dekonstruktion” av den västerländska metafysiken[1]. I slutet av 1960-talet gav han en fullständig teoretisk grund till denna företeelse. Dekonstruktion fungerar som ett verktyg för att påvisa motsägelser eller olikheter i texter. Utgångspunkten är att texten försöker dölja dessa motsägelser, men textens mening är ändå baserad på dem. Man kan kalla dekonstruktionen en misstänksam analysstrategi som inte tar texten för vad den är. Det finns många olika definitioner av dekonstruktionsbegreppet, eftersom varken Derrida eller andra dekonstruktivister ger en strikt definition av det. Men det finns ett berömt citat av Derrida som kan översättas med ”Det finns ingenting utanför texten”. Han menar att när man ska förstå världen, är det omöjligt att göra det utan att ta vägen om språket. Hela vår uppfattning, det som konstituerar oss som människor – vår förmåga att förstå den värld vi lever i – är språkligt förmedlat. Dekonstruktionen är både en filosofisk och litteraturvetenskaplig term med ursprung i poststrukturalismen, som jag sagt tidigare, tar sikte på att blotta och visa fram motsägelser eller olikheter i texter, s.k. dikotomier eller binäriteter (på ryska *binarnije oppositsii*), vilkas stabilitet sedan undersöks och ifrågasätts.

3 Metod och material

Jag ska använda mig i min uppsats av ett hermeneutiskt angreppssätt med element från dekonstruktionen. Hermeneutiken är tolkningens konst, som innehåller ett subjektivt inslag, vilket jag självklart inte heller kan undvika, eftersom man måste involvera sin egen personlighet, erfarenhet och subjektivitet i tolkningen, även om den gäller rent vetenskapliga texter. Det är möjligt att beskriva dekonstruktionens metod översiktligt på följande sätt: I texten söker man efter sprickor, falska dikotomier samt motsättningar

[1] I en neutral mening betyder metafysik detsamma som ontologi, d v s läran om varandet, om det som existerar (*Norstedts uppslagsbok* 2000 s. 825)

mellan vad som sägs och hur det sägs. Ren dekonstruktivistisk metod använder jag bara med Jerofejevs verk eftersom att det är ganska spännande, upplysande och effektivt att prova att anpassa Derridas metod för att montera ned Jerofejevs poem och titta närmare på dess dikotomier.

Faktaunderlaget hämtar jag från monografier och läroböcker över realismens, modernismens, poststrukturalismens och postmodernismens teori och historia, som avslöjar detaljerna kring deras upphov och tendenserna i deras utveckling, samt kritiska och litteraturvetenskapliga artiklar som berör samma frågor.

Idén att utforska de två pionjärverken fick jag efter mitt möte med Mark Lipovetskijs bok *Russian Postmodernist fiction. Dialogue with Chaos* samt med Mikhail Epstein, Alexandr Genis och Slobodanka Vladiv-Glovers bok *Russian Postmodernism. New Perspectives on Post-Soviet Culture*, då jag år 2005 skrev en uppsats om Viktor Pelevin. Detta väckte mitt intresse att själva undersöka postmodernismens tillkomst och utveckling i Ryssland. Frågor om vad som nyligen har hänt med den estetiska riktningen och i synnerhet i Pelevins författarskap förbryllar mig fortfarande. Varför har han på sistone blivit ytterst nihilistisk mot postmodernismen i sina böcker? På grund av detta har jag valt att studera kursen *Rysk litteraturhistoria* bland de specialiseringskurser föreslagna av RYS 054 inom denna termin. Samtidigt var jag närvarande på kursen *Litterär estetik* av LIV 040. På så sätt fick jag en stor teoretisk grund till litteraturvetenskapen både i Ryssland och i Väst, som jag nu försöker tillämpa i denna uppsats.

Under mitt arbete med uppsatsen har jag genom Internet hittat många intressanta litteraturvetenskapliga artiklar om nutidens postmodernism i olika ryska skönlitterära, populärvetenskapliga och vetenskapliga tidskrifter, t ex *Znamja*, *Zvezda*, *Inostrannaja literatura* och *Philosophy*. Mitt urval av artiklar grundar jag på en strävan att närma mig svaret på mina frågor, samt att presentera ett brett spektrum av olika åsikter angående postmodernismens nutid och framtid både i Ryssland och i världen. I det sjätte kapitlet gör jag en faktisk redovisning över den utveckling som man ända till helt nyligen kan iakttaga inom den postmodernistiska estetiken.

4 Teoretisk och historisk bakgrund

Konstverkets form gör det möjligt att bestämma tiden för dess tillblivelse. Modernistiska strömningar inom arkitektur, konst, litteratur, musik och teater började uppkomma från och med 1800-talets mitt (Sim 2005 s.271). I konsthistorien är begreppet *modernism* en samlande benämning på radikala estetiska stilar och rörelser, som ägnade sig åt avancerade formexperiment, huvudsakligen från början av 1900-talet. Pionjären inom litteraturen var Baudelaire i Frankrike, som strukturerade modernismens tankegods under det sena 1800-talet. En central tanke var att konstverket är en verklighet i sig själv och inte behöver någon sanktion eller auktorisation av verkligheten för sitt existensberättigande. Efter hand tog den litterära modernismen sig uttryck i många olika ”–ismer”: expressionismen, symbolismen, futurismen, surrealismen, avantgardismen, absurdismen, imagismen, hermetismen, dadaismen med mera. Med modernismen kan även allmänt förstås motsatsen till traditionalism inom moderniteten. Dess fullständiga definition finns i NE 1994 s.241, jag ger de viktigaste dragen:

> (…)Att finna gemensamma formella och innehållsliga nämnare för de modernistiska litterära riktningarna kan vara svårt. Dominerande var viljan till formella experiment. Inom lyriken övervägde den fria versformen och ett fritt associativt bildspråk, som bröt med poesins konventioner. Romanens och dramats logiska och kronologiska uppbyggnad ersattes av psykologiska, symboliska, mytiska och drömartade strukturer. Det nya formspråket skulle gestalta en ny antinaturalistisk världsbild och ny livskänsla, analog med den nya naturvetenskapliga världsbilden eller i opposition mot den.

Hela 1900-talet betecknar en global kris i den mänskliga historien och i alla dess estetiska former. Man kan inte bara konstatera en gräns mellan två världsbilder, utan snarare en verklig global brytning mot den föregående estetiken, varvid den nya estetiken inte har något enhetligt system, stil eller form. Denna modernism har ibland varit inspirerad av Friedrich Nietzsche, men medan Nietzsche av modernister har tolkats som modernist har postmodernister mot slutet av 1900-talet gjort honom till postmodernist. Han tecknade en mörk bild av den västerländska kulturen under sin tid. Ytligt sett var 1880-talet ett decennium präglat av tron på utveckling och framsteg. Utvecklingen förde dock med sig

att traditionella värden och föreställningar miste sin trovärdighet. Dåtidens värderingar och ideal gjorde bankrutt (Anderson 2001 s.390). Nietzsche proklamerar att tidigare tänkare givit en förfalskad bild av världen, att världen inte längre är meningsfull, förnuftig och rättvis. Han kritiserar skarpt metafysik i sitt verk *По ту сторону добра и зла. Прелюдия к философии будущего* (1886) (Ницше 1990 v.2 s.238-406). Han påpekar att den ontologiska byggnad som metafysiken rest har en mycket vacklande grund, att metafysikerna skapade Gud och tron för att fika efter sina egna kunskaper och sedan proklamera dem som sanningen. I själva verket är motiveringen deras skräck inför sanningen. Människans tänkande är enligt Nietzsche *appolinskt,* det vill säga kräver logisk form och struktur, medan världen är *dionysisk*, slumpmässig, och hennes tänkande har därför alltid velat ge en mening och struktur åt verkligheten som den egentligen inte har. Han föreslår att filosofer bör befria sig från det djupa allvaret. En äkta filosof lever varken på ett vist eller förståndigt sätt, han behöver göra hundratals försök och uppleva alla livets frestelser. I ett annat verk, *Весёлая наука (la gaya scienza)* (Ницше 1990 v.1 491-710) ställer Nietzsche mot den dogmatiska tron på sanningen sin princip om interpretationernas mångfald inom sin kunskapsteori. Poststrukturalisterna accepterade inte alla Nietzsches teser, men sög i sig hans grundsatser och bearbetade dem.

Kristillstånd i den moderna världen kännetecknas av helhetens sönderfall, övermättnad på utvecklingens idéer, minskande tilltro på förnuftet, pessimism och desperation. Allt detta skapade en ny komplicerad estetik, kallat för postmodernism. I postmodernismens värld nedbryts alla skillnader mellan bild och värld och mellan kopia och original. Vidare nedbryts alla skillnader mellan språk och värld och mellan illusion och verklighet. Världen förvandlas eller dekonstrueras hos postmodernismen från verklighet till blott bild och språk. Det finns därför i den mänskliga praktiken, hävdar postmodernismens filosofer, bland dem den franska filosofen Jacques Derrida, ingen som helst gripbar värld utanför själva språket. Derrida förnekar texten som ett rent lingvistiskt fenomen och utvidgar dess begrepp till alla semiotiska objekt. Allt, hela tillvaron, är därför litteratur, det vill säga text. Om modernismen har erkänt hierarkin, d v s prioriterat det nya framför det gamla och jämfört sig med det gamla, förnekar postmodernismen helt och hållet den hierarkin, värderingen eller något slags jämförelse med det förflutna.

En amerikansk litteraturvetare, Ihab Hassan, var den förste som började använda termen postmodernism mellan 1960 och 1970 (Sim 2005 s.233). År 1975 publicerade han sin mest berömda monografi om postmodernismen, *Paracriticisms* (Selden 2005 s.198), där han klargör postmodernismens säregenhet genom en jämförelse med modernismen. Skoropanova sammanfattar Hassans bok i en överskådlig tabell (Скоропанова 2004 s.57); se tabellen i slutet. Sammanfattningsvis kan man presentera postmodernismens viktigaste kännetecken enligt Hassan och grundat på Skoropanovas sammanfattning i följande uppräkning:

1. Obestämdhet, vilket avser oklarheter, tvetydlighet, avbrott och omflyttningar.
2. Fragmentarisk karaktär. En postmodernistisk författare använder dekonstruktion som en grundläggande princip i sitt arbete. Han föredrar kollage, montage, det vill säga klippteknik genom att han utnyttjar en färdig eller fragmentarisk text.
3. Brott mot kanonisering. Författaren förnekar alla litterära kanoner, fastställda normer.
4. Opersonlighet, ytlighet. Postmodernismen vägrar den traditionella jagformen, kastar bort dess individuella särdrag, understryker jagets mångfald.
5. Oframläggande. Postmodernistisk litteratur är irreal, overklig.
6. Ironi
7. Hybridisering. Den blandar genrer, former, stilar, skapar nya former. Det uppstår paralitteratur och parakritik, skönlitteratur är på gränsen med andra typer litteratur.
8. Karnevalisering. Det är faktiskt en inversion av dikotomier. På karnevalen blir en dumbom eller en tiggare till exempel kungen. Det betyder ett roligt kaos och immanens av skratt.
9. Performans, deltagande. Teater och spel blir då normer för postmodernismen.
10. Konstruktivism. Postmodernismen konstruerar, modellerar verkligheten.

Den ovan nämnde franske filosofen Jean-François Lyotard använde länge marxistisk teori, men började senare forska på sitt eget sätt. I sitt verk *Discours, figure* (1971) skiljer han det visuella, tredimensionella (*the figural*) och det textuella, tvådimensionella (*the*

discursive). Alltså inför han något nytt, som strukturalismen och semiotiken har ignorerat. I boken *Economie libidinale* (1974) utvidgar Lyotard sin kritik mot marxismen och talar för en alternativ filosofi av begär och intensitet, direkt knuten till Nietzsches teser. Hans antagande att historien är tillgänglig för det medvetna uppträder som kontradiktisk till den marxistiska totalitära berättelsen. Enligt Lyotard har *metanarrativer* inte längre någon trovärdighet på grund av de sociala och politiska katastroferna som drabbat nutidens verklighet. Modernismens resultat blev byråkrati, nedtryckande och misär, som konsekvenser av Upplysningens liberala berättelse. I stället för metanarrativ dyker nu mångfalden upp. För Lyotard är det postmoderna en otvivelaktig del av det moderna (Selden 2005 s.203-205).

Huvuddraget i den postmodernistiska estetiken är alltså en förnekelse av alla sorters hierarkier, värderingar och ramar. Därför är det svårt att utmärka denna företeelses särdrag, men det är möjligt att inringa dem i en kontur. En postmodernistisk text saknar ett koncept, det vill säga man kan inte hitta något djup, det väsentliga, till exempel Gud, Logos eller Sanningen bakom de företeelserna som beskrivs. Detta för med sig att texten förlorar sitt betydelsecentrum och en sådan text kan ha ett stort antal interpretationer och blir mångtydig. Det viktigaste blir då i så fall på vilket sätt informationen uttrycks, inte själva informationen. Filosofin förlorar sina gränser, en filosofisk texts kontur suddas ut och börjar existera i ett utspritt skick, liksom i verk av Umberto Eco och Vladimir Makanin. Alltså blir varje postmodernistisk konstnär egentligen en filosof, helst som själva den filosofiska processen inte behöver någon speciell förberedelse, det kommer på naturligt sätt.

Den postmodernistiska estetiken vägrar från konceptionen att återspegla det verkliga livet, den blir en estetik baserad på simulacra. Texterna kopierar inte livet, utan modellerar det. Verkligheten som företeelse försvinner. Den existerar faktiskt endast som resultat av simulering, som denna process ofrånkomliga spekulerande element. Därför betraktar den postmodernistiska estetiken skönlitteraturen som en mekanism, vilken modellerar hyperverkligheten med hjälp av simulacra.

5 Förutsättningar och särdrag för rysk postmodernism

Den postmodernistiska estetiken uppstår i Väst under den period av den mänskliga utvecklingen, då det stora massmediala genombrottet pågår inom television och datateknik, som slutligen leder till en virtuell verklighets födelse. På grund av detta kan man konstatera att ett sådant fenomen inte riktar sig mot att återspegla verkligheten, utan mot att modellera och skapa dess simulacra genom estetiska och teknologiska verkningsmedel. Och själva processen började inte i konsten, utan i kommunikationssfären och den sociala sfären med deras nya teknologier och estetiker, till exempel reklam, videoklipp och dataspel. En likadan bild kan man upptäcka då själva modernismen uppstod efter de stora tekniska framstegen på tröskeln mellan 1800- och 1900-talet. Då började man kombinera stål och betong, olja och elektricitet började komplettera och så småningom ersätta kolet. Alfred Nobel experimenterade med det lättexplosiva ämnet nitroglycerin, vilket slutligen ledde till att han skapade ett sprängämne. Bröderna August och Louis Lumiéres uppfann kinematografen, de första bilfabrikerna dök upp i de stora industriländerna med mera.

På tröskeln mellan 1800- och 1900-talet karakteriseras Ryssland av att det fanns ett starkt avantgardistiskt paradigm som en kombination av kulturella intentioner. Det avantgardistiska paradigmet hade en betydelsebärande företeelse till sin grund, liksom andra kulturella projekt vid århundradets början. Det var ”Guds död” och man behövde ersätta den tomma platsen. Olika kulturella estetiker försökte att hitta en ny avgud, en ny religion, ett nytt Logos eller livets mening. Till skillnad från modernismen vilken riktade sig till textens form och innehåll (syntax och semantik), bildade avantgardismen sitt system på pragmatikens grund (*Словарь литературоведческих терминов*). Symbolismen försökte skapa en ny poetisk värld, gripa både de jordiska och gudomliga sidorna av livet. Alexander Genis skriver i sin artikel ”Модернизм как стиль XX века” (2000): ”В России у модернизма – свой пантеон. Это наш Серебряный век, это и дерзкий авангард, это и лучшая русская поэзия вплоть до завершившего отечественную эпоху модернизма Иосифа Бродского.” Efter revolutionen skapade det avantgardistiska paradigmet tillsammans med den nyetablerade totalitära makten sin egen

ideologi vars strävan var att underordna allt, att placera olika slags estetiker i stränga ramar. Det totalitära systemet började redan då skapa sina egna simulacra, förutom den existerande verkligheten fanns en annan officiell verklighet, skriven i rapporter, redogörelser, redovisningar och tidningar. Detta är Mikhail Epsteins favoritämne att beskriva simulacrum som ett typiskt ryskt fenomen. Det gör han faktiskt i alla sina böcker och artiklar som gäller postmodernismen.

Under sådana förhållanden utvecklades postmodernismen på två olika sätt. I första fall ledde den socialistiska realismen till så kallade soc-art, det vill säga något slags parodi på sig själv. Det andra utvecklingssättet genomförs underjordiskt, oofficiellt av författare som faktiskt skrev *för byrålådan*, utan möjlighet att publiceras. Den ryske litteraturvetaren Dmitrij Zatonsky framhåller: ”Советский андеграунд был постмодернизмом никак не импортным, а напротив, даже излишне доморощенным, ибо по причине существования железного занавеса вынужден был сам изобретать свои велосипеды” (Затонский 1996). Huvuddragen i sådana litterära texter var en kritisk, ibland även illamående inställning till det totalitära systemet, strävan att skapa något utanför den officiella ideologin, behovet att uttrycka sitt eget jag. Alltså skiljer sig rysk postmodernism från västerländsk i de tre ryska verken som jag analyserar vidare i det att författaren märks klart och tydligt i texten. Till exempel känner läsaren Bitovs skarpa längtan efter 1800-talets realism och 1900-talets modernism i hans *Pusjkins hus.* Venedikt Jerofejev ger till och med protagonisten sitt eget namn och läsaren får i texten en känsla för författarens främlingsskap inför verkligheten, hans stora sensibilitet och oerhörda taktfullhet. Pelevins underbara räv A Huli som hypnotiserar (sänder *morok*) och skänker sina klienter vilka illusioner som helst med hjälp av sin svans är praktiskt taget författaren själv med sina åsikter och aktiva inställning. Men i stället för svansen använder han språket för att påverka läsaren.

Inom den ryska postmodernismen finns det tre perioder eller tre vågor, enligt I.S. Skoropanova (Скоропанова 2004 s.71):

Den ryska postmodernismens tillblivelse: slutet av 1960-1970 talet.

Postmodernismens etablering som litterär estetik: slutet av 1970-1980 talet.

Postmodernismens legalisering: slutet av 1980-1990 talet.

Så här skriver Mikhail Epstein om den ryska postmodernismens legalisering (Эпштейн 2000 s.54):

> В том же 1991-ом году, когда советский коммунизм покончил счёты с жизнью, новорожденная постсоветская словесность немедленно приняла крещение в купели нового –изма. Весной 1991 года в Литературном институте состоялась большая конференция о постмодернизме, после чего почти мгновенно этот –изм начал своё победное шествие по стране: всё отмеченное печатью этого направления признавалось нужным и интересным, а всё остальное сразу сдавалось в ахив.

I de första två perioderna hade den ryska postmodernismen, som jag nämnde ovan, en underjordisk karaktär och många människor både i Ryssland och utomlands anade ännu inte att den existerade. Vid den tredje vågen integrerar sig den ryska postmodernismen i världens litteratur, fastän man måste konstatera att det fortfarande finns stora skillnader mellan de två grenarna.

Den västerländska varianten av postmodernismen betraktas av litteraturvetare som ett poststrukturalistiskt, dekonstruktivistiskt, postmodernistiskt komplex. Den använder sig av de mångartade bilder av den västerländska masskulturen som ett av huvudelementen i sitt språk. I största allmänhet är västerländska verk mer optimistiska, än den ryska modifikationen. Detta eftersom den ryska postmodernismen grundades och utvecklades under ogynnsamma, totalitära förhållanden, med stor brist på diskussion och cirkulation av idéer, utan någon information om en redan existerande postmodernistisk kontext i Väst. De har uppenbarligen gemensamma estetiska principer, men den ryska varianten är mer politiskt engagerad än den västerländska. Samtidigt vill jag framhålla att författarskapen och födelsen av ett nytt fenomen inom litteraturen kan ha grundats successivt av det totalitära och ofta destruktiva samhället som fanns under det kommunistiska styret, liksom enligt en fysisk lag att en aktion är lika med en motaktion. Behovet att få uttrycka sig och ge sina meningar liv och substans, som var omöjligt i det offentliga livet, kunde göras i den litterära världen, då alla politiska slagord, argument och motargument kan användas i alla tider. Bara man byter ut protagonisterna blir någons uppriktiga brandtal och idéer tidsenliga ändå. Till exempel Andrej Sinjavskij, som

publicerats under pseudonymen Abram Tertz, lyckades på så sätt att skicka sin bok *Vandringar med Pusjkin* (*Progulki s Pusjkinym*) med brev till och med från fängelse trots att censuren kontrollerat fångens brevväxling. Detta faktum tvingade bara författarna att bli mer fyndiga och uppfinningsrika; att söka efter nya sätt att uttrycka sig. Språket, som ett grundläggande semiotisk[2] system, spelar också en stor roll för att skapa litterärt språk, det vill säga en nationell originalitet präglar varje nyskapande kulturellt fenomen. Man måste ta hänsyn till vad som menas under begreppen satir, humor, ironi för den konkreta nationaliteten och vissa andra utmärkande kännetecken med riktning till en individ.

6 Postmodernismens fortsatta utveckling

Nuförtiden måste man konstatera att det moderna ryska samhället är antingen likgiltigt eller till och med på senaste tiden fientligt mot postmodernismen. Trots det använder nästan alla författare postmodernistiska kännetecken, oftast sådana som intertext, hyperverklighet, blandning av olika diskurser. Den ryska postmodernismen legaliserades först i slutet av 1980-talet och redan på tröskeln till det nya seklet började man begrava den i Ryssland. Och det är inte bara min iakttagelse, utan Mark Lipovetskij skriver också om detta i sin artikel ”ПМС (постмодернизм сегодня)” (Липовецкий 2002):

> Короче, пропало слово *постмодернизм*!
>
> По моим наблюдениям , последний раз оно звучало более или менее серьёзно в связи с практически одновременным появлением *Голубого сала* и *Generation П*. После этого, его если и употребляют, то примерно так же, как в году этак 96-м произносили слово *демократ* – с каким-то гнусным прононсом как нечто мало приличное (вроде ПМС[3]).
>
> (...) Похоже, в последние годы минувшего столетия в русском постмодернизме действительно произошли весьма существенные перемены, касающиеся как его внутреннего состояния, так и его места в культуре. Настолько существенные, что понадобилось какое-то другое слово для того, чтобы обозначить смещение

[2] Semiotik (eng. *semiotics*, av grek. *Semiotike* läran om tecknen) den allmänna teorin om tecken och deras användning, särsk. i språket.(*Prismas främmande ord* 1987 s.453)

[3] PMS is abbreviation for premenstrual sindrome (Collins Diktionary and Thesaurus in one volume 1987 p.760)

понятия, но так как слова не нашлось (разговоры о реализме не в счёт), на помощь пришла фигура умолчания.

Guds död, som Nietzsche proklamerade i slutet 1800-talet, framkallade en kedjereaktion inte bara inom filosofi utan också inom alla andra områden (vetenskap, litteratur, konst) och gav upphov till andra kardinala slutsatser, sådana som Jean-François Lyotards *metanarrativernas slut*, Roland Barthes *författarens död*, Jacques Derridas och Jean Baudrillards *verklighetens slut*. Verkligheten har försvunnit, i stället får man en virtuell verklighet, men det gäller tyvärr bara Väst och USA. Den grymma och missunnsamma verkligheten existerar fortfarande för två tredje delar av planetens befolkning. Därför möter de pluralistiska idéerna ett mycket svagt gensvar hos det vanliga ryska folket, som nu faktiskt lever i största armod. Som en mer väsentlig idé för det gemensamma omedvetna beteendet visade sig idén om den nationella och religiösa renässansen, som nyligen har fått en stor resonans i nutidens Ryssland. Det kompenserar den sårade stolthet som det ryska folket fått efter det kommunistiska experimentet och dess konsekvenser. Men de ryska postmodernisterna satsar inte på religion, utan på kultur. De dekonstruerar den kristna metanarrativen. Det gör Pelevin i nästan alla sina böcker, genom att han inför zenbuddism eller en annan virtuell verklighet i stället.

Från denna synvinkel är Konstantin Frumkins hypotes ganska intressant (Фрумкин, *Культуролог*) angående Pelevins skapande, tycker jag. Frumkin är kulturvetare, journalist och kommentator för *Независимая газета*. Han framhåller att Pelevin sammanfattar det transhistoriska fenomenet som man kan kalla för den religiösa fördubblingen av verkligheten. Människans tanke söker alltid efter en annan verklighet, som ligger bortom den vardagliga verkligheten. Det kunde vara Platons tankerike, det kristna Gudsriket eller en virtuell dataverklighet. Pelevin samlar allt som mänskligheten redan har uppnått vid sådan forskning påstår Frumkin. Alla Pelevins verk beskriver i ordningsföljd ett nytt sätt att kombinera två verkligheter. Romanen *Omon-Ra* handlar, till exempel, om virtuella verkligheter, som skapats av ett totalitärt tvång och totalitär propaganda. Berättelsen *Sov gott* handlar om sömn och dröm som två verkligheter. En annan berättelse, *En bulldozerförares dag* beskriver två verkligheter som skapats av

underrättelsetjänster. Berättelsen *Vervolki* skildrar det dubbla liv som människor med en övernaturlig förmåga att omvandla sig till en varulv lever. Pelevin använder alla möjliga kombinationer av världar: konst och psykoanalys, filosofi och buddism, sinnesrubbning och sömngångaraktigt tillstånd med mera, enligt Frumkins hypotes, för att forska och analysera verkligheten, för att klassificera och beskriva själva den aerodynamiska processen att övergå från ett tillstånd till ett annat. Alltså använder Pelevin en fullständig vetenskaplig metod för att beskriva den postmodernistiska mekanismen att låta tecken referera till varandra. Frumkins slutsatser är mycket viktiga för min hypotes, därför citerar jag dem:

> Подоплёка всех Пелевинских произведений в той или иной степени – это удивление и ужас так называемых *нормальных* людей перед фокусами, которые выкидывают с ними техники совмещения миров. Это не писатель эпохи виртуальных технологий, это писатель предыдущей эпохи, оказавшийся в эпохе новой. Его персонажи только-только входят в мир кажимостей и только-только начинают знакомиться с его чудесными возможностями. Читатель делает с автором лишь ознакомительную экскурсию в этот мир. Если бы не это удивление, если бы не чувство новизны чудес – Пелевин не был бы столь читабельным и популярным. Окончательный диагноз, который мы должны поставить человеку, чьи книги захватили лучшие полки в магазинах, будет следующим. Это классический, несколько старомодный писатель, находящийся в страшном удивлении перед грядущей эпохой виртуальных миров и галюциногенных технологий.

Alltså är jag inte ensam i min ursprungliga känsla att Pelevin avviker från den postmodernistiska estetiken. Pelevin använder ganska ofta en komplicerad textstruktur, vilken samtidigt är mycket intressant att analysera och gissa sig till de tankar som ligger bakom. Hans sätt att avbilda verkligheten är virtuellt, medan själva verken alltid har ett djupt innehåll.

Tiden förflyter och allt förändras med tiden. Nu debatterar både ryska och utländska vetenskapsmän mycket över alla begrepp med prefixet ”post-”, om man fortfarande kan använda sådana begrepp som poststrukturalism, postmodernism, postkolonialism, posthistorism, postkommunism, postutopi med mera, då man lever i ett nytt sekel och i

början av en ny global estetik, som verkar ha kommit efter postestetikerna (*О ситуации. От пост- к прото-*). Mikhail Epstein skrev till och med det kommande seklets manifest med sin artikel ”De’but de de siecle, или От пост- к прото-. Манифест нового века” (2001), där han förutsåg en radikalisk övergång från slutet till början i människans tankegång, från prefixet ”post-” till prefixet ”proto-” som ett mer logiskt beslut om estetikens utveckling. Nu efter alla genombrott inom elektronik, informatik, genetik, nanoteknologi med mera är det solklart att man inte lever i slutet av epoken utan i början av en ny stor epok. Och människan är liksom en dinosaurie i det tekniska och informationsteknologiska seklet, då till och med själva informationen också är en primitiv begynnelseform för människans intellektuella utbyte. Han ger även namn på den kommande epoken – ”proteism” och förklarar sitt manifest som en lagbunden företeelse. När manifesterna dyker upp, uppstår en ny och bestämd kraft i världen och flyttar allt från dess invanda plats, påstår Epstein.

Alexander Genis uttrycker också sin oro angående postmodernismens framtid i en av sina kulturella program som han leder på radio *Svoboda* och som han kallat för *Блеск и нищета постмодернизма* (2003).

> События 11 сентября стали водоразделом, отделившим одну эпоху от другой. Сегодня кажется, что совсем недавно, всего лишь чуть больше года назад, мы жили в другую, менее ответственную интеллектуальную эру. Именем ей был постмодернизм. Чтобы окинуть одним взглядом этот сложнейший концептуальный комплекс, понадобился исторический катаклизм, радикально изменивший духовный климат нашего опасного времени.
> С высоты этих испытаний постмодернистская философия уже не кажется подходящим идейным оружием цивилизации в борьбе с варварством.

Han förklarar vidare att terrorism plötsligt blivit den katalysator som hjälpt planetens nationer att förena sig mot hotet. Alltså har terrorismen stimulerat det planetariska tänkandet mot sin egen vilja och givit upphov till en ny totalitarism vilken postmodernism hela tiden kämpar mot. ”Зачатый в эпоху розни и противоречий, в эпоху культивировавшую различия и границы, он оказался несозвучен новому

времени с его тягой к интеграции и синтезу”, sammanfattar han sitt tal om nutidens och kommande postmodernism.

Mark Lipovetskij (2004 *Либеральная идеология оказалась модой, а не внутренней революцией*) framhäver i en av de senaste diskussionerna om liberalismen i Ryssland att ryska debatter om postmodernismen främst haft en ideologisk riktning, att de bekräftar den eviga oppositionen mellan neozapadniker (personer, som hyllar västeuropeisk samhällsordning och kultur) och neoslavofiler:

> (…) назревшая несовместимость разных концепций либерализма отчётливо видна на спорах о Пелевине, Сорокине, Акунине, *Кукушке* Балабанова. Сами эти тексты и фильмы, собственно, возникают, как попытки оформить новые (во всяком случае для России) либеральные понятия. Кроме того, обострились споры и внутри либеральной западной культуры – от которых русский интеллектуал не изолирован сегодня так, как в 1960-1970-е годы. Но спор-то всё о том же: об иерархиях и *вседозволенности*, о том, должна ли русская литература быть глашатаем истин вековых, о том, есть ли у России особый путь или она прореха на человечестве, о том, должно ли искусство ковать национальные ценности и быть верным великим традициям или оно должно эти ценности и традиции проблематизировать, о том, есть ли у литературы *воспитательная* роль, или только развлекательная функция?

Man kan invända att liberalism inte är en ideologi, utan snarare en världsuppfattning som innehåller beredvillighet att erkänna pluralism i åsikter. Precis detta menar Lipovetskij med sitt resonemang. I en annan intervju till *Ruskij journal* (2004 *Это критика*) utvecklar han sin position och bekräftar att det finns postmodernism i Ryssland, som uttrycker sig med mer än två eller tre nutida myter (officiös, liberal och nationalistisk) och deras antipoder, men också att postmodernismen befinner sig i kris. Men denna kris är naturlig och till och med nödvändig, eftersom den ryska postmodernismen nästan aldrig har problematiserat ”en annan människas problem”. Problemet är enligt Lipovetskij att:

> Стилистическая новизна постмодернизма стала привычной, а идеология нарушения табу приелась и породила собственные табу. (...) Но речь идёт не об отказе от постмодернистского дискурса, а о его переориентации с сугубо эстетических и

> философских интересов на то, что обычно отторгалось как слишком социальное. Отворачиваясь от социальности, постмодернизм уступает это – важнейшее – поле без боя не только модерным, но и домодерным, агрессивно-архаическим идеологиям.
>
> Иначе говоря, постмодернистское видение мира, постмодернистское сознание (а не просто набор легко воспроизводимых приёмов) должно обратиться к социальной, исторической, политической, экономической, гендерной, психологической – какой ещё? – конкретике. Более того, я полагаю, что именно постмодернистский подход к социальной и политической среде, идентичностям, формируемым ими, дискурсам, порождающим то, что потом считается реальностью, обновит сегодняшнюю литературу в целом.

I slutet av diskussionen över postmodernismens framtid vill jag presentera Mikhail Epsteins ”Filosofiska kommentar” (2006) ganska kort. Nu tillmäter han också stor betydelse åt den 11 september och konstaterar ett entydigt slut på postmodernismens epok. Människan har blivit osäker och till och med rädd för alla andra människor och för hela mänskligheten. Människan fick tillbaka sin verklighet, enhetlighet och äkthet i stället för de simulacra som postmodernismen föreslagit. Det intrycket av explosionen blev liksom apokalypsens framställning, allt blev plötsligt ömtåligt, sårbart. Han inför till och med ett nytt ord – ”explositivism” för att karakterisera den nutida mänsklighetens tillstånd, det vill säga dess estetik. Nu har man enligt Epstein det fjärde kriget, efter kalla kriget fick man det hemliga kriget. Man förbereder antiterror genom att man använder terroristiska metoder. Både terroristerna och antiterroristerna gräver ”underjordiska mullvadsgångar” medan folkskarorna spatserar och bullrar, städerna strålar och hela planeten njuter naivt av sina framstegsresultat. Den nutida livsstilen karakteriseras av en kombination av korrekthet, yttre avslappnat tillstånd och pluralism, som den fått i arv från postmodernismen, med inre spänning som nu sitter i alla människor på grund av de olika hoten.

> Растёт могущество техники, всё плотнее обступает нас виртуальное царство, всё просторнее экраны компьютеров и телевизоров, множатся зоны беспроволочной связи, – коммуникативная прозрачность и переливаемость всего во всё,

> техноутопия в стиле О. Хаксли... И одновременно какая-то оголённость всего человеческого существа, телесная жалкость, пронзительная тоска смертности, вновь ощутимая животрепетность силы, слабости, борьбы, сопротивления, экзистенционально раздетый мир, почти как у А. Платонова.

Epstein presenterar även naturvetenskapliga lagbundenheter och beskriver deras konsekvenser för mänskligheten, men huvudsyftet för denna artikel är att visa att postmodernismens estetik fått sitt slut med den 11 september.

7 Analys

Alltsedan den franska semiotikern, litteraturvetaren och poststrukturalisten Roland Barthes proklamerade ”författarens död, läsarens födelse” (1968) (Selden 2005 s.149) blev det en av de viktigaste utgångspunkterna för att läsa och analysera vilket verk som helst på så sätt. Barthes utgår från en strukturalistisk insikt om att det finns något som verket i sig själv: verket är redan bestämt av ett universum av olika slags texter som föregår det. Den enskilda läsningen kan aldrig täcka hela detta oändliga textuniversum, men läsningen kommer alltid att realisera texten på ett bestämt sätt. I det ögonblicket en text analyseras ned till sina funktioner händer det något med det litterära objektet: det går på sätt och vis förlorat. Varje gång en text läses framvisar den olika egenskaper, den realiseras alltid på olika sätt. Enligt Barthes är det en kvalitetsfråga. En bra text är en text som går att läsa på flera olika sätt. Faktiskt står litteraturvetenskapen inför ett val: antingen kan den sträva efter att återfinna textens essens, dess hemliga koder, dess dolda systematik, eller så kan den inrikta sig på läsningens nivå, mötet med texten, och se vad det är texten faktiskt kan åstadkomma i det mötet.

Vilken litterär diskurs som helst menar att sändaren och mottagaren finns som obligatoriska implicita eller explicita gestalter i texten. Mellan de dikotomier författarens närvaro – frånvaro i den här litteraturanalysen kan man konstatera den explicita författarens befintlighet i alla tre verken. Som det tidigare framhölls syns detta vara särdrag för den ryska postmodernismen. Den västerländska modifikationen av postmodernismen förnekar författarens närvaro på seriöst sätt. Fast denna typ av

närvarande författare kan ibland även finnas i deras verk. I så fall underminerar dock författaren helt och hållet sin egen auktoritet och är mån om att framhålla sin egen lek med citat och referenser vilket till slut suddar ut hans/hennes subjektivitet. Det är alltså författaren själv som utför dekonstruktionen inom texten.

7.1 Postmodernistiska tendenser i Venedikt Jerofejevs verk *Moskva-Petusjki*

Poemet *Moskva – Petusjki* skrevs av Venedikt Jerofejev under kabelarbeten på Sjeremetjevos internationella flygplats i Moskva 1969 (Ерофеев 1977 s.73) men publicerades bara i Israel 1973 av *Tamizdat*. Sedan dess har poemet utgivits många gånger i alla europeiska länder och USA, men fick för första gången möjligheten att publiceras i Ryssland under Gorbatjovs tid under ganska travesterande[4] omständigheter och hade roliga konsekvenser.

Vid första ögonkastet ser det ut som om Venedikt Jerofejev i sitt verk *Moskva – Petusjki* använder sig av resegenren, vilken tillhör den sentimentala traditionen. Han följer till och med dess traditionella form genom att han kallar kapitlen efter de stationer, som passeras. Motivet är också typiskt för reselitteraturen: man reser *från… till*. De otvungna övergångarna från ett kapitel till ett annat, de talrika avvikelserna från berättarens huvudidé och den stora mängden namn, citat, referenser, allt detta är typiska karakteristika för resegenren. Men det finns absolut ingen geografisk rymd i Jerofejevs poem, det vill säga en station äger inget särdrag i jämförelse med andra. Läsare kan uppleva den rymden bara genom protagonistens upplevelse och förnimmelse. Berättelsen utgörs mestadels av huvudpersonens medvetandeström, ofta i form av dialoger mellan mer eller mindre framhallucinerade karaktärer, med element av metafiktion. Alla dessa citat, mängden polemiska diskurser[5] vars värde texten inte ger någon uppskattning av, de intertextuella referenserna, allt detta ger oss anledning att karakterisera det som

[4] Travesti (eng. *travesty*, av franska *travesiy*, till *travestir*, se travestera) skämtsam eller löjeväckande förvrängning, parodi (*Prismas främmande ord* 1987 s.516)
[5] Diskurs (franska *discours* yttrande, anförande, av lat. *Discursus* springande; strövtåg, till *discurrere* springa omkring) samtal; dispyt. (*Prismas främmande ord* 1987 s.103)

postmodernistiskt. Detta är den första dikotomin, som faller oss i ögonen: sentimentalism – postmodernism.

Uttryckssättet, alkoholisttemat och protagonistens personlighet har mycket gemensamt med Dostojevskijs värld och hjältar. Men från existentialistisk synpunkt är Venitjka inte bara luffare och alkoholist, utan också en människa med en mycket komplicerad inre organisation. Alla hans "lösheter": arbetslöshet, hemlöshet, hopplöshet är inte ett socialt utanförskap, utan det är ett försök att nå de existentialistiska friheterna eller själens frihet i den totalitära yttre världen. Även den revolution han genomför i Jelisejkovo visar oss hans stora sociala engagemang, riktat mot diktatur, våld och ideologiska doktriner. Den andra dikotomin är totalitär makt – frihet.

Den här resan kan också betraktas som en poetisk metafor för liv efter livet, då man väntar på Guds dom efter en kort jordisk existens. Därför dyker änglarna upp redan i början av resan och de lovar även Venitjka att träffa honom på slutstationen Petusjki. Petusjki blir i så fall det paradis som var och en vill befinna sig i. Jerofejev beskriver Moskva-förorten precis som ett paradis genom hela texten (Ерофеев 1977 s.19 s.30 s.71). Men från postmodernistisk synpunkt kan resan då betraktas som simulacrum, det vill säga en kopia utan original (Selden 2005 s.201), eftersom han inte kommer fram till destinationen, utan dör i den samma "obekanta trappuppgång" vilken han lämnat på morgonen. Denna binaritet kan kallas simulacrum – verkligheten.

Poemets huvudstil är ironisk och parodiartad. Texten skapar den genom en blandning av citat från sinsemellan mycket olika verk. Jerofejev höjer det låga till det höga och tvärtom, reducerar han det upphöjda, det ädla till något vulgärt, plebejiskt. Till exempel (Ерофеев 1977 s.16-17):

> (...) я дал им почитать *Соловьиный сад*, поэму Александра Блока. Там в центре поэмы, если, конечно, отбросить в сторону все эти благоуханные плеча и неозарённые туманы и розовые башни в дымных ризах, там в центре поэмы лирический персонаж, уволенный с работы за пьянку, блядки и прогулы. Я сказал им: *Очень своевременная книга*, - сказал, - *вы прочтёте её с большой пользой для себя*. Что ж? Они прочли. Но, вопреки всему, она на них сказалась удручающе: во

всех магазинах враз пропала вся *Свежесть*. Непонятно почему, но сика была забыта, вермут был забыт, международный аэропорт Шереметьево был забыт, - и восторжествовала *Свежесть*, все пили только *Свежесть*.

Här kan man tydligt se Jerofejevs parodiartade och ironiska stil. Han blandar olika stilar genom att han använder intertext av olika slag: Bloks poem, citat av Lenin om Maxim Gorkijs roman *Mat'* och kommentarer med schablonartade uttryck. Med hjälp av Lenincitaten karakteriserar han Bloks poem, som i sin helhet låter eklektiskt, eftersom Lenin är känd som en fiende till oengagerad litteratur, som symbolismen är. Alltså reducerar Jerofejev Lenins sakrala citat och ger den ett nytt paradoxalt innehåll utanför dess invanda kontext och samtidigt hånar han litteraturens propagandistiska form. Bloks text omvandlar han till pastisch[6] genom att han simplifierar den till dess primitiva variant och förenar det med den officiella schablonfrasen *уволенный за пьянство и прогулы* tillsammans med grovt språkbruk. På så sätt förlorar Bloks text sin egenart, självfullhet och polysemi, får kvar några triviala sanningar och omvandlas liksom till produktionsromanen, som var en typisk genre inom den socialistiska realismen.

Poemet *Moskva-Petusjki* uppfattas som en text organiserad enligt tydliga rytmiska och melodiska regler, fastän det finns många obscena ord och fraser. Detta är naturligtvis i första hand en del av talspråket, men samtidigt lägger det grunden till textens stora förmåga att framkalla starka känslor. Detta gör poemet mer expressivt, uttrycksfullt och verklighetstroget. Berättelsen är avsiktligt eklektisk, han söker efter nya former och uttrycksmedel, liksom Andrej Bitov gör, men var och en gör det på sitt sätt och var för sig kommer de slutligen till postmodernismen. Det höga och det låga, denna dikotomi behandlas i följande avsnitt.

Jerofejev skapade faktiskt sin egen semiotik genom att använda intertextualitet. Han bröt mot de ramar som fanns i språket, han dekonstruerade den kanon och de traditioner, som härskade under den socialistiska realismen, det vill säga han gjorde genombrott till den nya estetiken, som man i Väst kallat postmodernistisk. Fast själv hade han inte någon

[6] Pastisch (franska *pastiche*, av it. *Pasticcio* pastej, till *pasta*) konstverk som avsiktligt efterbildar annan tids eller konstnärs stil (*Prismas främmande ord* 1987 s.367)

aning om detta. Hans syfte var att uttrycka sig ärligt, att håna den sovjetiska ideologin och normerna, att väcka människans medvetande och hjälpa henne befria sig från de etablerade, ledande schablonerna. Han modellerade sin egen verklighet, som man i väst kallat för hyperverklighet.

7.2 Postmodernistiska tendenserna i Andrej Bitovs verk *Pusjkins hus*

Andrej Bitov skrev sin roman mellan 1964 och 1971, men fick publicera den för första gången i Ryssland först under Perestrojkan. Romanen handlar om en ung litteraturforskare, Lev Nikolajevitj Odoevskij, sonen till en berömd litteraturforskare, som har förnekat sin fader, Modest Platonovitj Odoevskij, också en känd lärd man, under höjdpunkten av den stalinistiska repressionen. Romanen börjar med en prolog, vilken enligt författaren skrivits efter alla andra kapitlen och faktiskt är romanens kulminationspunkt. I prologen proklamerar Bitov sitt huvudsyfte och redovisar sina metoder (Битов 1978 s.14). En närläsning av denna redovisning ger vid handen att de uppenbarligen är postmodernistiska.

Författaren använder faktiskt gamla ramar inom romanen för att placera ett nytt innehåll i, och därefter bekräftar han det med rubrikerna: *Отцы и дети* (*Fäder och söner*), *Герой нашего времени* (*Vår tids hjälte*), *Фаталист* (*Fatalisten*), *Маскарад* (*Maskeraden*) med mera (Битов 1978 s.7), vilket anspelar på kända verk inom den ryska litteraturhistorien. Dessa allusioner kännetecknar uppenbarligen postmodernistisk intertextualitet. Bitov använder till och med exakta citat från dessa verk som motto. Romanen riktar sig i första hand till en beläst läsare. Men Bitov kopierar inte hjältar och konflikter från de klassiska verken, utan formulerar eviga problem, som dock förändrats med tiden och samhället. Till exempel den eviga konflikten mellan fäder och barn slutar i romanen till gagn för fadern, eller snarare farfadern, fastän hela verket har ett öppet slut.

Protagonistens beteende och romanens förlopp ger läsaren intrycket att det liksom inte finns någon verklighet, utan bara en bild av den. Mark Lipovetskij (Lipovetsky 1999)

citerar i sin artikel *Sacking the museum* författaren Rolf Hellebusts perception av romanen ur en västerländsk vinkel:

> In fact, the first impression of a Western reader exposed to *Pushkin House* is that the author seems to have used the subversive literary devices of every postmodern writer he has read as well as some he has not. These include the essayism of Musil, the paratextual apparatus of Borges, Nabokov's exposure of fictional artifice, Eco's concern with intertextuality, and the repetition and narrative multiplicity of Robbe-Grillet (Hellebust ["Fiction and Unreality in Bitov's *Pushkin House*" 1991: 267] citerad av Lipovetsky 1999 s.41)

Vidare utforskar Lipovetskij generella modernistiska traditioner i romanen och knyter dem till rysk metafiktion i synnerhet: "All the features of metafiction are clearly present in Bitov's novel. His heroes are literary scholars, and the text of *Pushkin House* includes their entire articles (or their drafts and fragments), analyzing and reifying the very process of literary creation and cultural development". Bitov utforskar den ryska kulturens och litteraturens utveckling, dess funktion och existens under ett givet tidsavsnitt i romanen. Författaren upprepar avsiktligt de klassiska skönlitterära schablonerna under skildringen, till exempel sådana som *лишний человек (den överflödiga människan)*, *бедный Евгений (Evgenij i Bronsryttaren), герой нашего времени* (*vår tids hjälte), мелкий бес (en liten djävul (Sologub))*. Men ju mer han använder dessa schabloner, desto mer suddas den klassiska kontexten ut och desto mer simulacra dyker det upp i texten. Farfadern Modest Platonovitj Odoevskij upptäcker och klarlägger Ljovas väsentliga huvuddrag: han har ingen identitet, det finns inga verkliga fakta eller verklighet för honom, utan bara en dunkel föreställning om detta (Битов 1978 s.93). Denna Ljovas metafiktion tillsammans med textens talrika simulacra skapar hyperverkligheten, allt detta förvandlar texten till ett postmodernistiskt verk.

Författaren koncentrerar sig faktiskt endast på en person, en protagonist. Alla andra uppfyller bara olika funktioner. Farfadern, fadern, onkel Dikkens, Metisjatjev, Aljbina, Faina är helt enkelt representanter för olika idéer, någon slags dockor, dekorationer i hans pjäs. Men Ljova är inte någon marionettspelare, utan Bitov är. Det är Bitov som undviker den klassiska sujettens linjära utveckling inom verket och skapar olika varianter för sin

protagonist, med andra familjemedlemmar, med andra karaktärer och visar att resultatet blir detsamma. Med andra ord kan man säga att familjemedlemmarna och andra personager fungerar som ”stand-in” för Ljova i olika Bitovs interpretationer och visar hur hans liv skulle utveckla sig om han valde olika vägar.

Romanen har också en ganska komplicerad genrekomposition. Vid första ögonkastet är det ett filosofiskt och psykologiskt verk, som handlar om protagonistens öde och utveckling, men efter en detaljerad analys upptäcker läsaren även drag från andra genrer, både familjekrönika, memoarlitteratur, epistolärlitteratur och även vetenskapliga genrer, bland vilka man finner litteraturvetenskapliga artiklar, essäer, kommentarer och bilagor. Romanen innehåller den så kallade författarens grundtext, som består av tre huvudavsnitt, och en icke- författarens text, liksom en påbyggnadsdel. Intertextualitet förekommer som redan tidigare nämnts i talrika motton, kapitelrubriker och citat från den klassiska ryska litteraturen. Men Bitov använder dem ibland ironiskt, ibland som metafor, pastisch eller travesti. Samtidigt är verket rikt på litteraturvetenskapliga texter, det vill säga implicit riktar sig Bitov i romanen i samma utsträckning till den intellektuella eliten, väl förtrogen med olika koder från olika estetiska skolor, som till de breda folkmassorna, som faktiskt endast har tillgång till den ytliga kulturkoden.

Romanen utgörs praktiskt taget av simulacra av den sovjetiska världen som stödjer sig mot de formella ramarna av den utgående kulturen. Simulacrum är ett utmärkande kännetecken för Bitovs värld, vilken existerar enligt schabloner och modeller från det förflutna. Protagonisten inser detta först i epilogen *Den avslöjande morgonen*, då han själv skapar simulacra av helheten efter förödelsen han dagen före ställt till med i Pusjkinmuseet. Bitovs diskurs gäller två tydligt avgränsade världar: den utdöende, förlorade kulturen gestaltad av Modest Odoevtsev, onkel Dickens, Albina och den kommande eller snarare närvarande kulturen med representanter som Mitisjatjev, Ljovas far, Gottih, Faina. Denna indelning utrycker dikotomier och poler samtidigt, den första personifierar en stark identitet, äkthet och naturlighet, den andra gruppen representerar

motsatsen, vars normer är mimikry[7] och hyckleri, praktiskt taget simulacra. Protagonisten tillhör ingen av dessa två dikotomier, han är någonstans mellan dessa kontraster, något slags simulacrum, en kopia utan ett original. Detta bekräftas av hans farfars ord, att Ljovusjka absolut uppriktigt inte kan vara sig själv (Битов 1978 s.93).

> Ты, по-видимому, совершенно искренне – слышишь, Лёвушка? Я не сомневаюсь в твоей искренности, быть искренним, кажется, важно тебе... – совершенно искренне никогда не бываешь самим собой... По-видимому, нынешняя система образования – более серьёзная вещь, чем я думал. Я думал просто – хамская и невежественная... Но нет ведь! Попробуй научи человека не собственно пониманию, а представлению о том, что он понимает и разбирается в происходящем – эт-то потрясающий педагогический феномен!

Alltså kan man karakterisera Ljova som ett simulacrum i jämförelse med farfadern, men ett original i jämförelse med Mitisjatjev. Mitisjatjev är Ljovas bäste vän och samtidigt fiende, de gick först i samma skola, samma klass och arbetar nu vid samma akademiska institut. Ljova har tre kvinnor Faina, Ljuba och Albina, men han älskar uppriktigt Faina. En gång i tiden inser han att Faina och Mitisjatjev faktiskt är likadana, de utnyttjar bara honom på något märkligt sätt och de båda finner nöje i hans förödmjukelse. Ljova och Mitisjatjev är två poler i socialhierarki: Ljova är aristokrat med adliga anor, medan Mitisjatjev är plebej. Sist och slutligen duellerar de med de antika pistoler som finns i Pusjkins hus samling. Detta är romanens upplösning, dess prolog och epilog.

Alltså skildrar Andrej Bitov sin tid, dess estetik, dess simulacra, eller med andra ord, postmodernismen i det samtida medvetandet. Han använder skickligt alla de postmodernistiska greppen: intertext, metafiktion, simulacrum, hyperverklighet och dekonstruktion med det syfte han anför i prologen. Till detta är också både romanens titel och dess genre knutna, man kan kalla romanen för ett romanmuseum, det museet, där estetiska rariteter, ramar, omslag, benämningar, efterlämnade masker finns kvar och skyddas.

[7] Eng. the act or art of copying or imitating closely, mimicking (Collins Diktionary and Thesaurus in one volume 1987 p.634)

Med samma syfte manipulerar författaren protagonistens öde, tankar och psykologi ganska fritt, han använder också ett reflexivt grepp med sina tillbakablickar till det redan skrivna, han samtalar med läsaren. För att presentera hela detta komplex på rätt sätt har han valt ett komplicerat system av narrativa subjekt: författarberättare, författare – Andrej Bitov. Förutom författarberättaren dyker kursiven: *Курсив мой – А.Б.* (Битов 1978 s.14) upp redan i prologen och sedan möter läsaren den kursiven genom hela romanen (Битов 1978 s.70 s.151 s.253 s.287 s.369). Själva texten anspelar på texter av sådana ryska 1800- och 1900-talsförfattare som Pusjkin, Lermontov, Gogol, Turgenjev, Lev Tolstoj, Dostojevskij, Tjuttjev, Sologub, Nabokov med flera.

Romanen består av tre stora delar markerade som författarens text, av tre bilagor som följer efter varje del och en efterbilaga som ligger efter rubriken *Slut*. Alla de delar som ingår i texten har sina egna titlar och Bitov markerar dem som ensamma texter med religiösa, filosofiska, litteraturvetenskapliga och kulturteoretiska karaktär. Deras funktion är att förstärka illusionen av verkligheten, att skapa hyperverklighet. Men Bitov antyder också att det är helt enkelt olika diskurser. Han använder olika narrativa medel för att visa ett retoriskt ursprung till den narrativa diskursen. Han avbryter berättelsen, till exempel, med hjälp av kursiv och börjar berätta hur han skriver romanen, korrigerar, förklarar, diskuterar och ger sina reflekterande värderingar. Ju längre fram författaren kommer från romanens början desto mer förringar Bitov författarberättarens roll, vilken ersätts av några fiktiva författare tills slutligen författaren Bitov själv tar tillbaka sin roll. På så sätt bygger Bitov hela romanen, och man kan säga att textens karaktär är intertextuell. Bara protagonisten är verkligen en huvudperson med känslor, åsikter och resonemang. Alla andra personer är triviala funktioner, som använts som bakgrund för protagonisten.

Prologen och kommentarerna är viktiga beståndsdelar i romanen, som dokumenterar tiden, som huvudobjekt i skildringen. Alltså använder Bitov alla drag från den postmodernistiska estetiken, men de underordnar sig det väsentliga i hans protagonists simulativa medvetande. Själva romanen bryter mot både den realistiska traditionen och den socialrealistiska kanonen i den ryska litteraturen och närmar sig modernismen, eftersom romanens huvudsyfte att skildra epoken, dess tänkande, lagar, regler och ramar,

samt den tidens estetiska självreflexion går genom ett stort system av de subjektiva förnimmelserna.

7.3 Postmodernistiska tendenserna i Viktor Pelevins verk *En varulvs heliga bok*

Viktor Pelevin tillhör en generation unga ryska författare som söker en identitet i det tomrum som uppstått efter Perestrojkan. Han började publiceras i slutet av 1980-talet, 1992 fick han *Lilla Bookerpriset* för sin novellsamling *Den blå lyktan (Синий фонарь)*, och tillsammans med priset fick han titeln *postmodernistisk författare*, eftersom hans stil var fragmentarisk, parodisk, fylld av klichéer och präglad av en fixering vid det övernaturliga, en titel han själv vägrar att godkänna. Mark Lipovetskij (Lipovetsky 1999 s.195) karakteriserar honom på följande sätt:

> Viktor Pelevin tries to bring back the human dimension (pain, suffering, the desire for meaning) to the impersonal formulas of Social Realism. He portrays the Soviet world as a universal, existential metaphor for postmodern existence, with its total relativism of values, its destruction of stable orders of existence, its metaphors combining contradictory states of live and categorical oppositions of consciousness.

Enligt några ryska litteraturvetare fortsätter Pelevin att hela tiden utveckla sina konstanta teman: Den pågående primitiviseringen av förhållandet mellan människor, och förvandling till ett måttlöst konsumentsamhälle. Skoropanova (Скоропанова 2004 s.433) anser dock att:

> Виктора Пелевина по преимуществу интересуют процессы, совершающиеся в сфере сознания и коллективного бессознательного, индивидуальной психике, их воздействие на ход истории, социальное поведение людей. Отсюда - внимание к феномену идеологии, рекламы, возможностям компьютерных технологий, психоделике, исследование современного состояния русского национального архетипа.

Romanen *En varulvs heliga bok* av Viktor Pelevin är i sin helhet praktiskt taget en dekonstruktion av den allmänt spridda myten om det nutida ”demokratiska” och

”industriellt utvecklade” ryska samhället. Den är överfylld av allusioner på det nutida Rysslands politiska, ekonomiska och offentliga händelser. Det vill säga vid första ögonblicken tillhör romanen helt och hållet den postmodernistiska estetiken. Men det blir sant bara i det fall man ytligt betraktar verket. Författaren skrattar åt litteraturvetare redan i inledningen till sin roman, kallad för en ”experts kommentar” (Пелевин 2005 s.3):

> Этот текст не заслуживает, конечно, серьёзного литературоведческого или критического анализа. Тем не менее отметим, что в нём просматривается настолько густая сеть заимствований, подражаний, перепевов и аллюзий (не говоря уже о дурном языке и редкостном инфантилизме автора), что вопроса о его аутентичности или подлинности перед серьёзным специалистом по литературе не стоит, и интересен он исключительно как симптом глубокого духовного упадка, переживаемого нашим обществом.

Pelevin kritiserar inte bara det moderna samhället, enligt min åsikt, utan analyserar det också på fullt allvar och kan därför konstatera dess tragiska återvändsgränd. Hans fragmentariska, parodiska, klichéfyllda, travesterande och allusionsrika stil, hans virtuosa kompositioner hör inte hemma i postmodernistisk estetik, på grund av de konceptionerna som klart presenterats av honom genom hela texten, utan det är snarare ett verktyg för att varna människor för en fara, vilken hotar mänskligheten.

Romanen börjar, som jag redan påpekat, med en egenartad prolog, som författaren kallat för en experts kommentar och som faktiskt, liksom hos Bitov, är verkets kulminationspunkt. Vad som är märkvärdigt är listan på experterna och deras förnamn och efternamn. De representerar tre viktigaste maktstrukturerna i nutidens Ryssland: de väpnade styrkorna, den ideologiska sektorn och mediasektorn. Den första signaturen tillhör en milismajor med det tjetjen-klingande namnet Tengis Kokoev, vilket understryker det faktum att nästan alla tjänster i Moskva köps och säljs, till och med till ”fiender”.

I romanen finns två protagonister: en varg och en räv, en man och en kvinna. Pelevin synes ha lånat dem ur rysk folklore. Berättelsen är skriven i jagform å räven A Hulis vägnar, som är en varulv och mer än två tusen år gammal, men som ser ut som en 15-årig

flicka. Hon lever på mänsklig sexuell energi, därför förtjänar hon sitt levebröd med hjälp av virtuell prostitution, det vill säga hon skapar en illusion av ett intimt förhållande i sin klients medvetande. Detta kärlekssimulacrum förverkligas med hjälp av hennes svans, vilken faktiskt är en sändarantenn. Hon inleder en bekantskap med en ung FSB general, Alexander Grå, som samtidigt är en varg och en varulv. Han är vacker, imposant och framställs som en ganska intellektuell talesman för kristna och patriotiska idéer, men som dock bor enligt sin flocks lag och mjölkar en så kallad *brokig ko*[8], vilken faktiskt är Ryssland, på olja. Han gör det med hjälp av poetiska schamanbesvärjelser (Пелевин 2005 s.251-252):

> Пёстрая корова! Слышишь, пёстрая корова? Я знаю, надо совсем потерять стыд, чтобы снова просить у тебя нефти. Я и не прошу. Мы не заслужили. Я знаю, что ты про нас думаешь. Мол, сколько не дашь, всё равно Хаврошечке не перепадёт ни капли, а всё сожрут эти кукисы-юкисы, юксы-пуксы[9] и прочая саранча, за которой не видно белого света. Ты права, пёстрая корова, так оно и будет. Только знаешь что... Мне ведь известно, кто ты такая. Ты – это все, кто жил здесь до нас. Родители, деды, прадеды, и раньше, раньше... Ты – душа всех тех, кто умер с верой в счастье, которое наступит в будущем. И вот оно пришло. Будущее, в котором люди живут не ради чего-то, а ради самих себя. (...) У тебя было ради кого жить, а у нас нет... У тебя были мы, а у нас нет никого, кроме самих себя. Но сейчас тебе так же плохо, как и нам, потому что ты больше не можешь прорасти для своей Хаврошечки яблоней. Ты можешь только дать позорным волкам нефти, чтобы кукис-юкис-юкси-пукс отстегнул своему лоеру, лоер откинул шефу охраны (...).

Och för ett sådant schamantjut får Alexander den högsta orden ”För visad tapperhet inför fosterlandet”. Scenen framstår som absurd och själva romanen ljuder i unison med Pelevins föregående verk *Dialektiken av övergångsperiod från ingenstans till ingenstans* (*ДППнн, Диалектика переходного периода из ниоткуда в никуда*), där han redan visat att det inte finns något betydelsebärande, förutom pengar i nutidens Ryssland. Och då kan man förstå den metaforen som citerats uppåt: FSB-män är så kallade ”оборотни в погонах” (”varulvar med epåletter”), som tigger och ber om olja från sitt fosterland (”den

[8] För att förstå battre se i Alexandr Balods ordbok (Балод, *Иронический словарь А Хули*) ordet *Крошечка-Хаврошечка.*
[9] Se den samma Balods ordbok

brokiga kon”) som om de ville försörja folket (”Крошечку-Хаврошечку”), men i själva verket är det ”Кукисы-юкисы-юкси-пуксы” som får den oljan.

Denna bekantskap leder till en äkta, men slutligen tragisk kärlek. Rävens försök att överföra den virtuella kärleken till kroppskärlek slutar tragiskt. Vargen förvandlas till en svart hund, vilken på grund av detta får sparken från flocken. Räven avslöjar sin största hemlighet för honom, att hon inte är den 15-åriga nymfetten, utan bärare av en av de äldsta kinesiska traditionerna som innehåller den filosofiska tomheten och läran om supervarulven. Vargen är en mycket karismatisk varelse, därför tror han att det är han som är supervarulv och lämnar räven för sin karriär. Räven anser dock att det är hennes titel och försvinner i en ”strålande ström”.

Pelevin skildrar A Hulis gestalt med kärlek och engagemang, och det är en absolut ny bild i litteraturen. Man kan säkert jämföra den med Nabokovs Lolita, och Pelevin antyder till och med själv detta, men då är det verkligen en postmodernistisk allusion och en ironi, riktat mot litteraturvetare. Hon är en evig tonårig, en blandning mellan sådana dikotomier som illistighet och uppriktighet, intelligens och naivitet. Medan Alexandr skildras tvetydigt. Först representeras han som en intelligent, klok och fin man speciellt mot bakgrund av hans kolleger och underordnade. Men under berättelsen pågår en transformation och han förvandlas praktiskt taget till Bulgakovs Sjarikov i *En hunds hjärta*.

Romanen har en styvt följdriktig sujett. Språket syns vara den viktigaste beståndsdelen den här gången, han använder sitt eget språk, nästan utan intertext. I varje kapitel drar AHuli sina slutledningar och till och med numrerar dem, som man vanligtvis gör i läroböcker eller i vetenskapliga texter, t ex (Пелевин 2005 s.15):

1) западный человек, с молоком впитавший идеалы женского равноправия, не способен отвергнуть женщину из-за возраста или внешнего несовершенства, поскольку в первую очередь видит в ней человека.
2) удовлетворять половую потребность при помощи фотомодели означает для мыслящего западного человека пойти на поводу у идеологов потребительского общества, а это пошло.

3) западный человек ставит социальный инстинкт настолько выше биологического, что даже в таком интимном деле, как секс, заботится прежде всего о наименее конкурентоспособных участниках рыночных отношений.
4) западный человек полагает, что уродина обойдётся дешевле и после часа позора останется больше денег на рассрочку по *Ягуару*.

Pelevin använder igen alla de formella postmodernistiska greppen: metafiktion, allusioner, simulacrum, hyperverklighet och dekonstruktion. Men det väsentliga i den postmodernistiska estetiken är inte de formella greppen, utan en principiell vägran att manifestera sitt eget program eller sin medborgerliga position vilken postmodernismen betraktar som ett totalitärt drag och vilken Pelevin bryter mot i alla sina böcker. Den nu behärskande postmoderna epoken menar att allt som man kunde säga eller göra i estetiken redan sagts och gjorts. Allt kan bara upprepas. I detta fall framstår författarens hårda och fasta position som ett rött skynke för postmodernismen.

Pelevins synfält och hans djupa kunskaper i olika område: litteratur, filosofi, historia, sociologi och även fysik tillåter honom att jonglera med olika termer, fakta, åsikter, illusioner. Jag skulle snarare vilja kalla hans språk för Aisoposspråk, och hans roman för en politisk pamflett. När man läser räven A Hulis brev till sina systrar E Huli och I Huli, som bor i andra länder, kan man se hur Pelevin redan ropar åt läsare om den ryska verkligheten, men det är tyvärr röst som ropar i öknen (Пелевин 2005 s.100-101).

> В Москве строят небоскрёбы, съедают тонны суши и вчиняют миллиардные иски. Но этот бум имеет мало отношения к экономике. Просто сюда со всей России стекаются деньги и немного увлажняют здешнюю жизнь перед уходом в офшорное гиперпространство(...)
>
> Элита здесь делится на две ветви, которые называют *хуй сосаети* (искажённое *high society*) и *аппарат* (искажённое *upper rat*). *Хуй сосаети* – это бизнес-коммьюнити, пресмыкающееся перед властью, способной закрыть любой бизнес в любой момент, поскольку бизнес здесь неотделим от воровства. А *аппарат* – это власть, которая кормится откатом, получаемым с бизнеса. Выходит, что первые дают воровать вторым за то, что вторые дают воровать первым. Только подумай о людях, сумевших построиться в это завораживающее каре среди чистого поля. При этом чёткой границы между двумя ветвями власти нет – одна плавно перетекает в

другую, образуя огромную жирную крысу, поглощённую жадным самообслуживанием.

Romanen kan interpreteras på olika sätt. Jag upplever den som Pelevins första och vackra kärleksroman. Men samtidigt kan man försöka interpretera båda protagonister som symboler och hela romanen som en metafor. Man kan anta att A Huli är en allegori för massmedia, på grund av att hennes svans fungerat som antenn och påverkat människors fantasier, medan vargen personifierar makten med dess korrumperade tjänstemän på alla nivåer. Förhållandet mellan de två allegorierna är ogrumlat i början, kanske är det en allusion på förhållandet mellan Jeltsin och oligarker (Gusinskij och/eller Berezovskij). Men idyllen förstörs på grund av karisman eller av någon annan anledning. Men den interpretationen håller inte om man gör en sådan analys vidare, då dyker det upp alltför många luckor. Pelevin bygger romanens sujett snarare på den ryska folkloren, som faktiskt är grunden till all rysk litteratur, och förklarar på så sätt att de ursprungliga ryska särdragen, som till exempel hjärtegodhet, ärlighet och uppriktighet inte stämmer överens med nutidens verklighet. Och Pelevins fråga om vad Крошечка-Хаврошечка skulle göra i det landet som tillhör ”varulvar” och ”Кукисам-юкисам” får inget svar.

8 Sammanfattning och diskussion

Den postmodernistiska estetiken vänder sig mot den realistiska estetikens strävan att återspegla verkligheten. Man kan även kalla postmodernismen för den simulativa och intertextuella estetiken, som förnekar existensen av originalitet och individualitet och accepterar metatext, självkommentarer, allusioner, travesti, pastisch och eklekticism.

Poststrukturalism, dekonstruktion och postmodernism tillsammans gav litteraturen en ny dimension, de utvidgade dess gränser. Samtidigt fick författare en svår uppgift att kunna utveckla flerdimensionellt och icke-lineärt tänkande i sig, omfatta hela kulturella och historiska epoker, skriva med olika stilistiska grepp, förena konstnärliga, filosofiska, historiska, litteraturvetenskapliga och kulturteoretiska drag i sig.

I väst riktar sig den postmodernistiska estetiken först och främst mot att försöka förstå och acceptera någon annans främmande världsuppfattning och förnimmelse, sådana som postkolonialistisk, feministisk, gay, lesbiska och andra queerestetiker, vilka fått svårigheter att inskriva sig i en traditionell estetisk cirkel. Den ryska postmodernismen har ännu inte börjat samarbeta med det spektret av kulturella problem som är plågsamma för den ryska mentaliteten.

Vad mera är att den stora ryska idén om den nationella och religiösa renässansen nyligen skaffar sig en skräckinjagande anblick. Därför anstränger de ryska postmodernisterna sig för att dekonstruera också den kommunistiska metanarrativen, som fortfarande starkt sitter i den äldre generationen av ryssarna. Precis ett sådant postmodernistiskt grepp som dekonstruerar de största ryska metanarrativerna och interpreterar det religiösa systemet hindrar den växande allmänna nationalistiska och fundamentalistiska sinnesstämningen i Ryssland.

Ryssland tillhör fortfarande inte den kategori länder som befinner sig i ett postindustriellt samhälle. Efter många år av totalitarism i landet är det verkligen svårt för ryssarna att acceptera pluralism, speciellt nu, då man förlorat de viktigaste principerna, idealen, orienteringspunkterna efter Sovjetunionens sammanbrott. Det är kanske svårt för en utländsk iakttagare att inse att perestrojkan faktiskt var till en viss grad en revolution med motsvarande påföljder: kraftiga förändringar inuti det ryska samhället och många intellektuella, psykiska och materiella frågetecken, som ingår i tätt samband med detta. Därför försöker de ryska postmodernisterna att hjälpa sitt folk, liksom att bota det från en lång och farlig sjukdom. Därför är Pelevins prosa med dess målmedvetna innehåll snarare realistisk, än postmodernistisk. Han framträder genom sina verk som en allvetande berättare. Han återger mycket klart och tydligt den exakta politiska och samhälleliga situationen vid det momentet då verken skrivs. Medan postmodernismen har en motsatt uppgift, den skapar sin egen hyperverklighet med hjälp av simulacra. Den utesluter vilken determination som helst och konstnärens själva jag. Pelevins romaner skildrar inte bara verkligheten, utan reflekterar också författarens själva jag till Rysslands livsviktiga

problem. Han är inte blott en kopiator, utan säkert en hävdare av sina djupa idéer och en konsekvent och följdriktig skapare av något nytt som liknar realismen.

Sammanfattningsvis kan man konstatera att Viktor Pelevin ganska flexibelt använder olika postmodernistiska metoder och grepp, men gör det med ett didaktiskt syfte. Detta faktum tillåter oss inte att klassificera honom som en äkta postmodernistisk författare. Det är sant att han skapar nya verkligheter i alla sina verk och han är mycket fantasirik. Alla hans texter är överfyllda av ironi, grotesk och allusioner, men samtidigt är de hopbundna till sin egen starka konception.

Många i Ryssland upplever Venedikt Jerofejevs poem som ett realistiskt verk om det eviga ryska fylleriet. Detta är en mycket ytlig och primitiv tolkning. Enligt den analys utförd ovan kan man sammanfatta att det är ett mycket komplicerat, roligt och innehållsrikt verk, som i själva verket gjort genombrott mot den postmodernistiska estetiken men samtidigt bevarat ett stort antal modernistiska drag. Vad som i första hand faller oss i ögonen är att författaren använder obscena ord och fraser i oerhörd stor mängd. Men detta gör poemet mer expressivt, uttrycksfullt och verklighetstroget och överensstämmer med modernistiska forskningar efter nya formar och innehåll.

Poemet tillhör inte resegenren, fast många drag pekar på det. Detta faktum bevisas av textens dekonstruktion och av dess första dikotomi: sentimentalism – postmodernism som hittats i texten. Jerofejev bevarar formella parametrar av denna genre och samtidigt transformerar han den till postmodernismen genom att han bevisar en simulativ karaktär av denna resa. Den så efterlängtande sanningen och friheten hittar Venedikt Jerofejev och hans protagonist i själva texten och detta är också postmodernistisk attityd mot verkligheten enligt Derrida. Poemets eklekticism, ironi och stilblandning kännetecknar naturligtvis den postmodernistiska estetiken.

Alkoholisttemat presenteras av Jerofejev inte på postmodernistiskt sätt, d v s på en intertextuell nivå, utan problematiseras djupt, som existentialister gör. Detta anknyter poemet snarare till modernismen eller även realismen än till postmodernismen. Hans

grotesklika närmande av de höga och låga stilistiska och semantiska enheter tillhör inte heller postmodernismen, utan snarare modernismen. Han experimenterar med textens form i opposition mot en given tradition, inför stor mängd tabubelagda ord och fraser. Detta är också ursprungligen ett modernistiskt kännetecken. Den täta intertextualiteten, den yttersta öppenheten och nästan Bakhtins karnevalisering utmärker också poemet som ett modernistiskt fenomen.

Sammanfattningsvis skulle jag vilja karakterisera Bitovs roman som populärvetenskaplig, om den inte uppenbarligen var liksom en symbios av modernistisk och postmodernistisk estetik. Den handlar om den ryska kulturen, vilka förändringar som ryska människor genomlevt och deras estetik under femti års sovjetiskt styre, fast den inre romanens värld är ganska isolerad från verkligheten.

Protagonisten lever bara inom en litterär värld och inom sina illusioner. Och det är ett postmodernistiskt drag. Men igenom detta simulacrum av verkligheten bryter sig verkliga problem fram, vilka anknyter verket till den ryska klassiska litteraturen. Man kan också se att Bitov gör genombrott till nya litterära former, vägrar medvetet alla traditionella litterära regler, ramar och restriktioner, som ursprungligen hör hemma inom modernistisk strävande. Han använder postmodernistisk intertextualitet brett. Men genom sin citering försöker Bitov att restituera sambandet med modernistiska traditionerna, som ruinerats av den totalitära makten och av dess kultur.

I prologen proklamerar Bitov till och med postmodernistiska metoder och principer utan att nämna dem så. Den teoretiska grunden för postmodernismen kommer ju senare, han avslöjar den simulativa karaktären av den sovjetiska kulturen före Derrida och Baudrillard gör det. Författarberättaren bär kontext av litteratur och kultur med sig, medan protagonisten anknytas till kontext av hans samtida samhälle och verkliga sociala problem. Protagonistens och hans samtida verkliga liv grundas på föreställningar, som de påtvingats av den existerade sovjetiska ideologin, inte på sina verkliga erfarenheter. Därför är det simulacrum.

Postmodernismen i den ryska litteraturen är ingen slump och inte heller en skapelse av litteraturvetare, eller fiktion, utan den är en levande företeelse med sina drag och kännetecken. Samtidigt syns inflytande från den västerländska postmodernismen dock vara mindre än namngivna auktoriteter påstått, men det kräver en hel del argumentationsmöda för att bevisa det, som faller utanför uppsatsens ämne. Skillnaderna mellan de tre verken som jag har analyserat är ganska stora och mångtydiga. Var och en skapar sitt eget språk. Pelevins, Jerofejevs och Bitovs texter är mångbottnade och fantasirika, deras världar speglar deras språk. Bitovs *Пушкинский дом* skulle jag snarare kalla för en narrativ postmodernism, medan Jerofejevs *Москва-Петушки* för en sentimentalistisk eller lyrisk postmodernism. Båda pionjärverken strävar efter att modellera sina egna världar, sina egna verkligheter med en nostalgisk tillbakablick mot modernism och samtidigt upptäcker de den simulativa karaktären av den yttre verkligheten. Detta är ursprungligen ett modernistiskt drag att ifrågasätta redan existerande, accepterade traditioner och att vilja ersätta dem med någon ny hållning till världen med ständig öppenhet för andliga och materiella förändringar. Pelevin beskriver nutidens Ryssland med alla dess positiva och negativa yttringar och detta är ett realistiskt drag. Han uppfattar den illusoriska, simulativa verkligheten som en utgångspunkt för sina fortsatta funderingar.

Det nutida ryska samhället förenar många olikartade och till och med eklektiska tendenser i sig. Några av dem är starkt bundna till den postmodernistiska estetiken, andra till den aggressiva modernismen, tredje till den förflutna totalitära epoken med mera. Och alla dessa tendenser existerar samtidigt med varandra. Vad som är viktigaste, tycker jag, är att litteraturen nu återspeglar mycket skrupulöst, fritt och på olika sätt alla de nyanser som kan iakttagas i samhället. Bland dem finns det litterära verk och författare som är större eller mindre begåvade och får större eller mindre erkännande och popularitet, men alla dessa reflekterar de olika diskurserna som nu finns i oerhörd mängd i Ryssland.

Vi lever i begynnelsen av den stora postmoderna epoken som blivit efterföljare till en annan stor epok som kallats för moderniteten och som är mer än 500 år gammal enligt Lloyd Spencer (Sim 2005 s.272). Det tycks som att han förbinder modernitetens födelse

med sydtysken Johann Gutenbergs uppfinning som gjordes omkring 1450, då tidens nya idéer och åsikter fick snabb spridning över hela Europa på grund av hans nya revolutionerande teknik: boktryckarkonsten. Sedan dess har många förändringar och olika estetiska växlingar pågått: Renässans, Barock, Klassicism, Romantism, Realism, Modernism. Man kan inte än få veta vilken estetik som kommer efter postmodernismen inom den nuvarande stora epoken postmodern, men jag tror att det kommer att vara något som närmar sig realismen, därför att de nutida existentialistiska tendenserna kräver ärlighet och uppriktighet från människan inför alla de terroristiska och antiterroristiska hoten och inför de naturliga globala kataklysmerna som på senaste tiden så ofta skakar planeten.

9 Källor och referenser

Tryckta källor

Andersson, J., Mattson, N-G., 2001: *Filosofisk tanke*, (andra upplagan). Värnamo: Ekelunds Förlag AB

Bergsten, Staffan (red), 2006: *Litteraturvetenskap – en inledning*, (andra upplagan). Lund: Studentlitteratur

Entzenberg, C., Hansson, C., 2002: *Modern litteraturteori. Från rysk formalism till dekonstruktion*. Lund: Studentlitteratur

Epstein, Mikhail, 1995: *After the future: The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture.* USA: The University of Massachusetts Press

Epstein, Mikhail, Alexander Genis and Slobodanka Vladiv-Glover, 1999: *Russian Postmodernism. New Perspectives on Post-Soviet Culture*. New York: Berghahn Books

Hellebust, Rolf, 1991: "Fiction and Unreality in Bitov's *Pushkin* House." Style 25, no. 2 (summer) s.265-79

Lipovetsky, Mark, 1999: *Russian Postmodernist fiction. Dialogue with Chaos*. New York: Armonk

McLeod, William (managing editor), 1987: *The New Collins Dictionary and Thesaurus in one volume*. London & Glasgow: Collins

Nationalencyklopedin 1994. Höganäs: Bra böcker

Norstedts uppslagsbok 2000. Verona: Norstedt och Söner

Prismas främmande ord 1987. Köpenhamn: Nordisk Forlag A.S.

Selden, R., Widdowson, P., Brooker, P., 2005: *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*. (fifth edition). UK: Longman

Sim, Stuart (editor), 2005: *The Routledge Critical Dictionary of Postmodern Thought*, (second edition). Great Britain: MPG Books Ltd

Simensen, Jarle, 1986: *Bra böckers världshistoria* (v.12). Höganäs: Bra böcker

Strömguist, Siv, 2005: *Uppsatshandboken*, (tredje upplagan). Uppsala: Hallgren och Fallgren

Wolfreys, Julian (editor), 1999: *Literary Theories. A Reader & Guide*. Edinburgh: Edinburgh University Press

Битов, Андрей, 1978: *Пушкинский дом.* Michigan: Ardis

Ерофеев, Венедикт, 1977: *Москва-Петушки.* Paris: YMCA-PRESS

Липовецкий, М. Н., 1997: *РУССКИЙ ПОСТМОДЕРНИЗМ очерки исторической поэтики*. Екатеринбург: Урал. Гос. Пед. Ун-т

Ницше, Фридрих, 1990: *СОЧИНЕНИЯ в двух томах*. Москва: Мысль

Пелевин, В.О., 2005: *Священная книга оборотня*. Москва: Эксмо

Скоропанова, И.С., 2004: *Русская постмодернистская литература*. Москва: Флинта: Наука

Эпштейн, Михаил, 2000: *Постмодерн в России: Литература и теория.* Москва: изд. Р.Элина

Internet källor

Балод, Александр. Иронический словарь А Хули. Hämtat 2005-10-01 från websida: http://pelevin.nov.ru/stati/o-iron/1.html

Генис, Александр. (2000). Модернизм как стиль XX века. *Звезда*, №11. Hämtat 2006-03-01 från websida: http://magazines.russ.ru/zvezda/2000/11/genis.html

Генис, Александр. (2003). Блеск и нищета постмодернизма. *Radio Svoboda*. Hämtat 2005-11-06 från websida: http://archive.svoboda.org/programs/otb/2003/obt.012703.asp

Затонский, Дмитрий. (1996). Постмодернизм: Гипотезы возникновения. *Иностранная литература*, №2. Hämtat: 2006-04-01 från websida: http://magazines.russ.ru/inostran/1996/2/zatonsc.html

Ильин, И.П. Постструктурализм, деконструктивизм, постмодернизм. Hämtat 2006-02-05 från websida: http://www.philosophy.ru/library/il/0.html

Кутырев, В.А. (1999). Разум против Человека. Hämtat 2006-04-01 från websida: http://www.philosophy.ru/library/kutyrev/razum.html

Липовецкий, М. (2002). ПМС (постмодернизм сегодня). *Знамя*, №5. Hämtat 2005-09-12 från websida: http://magazines.russ.ru/znamia/2002/5/lipov.html

Липовецкий, М. (2004). Это критика. *Русский журнал*, №23. Hämtat 2006-04-27 från websida: http://old.russ.ru/columns/critic/20040212_krit.html

Липовецкий, М. (2004). Либеральная идеология оказалась модой, а не внутренней революцией. Hämtat 2006-04-27 från websida: http://www.liberal.ru/sitan_print.asp?Num=464

О ситуации. От пост- к прото-. Hämtat 2006-04-24 från websida: http://www.emory.edu/INTELNET/mt_pred_proto.html

Руднев, Вадим. (1997). Словарь культуры XX века. Hämtat 2006-04-01 från websida: http://www.lib.ru/CULTURE/RUDNEW/slowar.txt

Словарь литературоведческих терминов. Hämtat 2006-03-07 från websida: http://slovar.lib.ru/dict.htm

Фрумкин, Константин. Пелевин как символ эпохи. *Культуролог*. Hämtat: 2006-04-01 från websida: http://kulturolog.narod.ru/pelevin.htm#0

Эпштейн, Михаил. (2001). De'but de de siecle, или От пост- к прото-. Манифест нового века. *Знамя, №5.* Hämtat 2006-04-26 från websida: http://magazines.russ.ru/znamia/2001/5/epsh.html

Эпштейн, Михаил. (2006). Нулевой цикл столетия. Эксплозив – взрывной стиль 2000-х. *Звезда, №2.* Hämtat: 2006-04-28 från websida: http://www.zvezdaspb.ru/read.php?2006/2/epshtein.htm

Модернизм	Постмодернизм
Закрытая замкнутая форма	открытая разомкнутая антиформа
Цель	игра
Замысел	случай
Иерархия	анархия
Мастерство, логос	исчерпывание, молчание
Предмет искусства, законченное произведение	процесс, перфоманс, хеппенинг
Дистанция	участие
Творчество, тональность, синтез	деконструкция, антисинтез
Присутствие	отсутствие
Центрирование	рассеивание
Жанр, границы	текст, интертекст
Семантика	риторика
Парадигма	синтагма
Метафора	метонимия
Селекция	комбинация
Корни, глубина	ризома, поверхность
Интерпритация, толкование	противоинтерпритация, неверное толкование
Означаемое	означающее
Чтение	письмо
Повествование, большая история	антиповествование, малая история
Основной код	идиолект
Симптом	желание
Тип	мутант
Фаллоцентризм	полиморфность, андрогинизм
Паранойя	шизофрения
Истоки, причины	различие, след
Бог-отец	святой дух
Метафизика	ирония
Определённость	неопределённость
Трансцендентность	имманентное