

INHOUD

Voorwoord	9
Verantwoording	11
Inleiding	13

NEGENTIENDE EEUW

De Russische ziel	35
Poesjkin tussen classicisme, romantiek en realisme	41
<i>Jevgeni Onegin</i> , het beroemdste gedicht uit de Russische literatuur	47
'De schim van Barkov'. Een ballade van Poesjkin?	55
Faddej Boelgarin, geheim agent en schrijver. Censuur in tsaristisch Rusland	63
De literatuur achterna. Over <i>Een held van onze tijd</i> van Michail Lermontov	74
Karolina Pavlova, een romantisch feministe	77
'Het jaar 4338' van vorst Vladimir Odojevski	80
Gogol en de <i>école frénétique</i>	90
Neuzen in de negentiende eeuw	98
De ziektes van Gogol	103
De dood van Bazarov	111
Leven en liefde. Toergenjevs 'autobiografische' liefdesverhalen	116
De Tolstojs	123
Tolstoj en Schopenhauer	133
<i>De dood van Ivan Iljitsj</i>	141
Dagboeken en memoires van twee echtgenotes. Sofia Tolstaja en Anna Dostojevskaja	147
<i>Misdaad en straf</i> . De eerste zinnen	156
<i>Misdaad en straf</i> . De gecompliceerde schurk	159
Het schuldprobleem bij Dostojevski en Vestdijk	166
Vsevolod Krestovski: <i>De sloppen van Petersburg</i>	173
Liefde en moord in de provincie. Leskovs <i>Lady Macbeth</i>	187

Garsjins strijd tegen het kwaad	190
Tsjechovs carrière als verhalenschrijver	193
Koel leven in warm landschap. Ivan Boenin	204
De toekomstvisie van een filosoof. ‘Het verhaal over de Antichrist’ van Vladimir Solovjov	208

TWINTIGSTE EEUW

Sologoeb's hymne aan de dood	219
Petersburg en Andrej Bjele's roman <i>Petersburg</i>	229
Een stille futurist: Velimir Chlebnikov	239
Chlebnikov's <i>Zangezi</i>	256
Eén gram gewin op één jaar werks. Marko Fondses Majakovski	262
Anna Achmatova. Persoonlijk en voor het volk	268
Hartstocht en eenzaamheid van Marina Tsvetaeva	273
Babels laconieke wreedheid	278
Michail Boelgakov, van arts tot succesvol schrijver	282
<i>Monniken en vrouwen</i> van Iosif Kallinikov	287
De wraak van Pjotr Krasnov	295
Een roman met cocaïne	300
Pilnjak en de niet uit te blazen maan	306
Daniil Charms. Absurdistisch schrijven voor de bureaula	309
Ivan Katajev. Een menselijk communist	314
Het socialistisch realisme	317
Ilja Ehrenburg. Een kampioen in overleven	328
De aap van Michail Zosjtjenko	337
Raadsels rond <i>De stille Don</i>	346
Andrej Platonov en de filosofie van Nikolaj Fjodorov	352
<i>Dokter Zjivago</i> – de roman als gedicht	364
De Russische barden	377
Nog net binnen de grenzen van het socialistisch realisme. Joeri Trifonov	388
Russische verhalen in de sovjetliteratuur. Joeri Kazakov en Vasili Sjoeksjin	394
Twee dichters uit Sint-Petersburg. Viktor Sosnora en Aleksandr Koesjner	400
De mens en de natuur bij Viktor Astafjev	405
Joeri Dombrovski's Faculteit van de onnodige kennis	409

Varlam Sjalamov, chroniqueur van de Goelag	424
<i>Het rode rad</i> van Aleksandr Solzjenitsyn	429
Andrej Sinjavski en zijn dubbelganger	437
De onderkant van de Russische taal. Jozef Alesjkovski	442
Aleksandr Zinovjev: 'Ik ben de staat'	447
De barakpoëzie van Genrich Sapgir	455
Vladimir Sorokin. De roman van het einde en het einde van de roman	461
De conceptualisten	470
Feminisme op zijn Russisch. <i>Een leger minnaars</i>	476
Roze en zwart. De wereld van de Russische detectiveschrijfsters	483
Vladimir Makanins held van onze tijd	492
Noten	506
Register	511

VOORWOORD

Toen ik zestien jaar was las ik mijn eerste roman van Dostojevski, *Misdaad en straf* of, zoals het toen nog in veel vertalingen heette, *Schuld en boete*. Hoe ik aan het boek gekomen was weet ik niet meer; waarschijnlijk had ik het geleend in de plaatselijke bibliotheek die ik in die tijd gretig bezocht. Wel weet ik nog dat deze roman een verpletterende indruk op me maakte. Dat lag ten dele aan de exotische sfeer – het was het allereerste Russische boek dat ik las – ten dele aan de buitengewoon spannende beschrijving van de dubbele moord die de hoofdpersoon pleegt. Een bijkomende reden was het hemelsbrede verschil tussen *Misdaad en straf* en een ander negentiende-eeuws werk dat ik terzelfder tijd op het gymnasium moest lezen: *De roos van Dekama* van de Nederlandse schrijver Jacob van Lennep. Geen slecht boek, maar wat een gezapige wijdlopigheid! Ik heb het er weer eens bijgehaald: de twee eerste zinnen bevatten zo'n tweehonderdvijftig woorden en je moet ze wel drie keer overlezen om te begrijpen wat er precies gezegd wordt. Bij Dostojevski zit je na tweehonderdvijftig woorden al midden in het verhaal en leef je mee met de hoofdpersoon, een jongeman die in een angstige, geprikkelde stemming zijn huurkamer verlaat en een bepaald plan wil uitvoeren. Wat dat voor een plan is wordt vooralsnog niet duidelijk, maar dat het iets belangrijks en ingrijpends is in het leven van de jongeman, is zonneklaar.

Ik had *Misdaad en straf* dan ook heel wat eerder uit dan *De roos van Dekama*. Sindsdien is de fascinatie voor de Russische literatuur gebleven. Voor Dostojevski, in de allereerste plaats, maar daarna ook voor de andere negentiende-eeuwse grootheden: Gogol, Tsjechov; wat later Tolstoj, Toergenjev, Poesjkin. Het was of kwam allemaal beschikbaar in de fraaie uitgaven van Van Oorschots Russische Bibliotheek die ik verslond en in de loop der jaren ook in zijn geheel heb aangeschaft. De tien delen Dostojevski – in 1996 verscheen nog een elfde deel met een selectie uit zijn brieven – wist ik als eerstejaarsstudent te bemachtigen op een veiling van de Amsterdamse Bank van Lening. Inclusief veilingkosten vijftennegentig gulden. Een rib uit mijn lijf – meer dan twee maanden huur in het begin van de jaren zestig – maar zelden heb ik van een aankoop meer plezier gehad.

Dostojevski's romans, zoveel boeiender dan de Nederlandse literatuur die ik las, maar ook boeiender dan het werk van grootheden als Dickens, Walter Scott, Victor Hugo en Balzac, brachten me ertoe Russisch te gaan studeren. Niet alleen natuurlijk om de bewonderde schrijver in het origineel te kunnen lezen, maar vooral om meer, veel meer te weten te komen van de wonderbaarlijke literatuur waar hij deel van uitmaakte, een literatuur die, naast wat er allemaal al was vertaald, zonder twijfel nog veel onontdekte schatten zou bevatten. Die studie heeft me geen moment teleurgesteld. De beloofde schatten openbaarden zich, vooral op het gebied van de poëzie, zoveel lastiger te vertalen dan proza. Door de kennis van het Russisch kon ik iets begrijpen van de genialiteit van Poesjkin, me geleidelijk verdiepen in de rijke Russische poëtische traditie. Een persoonlijke favoriet werd de futuristische dichter Velimir Chlebnikov, een onuitputtelijke bron voor onderzoek en leesgenot.

In de eenentwintigste eeuw is de belangstelling voor talenstudies en daarmee ook voor literatuurstudies flink afgenomen. Dat wordt wel geweten aan de veranderingen in de cultuur die meer een beeldcultuur dan een woordcultuur aan het worden is of misschien al geworden is. Aan deze veranderde belangstelling is weinig te doen en ik wil daar niet al te somber over zijn, zeker niet waar het de Russische letterkunde betreft. Deze fenomenale literatuur zal altijd een niet weg te denken deel van de wereldliteratuur blijven, zodat er steeds weer lezers door gegrepen zullen worden. Van mijn eigen gegrepenheid doe ik in de hier volgende pagina's verslag.

VERANTWOORDING

Dit boek bestaat voor het grootste deel uit stukken die eerder in de Nederlandse pers zijn verschenen: vooral in *De Gids*, *Armada*, *Tijdschrift voor Slavische Literatuur*, *NRC Handelsblad* en *Vrij Nederland*. Voor deze uitgave zijn ze alle herzien en, waar nodig, bijgewerkt. Toen ik bijeenbracht wat ik de afgelopen tijd geschreven had over de Russische literatuur bleek dat er, na chronologische ordening, min of meer sprake was van een literatuurgeschiedenis. Geen literatuurgeschiedenis in de gebruikelijke zin des woords: het is geen lopend verhaal waarin alle belangrijke stromingen, ontwikkelingen, schrijvers en werken in hun onderlinge verband aan de orde worden gesteld. De hoofdstukken zijn en blijven afzonderlijke essays, in het algemeen gewijd aan één schrijver of één werk. Toch lijkt de titel *Russische literatuurgeschiedenis* gerechtvaardigd. Bijna alle grote schrijvers en dichters, van Poesjkin tot en met Solzjenitsyn, zijn aanwezig en ik hoop dat wie het boek van voren naar achteren leest een redelijke indruk krijgt van de – uitermate boeiende – ontwikkeling die de Russische literatuur de laatste tweehonderd jaar heeft doorgemaakt.

De meeste literatuur die in dit boek besproken wordt is in het Nederlands vertaald. Met Van Oorschots Russische Bibliotheek beschikken we, nagenoeg uniek in de wereld, over de hele top van de klassieke Russische literatuur van de negentiende eeuw. Maar ook de twintigste-eeuwse literatuur is, en wordt nog steeds, in ruime mate vertaald, de literatuur van nu helaas minder. Bij sommige literaire werken, waarvan geen Nederlandse vertaling bestaat, ben ik wat uitvoeriger ingegaan op de inhoud. Ter wille van de leesbaarheid heb ik de noten tot een minimum beperkt.

INLEIDING

De Russische literatuur tot 1800

Wie geen specialist is in de Russische literatuur zal zelden een Russisch schrijver of dichter kunnen noemen uit de periode vóór de negentiende eeuw. Poesjkin, Gogol, Dostojevski, Tolstoj, Toergenjev, Tsjechov zijn algemeen bekend, maar zijn allemaal negentiende-eeuwers. Een Russische Dante, Shakespeare of Molière, zelfs een Russische Vondel lijkt geheel te ontbreken.

De schijn bedriegt niet. Hoewel de Russische literatuur een heel millennium oud is – ze begint met bijbelvertalingen in het kader van de aanvaarding van het christendom als staatsgodsdienst door vorst Vladimir de Heilige (988) – is er gedurende de eerste achthonderd jaar van haar bestaan weinig verschenen dat, internationaal gezien, opvalt door kwaliteit of originaliteit. Natuurlijk heeft de Oud-Russische literatuur en die van de zestiende, zeventiende en achttiende eeuw belangrijke werken opgeleverd, maar die zijn toch vooral belangrijk binnen de ontwikkeling van de Russische literatuur zelf. In de wereldliteratuur speelt Rusland pas een rol vanaf de negentiende eeuw. Maar dan doet het dat met zo'n kracht dat de literaturen van de andere landen daarbij verbleken. Dostojevski en Tolstoj worden door velen als de beste romanschrijvers ooit beschouwd. Als verhalenschrijver heeft Tsjechov zijn evenknie nog niet gevonden. Het genie van Poesjkin is onomstreden en kan worden vergeleken met dat van Mozart.

Voor de late ontwikkeling van de Russische literatuur naar internationaal niveau zijn verschillende verklaringen te geven. De eerste is dat Rusland grotendeels afzijdig is gebleven van de enorme verandering en vernieuwing die de renaissance veroorzaakte in de Europese cultuur. Terwijl Zuid-Europa, vooral Italië, een artistieke bloeiperiode doormaakte, zuchtte Rusland onder het Tatarenjuk, waarvan het zich met veel moeite pas aan het einde van de veertiende eeuw wist te bevrijden. De Aziatische horden onder Batoe, een kleinzoon van Djingiz Chan, hadden rond 1240 het hele Russische land, van Novgorod tot aan de Zwarte Zee, bezet, schatplichtig gemaakt en hermetisch afgesloten van Constantinopel en West-Europa. De

anderhalve eeuw waarin de Tataren de dienst uitmaakten in Rusland was een periode van totale culturele stagnatie. Na de verdrijving van de Tataren onder leiding van de grootvorst van Moskou krabbelde Rusland langzaam weer op en stelde het pogingen in het werk een krachtige, gecentraliseerde staat te vormen, die zich niet meer door een vreemde macht zou laten overheersen en van vreemde smetten vrij was.

De val van Constantinopel in 1453 kwam daarbij goed van pas. Terwijl veel kunstenaars en geleerden uit de door de Turken veroverde stad naar het Westen trokken en daar een krachtige stimulans gaven aan de ontwikkeling van wetenschap en kunst, zochten de vertegenwoordigers van de Byzantijnse kerk hun toevlucht in Moskou, de belangrijkste stad van Rusland. De oosterse en de westerse kerk lagen al eeuwenlang met elkaar in de clinch en Rusland had zich altijd door Byzantium en niet door Rome laten inspireren. Na de val van Constantinopel beschouwde Moskou zich als de wettige opvolger ervan, het centrum van het 'echte' (oosterse, orthodoxe) christendom. Het zelfrespect van Moskou nam hierdoor enorm toe. Ter bevestiging van Moskous nieuwe positie liet ook de Moskouse grootvorst Ivan III zich, in navolging van de Byzantijnse keizer 'tsaar' (Latijn – caesar; Grieks – kaisar) noemen. Hij trouwde met een nicht van de laatste keizer en nam ook diens wapen, de tweekoppige adelaar, over. Hoewel de nieuwe Russische staat zich niet geheel afsloot van West-Europa stond hij daar toch vol wantrouwen tegenover. Nieuwe ideeën uit het Westen drongen moeizaam door, mede ten gevolge van de streng gereguleerde klassenmaatschappij, waarin de kerk en de staat onbegrensde macht hadden. Pas aan het einde van de zeventiende eeuw zou Rusland, door toedoen van Peter de Grote, worden opengesteld voor het Westen.

Een tweede reden waarom de Russische literatuur zich zo laat heeft gemanifesteerd heeft te maken met de taal. De literaire taal waarin de eerste bijbelvertalingen en vervolgens ook andere kerkelijke literatuur, zoals heiligenlevens en preken, werden geschreven, was niet identiek aan de volkstaal of zelfs de gesproken taal van de hoogste kringen. Het was een door twee broers, de monniken Cyrillus en Methodius, gemaakte kunsttaal, waarvan de basis een Bulgaars dialect was (de monniken waren afkomstig uit Saloniki, nu het Griekse Thessaloniki). De taal die ze ontwierpen was zodanig dat er gemakkelijk allerlei elementen van zowel West- (Tsjechisch) als Oost-Slavisch (Servisch, Bulgaars) in opgenomen konden worden. Ook leende de taal zich goed voor de uitdrukking van abstracte begrippen, wat van groot belang was voor het overnemen van het Byzantijnse gedachtegoed. Op deze manier ontstond het zogenaamde

Oudkerkslavisch, een algemene Slavische literaire taal, die door de geletterden in de hele Slavische wereld kon worden begrepen en gebezigd, maar die slechts gedeeltelijk overeenkwam met de verschillende gesproken Slavische talen en dialecten.

Het Oudkerkslavisch was voornamelijk ontworpen om een tegenwicht te bieden tegen het Latijn van de kerk van Rome en werd in eerste instantie vooral gebruikt voor het vertalen van Grieks-Byzantijnse religieuze teksten. Na verloop van tijd ontstonden er ook oorspronkelijke werken in het Oudkerkslavisch. Juist door de overwegend religieuze thematiek van deze werken kreeg de taal waarin ze waren geschreven een aparte status. Abstracter en verhevener dan de volkstaal werd het Oudkerkslavisch de taal van alle serieuze literatuur in Rusland, ook die met een wereldlijke inhoud. Dat wil niet zeggen dat er niets in de volkstaal (Oudrussisch) verscheen, wel dat deze taal en daarmee ook de daarin geschreven literatuur veel minder in aanzien stond.

Het naast elkaar voortbestaan van het plechtige en prestigieuze Oudkerkslavisch als taal voor de serieuze literatuur en het 'gewone' Russisch, twee talen die overigens steeds verder uit elkaar groeiden, heeft geduurd tot ver in de achttiende eeuw. Hoe hoog het Oudkerkslavisch ook toen nog stond aangeschreven blijkt onder meer uit de 'Theorie van de drie stijlen' van de dichter en geleerde Michail Lomonosov (1711-1765). In zijn theorie ging Lomonosov uit van het in zijn tijd (classicisme) strikte literaire genresysteem. Tegenwoordig in het geheel niet meer beoefende genres als epos, ode en tragedie stonden daarbij bovenaan in de hiërarchie, vervolgens kwamen komedies, brieven en satirische gedichten, terwijl genres als farce, epigram en beschrijvingen van het dagelijks leven in proza de laagste plaats innamen. Dit genresysteem verbond Lomonosov met de manier waarop een schrijver werd geacht zich uit te drukken (de classicisten hielden erg van voorschriften en richtlijnen). Voor de hoogste genres diende hij de *stylus superior* te gebruiken. Dit was een stijl waarin kerkoslavische woorden en vormen voorkwamen die te begrijpen waren (Lomonosov was al zo ver dat hij onbegrijpelijke kerkoslavische woorden uit de Russische literaire taal verbande). De *stylus mediocris* was een mengsel van begrijpelijk kerkoslavisch en Russisch, terwijl in de *stylus inferior* uitsluitend Russisch gebruikt moest worden.

Voor Lomonosovs tijd was het idee van de drie stijlen nog wel te handhaven, maar toen in de loop van de achttiende eeuw het genresysteem begon te verdwijnen, 'hoge' genres als ode en epos uit de mode raakten en het proza een steeds belangrijker plaats begon in te nemen, werd de kwestie van de

Russische literaire taal acuut. Het belangrijkste probleem was hoe het Russisch, dat ten gunste van het Oudkerkslavisch zo lang was verwaarloosd en als een grof en boers uitdrukkingsmiddel werd gezien (de Russische adel sprak Frans!) kon worden opgewaardeerd tot een volwaardige taal, waarin ook abstracte, serieuze en ‘gevoelige’ zaken uitgedrukt konden worden. Door het beschavingswerk van Peter de Grote waren er inmiddels veel technische en wetenschappelijke werken in het Russisch vertaald, wat had geleid tot talrijke ontleningen aan West-Europese talen (het Nederlands leverde veel, definitief in het Russisch opgenomen, scheepstermen als *farvater* – vaarwater, *achtersjtevenj*, *trap*, *trjoem* – het ruim et cetera). Voor allerlei zaken waar in de achttiende eeuw aandacht voor kwam, zoals natuurbeschrijvingen en expressie van gevoelens (die leidden tot het sentimentalisme en vervolgens de romantiek), was noch het Oudkerkslavisch, noch het Russisch geëquipeerd. Hoe moest het Russisch ‘aangenaam’ worden gemaakt, een taal waarin, net als in het Frans en Duits, zonder dat het belachelijk klonk kon worden gesproken over liefde, treurigheid en melancholie.

Het probleem van de Russische taal werd in verregaande mate opgelost door de schrijver en (latere) historicus Nikolaj Karamzin (1766-1826). Karamzin maakte furore met zijn in 1791 verschenen *Brieven van een Russisch reiziger*, een verzameling brieven die hij schreef tijdens zijn *grand tour* door West-Europa, waar hij Duitsland, Zwitserland, Frankrijk en Engeland bezocht. In de brieven verschaft hij, zoals het genre het vereiste, allerlei gegevens over de steden en de mensen die hij bezocht. Veel belangrijker is echter de manier waarop hij zijn gevoelens tot uitdrukking brengt – Karamzin is de grondlegger van het sentimentalisme in de Russische literatuur – en vooral de taal die hij daarvoor gebruikt.

Karamzin was zich uitstekend bewust van de nieuwe gevoeligheid die eiste dat hij met de beschrijving van zijn stemmingen en indrukken een aangename weemoed en melancholie bij de lezer opriep. Hij was zich nog beter bewust van de ontoereikendheid daarvoor van de Russische taal en zocht naar middelen die ontoereikendheid op te heffen. De nieuwe stijl die hij creëerde, en die de basis werd voor de moderne Russische literaire taal, was geënt op het Frans. De belangrijkste vernieuwingen betroffen het woordgebruik en de syntaxis. Karamzin maakte allerlei nieuwe woorden (leenvertalingen) die zo natuurlijk klonken dat ze onmiddellijk in het Russisch werden opgenomen. De zinsbouw vereenvoudigde hij: in plaats van de ingewikkelde, want geheel vrije, woordvolgorde in het Russisch introduceerde hij de vaste, ‘normale’ volgorde onderwerp-gezegde-lijdend voorwerp. Dankzij deze ogenschijnlijk eenvoudige, maar toch ingrijpende vernieuwin-

gen schudde het Russisch de erfenis van het zwaarwichtige Oudkerkslavisch definitief van zich af en werd het een moderne Europese taal, klaar voor de sprong naar een, zoals spoedig zou gaan blijken, ongekend rijke literatuur.

Aleksandr Poesjkin

De eerste die deze sprong maakte was Aleksandr Poesjkin (1799–1837), een dichter die zich kan meten met de grootste Europese dichters en die een enorme invloed heeft gehad (en nog steeds heeft) op de Russische literatuur. Zijn rol is te vergelijken met die van Shakespeare in de Engelse of Goethe in de Duitse literatuur. Het is moeilijk aan te geven wat de kern is van Poesjkins genialiteit, maar een van de aspecten ervan is het verbluffende gemak waarmee hij de taal hanteert. Terwijl veel van zijn tijdgenoten een gedateerde indruk maken is alles bij hem sprankelend, levendig, kristalhelder. Bedrieglijk eenvoudig en tegelijkertijd van een bijzondere diepgang. Zijn hoofdwerk, misschien wel het belangrijkste werk van de hele Russische literatuur, de roman in verzen *Jevgeni Onegin*, is niet alleen een wonder van superieure verstechniek, maar tegelijkertijd een ‘catalogus van het Russische leven’. Er is geen Russische schrijver die Poesjkins meesterschap niet heeft erkend. Nabokov was zuinig met zijn lof voor Tolstoj, moest niets hebben van Dostojevski, maar was een minstens zo vurig bewonderaar van de ‘zon van de Russische poëzie’ als de twee negentiende-eeuwse romanschrijvers.

Opmerkelijk aan Poesjkins werk is de manier waarop er wordt omgegaan met de literaire traditie, inclusief de meest recente literaire ontwikkelingen van zijn tijd. Poesjkin had een uiterst gevoelige antenne voor de veranderingen die plaatsvonden, nam die ook op in zijn werk, maar altijd zo dat er iets geheel nieuws en origineels ontstond. Hem indelen bij één literaire stroming is dan ook onmogelijk: hij hoort zowel bij het classicisme, het sentimentalisme, de romantiek als het realisme.

Poesjkin, opgegroeid met de boeken van Voltaire en andere vertegenwoordigers van de Franse verlichting, begon op zeer jeugdige leeftijd te dichten in een periode – het tweede decennium van de negentiende eeuw – waarin in de Russische literatuur classicisme en sentimentalisme samenvloeiden en een synthese aangingen. In deze tijd van pre-romantiek waren Pjotr Vjazemski (1792–1878) en Konstantin Batjoesjkov (1787–1855) wat meer tot het ‘rationele’, Vasili Zjoekovski (1783–1852) en Jevgeni Baratynski (1800–1844) wat meer tot het ‘gevoelige’ geneigd. Poesjkin oversteeg hen en

werd duidelijk de helderste ster van deze dichterspléiade, die dankzij hem heeft gezorgd voor wat in de literatuurgeschiedenis als de Gouden Eeuw van de Russische poëzie is bestempeld.

In de jaren twintig van de negentiende eeuw deed zich, ook in Rusland, de invloed van Byron gelden, in het bijzonder die van zijn romantische oriëntaalse verhalen in verzen. Poesjkin verwerkte die invloed op zijn eigen wijze en schreef een aantal epische gedichten waarin, net als bij Byron, de romantische held met zijn spleen en weltschmerz centraal staat. Het megalomane en pathetische van de byroniaanse held is echter teruggebracht tot normale proporties en de natuurbeschrijvingen (vooral van de woeste natuur van de Kaukasus) hebben een zelfstandige waarde gekregen.

Geïnspireerd door Byron werd ook Michail Lermontov (1814-1841), de enige echte dichter van de Russische romantiek. Net als Poesjkin, maar op nog jeugdiger leeftijd dan hij, kwam hij om bij een duel. Ondanks zijn korte leven geldt Lermontov als een van Ruslands grootste lyrische dichters. Hij was verbazingwekkend vroegrijp, schreef het grootste deel van zijn poëzie tussen zijn vijftiende en zijn achttiende jaar en heeft ook een indrukwekkend prozawerk nagelaten: *Een held van onze tijd* (1839-1841). De hoofdpersoon hiervan, de Russische officier Petsjorin, is duidelijk verwant met Poesjkins held Jevgeni Onegin (omdat Poesjkin zijn hoofdpersoon naar het Onegameer had genoemd nam Lermontov als basis voor de naam van zijn hoofdpersoon de Noord-Russische rivier de Petsjora). Beide helden, Petsjorin nog duidelijker dan Jevgeni Onegin, vertegenwoordigen een typisch personage van de Russische negentiende-eeuwse literatuur, de zogenaamde *lisjni tsjelovek*, ofwel 'overtollige mens', de mens (meestal van adel) die leeft, maar geen zin aan zijn bestaan kan geven, zich niet maatschappelijk nuttig wil of kan maken en in feite alleen maar parasiteert. Tot die 'overtollige mensen' behoren, behalve Onegin en Petsjorin, Oblomov van Gontsjarov, een reeks helden van Toergenjev, Dostojevski's 'man uit het ondergrondse' en een groot aantal andere personages.

Het Russische realisme

In de jaren dertig van de negentiende eeuw vond er in de Russische literatuur een geleidelijke omslag plaats van poëzie naar proza. Die omslag had zonder twijfel te maken met het naderende realisme, dat zich eerder richtte op het beschrijven van de werkelijkheid dan op het uitdrukking geven aan (verheven) gedachten en gevoelens. Zoals steeds voelde Poesjkin de veran-

deringen goed aan. Al in 1830 verschenen zijn *Verhalen van Bjelkin*, een vijftal korte novellen, waarin op een sublieme manier gespeeld wordt met allerlei clichés van de literatuur van Poesjkins tijd. De compositie van het geheel – de verhalen zijn zogenaamd geschreven door een landedelman, die ze heeft opgetekend uit de mond van verschillende vertellers – verraadt de invloed van Walter Scott. Die invloed zien we ook in de eerste verhalen van Ruslands eerste grote prozaschrijver, Nikolaj Gogol (1809–1852). Ze zijn bijeengebracht in twee bundels, *Avonden op een hoeve bij Dikanka* (1831–32) en *Mirgorod* (1835) en zitten vol etnografische details van het leven op het platteland in Oekraïne. Later ontwikkelde Gogol zich met zijn groteske en absurde verhalen (*De neus*, *Dagboek van een krankzinnige*) tot een van de origineelste schrijvers van de wereldliteratuur. Hij was goed bevriend met Poesjkin, die zijn talent onderkende en hem het idee suggereerde voor zowel zijn toneelstuk *De revisor* (1835) als zijn roman *Dode zielen* (1842).

Gogol geldt als de belangrijkste vertegenwoordiger van wat in de Russische literatuurgeschiedenis de ‘naturalistische school’ wordt genoemd. Het is de eerste fase van het Russische realisme, dat in zijn verdere ontwikkeling niet zozeer de traditie van Gogol volgde, maar evolueerde naar wat het beste als ‘psychologisch realisme’ kan worden betiteld. De sterk op maatschappijhervorming gerichte, invloedrijke criticus Vissarion Belinski (1811–1848), die er heilig van overtuigd was dat literatuur geëngageerd moest zijn, hanteerde de benaming ‘kritisch realisme’, die in veel literatuurgeschiedenissen is overgenomen. In de meeste negentiende-eeuwse Russische literatuur kan inderdaad een kritische houding jegens de maatschappelijke omstandigheden worden gesignaleerd. Het is echter niet om de maatschappijkritiek dat deze literatuur nog steeds gelezen wordt, maar omwille van de scherpe psychologische analyse. Juist daardoor bereikte de Russische literatuur van de tweede helft van de negentiende eeuw een absoluut hoogtepunt. Binnen enkele decennia verschenen er een groot aantal romans die een onvervreemdbaar deel van de wereldliteratuur zijn geworden. Om enkele van de belangrijkste te noemen: *Oblomov* (1859) van Ivan Gontsjarov (1812–1891), *Vaders en zonen* (1862) van Ivan Toergenjev (1818–1883), *Misdaad en straf* (1866) en *De gebroeders Karamazov* (1880) van Fjodor Dostojevski (1821–1881), *Oorlog en vrede* (1865–69) en *Anna Karenina* (1873–77) van Lev Tolstoj (1828–1910).

Onder de grote Russische realisten neemt Dostojevski een uitzonderingspositie in. De meesten van hen waren van adel en beschreven het leven van de adel, meestal op hun landgoederen. Weliswaar was Dostojevski officieel ook van adel – zijn vader, een ziekenhuisarts, had ooit een klein landgoed

gekocht – maar hij kon zich, zowel wat afkomst als wat rijkdom betreft, niet meten met schrijvers als Tolstoj en Toergenjev en had zijn literaire werk als enige bron van inkomsten. Zijn personages, zoals de student Raskolnikov in *Misdaad en straf*, zijn dan ook vaak arm en wonen in de grote stad. Een ander aspect waarmee Dostojevski zich onderscheidt van zijn tijdgenoten is het spannende verhaal dat hij aan bijna al zijn werken grondslag legt. In veel negentiende-eeuwse Russische literatuur, van *Jevgeni Onegin* tot *Dode zielen* en *Oorlog en vrede*, is er nauwelijks sprake van plot. Bij Dostojevski is de plot juist sterk ontwikkeld. Hij grossiert in moorden en heeft een sterke voorkeur voor schandaalscènes waarbij, voordat de bom barst, de spanning tot een hoogtepunt wordt gevoerd. Dat wil overigens niet zeggen dat de plot in zijn romans de overhand heeft. Ook bij Dostojevski gaat het in eerste instantie om psychologische problemen. Behalve met een spannend verhaal worden die ook verbonden met sociale en filosofische problematiek.

Van realisme naar symbolisme

Rond 1880 kwam er een einde aan de periode van de grote Russische roman. Het realisme was daarmee niet dood, maar wel op de terugtocht. Die terugtocht werd voorlopig tegengegaan door Anton Tsjechov (1860-1904) en Maksim Gorki (1868-1936), twee schrijvers die afkomstig waren uit de onderste lagen van de Russische maatschappij: Tsjechovs vader was een kleine winkelier, die van Gorki fabrieksarbeider. Naast Tolstoj, die pas in 1910 zou overlijden, waren zij tot aan de eeuwwisseling de bekendste auteurs van Rusland. Inmiddels ontstond er echter, in het begin van de jaren negentig en onder invloed van de West-Europese, in het bijzonder de Franse literatuur, een nieuwe stroming die de literatuur geleidelijk ging domineren: het symbolisme. Na het proza van het realisme was het symbolisme weer sterk gericht op de poëzie; het sloot in verschillende opzichten aan bij de poëzie van de tijd vóór het realisme, die van de romantiek. Een belangrijke overeenkomst tussen romantiek en symbolisme is dat voor beide stromingen niet de objectief waarneembare werkelijkheid van primair belang is, maar alleen de innerlijke (romantiek) of andere, ‘hogere’, met de zintuigen niet waarneembare werkelijkheid (symbolisme). Het Russische symbolisme begon vooral als een esthetische beweging en paste goed in het decadentisme aan het einde van de negentiende eeuw. De flirt met erotiek, de duivel en de dood speelde een grote rol. De actieve propagandist en organisator (samensteller van bundels en oprichter van tijdschriften) van

deze eerste fase van het symbolisme was Valeri Brjoesov (1873-1924), de belangrijkste auteur Fjodor Sologoeb (1863-1927).

De tweede fase van het symbolisme begon na de eeuwwisseling en was meer mystiek en religieus gericht. Twee auteurs trokken de meeste aandacht. Aleksandr Blok (1880-1921) schreef een groot aantal gedichten over de 'Schone Dame', de Sofia of goddelijke wijsheid, die hij meende belichaamd te zien in zijn aardse geliefdes. Andrej Bjely stortte zich in allerlei esoterische bewegingen (hij was lange tijd een aanhanger van Rudolf Steiner), maar was ook een belangrijk experimentator. Hij schreef verschillende literaire symfonieën en met *Petersburg* een van de eerste modernistische Europese romans.

De tijd van het symbolisme in de Russische literatuur, globaal gezien van 1890 tot 1910, was een periode van grote veranderingen in de Russische maatschappij. De opheffing van de lijfeigenschap in 1861 had de macht en daarmee ook de rol van de adel sterk verminderd. Er was een middenklasse ontstaan die door het sterk verbeterde schoolsysteem goed was opgeleid. Daarnaast had zich ook, door de zich geleidelijk ontwikkelende industrialisatie, een tamelijk groot fabrieksproletariaat gevormd, met name in en rond de hoofdstad Sint-Petersburg. Beide klassen waren ontevreden met de tsaristische regeringsvorm, waarbij de volksvertegenwoordiging nauwelijks enige invloed had en die niet paste in de 'moderne' tijd. Rusland snakte naar verandering en vernieuwing, wat onder meer duidelijk werd bij de revolutie van 1905 die nog, met behulp van de God, vaderland en de tsaar getrouwe kozakkendetachementen, met geweld de kop kon worden ingedrukt.

Avant-garde en revolutie

De vernieuwingsdrang werd ook heel sterk op het gebied van de cultuur en ging, vooral in de periode rond de revolutie van 1917, van 1910 tot 1925, gepaard met een ongekende uitbarsting van artistiek talent. Het Russische proza had een hoogtepunt bereikt in het negentiende-eeuwse realisme, maar andere kunsten droegen in die periode slechts mondjesmaat bij aan de Europese cultuur. Vanaf 1910, het begin van de Russische avant-garde, veranderde dat drastisch. Op veel gebieden van de kunst werd Rusland in korte tijd in plaats van een andere landen volgend, een toonaangevend land. Vooral op het gebied van de schilderkunst was er met kunstenaars als Larionov, Gonstsjarova, Chagall, Kandinski, Tatlin, Malevitsj, Lissitzky, Filonov en vele anderen sprake van een bijzondere ontwikkeling. In de mu-

ziek waren Prokofjev en Strawinsky grote vernieuwers. Voor de film heeft Eisenstein, voor het moderne theater hebben Stanislavski en Meierhold een zeer belangrijke rol gespeeld.

Ook de literatuur bleef niet achter. Het symbolisme werd opgevolgd door twee dichtersgroeperingen die enkele van Ruslands belangrijkste dichters hebben opgeleverd die ook internationaal bekend zijn geworden. Tot de zogenaamde acmeïsten (van het Griekse woord *akmè*, toppunt) behoorden onder meer Anna Achmatova (1889-1966) en Osip Mandelstam (1891-1938), tot de futuristen Vladimir Majakovski (1893-1930), Velimir Chlebnikov (1885-1922) en Boris Pasternak (1890-1960). De acmeïsten zetten zich vooral tegen de zweverigheid van het symbolisme. Ze streefden naar concreetheid en helderheid (een roos was een bloem en niet het symbool van iets vaags en verhevens) en sloten aan bij de traditie van zowel de klassieke Russische als de klassieke Europese poëzie. De futuristen stonden voor radicale vernieuwing, wezen alle literatuur van het verleden, Poesjkin en Tolstoj inclusief, af en wilden de literatuur net zo grondig veranderen als de avant-gardistische kunstenaars dat met de schilderkunst deden. En net als bij de schilders, met wie ze vaak nauw samenwerkten, gebeurde dat bepaald niet in stilte. Ze organiseerden, eerst in Petersburg en Moskou, maar al gauw ook in allerlei provinciesteden, happeningachtige bijeenkomsten, waarop ze zich uitdagend gedroegen en zowel met hun gedrag als met hun extreem experimentele poëzie het publiek bewust probeerden te choqueren. Het manifest waarmee ze zich voor het eerst als groep manifesteerden, *Een oorvijs aan de smaak van het publiek* (1912), werd gevolgd door vele andere en ze timmerden zo luid aan de weg dat er voor andere schrijvers en dichters nauwelijks meer plaats leek te zijn. Vooral Majakovski met zijn grote gestalte en bijpassend stemgeluid trad op de voorgrond. De verlegen Chlebnikov hield niet van optreden in het openbaar, maar was wel de auteur of mede-auteur van de vele futuristische manifesten en werkte aan een ongekend boeiend oeuvre, dat de grenzen van het Russische futurisme verre zou overstijgen.

Gezien de totale verandering waar de futuristen en andere avant-gardisten naar streefden was het geen wonder dat ze de revolutie van 1917 verwelkomden. Ze meenden dat met de revolutie alle hinderpalen van de vroegere kunst en literatuur uit de weg geruimd zouden worden en verwachtten dat het nieuwe communistische bewind hen, als vertegenwoordigers van de revolutie in de kunst, in de armen zou sluiten. Dat gebeurde maar zeer ten dele. De oude instituties, zoals de traditionele schilders-academies en particuliere uitgeverijen, werden weliswaar snel opgeruimd,

maar de meeste partijleiders, Lenin zelf voorop, moesten niets hebben van de avant-gardistische kunst. Ze vonden deze vaak extreem, onbegrijpelijk en elitair, bepaald niet geschikt om als kunst van en voor het proletariaat te dienen. De proletarische schrijvers en kunstenaars konden veel beter in de leer gaan bij de negentiende-eeuwse realisten als Tolstoj en Repin. Ondanks de positieve houding van de avant-gardisten ten opzichte van de revolutie – Majakovski bijvoorbeeld werd een vurig propagandist van het nieuwe bewind – kregen ze al spoedig te maken met tegenwerking van de kant van de partijleiding en van rivaliserende proletarische schrijvers- en kunstenaarsgroeperingen.

De revolutie betekende niet een breuk in de ontwikkeling van de literatuur – de futuristen gingen gewoon door en werden pas geleidelijk op een zijspoor gezet – maar had wel grote veranderingen tot gevolg in het literaire leven. Na de definitieve nederlaag van het Witte Leger in de burgeroorlog die na de Eerste Wereldoorlog was losgebarsten verlieten veel schrijvers, vooral van de oudere generatie, het land. De meesten van deze ‘eerste emigratiegolf’, onder wie Ivan Boenin (1870-1953), Vladimir Nabokov (1899-1977) en Marina Tsvetajeva (1892-1941), kwamen in Berlijn of Parijs terecht. De ontwikkeling van de Russische literatuur in de jaren twintig ging anders dan zowel de avant-gardisten als de partijleiders hadden gedacht. Het futurisme bleek al snel over zijn hoogtepunt heen en de door de communistische partij sterk gestimuleerde proletarische literatuur kwam niet echt van de grond. De belangrijkste schrijvers van de jaren twintig – de poëzie maakte weer geleidelijk plaats voor het proza – waren een aantal prozaïsten die door Trotski, als literair criticus niet onverdienstelijk, als ‘meelopers’ ‘fellow travellers’ werden betiteld. Sommigen van hen waren al voor de revolutie begonnen te schrijven, anderen debuteerden in de jaren twintig. De ‘meelopers’ waren niet tegen het communistische bewind, maar probeerden zoveel mogelijk hun onafhankelijkheid te bewaren. Het waren geen proletarische schrijvers, maar intellectuelen, die van oordeel waren dat literatuur vrij moest zijn van iedere ideologische controle. Een algemeen thema in hun werk is de vaak pijnlijke wijze waarop de intellectueel geconfronteerd wordt met de nieuwe maatschappelijke omstandigheden. We zien dat onder meer in *Rode Ruitertij* (1923-25) van Isaak Babel (1894-1940), de anti-utopische roman *Wij* (1924) van Jevgeni Zamjatin (1884-1937) en het werk van Boris Pilnjak (1894-1938) en Michail Boelgakov (1891-1940).

De ‘meelopers’ worden wel tot de Russische maar in veel gevallen niet tot de ‘sovjetliteratuur’ gerekend. Deze benaming werd gebezigd voor de officiële literatuur, die de goedkeuring van de partij kon wegdragen. Lange

tijd, tot aan de perestrojka, werd op de Russische scholen alleen de sovjetliteratuur onderwezen, zodat de scholieren een merkwaardig, want geheel onvolledig beeld kregen van de twintigste-eeuwse Russische literatuur, waarin veel van de belangrijkste vertegenwoordigers ervan ontbraken. Wie wel mocht was de door Stalin persoonlijk gesanctioneerde Majakovski, wiens zelfmoord in 1930 natuurlijk altijd werd verdoezeld. De grootste coryfee van de sovjetliteratuur was Michail Sjolochov (1905-1984), die na zijn terecht met de Nobelprijs bekroonde roman *De stille Don* (1928-40) nauwelijks meer iets heeft geschreven dat literair gezien de moeite waard is.

De jaren twintig waren, zeker ten tijde van de NEP (Nieuwe Economische Politiek), waarin ruimte werd gegeven aan het privé-ondernemerschap om de volledig vastgelopen economie uit het slop te halen, een periode van relatieve vrijheid. Er kon veel, ook van de ‘meelopers’, worden gepubliceerd. Wel raakten de niet-communistische schrijvers steeds meer in conflict met de proletarische schrijversorganisaties, in het bijzonder de beruchte RAPP (Russische Associatie van Proletarische Schrijvers), die beweerde de partijdirectieven uit te voeren in de literatuur, een monopoliepositie nastreefde en al het ideologisch afwijkende heftig bestreed. De RAPP eiste maatschappelijke inzet van de schrijvers en keerde zich tegen het psychologische individualisme van de meelopers.

De Stalintijd

De RAPP was een felle, maar niet de enige schrijversorganisatie. Bovendien stond ook de RAPP niet onder de directe controle van de communistische partij. In 1932 maakte Stalin een einde aan de onderlinge strijd tussen de verschillende schrijversgroeperingen en daarmee in feite ook aan alle vrijheid, door alle bestaande organisaties op te heffen en alle auteurs bijeen te brengen in een door de communistische partij geleide Schrijversbond. Alle leden van de Schrijversbond – wie geen lid was was geen schrijver en kon dus ook niet publiceren – dienden het programma van de communistische partij te accepteren en actief deel te nemen aan de socialistische opbouw. Twee jaar later werd op het eerste congres van de Schrijversbond de doctrine van het ‘socialistisch realisme’ afgekondigd, de officiële kunstideologie, die tot aan de perestrojka van kracht zou blijven. De kern van de nieuwe, verplichtende methode was een ‘waarachtige, historisch-concrete uitbeelding van de werkelijkheid in haar revolutionaire ontwikkeling’ die moest samengaan met ‘opvoeding van de arbeiders in de geest van het socialisme’.