

Autopsija prisjećanja i pripovijedanja: lirska mjera povijesti Marije Stepanove

(Marija Stepanova, *Sjećanja, sjećanja*, prev. T. Radmilo, Zagreb: Fraktura, 2021)

Marija Stepanova, rođena 1972. godine u Moskvi, poznata je i nagrađivana ruska pjesnikinja i esejistkinja. Roman *Sjećanja, sjećanja*, koji bi na hrvatski jezik točnije bilo prevesti *Sjećanju sjećanja* ili *U sjećanje na sjećanje*, objavljen je 2017. godine pod ruskim nazivom *Pamjati pamjati* i prvo je njezino dulje prozno djelo koje je dočekano mahom s oduševljenjem i hvalospjevima kritike. Ruska kritičarka Tat'jana Sohareva (2017) tu nadžanrovsku knjigu stavlja na prvo mjesto među deset najboljih knjiga 2017. godine, argumentirajući svoju presudbu stilskom iznimnošću romana, ali i njegovim ambicioznim ciljevima. S jedne strane, Stepanova stvara autobiografski tekst o vlastitoj, ni po čemu iznimnoj i specifičnoj obitelji, što je već samo po sebi – u društvu u kojem je katastrofa, kako pripovjedačica govori, „majčina utroba“ (456),¹ a država „vrtlog nasilja“ (94) – posebna vještina. Kako se u romanu navodi:

Uglavnom, svima su rođaci plesali u povijesnom plesnom ansamblu – a moji kao da su ostali izvan scene. Nitko od njih nije ratovao, bio žrtvom represije (...) nije se borio na strani Nijemaca, nije sudjelovao ni u jednoj od velikih bitaka stoljeća. (31)

S druge strane, autorska pripovjedačica u toj knjizi provodi pedantno istraživanje o samoj prirodi pamćenja i mogućnostima narativizacije povijesnoga iskustva, o neuralgičnim točkama suvremenih teorija o pamćenju i modusima koji pokreću i podržavaju osjećaj življene povezanosti sadašnjosti i prošlosti. Zadatak pisanja o vlastitoj obitelji neočekivano postaje nesavladiv izazov jer se, kako navodi autorska pripovjedačica,

[k]ad sam bila spremna za ozbiljno prisjećanje, odmah (...) pokazalo da na raspolaganju nemam ništa. Od tih večeri uz svjetlost starih fotografija nije ostalo gotovo ništa: ni datumi, ni podaci, čak ni obična istočkana linija rodbinskih poveznica koja bi upućivala na to tko je čiji brat ili nećak. (37)

Nekoliko stotina gustih intertekstualnih stranica Stepanovina romana kriptičan su odgovor na taj izazov.

Sovjetska prošlost nesumnjivo je središnji objekt prikazivanja u suvremenoj ruskoj književnosti od 2010-ih, što potvrđuje popularnu misao da je u postsovjetskoj Rusiji prošlost neizvjesnija od budućnosti: uostalom, sve važnije književne nagrade u nekoliko godina prije izlaska Stepanovina romana osvojila su prozna djela koja tematiziraju traume sovjetskih logora – *Manastir Zahara Prilepina* 2014., *Zulejha otvara oči Guzel' Jahine* 2015. i *Avijatičar* Evgenija Vodolazkina 2016. godine. U Stepanovinu romanu prošlost je ujedno i objekt intelektualnog propitivanja i spoznajne sumnje, što izvrsno ilustrira dojmljivo ispričano epizoda autoričina odlaska u Saratov, u potrazi za obiteljskim korijenima. Poznanik iz Saratova prije polaska govori joj adresu obiteljske kuće. Došavši do kuće na naznačenoj adresi, autorska pripovjedačica sentimentalno opisuje:

U dvorištu sam dugo prelazila rukama preko vlažne saratovske cigle. Ondje je sve bilo kako treba biti, čak i više od toga. Bez i najmanje sumnje prepoznala sam pradjedovo dvorište, drvenu ogradu s povijušom punom cvjetova u obliku zlatnih balona, iskrivljene drvene i ciglene zidove, stol s oguljenom površinom, koji je stajao uz ogradu bez neke posebne svrhe, iako to dvorište niti sam ikad prije vidjela, niti mi ga je itko opisao, sve je to bilo moje, sve mi je odmah postalo blisko poput rodbine. Dođi, ovdje ti je mjesto, kao da mi je sve govorilo. (...) Dvorište me je jednostavno zagrlilo. (43)

Ipak, ova pripovjedna epizoda nakon povratka autorske pripovjedačice u Moskvu doživljava neočekivani antiklimaks:

Moj me je poznanik iz Saratova nazvao nekih tjedan dana poslije i obavijestio me sav zbunjen da je pogriješio adresu. Ulica je bila točna, ali ne i kućni broj: „Oprostite mi, Mašo, strašno mi je neugodno.“ To je otprilike sve što ja znam o sjećanju. (44)

Ovaj citat sumira korijensku problemsku postavu Stepanovina proznog prvijenca jer sažeto ukazuje da prisjećanje ne može biti jamstvo autentičnosti –

¹ Svi su citati iz Stepanova, M. 2021. *Sjećanja, sjećanja*. prev. T. Radmilo. Zagreb: Fraktura.

ono što svijest pripovjedačice prepoznaje kao sjećanje ne podudara se s onim što se dogodilo u prošlosti. Iz te „slijepe pjege“ ljudske spoznaje proizlaze najvažnija pitanja ovoga romana: Kako pripovijedati priče o prošlosti? Kako takve priče cirkuliraju? Koji su njihovi učinci? Je li moguće prisjećanje bez imaginacije, iskrivljenja, upisa žudnji i projekcija? Je li uopće moguć pristup onomu što se *doista* dogodilo? Kakvu ulogu u tome može imati sve ono što pripada „obiteljskom arhivu“, „repertoaru“ utjelovljenog znanja koji ne postoji u povijesnim arhivima: obiteljskim predajama, fotografijama, pismima, razglednicama, dnevnicima, predmetima, usputnim zabilješkama? Kakvo pamćenje nudi ono što laskavo nazivamo „dokumentima epohe“? Nije li svako prisjećanje zapravo svjedočenje o zaboravu? Gdje je granica zaborava?

Prošlost se u suvremenoj Rusiji – od filma i književnosti do popularne kulture – predočuje kroz cijeli registar emocija: od nostalgije do duboke traume. Međutim, roman Marije Stepanove prvi je u suvremenoj ruskoj književnosti koji na „pitanje svih pitanja“ – kako predočiti sovjetsko 20. stoljeće – nije ponudio odgovor u vidu fabulativno razigranoga proznoga književnog djela, zbog čega su u tom romanu vodeći proučavatelji ruske književnosti vidjeli tekst koji – uz Sorokinovu *Mećavu* – estetski izražava vodeće sentimente cijelog drugog desetljeća 21. stoljeća u Rusiji (Lipoveckij 2020). *Sjećanja, sjećanja* je roman-nekrolog, nadgrobni natpis pamćenju, strukturiran na asocijativnom nizanju i liričnom razlistavanju slijepih pjega estetskog govora o pamćenju u društvu u kojem su, kako navodi ruski kritičar Sergej Oborin, „dvadesetostoljetne katastrofe učinile sve kako bi rastrgale njegovu nit“ (Oborin 2017). Kako točno primjećuje ruska kritičarka Irina Ševelenko, takva asocijativnost i nefabulativnost nipošto nije jedini inovativni moment Stepanovina romana: novina knjige *Sjećanja, sjećanja* nije sama pripovjedna struktura, nego ono što u njoj postaje narativom i objektom refleksije – Stepanovina poetika „kućevnog lirizma“ oslobađa pamćenje od totalitarnih ambicija i vraća je u leno individualnosti i privatnosti, stvarajući na taj način, kako govori poznata ruska pjesnikinja i znanstvenica Polina Barskova, „stil za izražavanje novih, tijekom 2010-ih godina oblikovanih odnosa prema pamćenju i zaboravu“ (Polina Barskova, prema Lipoveckij 2020). Osim iznimnom erudicijom, roman *Sjećanja, sjećanja* privlači i svojom stilskom promišljenošću i elegantnošću: praznični su dani u njemu „kao rasparene čizmice svakodnevnog života“ (35), starci su bili „živahni i mršavi poput škampa“ (78), a demencija je „dugo iščekivana nesposobnost za preuzimanje odgovornosti“ (377).

Lirizam premrežuje Stepanovin roman na različitim razinama: paradigmatičke su veze intenzivnije od sintagmatskih, među tekstualnim događajima

uspostavlja se odnos rimovanja, sličnosti i asocijacija koji povezuje različite slojeve ovoga teksta: razinu dokumentarističkih svjedočenja, komentara o njima, pripovijedanja o nastanku knjige, kao i razgranati sustav eseja unutar kojega se razrađuje pojmovnik za rad s prošlošću (Marianne Hirsch i Winfried Georg Sebald središnja su „lektira“ Marije Stepanove). Simetričnost odlikuje i površinsku i dubinsku strukturu romana. Na primjer, rimuju se imena autoričine bake i djeda: ona je Ljolja, on Ljonja, a „rimuju“ se i njihove smrti – on je umro od upale pluća, a ona od puknuća srca. Podnaslov romana *romanca* razlistava se u paradigmatički niz romane (*romance*) *Život? Ili teatar* spisateljice Charlotte Salomon, njemačke Židovke, ali i na osakaćene porculanske figurice *frozen Charlotte*, koje su za Stepanovin roman ono što je Aleph za Borgesa. Pomno analizirajući Salomonino stvaralaštvo, sačinjeno od 769 gvaševa isprekidanih tekstovima i glazbenim frazama, Stepanova prikazuje svu dubinu tragičnosti života mlade Židovke tijekom duge druge antisemitističke trećine 20. stoljeća, a priča o umjetnici Charlotte Salomon paradigmatički je ulančana i sa središnjim simbolom knjige: porculanskom lutkicom *frozen Charlotte* koja se nalazi i na naslovnici ruskoga izdanja knjige i koja u romanu figurira kao, s jedne strane, vizualni označitelj prošlosti (prošlost uvijek – kao i rabljena porculanska lutkica – do nas dolazi otkrhnuta, nepotpuna, osakaćena), a s druge strane, kao metafora svih koji su preživjeli sovjetsku „traumatsku enfiladu“ (94). U jeftine lutkice *frozen Charlotte* Stepanova materijalizira svoju slojevit i sofisticiranu filozofiju o prisjećanju, ali kroz njih se također posreduju vrlo konkretne političke poruke. S jedne strane one ukazuju na kritički stav autorske pripovjedačice prema opsjednutosti prošlošću u suvremenom dobu: naime, nekoć vrlo jeftine lutkice danas se po zapanjujuće visokim cijenama prodaju u internetskim aukcijskim kućama, pri čemu im cijena raste proporcionalno s njihovom osakaćenošću. Drugim riječima, čovjek 21. stoljeća, sugerira Stepanova, visoko cijeni slomljene udove ili otkrhnute dijelove tijela porculanske lutke jer ih vidi kao dokaz njezine autentičnosti, na neki način i uživajući u toj osakaćenosti, što se može filozofski konceptualizirati kroz misao Susan Sontag o voajerističkoj sklonosti suvremenog čovjeka prema scenama nasilja, koja graniči s pornografijom: „Čini se da je apetit za slikama koje prikazuju tijela u boli onoliko velik koliko je velika i žudnja za slikama koje prikazuju gola tijela“ (Sontag 2003: 33). S druge strane, detaljno objasnivši genealogiju nastanka *frozen Charlotte* lutkica (one su se masovno proizvodile i prodavale po vrlo niskim cijenama te često koristile kao „amortizacijski“ predmet među drugim, očito cjenjenijim predmetima u obiteljskim selidbama), autorska pripovjedačica kazuje: dječaci su se „proizvodili ne bi li ih osakatili“ (81). Takva se

izjava može promatrati kao suptilan politički komentar na sudbinu *homo sovieticus* u sovjetskom projektu kovanja novog čovjeka za budućnost koja nikada nije nastupila. Premda članovi Stepanovine obitelji doista nisu, uz izuzetak Ljodika, 19-godišnjeg bratića u drugom koljenu njezina djeda, izvukli deblji kraj u katastrofičnim povijesnim događajima, njezini su roditelji, naizgled neokrhnuti, napustili Rusiju čim im je to bilo omogućeno: čak je i ljudima na „sjenovitoj strani povijesti“ početkom 1990-ih „priče i povijesti bilo dosta i ljudi su se htjeli iskrcati na čvrsto tlo“ (447).

Stepanovin roman odražava tendenciju individualizacije i privatizacije povijesti koja kapilarno premežava rusku književnu kulturu još od perestrojke: kada autorska pripovjedačica govori da se *prošlost* pretvara u *prošlosti* (101), tada ona sjajno ilustrira da je u suvremenoj književnosti, kako točno primjećuje ruska kritičarka Marina Balina, „povijest (*history*) (...) zamijenjena individualnom pričom (*story*)“ (Balina 2017: 50). Individualizacija povijesti, započeta tijekom perestrojke, ohrabrujući je zamašnjak dobila u uvjerenju čitateljske publike da memoari, dnevnici, pisma i autobiografije nude vjerodostojniju, istinitiju, autentičniju prošlost od klasičnih povijesnih dokumenata, što velikim dijelom može objasniti popularnost petoknjižja *Glasovi utopije* nobelovke Svetlane Aleksievič. Stepanovin roman u dvostrukom smislu spori se s takvim mišljenjem: s jedne strane otvarajući vrlo važno pitanje etičnosti govora o mrtvima, a s druge strane – uvjerljivo i postupno pokazujući da dokumenti, u suštini, ne nude ništa jer, unatoč autentičnosti, ne nadopunjuju povijesnu spoznaju – *Sjećanja, sjećanja* potkopava temeljna načela dokumentarističke književnosti. Naime, početna premisa romana, sukladno kojoj se motivacija za pisanje romana nalazi u uvjerenju da je prisjećanje „viša forma posmrtno pravde“ (89), preokreće se u svoju suprotnost, pa pisanje o prošlosti postaje „parazitiranje nad mrtvima“ i „isplativ zanač“ (117), gdje se mrtvi shvaćaju kao manjina kojoj se kontinuirano narušavaju prava. Autorska pripovjedačica se pita:

Želi li to obogaljeno tijelo, lišeno mogućnosti povezivanja svojega sjećanja u suvislu priču, biti viđeno? Čak i ako pretpostavimo da ono ništa više ne želi, je li nam dopušteno učiniti ga temom svoje priče, izložbenim predmetom, ružičastom čarapom carice Sissi ili zahrđalom turpijom s tragovima krvi, koja ju je dokrajčila? (41)

Pokušavajući što vjerodostojnije ispričati priču o svojoj obitelji, o tim „slabo vidljivim ljudima“ (445), autorska se pripovjedačica obraća obiteljskom arhivu, vjerujući da će radom s predmetima koji materijaliziraju prošlost (uspomenama, bilješkama, predajama, pismima, razglednicama) nadomjestiti praznine u znanju, potrebnom za pisanje takvog opsežnog i ambicioznog romana. Među-

tim, ispostavlja se da obiteljski predmeti nisu prozirniji jer, čitajući dnevnike članova svoje obitelji, ona uviđa da je „drugo dno“ života članova njezine obitelji zauvijek izgubljeno. Dnevnici njezine tetke Galje katalog su taksativno nabrojanih dnevnih aktivnosti („očistila sam tikvu“, „popila čaj s mlijekom“, „spavala sam od 16 do 18 h“, „iza 1.45 u noći izmjerila sam tlak“, „kupila sam svježi sir i odjurila kući“, „vruće je“, „uopće nemam apetita“, 16-18) koji u najboljem slučaju predočuju prazninu ženskog domesticiteta, a suštinski ne bilježe ništa osim što konstatiraju protok vremena. Emocionalni je život tetke Galje sahranjen s njezinim tijelom. U pismima Ljodika iz Drugog svjetskog rata i boravka u Lenjingradu tijekom dugih mjeseci blokade ni jednom se riječju ne opisuju ti događaji, niti se nudi uvid u to kako je bilo ratovati i gladovati: njegova su pisma začudno, pa i zastrašujuće bezbrižna. Primjerice:

Draga majčice, nikako da ti pišem. Glavni je razlog moja užasna lijenost kad je riječ o pisanju pisama. Majčice, po drugi sam put bio u Lenjingradu i vidio tetu Lizočku, Soku i Ljuslju. Sve su zdravo i dobro. Našao sam se u Lenjingradu zato što sam bolovao od angine, moje stare boljke, i ležao u bolnici, tako da su Soka, Ljusja i teta posjećivali mene... (293)

U stvarnosti je Ljodik u lenjingradskoj bolnici boravio vrlo vjerojatno zbog ranjavanja (malo je vjerojatno da je angina u tim godinama mogla biti dovoljan razlog za napuštanje prve linije bojišnice), a eskapistički impuls Ljodikovih pisama u potpunoj je suprotnosti sa zapisima drugih svjedoka lenjingradske blokade koji govore da „na fronti nije bilo bolesnih jer *nisu imali kamo s njima*“ (293). Štoviše, jedanaest dana prije Ljodikovog pisma, 16. studenog 1941. godine, njegova se 994. pješačka nalazila se pod kontinuiranom artiljerijskom paljbom, 25. studenog 1941. norma za podjelu kruha u Lenjingradu je smanjena, a u prosincu 1941. Lenjingradanima su se trbusi počeli „napuhavati od gladi“ (295), pa se postavlja pitanje kako je itko 27. studenog 1941. godine, kada je datirano Ljodikovo pismo, mogao biti „zdravo i dobro“. Što je označeno tih pisama? Kakvo znanje ono nudi i kako na prazninama, na onome što je ostalo sakriveno i više ne postoji, strukturirati narativ o vlastitoj obitelji? U tom trenutku čitatelj više nema sumnje da osakaćena *frozen Charlotte* porculanska lutkica nije samo metafora pamćenja i preživjelih, nego i alegorija samog pisanja: razbijeni dijelovi lutkice simboliziraju zauvijek izgubljeno i neiskazivo traumatsko sjećanje članova njezine obitelji, materijalni tragovi obiteljske prošlosti nude pogreške, iskrivljenja i neistine, a objekti pripovjedačkog interesa opiru se razotkrivanju i pripovjednoj kolonizaciji. Upravo u tom kontekstu promatran, Stepanovin roman, predočujući život svoje obitelji sa sjenovite strane povijesti, vrši arheologiju ruskog 20. stoljeća, ujedno ipak – postavljajući brojna pitanja i ne nudeći na njih

jasne, nedvosmislene i neproturječne odgovore – nudi i puno više: dok prorađuje i promišlja etičke uzuse suvremene književnosti, koja mrtvima, tragedijama i traumama barata kao osobnim vlasništvom na koje ima ekskluzivno pravo, taj roman pokušava razbuditi njezinu moralnu obamrlost – i u tome je, čini mi se, središnja vrijednost ovoga romana u kontekstu suvremenog ruskog književnog polja. Riječi autorske pripovjedačice:

Promatrajući riječi i stvari mrtvih ljudi, razmještene po vitrinama muzeja književnosti ne bi li nama ugodile, pripremljene za tisak i pomno sačuvane, sve mi se više čini da se i ja nalazim uz pregradu s čije je druge strane nijemi zatvoreni sloj izloženih. Kad dugo stojimo nad onim što starinski opisi imovine nazivaju „posteljinom mrtvih“, šipke rešetke koja nas dijeli počinju se bolje vidjeti nego ono što je iza nje. (275)

– sjajno sažimaju duge stranice romana *Sjećanja, sjećanja*: tim se romanom podiže spomenik nemoćem – pamćenju koje je zaraslo u šumi zaborava.

KORIŠTENA LITERATURA

Balina, M. 2017. „Performing History as a Story. Faina Ranevskaia and Art of Remembering“. U: Hashamova, J., Holmgren, B., Lipovetsky, M. (ur.) 2017. *Transgressive Women in Modern Russian and East European Cultures*. New York and London: Routledge. Str. 51–68.

Lipoveckij, M. 2020. „Proza desjatyh: između Sorokinom i Stepanovoj“. *Colta.ru*. Dostupno na: <https://www.colta.ru/articles/literature/23681-super-nos-proza-desjatyh-mezhdu-sorokinym-i-stepanovoy>. Pristup: 4. studenog 2021.

Oborin, L. 2017. „'Pamjati pamjati' Marii Stepanovoj. O čem na samom dele odna iz važnejših knjig, napisannyh v 2017 godu na ruskom jazyke“. *Meduza*, 28. prosinca. Dostupno na: <https://meduza.io/feature/2017/12/28/pamyati-pamyati-marii-stepanovoy-o-chem-na-samom-dele-odna-iz-vazhneyshih-knig-napisannyh-v-2017-godu-na-ruskom-yazyke>. Pristup: 4. studenog 2021.

Sohareva, T. 2017. „'Iuda' i drugie: glavnye knigi – 2017.“ *Gazeta*, 31. prosinca. Dostupno na: https://www.gazeta.ru/culture/2017/12/28/a_11562602.shtml. Pristup: 4. studenog 2021.

Sontag, S. 2003. *Regarding the Pain of Others*. New York: Picador; Farrar, Straus and Giroux.