

NAZIF KUSTURICA

Doticaji i suočenja II

Puškin • Tolstoj • Dostojevski • Čehov • Gorki • Andrejev • Tinjanov
• Šolohov • Bulgakov • Kaverin • Nabokov • Vojnović • Ribakov • Selimović
• Dostojevski • Popa • Dizdar • Begić

(Priredila Jelena Bavrka)

BIBLIOTEKA BOSNISTIKA | **POSEBNA IZDANJA**



KNJIGA 23

NAZIF KUSTURICA

DOTICAJI I SUOČENJA II

© Slavistički komitet, Federalno ministarstvo obrazovanja i nauke i Nazif Kusturica; drugo izdanje, 2020.
Sva prava pridržana. Nijedan dio ove publikacije ne smije se umnožavati na bilo koji način
ili javno reproducirati bez prethodnog dopuštenja izdavača i autora.

Izdavači

Slavistički komitet, Sarajevo
Filozofski fakultet u Sarajevu, F. Račkog 1, Sarajevo, BiH
tel. (+387) 33 253 170; e-mail info@slavistickikomitet.ba
www.slavistickikomitet.ba

Federalno ministarstvo obrazovanja i nauke

dr. Ante Starčevića bb, Mostar
tel. (+387) 36 355-700; fax: (+387) 36 355-742
e-mail: info@fmon.gov.ba, kabinet@fmon.gov.ba
www.fmon.gov.ba

Izdavački savjet Biblioteke *Bosnistika – Književnost*

Almir Bašović, Dijana Hadžizukić, Renate Hansen-Kokoruš,
Adrijata Ibrišimović-Šabić, Zvonko Kovač, Andrea Lešić, Edina Murtić,
Angela Richter, Bogusław Zieliński

Glavni urednik
Senahid Halilović

Urednik
Adrijata Ibrišimović-Šabić

Recenzent
Marina Katnić-Bakaršić
Adrijata Ibrišimović-Šabić

ISBN 978-9958-648-26-7 (Slavistički komitet)

ISBN 978-9958-11-160-0 (Federalno ministarstvo obrazovanja i nauke)

Nazif Kusturica

Doticaji i suočenja II

Puškin • Tolstoj • Dostojevski • Čehov • Gorki • Andrejev • Tinjanov
• Šolohov • Bulgakov • Kaverin • Nabokov • Vojnović • Ribakov •
Selimović • Dostojevski • Popa • Dizdar • Begić

(2. izdanje)

(Priredila Jelena Bavrka)



Sarajevo – Mostar, 2020.

B

KNJIGA 23

Bratu Aliji i sinu Jasminu

Sadržaj

PRVI DIO

U početku bijaše Puškin (U povodu 200. godišnjice rođenja)	11
O Tolstojevoj epopeji	17
Osobenosti epike u Tolstojevoj drami <i>Carstvo mraka</i>	21
Rehabilitacija sentimentalnog principa u romanu <i>Jadnici</i>	
F. M. Dostojevskog	27
Iz Gogoljevog <i>Šinjela</i> u Čehovljevu <i>Futrolu</i>	33
O Čehovljevim pripovijetkama	40
Žanrovske metamorfoze u Gorkog	47
O Gorkom i nekim njegovim pripovijetkama	53
Andrejevljevi narativni pomaci	65
U povodu Tinjanovljevog zbornika	81
Lirska epičnost i dramatičnost u Šolohovljevim pripovijetkama	88
O Šolohovljevom lirizmu (na primjerima iz <i>Tihog Dona</i>)	97
<i>Majstor i Margarita</i> Mihaila Bulgakova kao ‘ruski Faust’	106
Polemički roman V. Kaverina <i>Pred ogledalom</i>	
(Kaverin – Pasternak – Bulgakov)	113
Razvijena groteska (Vladimir Nabokov: <i>Poziv na smaknuće</i>)	120
Visoki projek (Vladimir Vojnović: <i>Život i priključenja vojnika I. Čonkina</i> , Nolit, Beograd, 1981.)	128
Skica za portret sopstvene publicističke refleksije (Anatolij Ribakov: <i>Deca Arbata</i> , “Dečje novine” – “Jedinstvo”, G. Milanovac, 1988.)....	134

DRUGI DIO

Meša Selimović i F. M. Dostojevski (u svjetlu nekih stavova iz Bahtinove teorije polifonog romana)	143
Konfrontacija stavova o umjetnosti i književnosti bez Bahtina.....	143
Na tragu bahtinske polifonije	146
<i>Derviš i smrt</i> u ruskoj književnoj kritici	151
O poeziji Vaska Pope	160

Mak Dizdar i folklor (na primjerima dviju pjesama)	169
Midhat Begić i ruska književnost	176
Rezime	187
Резюме	190
Summary	194
Indeks važnijih pojmoveva i književnih naslova	197
Indeks važnijih imena	203
O autoru	207

PRVI DIO

U početku bijaše Puškin

(U povodu 200. godišnjice rođenja)

Teško je, u povodu jubileja, zaobići neke opće istine koje se danas doimaju kao klišeji. Tako se uobičajeno kaže da je ovaj, zaista veliki pisac – Adam ruske književnosti. Razumije se da ova misao, koja djeluje hiperbolično, iziskuje razjašnjenja. Ruska književnost je, kao i u drugih, nastala još u srednjem vijeku s orijentacijom na vizantijsku, ali i narodnu poeziju, a od Petra Velikog orijentacija se prenosi na Zapad. Cio ruski XVIII vijek proteći će u ugledanju na francuski klasicizam, koji će se gotovo dogmatski pridržavati teorijskih principa antike, sažetih u neprikosnenom Boalooovom programskom traktatu *L'art poétique*. I eto tu, na zalasku XVIII vijeka i ruskog klasicizma, koji je doduše dao nekolika značajna pisca kao što su Lomonosov, Fonvizin i Deržavin, s određenim stepenom samobitnosti, Karamzinovog zakasnijelog sentimentalizma, u osvit evropskog romantizma bajronovske provenijencije, rodio se Adam moderne ruske književnosti, Aleksandar Puškin, čije će djelo sintetizirati pomenute pravce uključujući i realizam, pa i narodno stvaralaštvo. Puškin je začetnik moderne, originalne ruske književnosti i zato – njen Adam.

Druga tvrdnja, sinonimična s prvom, glasi: Puškin je načelo svih načela. Razumije se umjetničkih. I zaista on je tvorac svih lirske vrsta, uključujući i klasicističko naslijede (oda, poslanica), bajronovske poeme, romana u stihu, forme koja je izuzetna i u prostorima evropske književnosti i, zajedno s Dostojevskim i Tolstojem, tvorac originalnog ruskog romana. Puškin je tvorac pripovijetke, istorijskog romana, dramskih oblika naslovljenih kao *male tragedije*, *Borisa Godunova* – tragedije u stihu, *Pikove dame*, tvorac bajke, putopisa, kritičara... Teško da postoji žanr u evropskoj književnosti koji Puškin ne bi začeо u ruskoj. Ako dodamo da je M. Glinka uglazbio mnoge od njegovih lirske pjesama, P. I. Čajkovski *Evgenia Oneginina* i *Pikovu damu*, M. Musorgski *Borisa Godunova*, onda se može reći da su najvažnija Puškinova djela izdržala visoku provjeru muzikom, koja je, po shvatanjima mnogih, prva među umjetnostima.

Za nas nije bez značaja što je Puškin, pored ostalog, bar djelimično preveo i našu besmrtnu baladu *Hasanaginicu*.

Sljedeća tvrdnja glasi da je Aleksandar Puškin najveći Evropejac u ruskoj književnosti do dana današnjeg. Gotovo je nevjeroyatno da u ruskoj književnosti nijedan pisac do sada nije postigao tipološku srodnost s Puškinom na planu umjetničkog, stilskog dojma u onoj mjeri u kojoj je to postigao Dostojevski u odnosu na Gogolja. Puškinov stil je čisto ljudski. On je u Rusiji obnovio, kako to Đerd Lukač kaže, *originalni i monumentalni ideal klasične ljepote*, koja će od renesanse naovamo postati temeljna oznaka ne samo evropske umjetnosti već i kulture u cjelini. Puškinski ideal mijere, proporcije, sklada između predmeta i njegovog estetskog ekvivalenta, njegove umjetničke emanacije, saodnosa u korištenju klasicističkih, romantičarskih i realističkih postupaka, harmonije između triju estetskih principa – lirskog, epskog i dramskog u *Evgeniju Onjeginu* je onaj stvaralački princip ili stvaralački principi kojima su se koristili Šekspir i Gete.

S aspekta svoje poetike, u kojoj je priroda i prirodno temeljni estetski princip, Lav Tolstoj je ozbiljno kritikovao Šekspira zbog mozaičnosti njegovih djela ne zapažajući pri tome mozaičnost u šekspirovca Puškina. Nakon *Rata i mira*, tipa romana kakav nije poznавала evropska književnost, Tolstoj će sasvim drukčije, po puškinski, napisati *Anu Karenjinu*, bar onaj njen dio ili polutku u koju je smjestio Anu, njenu ljubav i život, i petrogradsku aristokratiju. *Ana Karenjina* predstavlja umjetnički stilski kompromis između puškinskog artizma i onog stila koji je Tolstoj inauguirao u *Ratu i miru* kao samosvojno tolstojevski, u kome je rađena Ljovinova siječna linija. Artizam naracije Puškinove proze, čija jednostavnost bez metaforičkih ukrasa vodi ka folkloru, baštiniće i Tolstoj i Dostojevski, pri kraju vijeka i Čehov, čija je možda najlirska pripovijetka *Stepa dobrano lišena otvorene metaforičnosti*. Čak će i Boris Pasternak u trećem periodu svog pjesničkog stvaralaštva pokušati da to unese u poeziju.

Zato стоји и tvrdnja da су se mnogi značajniji ruski pisci u svojim zrelijim godinama vraćali Puškinu. To će učiniti i Aleksandar Blok varirajući Puškinove stihove *Sjećam se divnog trenutka* u svojoj čuvenoj pjesmi *O junaštvu, o podvizima, o slavi*, Ana Ahmatova, recimo, u svojoj *Carsko-selskoj statui*, a Sergej Jesenjin će svoje najsređenije stihove-perle *Persijski motivi* napisati u znaku Puškina. Na tragove Puškinovog urbaniziranog artizma, da ga tako nazovemo, naići ćemo u Gogoljevim *Petrogradskim pripovijetkama*, a Turgenjev, Herzen, Gončarov, u globalu i cijelosti, pripadaju stilskom smjeru puškinske orijentacije u ruskoj književnosti. U povodu otkrivanja Puškinovog spomenika u Moskvi Dostojevski će održati svoj čuveni govor koji je zabilježen kao prvorazredan kulturni događaj trajne vrijednosti. Sljedeće, 1881. godine, Dostojevski će umrijeti. Dostojevski ni

tada nije zaboravio svoju omiljenu pjesmu *Prorok* koju je napisao Puškin. Ona je u njemu utvrđivala shvatanje o proročkoj misiji pjesnika. Međutim, po našem mišljenju, Dostojevski je u njoj našao još nešto: pjesničku formulaciju vlastitog patosa kao temeljnog obilježja svoje umjetnosti: *I rasjekao mi je (andeo – N. K.) grudi mačem / I izvadio uzdrhtalo srce / I ugalj koji je plamsao / U otvorene grudi unio.* Plamsajući ugalj sjajno pogoda prirodu pjesničkog patosa Dostojevskog, njegovu energetsку napregnutost, čak njegov kolorizam. Ali ne i Puškinov. Ili veoma malo. Ovi Puškinovi stihovi nimalo ili slabo pokrivaju mocartovski lepršavu lakoću njegovih stihova nastalih kao u igri, njihovu supstancijalnu prividnost, artizam sređenosti po kome mu je možda bliži Borhes od Dostojevskog, Šekspir i Gete od moga ruskog pisca.

U svojoj knjizi *Istorija romana* Rene-Marie Alberes će napisati da se nježnost i poetičnost evropske proze i poezije u prvoj polovini XIX vijeka sklonila u Rusiju. Smisao ove tvrdnje po Alberesu je u tome što je junak kao predmet ruske književnosti prve polovine XIX vijeka ostao i dalje visokoobrazovani plemić, s još uvijek viteškim kodeksom ponašanja jednog Onjegina, Pečorina, Beljtova, Ruđina – dodali bismo mi – naspram novog junaka evropske književnosti, skorojevića i buržuja poput Sorela i Rastinjaka.

Ovome bi možda trebalo dodati i zapažanje ruskih formalista da se porijeklo poetičnosti i, da dodamo, nježnosti ruske proze XIX vijeka, može objasniti činjenicom što je ruski književni jezik u većoj mjeri nastajao na stihovima nego na prozi. Cio ruski XVIII klasicistički vijek protekao je uglavnom u znaku stiha, a ruski pjesnici s početka XIX vijeka, prije svih Puškin a zatim i Ljermontov, narodni jezik koji je postajao književni uvođili su prvo u stih. S Puškinom narodni jezik postaje definitivno književni. Iz tih razloga su, za nas prefinjeni artizam Puškinovih stihova, visokoobrazovani pjesnikovi savremenici, odgajani na formalnom savršenstvu klasicističkih stihova, kretanje Puškinovog stiha upoređivali sa tandrkanjem seoskih kola po neravnom putu.

Obično se kaže i piše da u Puškinovoj poeziji preovlađuje svjetlo, optimističko načelo, za razliku, recimo, od Ljermontova u kojega nerijetko njegov lirski subjekat dospijeva u sferu sizifovskog apsurda. Razumije se da i u Puškina ima vrlo pesimističnih stihova, ali ovdje je riječ o prevagi. Logično je ovdje navesti već utvrđene, društveno-istorijske korijene tih razlika jer su oni gotovo savremenici. U tom kontekstu uobičajena je tvrdnja da je Puškinov optimizam povezan sa sjajnom pobedom ruskog naroda nad Napoleonom i da je Puškinova poezija nastajala u svježe prisutnom duhovnom okrilju te pobjede. Uz ovo treba dodati zapadnu orijentaciju dekabri-

stičkog pokreta, u najmanju ruku veoma bliskog Puškinu, onu orientaciju koja će nakon petnaest vjekova, preko mavarske Španije, kao grčko-rimska klasična baština, obogaćena doći u posjed Zapada i izazvati onaj kolosalni preporod od kojega počinje moderna evropska kultura, evropska nauka i umjetnost. Inauguraciju te kulture će u Rusiji, milom ili silom, započeti Petar Veliki, a cio XVIII ruski vijek, u sferi umjetnosti, a prije svega u književnosti, proteći će u znaku učenja pa i podražavanja francuskom XVII vijeku i biti nazvan njegovim imenom – klasicizam. Odatle je Puškin baštinio onu skladnu mjeru odnosa između predmeta i njegove estetske emanacije, sam po sebi optimističan klasični pojam ljepote i harmonije. Razumije se da je takav pojam ljepote mogao birati zdrav čovjek s darom koji nije samo lirski, niti samo epski, niti samo dramski – s prevagom tragike ili komike... Participacija darovitosti svih umjetničkih principa kod njega bila je skladna. Je li to bio razlog što je dvije anegdote (onus o *mrtvim dušama* i lažnom revizoru), koje su tražile razrješenje u komičkoj hiperbolici, satiri i grotesci kao estetskom – estetsku realizaciju đavolje igre, ustupio Gogolju? Jednom prilikom Hajne je rekao da je kraj *umjetničke* epohe obilježen Geteovom smrću. Vjerovatno zato što je dolazilo vrijeme romana, forme koja *guta sve*, bez izuzetka. Tu nije više bilo mjesta za umjetnost kakvu je stvarao Gete, ali i Puškin, pa se Hajneove riječi isto tako mogu odnositi i na Puškina u idiomu ruske književnosti. Zato je on ipak tako *usamljen* u ovoj književnosti, nakon što je u njoj zavladao, po riječima Šklovskog, roman-digresija.

Već smo rekli da je Puškin, kao i svi veliki pisci, prevazilazio programske okvire i estetska obilježja jedne stilske formacije. Takav je i u oblasti ideologije. Mada će u više navrata umjetnički iskazati svoj odnos prema dekabrizmu i njegovoj tragičnoj sudbini (*Poslanica u Sibir*, u kojoj je retoričkim patosom svojih stihova hrabrio zatočene drugove i alegorični *Arion* u kome je, u slici dostoјnoj najvećih majstora, koristeći se mitskom temom o pjesniku Arionu, bez elegičnosti i tragizma, prkosno, u baladičnoj minijaturi, iskazao svoju privrženost pogubljenim drugovima), on je sintetičan i na tom planu. Takav je u cijelosti njegov lirski subjekat, čvrsto povezan sa svojim autorom. On je od početka *složen*. Progonstvo na jug pripremiće njegov bajronizam, iskazan u *južnim poemama*. Boravak na veličanstvenom Kavkazu morao je biti dotaknut romantikom. Bajronovskom romantikom dotaknute su mnoge njegove lirske pjesme, čak i *Evgenije Onjegin*. Iako to djelo predstavlja anticipaciju realizma, njegov naslovni junak podsjeća na Bajronove junake. Puškinov roman kome je Bjelinski pripisao enciklopedizam spoznaje o savremenom ruskom životu toga vremena, besprijekorno je harmonijski sreden: tri estetska načela – epsko, lirsko i dramsko partići-

piraju u njemu po zakonima klasične mjere. Njegov glavni junak začetnik je čuvenog tipološkog niza iskazanog pojmom *suvišan čovjek*, što svoje duhovno bogatstvo i znanje nije mogao da smjesti u uske okvire društvenih potreba. Tatjana Larina, pak, započinje onaj niz divnih junakinja, koje će postati aksiolško načelo u provjeri, prije svega *suvišnog čovjeka*.

Po Tolstojevom mišljenju, Rusi su stvorili originalnu formu romana. Provjera Tolstojeve misli u praksi vodi zaključku: Puškin je tvorac romana u stihu, Tolstoj tvorac romana-epopeje, a Dostojevski – polifonijskog romana. Puškinov roman će neopozivo stati na čelo ruske klasike.

Puškin će napisati i tragediju u stihu *Boris Godunov*, ali će, pod uticajem Šekspira, iznevjeriti temeljna načela klasične poetike, kao što su jedinstvo radnje, vremena i mjesta. Iako neospornih umjetničkih kvaliteta, što težinom tragizma podsjeća na krupnoću oratorijumskog muzičkog iskaza, djelo je poznatije kao opera nego kao scensko dramsko djelo.

Od krupnijih proznih djela nezaobilazan je istorijski roman *Kapetanova kći*, možda prvi uzorak takvog romana u Rusa, zasnovan na piščevom dokumentarnom istraživanju Pugačovljevog ustanka, uz pripomoć vlastite stvaralačke uobrazilje i djelevanja Skotovog obrasca istorijskog romana. Tu je i *Pikova dama*, pripovijest o ljubavnoj i kockarskoj strasti, poznata i kao opera P. I. Čajkovskog, romantična gradska povijest čija tajanstvena tema-tika vodi ka prozi Dostojevskog.

Naziv *južne poeme* odnosi se na *Kavkaskog zarobljenika, Bahččisarajsku fontanu*, lirsku dramatičnu ispovijest o ljubavi tatarskog kana prema zarobljenoj poljskoj plemički Mariji, poznatu i kao balet, zatim na *Cigane* s provjerom rusovske ideje o povratku prirodi. Puškin će poemom *Bakarni konjanik*, kao i nekim drugim djelima, začeti temu Petrograda, koju će nastaviti Gogolj, Dostojevski, Tolstoj, Njekrasov, Bjeli, Gumiľov, Ahmatova... Tako je nastalo ono što se danas naziva *petrogradski tekst*. Petrograd, kojim je, po riječima Puškina, Petar Veliki otvorio prozor u Evropu, apsorbovao je urbane tradicije Zapada od Grka do svoga vremena. Taj pečat uređenosti i čisto ljudske poetike nosi stvaralaštvo Puškina. Ono je smješteno između arhitekture i njene muzike. *Bakarni konjanik*, inspiriran Falkoneovim spomenikom Petru Velikom, je pjesnička apoteoza veličini i ljepoti carevog djela, ali i kritika zbog onih koji su žrtve kolosalnih građevinskih poduhvata.

Ako bih u ovom trenutku, po diktatu vlastitog ukusa i estetskog učinka u polju sopstvene osjećajnosti, kao čitatelj, vršio izbor iz Puškinove književne zaostavštine, odlučio bih se, možda, za dvije stvari: za nekoliko njegovih besmrtnih minijatura, nastalih, kako kaže Šklovski, kao stihovi za album,

što podsjećaju na zvučne providne tkanine filigranske izrade (*Sjećam se divnog trenutka, Volio sam vas*), za neke njegove anakreontske stihove u slavu života i njegove radosti; čas radosne, čas elegične pjesme posvećene priateljima (malo je pisaca u ruskoj književnosti s tako razuđenom temom liriziranog prijateljstva), za njegovu elegičnu ekspresivnu deskripciju tipa *Ugasilo se dnevno svjetilo ili Carsko-selsku statuu*, za njegovog muževnog, prkosnog brodolomnika *Ariona*, čak za patos njegovog retoričkog *Spomenika*.

Druga stvar koja se tiče moga izbora odnosila bi se na onaj tip naracije u nekim Puškinovim proznim djelima, prije svega u *Bjelkinovim pripovijetkama*, za koji je u kritici pronađen termin lakonizam. Ali to nije lakonizam zbijenih nizova riječi kao u metaforičnoj lirici, nije tjeskoba koja zadržava pažnju na riječi. Tamo nema zbijenosti, u tom lakonizmu riječima je prostrano. One se čak ne primjećuju, već ono što stoji iza njih. Genetska veza ovakve naracije vodi ka narodnim pripovijetkama. Nju realizuje Ljermontovljev Maksim Maksimić iz *Junaka*.¹ S njome je, bar djelimično, vezana Tolstojeva naracija, naracija Dostojevskog, Čehova. U polju estetske recepcije ona ostvaruje samostalnu vrijednost.

I možda bih, ipak, ovome dodao *male tragedije*, koje spadaju u najsavršenije estetske oblike koje je Puškin stvorio. Posebno bih izdvadio *Mocarta i Salijerija*. Teško da Puškin nije osjećao svoju srodnost s Mocartom, s muzikom koja je nastajala, poput njegovih stihova, kao u igri. A sjajno realizovana Salijerijeva zavist, bar kao inspiracija, možda potiče iz Puškinove bliske okoline.

Potomak stare plemićke loze Puškina – jedan od njih je lice u tragediji *Boris Godunov* – ovaj veliki pjesnik što je dao život braneći svoju čast, po ženskoj liniji ima za pretka Ibragima Ganibala, kojega je po jednom kazivanju ruski poslanik u Carigradu, kao kupljeno ropče, poklonio Petru Velikom, a ovaj, uočivši njegove sposobnosti, kasnije školovao i proizveo u jednog od prvih ljudi carevine. Puškin ga je ovjekovječio u svom djelu *Arapin Petra Velikog*.

¹ Misli se na Ljermontovljevog *Junaka našeg doba*. Op. prired.

O Tolstojevoj epopeji

Ne izgleda mi loše početi tekst u povodu Tolstoja odredbom Romena Rola da *glas sličan njegovom nikada nije dominirao u prostorima Evrope*. U tome ni Šekspir ni Dostojevski ne mogu izdržati poređenje s njim. Njegov epski obuhvat nadmašuje sve slično u evropskoj književnosti, uključujući *Ilijadu* i *Odiseju* za kojima kritika poseže u potrazi za tipološkom srodnosću sa Tolstojevom umjetninom.

Tolstojeva naracija se umjetnički doima kao neprekinuti tok, koji sam po sebi, dakle ne samo na mjestima lirizacije i dramatizacije, kao pletivo u kome nestaju obične riječi iščezavajući do kraja u likovnosti i njenom smislu, predstavlja po sebi, prije svega svojom izuzetnošću, estetsku vrijednost. Ona se estetski sjedinjuje s onim što je u Tolstoja odavno nazvano *tokom svijesti*. U tom kretanju ne čuju se ritmički udari, niti se riječ ikada nudi umjesto predmeta, a nema pisca u kojega bi ona bila tako brojna, bez rizika. To skladno funkcioniranje dviju estetski realizovanih veličina, toka naracije i toka svijesti, i čini osnovu njegove poetike.

Princip kretanja u Tolstoja kao univerzalni princip života, kao obilježje absolutnog života koji predstavlja Tolstojev estetski ideal, glavno je obilježje njegove poetike. Prostor i vrijeme kao da su viđeni pod mikroskopom i kroz teleskop, što se iskazuje u gigantskim razmjerama njegovog hronotopa, sređenog na način epopeje, s vrijednošću tipološkog rariteta, nadomak totaliteta. To kretanje ne određuju ni mitologija, ni predanje, nego savremena istorija i savremena humanistička misao, zbog čega *Rat i mir* i jeste roman u Bahtinovom poimanju toga žanra.

Ono što pojам epopeje označava pokušava se iskazati kao *monumentalna umjetnička sinteza*. Ako se iz pojma monumentalnosti izdvoji značenje veličine hronotopa, njegove veličanstvenosti, da upotrijebimo pojам klasične poetike, on pogarda dio globala umjetničkog utiska. Ali ako pojам monumentalnosti sadrži u sebi stupanj supstancialne čvrstoće, strogosti pa i tvrdoće, onda taj dio odrednice nema pokrića u *Ratu i miru*. Uzorak za pojam monumentalnosti u ovom smislu naći ćemo u takvom žanru romana kao što je *Foma Gordejev* ili *Djelo Artamonovih* Maksima Gorkog, kako je to precizno uočio B. V. Mihajlovska. Možda iz sličnih razloga Boris

Ejhenbaum tvrdi da Tolstojevi junaci nisu tipovi, čak nisu ni karakteri, oni su *tečni*, izmjenljivi, živi, pri čemu je izraz *tečan* preuzet od Tolstoja.

Tolstoj je stvorio novi tip velikog romana koji nastoji obuhvatiti čovjeka i društvo u povijesno sudbonosnim vremenima. Misao o novom tipu originalnog romana koji su stvorili Rusi pripada Tolstuju. Ova deskriptivna misao nije netačna, ali iziskuje odgovor – što ga čini novim tipom romana, jer mnogo je romana u povijesti književnosti koji obuhvataju *povijesno sudbonosno vrijeme*, ali ipak nisu epopeja. U potrazi za tipološkim srodnikom tolstojevog romana-epopeje u kritici i nauci o književnosti pomenuti su mnogi krupni i sjajni romani, ali vrlo malo ili nikako uspješno, pri čemu je globalni zahvat u istorijsko sudbonosno vrijeme i broj stranica igrao važnu ulogu.

Jesu li Rusi zaista stvorili svoju, originalnu formu romana, kako tvrdi Tolstoj? Mihail Bahtin, jedan od najznačajnijih teoretičara romana u XX vijeku, u svojoj monografiji *Problemi poetike Dostojevskog* upravo tvrdi da je Dostojevski stvorio novi tip romana, koji je Bahtin nazvao polifonijskim, čime je, očigledno, potvrdio tačnost Tolstojeve misli. U pročelju ovog teksta naveli smo mišljenje Romena Rolana, koje doduše više upućuje na izuzetnu originalnost Tolstojevog glasa u globalu evropske književnosti, dakle njegovog talenta prije svega, ali je nastojanje da se u ruskoj i evropskoj književnosti nađe tipološki srođan žanr natjerala istraživače da Tolstojev roman odrede kao žanrovski veoma specifičan. Metod komparacije iskazao je svoje mogućnosti jedino u slučaju poredbe s dalekom *Iljadom* i *Odisejom*. Dakle, roman-epopeja. O njemu je napisana ogromna količina radova, ali, koliko znam, ne postoji takav rad u kome bi, recimo na nivou Bahtina, bio teorijski razjašnjen problem romana-epopeje. On očigledno čeka svog autora.

Već smo kazali da u ruskoj i evropskoj književnosti ima veći broj romana, velikih i obimnih, koji obuhvataju povijesno sudbonosne društvene okvire, ali na planu umjetničke tipološke srodnosti imaju malo ili nimalo veze sa Tolstojevim romanom. Ali iz mnoštva napisanih, zaista i vrijedno-sno velikih romana umjetničkom tipološkom srodnosću s *Ratom i mirom* izdvaja se Šolohovljev *Tih Don*. Apsolutno usamljeni Tolstojev *Rat i mir* iz XIX vijeka dobio je svog jedinog pravog srodnika u apsolutno usamljenom Šolohovljevom *Tihom Donu* iz XX vijeka. Pa ipak ova romana-epopeje se odnose na povijesno sudbonosne društvene okvire. Ali zašto nas onda Hemingvejeva najbolja pripovijest o starom ribaru Santjagu i dječaku tipologijom svoje poetike u većoj mjeri podsjeća na Tolstoja, nego neki veliki roman s povijesno sudbonosnom sadržinom. Zašto nam pada na pamet misao da bi se Konstantin Ljovin iz *Ane Karenjine* bolje osjećao u prostorima *Rata i mira*, nego u jednom od najboljih evropskih romana u kome

se Tolstoj znatno približio, po mišljenju Dostojevskog, puškinskoj stilskoj proceduri, što nimalo nije teško prihvati.

Tolstoj je kao grof, mimo svijeta – što kaže narod – kao pripadnik najstarijeg ruskog plemstva, sa dvorcem u Moskvi, izabrao da živi u Jasnoj Poljani, u usamljenoj aristokratskoj kući koja danas izgleda prilično skromno. Anatemisan i prognan iz pravoslavne crkve od strane najviših klerikalnih krugova, on u čijim je temeljnim pogledima na svijet ugrađeno evangelje, sahranjen je tu, u Jasnoj Poljani, pod stablom pod kojim je kao dječak tražio čarobnu palicu. Njegov mali grob stoji omeđen svježim busenjem i cvijećem, bez ikakvih obilježja. Je li izbor Jasne Poljane bio hir čudaka da se izdvoji i potraži u prirodi okrepnu za svoje otančale nerve, ili gest aristokrata da bude originalan, da stvori pozornicu od svoje kuće u kojoj će se zadovoljavati ljudska radoznalost. Ili je to bio bijeg Olenjina iz *Kozaka*, njegovog prvog romana u kome je varirao temu bijega u prirodu začetu Puškinom, ali, izgleda nam, i posljednji put u njega, temu *suvišnog čovjeka*.

Tolstoj je cijelog života nosio oko vrata medaljon s Rusoovim likom i, razumije se, rusozam u sebi, modifikovan vlastitim shvatanjima u vremenu i prostoru u kome je živio. Tolstojev izbor Jasne Poljane za mjesto življjenja povezan je ne samo s njegovom filozofskom, etičkom orijentacijom, nego je vezan i za njegovo shvatanje umjetnosti, za njegov stvaralački podvig. To nije bio nikakav romantičarski bijeg već povratak najtežim oblicima rada, fizičkog i umnog, koji priroda traži od čovjeka kao uslov međusobnog prožimanja. Na tom radu, kao najmoralnijem čovjekovom činu, zasnovao je mogućnosti za vlastiti izlaz i izlaz za svoje junake. Njime je za sebe, i kao primjer drugima, prekoračivao klasni ambis. U potrazi za prirodnim čovjekom, kako je to već davno rečeno, zaustavio se na mužiku, jer drugog izbora i nije bilo. Priroda i prirodno koje je duboko osjećao u sebi unijeće u svoja djela kao temeljni princip svoje poetike, što će mu pomoci da i tragične okolnosti u koje dospijevaju njegovi junaci, kao što je i sam dospijevao, prevede u epski tok i smiri u njegovim prostorima. U taj neposredni kontakt s prirodom i međusobno prožimanje još uvijek se nije uklinio materijalni interes posjedovanja stvari koji postaje smisao življjenja, što mu je omogućilo princip naivnosti i opis svijeta, kako kaže V. Šklovski, kao da je on prvi put viđen, a time i visoku poetičnost epskog toka.

Nije li i danas svojim osobenim rusozmom Tolstojev roman i djelo uopće, posebno njegova misao da će nauka uništiti svijet, koju smo kao studenti smatrali reakcionarnom, nije li okrenuto prema najsavremenijim zebnjama o sudbini planete i života na njoj. Temeljno vrijednosno načelo u njegovom pogledu na svijet je čovjek i njegov život, temeljni princip u

njegovoј osobenoј poetici je – apsolutno živ čovjek. I ideal. Kao pisac koji je, poput Dostojevskog, osjećao nezavisnost talenta od čovjekove svijesti, došao je na pomisao o mogućnosti onog savremenog tragicizma u kome da-nas živimo, kako održati u rukama svijesti rezultate svoga stvaralaštva. Ozonska rupa, zagađenost, nuklearni potencijali korak su na putu samo-uništenja koje je prorekao Tolstoj, daleki predak zelenih.

Napuštajući temu i ideju *suvišnog čovjeka*, on je napustio i ideju ubacivanja *stranaca* u rusku književnost (Turgenjev, Gončarov), koje je bilo motivirano odsustvom aktivističkog načela u ruskog čovjeka. Krupne, aktivističke figure njegovih junaka objektivno su u ruski život unosile optimističko načelo, a njihova poetizacija čini ih besprimjernim u svekolikoј ruskoј, pa i evropskoј književnosti. Kao kompozicione dionice, među kojima su mnogi tipološke novine, imaju elastičnost ostalih romanesknih struktura koju je Tolstoj izrazio riječju *tečnost*. Oni su polja sad gušće, sad rjeđe *razlivene* supstancije, primarno u horizontali, a onda i u vertikali, jer roman toka svijesti ne može a da je ne podrazumijeva, ali nikad po principu mozaičke kompozicije, koju je zamjerao Šekspir. Razumije se da se svi njegovi junaci ne ulijevaju podjednako srećno u ono što označava samobitnost Tolstojevog stila u romanu-epopeji. Sa tog stanovišta Pjer Bezuhov ili Konstantin Ljovin su Tolstojevi junaci, Andrej Bolkonski – puškinski. Kao struktura on bi se vjerovatno bolje osjećao u prostorima *Ane Karenjine* nego *Rata i mira*, a Ljovin – obrnuto, čak lagodnije i od Pjera Bezuhova, a on nije ni zavirio na bojno polje. Pjerovu, pak, dosljednost Tolstojevoј poetici iz romana-epopeje krnji obimno filozofiranje koje u plastiku lika unosi nešto lažno.

Nastavljajući tradicije svojih prethodnika i Tolstoj je stvarao divne ženske likove poput onih u Puškina, Turgenjeva, Gončarova: Natašu, Sonju, Anu, Kiti..., ali one ostaju tek dostoјne Andreja, Pjera, Ljovina. Tolstoj očigledno nije prihvatio ono njihovo preimuproćstvo nad muškarcima koje su u ruskoј književnosti utemeljili Puškin, Turgenjev, Gončarov u vezi s tipom *suvišnog čovjeka*.

Ako je tačna tvrdnja Mihaila Bahtina da se Dostojevski ne mijеša u sudbinu svojih junaka, što predstavlja temeljno načelo teorije polifonijskog romana, a da Tolstoj, kao pisac monološkog romana, upravlja svim svojim junacima i njihovim sudbinama – što je teško osporiti – ipak treba reći da njegovi junaci ravnopravno teku, na neki način, u slivu romana, romana-rijeke pod naslovom *Rat i mir*. Nekā, makar djelimična polifoničnost u okvirima monološkog romana, romana-epopeje. Osobenošću svoga stila, valja to reći, ovaj Tolstojev roman nema premca u stvaralačkom opusu Dostojevskog.

Osobenosti epike u Tolstojevoj drami *Carstvo mraka*

Nema sumnje da je mišljenje o svekolikoj nesceničnosti ruske drame, za koje se danas, u svjetlu savremenih teorija, ne može pouzdano reći da li je nedostatak ili preim秉stvo, povezano s njenom tekstuálnom narativnošću, odnosno epičnošću. Slično stoji stvar sa Tolstojem, najepskijim piscem kojega je poznavala evropska književnost XIX i XX vijeka. Zato nam danas izgleda veoma logično zaviriti u taj saodnos, tim prije što drama nikada nije sasvim izašla iz okvira pripovijednih tekstova, a time i naratološkog tretmana. Što se tiče vrijednosnog saodnosa između Tolstoja epskog pisca i Tolstoja dramaturga – mišljenja su podijeljena i kreću se od davanja apsolutnog preim秉stva Tolstoju kao epskom piscu, s čime se i mi slažemo, do ocjene da je *stvaralaštvo Tolstoja nezamislivo bez dramaturgije kao što je bez romana*.² S poznatim velikim prelomom, kada je Tolstoja umjetnika počeo da potiskuje mislilac i ideolog, Tolstoj je počeo drukčije da piše. Izbljedio je onaj živopisno-skulpturalni glas pripovjedača kao posebna estetska i diferencijalna vrijednost. Taj Tolstoj je pisao drame, a on kao svoje iskustvo dramskog pisca izriče misao da je *oblast drame čisto skulpturalna*. Tako je, kako sam kaže, stvarao dramske likove, koji nikada nisu dostigli živopisnu skulpturalnost epskih likova. Zato njegovo pozorište nije bez razloga nazvano *pozorište njegove starosti*.

Kada se pojavila njegova drama *Carstvo mraka*, dobila je sasvim oprečne ocjene od kojih navodimo dvije. Vsevolod Garšin: ‘*Carstvo mraka*’ je bilo prava, istinska tragedija... Tragedija u gledaoca mora izazvati užas i sažaljenje... ‘*Carstvo mraka*’ upravo izaziva užas i sažaljenje. Henrik Ibzen pak: U drami ima više razgovora nego dramskih pojava, a na mnogim mjestima mi je dijalog prije epski nego dramski; i uopće cijelo djelo je prije priča u dijalozima nego drama.

O svojim teškoćama pri prelazu s epike na dramu sam Tolstoj kaže: *U početku sam joj prišao* (drami – N. K.) *s onim istim postupcima romanopisača* kojima sam bio bolje vičan. Ali već poslije prvih stranica shvatio sam da to nije to. Ovdje se, na primjer, ne smiju pripremati trenuci prezivljavanja lica, ne smiju se prisiljavati da misle na sceni, da se sjećaju, ne smije se osvjet-

² E. Poljakova, *Teatr L'va Tolstogo*, M., Iskusstvo, 1978. g.

ljavati njihov karakter digresijama u prošlost. Potrebne su gotove stvari. Duševna stanja moraju biti već uobličena pred publikom... Tako isklesana lica u međusobnim kolizijama uzbudjuju i potresaju gledaoca. A monolozi i svakojaki prelazi sa slikama i tonovima – sve to zajedno izaziva mučninu kod gledaoca... Istina, i ja se nisam suzdržao, i ja sam umetnuo nekoliko monologa u 'Carstvo mraka', ali sam, umećući ih, osjećao da to nije ono pravo.³ K. Lomunov je pronašao još dva epska postupka kojima se Tolstoj služio u drami. Jedan od njih je kada se neko visoko rasuđivanje ili pojava sukobljava s neposrednim, naivnim, svježim shvatanjem pa se pri tome otkriva laž (razgovor Mitrića i Akima o štednji kod banke i kamatama). Drugi pak se tiče ponavljanja, igre detaljima (Akim i njegovo *tae*, Anjutka s njenim *ne makla se s mjesta*, Mitrić i njegovo: *ako se kandža zaglibi, ptica propade*). Sa svoje strane bismo dodali da se mnogi junaci iz drame sjećaju i da pisac karaktere nekih od njih osvjetljava *digresijama u prošlost* (Matrjona, Mitrić, Nikita).

Vidjeli smo kako Henrik Ibzen ekstremno naglašava epski karakter djela i kako ga gotovo ne smatra dramskim djelom. Nasuprot njemu pomenuta Poljakova nalazi da je 'Carstvo mraka' jedno od najnekanoničnijih djela svjetske dramaturgije, da je djelo epska tragedija, velika socijalna tragedija, tragedija moralnog preporoda, komad-priča, komad-propovijed, dramski epos, drama-roman, drama s tezom, socijalna misterija, drama alegorija, seljačka drama. Za svaku od ovih tvrdnji ona je našla uporište u nekom od segmenata smisaone i značenjske strukture djela. Međutim, oboje njih utvrđuju epski karakter djela. Očigledno Poljakova brani svaki redak Tolstojevog djela. Navodeći Bahtinovu ocjenu o predmetu i smislu Tolstojeve drame, ona je podvrgava kritičkom суду i smatra jednostranom. Evo te sporne Bahtinove ocjene: '*Carstvo mraka* onako kako ga Tolstoj shvata je, razumije se, najmanje carstvo neznanja, koje je izazvalo ekonomsko i političko ugnjetavanje, vlast koja je istorijski nastala i koja se prema tome može istorijski ukinuti. Ne, Tolstoj ima u vidu vječnu vlast zla nad individualnom dušom koja je jednom zgrijesila: jedan grijeh neizbjježno za sobom povlači drugi grijeh – Ako se kandža zaglibi – propade ptica (Kogotok uvjaz, vsej ptičke propast'). A taj mrak može pobijediti samo svjetlost individualne svjesti. Zato njegova drama po svojoj zamisli predstavlja misteriju; upravo zato i socijalno-ekonomski poredak, i seljačka svakodnevница, i veleljepni, duboko individualizirani seljački jezik predstavlja nepokretnu, neizmjenljivu pozadinu i dramski mrtvi omotač za unutarnji duševni život junaka.

³ K. Lomunov. *Dramaturgija L. N. Tolstogo*, Iskusstvo, M., 1956, str. 163.

*Prave pokretačke snage seljačkog života koje određuju i seljačku ideologiju, neutralizirane su i isključene iz dramske radnje.*⁴

Ne ulazeći u spor mi ćemo iz Bahtinovog citata izdvojiti jednu rečenicu, odnosno dio rečenice koji za nas predstavlja veoma preciznu vrijednosnu estetsku ocjenu preko koje je Bahtin vjerovatno došao do svoje misli: *...i veleljepni, duboko individualizirani seljački jezik predstavlja nepokretnu, neizmjenljivu pozadinu i dramski mrtvi omotač za unutarnji duševni život junaka.*

Kao što je poznato Tolstojeva drama nastala je po *socijalnoj porudžbini* protagonista narodnih pozorišta u osnivanju. Pod narodom se prije svega podrazumijevaao seljak, pogotovo kad je u pitanju Tolstoj. Seljaka je u modernu književnost, u njenu epiku uveo Turgenjev, u liriku Njekrasov. Tolstoj se našao pred složenim zadatkom da napiše seljačku dramu, pri čemu je, što se medija tiče, imao donekle na raspolaganju dramu Ostrovskog. Sudbina narodnog teatra u Rusiji je poznata (skomorohi). Izvesti seljaka na scenu značilo je stvoriti scenski jezik medija, koji se u folkloru iskazao uglavnom epski i lirski. Izvesti seljaka na scenu u kontekstu svoje jevanđeoske filozofije koja se djelimično već nalazila u folkloru, značilo je orientaciju prema određenom tipu narativnog narodnog stvaralaštva koje bi moglo iskazati vječne jevanđeoske istine. Pogodan siže za realizaciju svoje dramske zamisli našao je u kriminalističkoj hronici grada Tule, u slučaju Koloskova koji se stvarnim razrješenjem – pokajanjem uklapao u pišćevu zamisao, u misaone tokove *tolstojevštine*. Tako je narativno-dramski siže o Koloskovu ušao u osnovu dramske zamisli.

Iako je Tolsloj odbacivao metaforičnost proze kao njeno rđavo dostojanstvo, Viktor Šklovski je utvrdio da je Tolstojeva proza na svoj način metaforična. Šklovski je pored ostalog otkrio da je Tolstojev roman *Hadži Murat* u stvari razvijena metafora o pregaženom čičku. S osloncem na otkriće Šklovskog i tekst Tolstojeve drame *Carstvo mraka* nije teško analoški dosjetiti se i utvrditi da je Tolstojeva drama u stvari razvijena poslovica stavljena u podnaslov drame kao *Kogotok uvjaz, vsej ptičke propast'* koja u toku razvitka siže o Koloskovu, odnosno Nikiti, korespondira s jevanđeoskim narativnim motom postavljenim u pročelje drame *A ja vam velim da svaki...* Uporište za svoj rad na drami ovog tipa Tolstoj je mogao naći u žanru tzv. dramske poslovice (*proverbes dramatique*), čija radnja treba da rasvetli neku poslovicu koju treba odgonetnuti i u modelu drame Ostrovskog koja je nerijetko naslovljena poslovicom. Tolstoj je posegnuo

⁴ E. Poljakova, cit. djelo, str. 69.

za poslovicom kao tipološkim obilježjem mužikovog govora u svakodnevnoj praksi i intelektualnoj korespondenciji, kao stilemom koja će postati i stilema Tolstojeve drame. Taj gnomski žanr čija je geneza neodvojiva od priče kao narativne, epske forme iz koje je proizašao kao njena duhovna, intelektualna sublimacija, jedno konkretno iskustvo koje napušta situaciju iz koje je poteklo, uopštava se i postaje opštevažeće. Njen povratak u razgovor ili tekst najčešće je i gotovo uvijek povratak u priču jer tek u njoj smisao postaje jasan. Tolstoj ju je, dakle, u ovakvom obrnutom procesu *vratio* u svoju priču o Nikitinom slučaju i potvrđio njenu iskustvenu, trajnu vrijednost poput priče, poput sentence iz jevandjelja. U pročelju Tolstojeve drame, kao njen podnaslov, ispod naslova preuzetog iz jevandjelja (simbolička ove kontaminacije predstavlja jedan od temeljnih postupaka dosljedno provedenih u drami), stoji ova asindetska gnoma što fungira kao zagonetka na koju treba retrospektivno odgovoriti, a čije obilježje je teorijski utvrđeno kao nedramatično. Odatle bar djelimično ono Bahtinovo ...*veleljepni, duboko individualizirani seljački jezik predstavlja nepokretnu neizmjenljivu pozadinu i dramski mrtvi omotač za unutarnji duševni život junaka*. Vječne jevandeoske istine i vječne istine gnoma kao mrtva oblanda Tolstojevog teksta. Podnaslovna poslovica nagovještava prisustvo svog žanra u tokovima Tolstojeve dramske tekture, ali i svoje narativno okruženje veoma često digresivno. Poslovice čine intelektualni potencijal sudionika u drami, jedan od čestih a ponekad jedini model njihove refleksije.

Najveći dio igranog, odnosno izvedbenog, u stvari fikcionalnog vremena u Tolstojevoj drami otpada na skriveno vrijeme, na ono u kome su se događaji odigrali van scene, a na scenu dospjeli putem dijaloške naracije o njima, tj. putem dijaloške priče. Vjerovatno je iz tih razloga Ibzen video dramu kao priču u dijalozima. Dakle, neposredno prikazano dramsko vrijeme kao dio cjelokupnog fikcionalnog vremena, s teorijskim obilježjem jedino autentičnog dramskog, primarnog vremena u Tolstojevoj drami nije na prvom mjestu nego vanskensko, sekundarno vrijeme, koje na scenu dospijeva kao dijalogizirana naracija o onom što se desilo van scene. Epski pisac Tolstoj očigledno nije davao primat formalno autentičnom dramskom tekstu i vremenu, već onom koje u sebi nosi snagu i energiju dramskog načinka. Vjerovatno je to činio i s namjerom da razbijje čvrste okvire scenskog prostora. Zato svoju scenu smješta u kuću, u dvorište, prenosi na gumno, tako da očekivani glavni scenski prostor postaje sporedni i obrnuto. Štaviše sa nekolika čista epska štriha koja se tipološki prepoznaju kao autentično tolstojevska, kao onaj s konjima i s neposrednim ujahivanjem na scenu, on scenske prostore otvara prema svojim epskim širinama. Ako ovome doda-

mo i vanskenske događaje i njihovo vrijeme čiji smo izlazak na scenu već naznačili, onda možemo reći da su scenske mogućnosti Tolstojeve drame gotovo neograničene. Nas upravo najviše zanimaju ove narativno-dijaloške interpretacije na sceni vanskenskih događaja i njihovo vrijeme označeno kao sekundarno igrano vrijeme. To su najčešće sažete parafraze nekog događaja van scene dramski relevantnog, koji se činom narativnog prenošenja na scenu unekoliko epizira. Sam fakat parafraziranja koji je svojevrsna interpretacija, unosi dopunsko značenje koje potiče od interpretatora, a koje zatim postaje predmet dijaloškog tretmana i novih dopuna. Pored ovog tipološki osebujnog, temeljnog postupka navećemo još neke. Mnogi dijalozi ostavljaju utisak početka priče ili početka novog odlomka iz nje. Ne samo priča o onom što se desilo van scene a zatim dospjelo na scenu, već i priča na sceni o onom što će se desiti na sceni i onom što će se desiti van scene. Ponekad se naracijom kao epskim odstupanjem prevazilazi teret dramske kolizije, tako što se boravak na sceni imaginativno prenosi u bajku ili priču, pa je junak istodobno prisutan na dvije scene – stvarnoj i fiktivnoj na kojoj zaista boravi njegov duh. Umjesto neposredne dramske scene autor daje ponekad njen narativni selektivni vizuelni sažetak koji je u funkciji karakterizacije onog junaka koji ga prenosi. U stvari u drami ponekad fungiraju naporedno dvije scene od kojih se na novoformiranu prenosi informacija s one koja je u biti glavna a na koju će se učesnici vratiti. Postupak pak retrospektivne priče o životu i događajima ponekad je u poučno saznajnoj funkciji, što je u skladu s cjelinom autorove zamisli. Nekad pak narativna interpretacija zbivanja van scene izaziva snažne dramske kolizije različite kod raznih lica. Postoji takođe postupak narativne karakterizacije na sceni nekog iza scene. I na kraju ovog veoma redukovanih spiska narativnih postupaka još jedan: u Tolstojevoj drami se pojavljuje lice, veoma značajno za razvitak sižea i dramske radnje, koje neće na sceni izreći ni jednu jedinu riječ iako će se na njoj pojaviti.

U prva tri čina preovlađuje tip dijaloški organizovane naracije, odnosno sekundarnog igranog vremena, dok je četvrti čin najbliži teorijskom pojmu dramskog primarnog vremena i dramskog diskursa. Ali četvrti čin je karakterističan i po varijanti kojom je Tolstoj uklonio sa scene neposredna zbivanja oko umorstva novorođenčeta, opet u korist vanskenskog događanja i sekundarnog igranog vremena. Stravično umorstvo i njegovu neizdrživu dramsko naturalističku tenziju pisac će ublažiti lirsко tragičnim sukcesivnim doživljajem zločina od strane djevojčice na umjetnički veoma efektan način: ona čita zvuke rabote zločinaca i prevodi ih na jezik svojih emocija i misli, lirsко tragičkih, narativno povezanih. Prvi, auditiv-

ni postupak spada u primarno igrano vrijeme, a njegov prevod u vanskensko, sekundarno vrijeme. Zašto ženski zločin, pisac je obrazložio malom retoričko lirskom refleksijom – traktatom o seoskim ženama koje žive van dohvata svakog civilizacijskog i kulturnog kruga. Oba fragmenta svojom narativnom sukcesivnošću koče dramsku radnju, ali tom raščlanjujućom postupnošću pojačavaju do totaliteta tragičko-lirske dramatizam preodeći ga u sferu istinske umjetnosti. Peti čin je karakterističan po dvjema odvojenim scenama koje se događaju na dva scenska prostora. Na drugom se zbiva razrješenje koje potvrđuje tezu drame istaknutu u podnaslovu. Zatvoreni krug nabijen dramatizmom strašnih događaja puca i izljeva se u tolstojevski koncipirano pokajanje bludnog sina.

Dok se zbivanja u drugom činu drame dešavaju šest mjeseci poslije zbijanja u prvom činu, u trećem tek poslije devet mjeseci. Pisac je očigledno naznačio epsko vrijeme, ali ga nije ispunio, pa ono fungira kao tačke u nekoj stihovnoj formi ili kao udarac gonga pred dizanje zavjese. Tolstoj kao da izlaže svoje junake epskom vremenu: ostavlja ih, a zatim navraća da vidi šta se tamo dešava: Prošlo je šest mjeseci... Prošlo je devet mjeseci... Vrijeme naznačeno kao u priči ili romanu. Drama je međutim cjelovito umjetničko djelo.

1989.

Rehabilitacija sentimentalnog principa u romanu *Jadnici* F. M. Dostojevskog

Stil nije apsolutno u autorovim rukama, pogotovo ne u realističkoj književnosti u kojoj je obavezno poštivanje stila samog predmeta. Pa ipak i u njih, kada je u pitanju veliki pisac, autorov stil, na neki način, dominira nad stilom svih predmeta, struktura i postupaka u djelu. U manje darovitih pisaca stil predmeta se otima takvoj dominaciji. A ako se više raznorodnih predmeta izdvoji u posebne umjetničke cjeline, autorov stil se cijepa na predmetne komponente.

U obračunu s romantizmom realizam je posebno rigorozno prognao iz svog stila sentimentalni princip kao osjećajnost niže, često isforsirane pa i lažne vrijednosti, kao značajnu diferencijalnu veličinu u odnosu na romantizam. Ovo je naročito karakteristično za pisce koji dosljedno primjenjuju realističku poetiku i realističku koncepciju umjetnosti. Druga stvar je kad sam predmet, radi svoje umjetničke realizacije, iziskuje sentimentalni princip. U tom smislu ćemo naći taj princip u svih realista, posebno u onih koji tretiraju temu *malog čovjeka*.

Međutim, u najvećih pisaca, onih koji lome uske okvire svih stilova, pravaca i škola, samosvojna univerzalnost stila pokriva svaku predmetnost. Takav je stil Dostojevskog. Pitanje realizam ili romantizam nije samo pitanje odnosa između društvene i estetske stvarnosti, pitanje pravca ili škole, odnosno stilske formacije, već i pitanje ljudske prirode, koja je uvijek u nekoj veličini i sentimentalna, i romantična i realistična, tako da je svaka literatura koja je uskraćuje djelu – krnja za tu veličinu.

Kao što je poznato, u obračunu s klasicizmom sentimentalizam je obezbijedio nastanak i razvitak tako značajne književnosti kao što je romantizam. Sentimentalizam je uveo u literaturu preživljavanja običnog, najčešće siromašnog čovjeka, a od njega vode putevi ne samo prema romantizmu, već i prema psihološkom realizmu, dakle prema Ljermontovu i Dostojevskom, a time i naturalnoj školi.

Ako se, međutim, kaže da je naturalna škola još uvijek romantičarska škola (Čiževski) i da je pripremila realizam, onda se postavlja pitanje koji realizam, da li realizam Dostojevskog, Tolstoja i Čehova, jer drugog nema.

Ako je to tako, onda treba reći da je isповijednošću, kriminalističkom fabulom, obilježjima fantastike itd. realizam Dostojevskog trajno obilježen romantikom, da se starac Tolstoj oprostio od svijeta i literature herojskom romantikom iz *Hadži-Murata*, a Čehov sentimentalnim junacima iz drama, onda je očigledno da je tvrdnja u najmanju ruku pretjerana.

Poznato je da su ruski formalisti istakli tezu o tome da se literatura rađa iz literature. Polazeći vjerovatno od toga, J. Tinjanov je u slučaju Dostojevskog pronašao gotovo sveukupnu parodičnost njegova djela u odnosu na Gogoljevo djelo, što bi sa svoje strane trebalo da baci sjenku na originalnost velikog pisca. Ma kako bilo produktivno, tinjanovljevo otkriće danas izgleda jednostrano. Polazeći i od njega i Komarovićeve studije *Mladost Dostojevskog*, R. Nojhauzer je prije nekoliko godina u radu pod naslovom *Prilog tematici prvjenca Dostojevskog u svjetlu postromantizma u Rusiji*⁵ tvrdio u vezi s romanom *Jadnici* da je: ... *Makar rođen u Rusiji no njegova duša živi u idealima zapadnoevropskog sentimentalnog romantizma, da za njega to dopisivanje znači stilističku vježbu, ono služi stvaranju sentimentalno romantičnog stila; zatim: kad gubi Varenjku, prestaju i njegove stilističke vježbe, a jezik i stil u svojim istinskim i pravim vrijednostima ostaju nepristupačni malom pisaru.* Varenjka se po uzoru na junakinje sličnih sentimentalnih romana *prodaje za slatkische i francuske čipke.* – *Varenjkin pak odnos spram idealala ljubavi počinje književnom, pseudoromantičnom strašću, a završava potpunim predavanjem strasti za materijalnim dobrima.* Nojhauzer dalje kaže da se *sentimentalno-romantična ljubav, koja se odnosi isključivo na Ja, iskazuje u životu kao fikcija,* što je uopće uzevši veoma tačno. Zaključci koje je, međutim, izveo u okviru svoga rada imaju veoma precizan logički slijed, ali im se protivi jedan sumarni utisak o junacima.

Dostojevski je očigledno cijenio taj tip junaka utemeljen prevashodno na sentimentalnom principu, inače ostaje nejasno zašto bi njegovu tipološku supstancu uporno ponavljao u svojim najboljim junacima kao što su knez Miškin i Aljoša Karamazov, a da ne govorimo o Marmeladovima kamo u cjelini spada i Djeduškin. To je općeljudski tip, varijabilno moguć na svim podiocima socijalne ljestvice, od dna do vrha — kako se to i u romanu kaže. Da bi ga odbranio, Dostojevski je u svojim *Jadnicima* uzeo ekstreman uzorak sa dna te ljestvice, kao što je to učinio i Gogolj, i pokazao njegove vrijednosti u najneljudskijim i najtežim okolnostima.

Ovaj tip je veoma često u svom nastanku žrtva nasilja, bijede ili bogatstva (Djeduškin-Oblomov). On je tako reći oličenje teorijski gotovo čiste

⁵ *Umjetnost riječi*, br. 2-4, 1975, str. 168–169.

dobrote koja djela bez cenzure razuma i svijesti, što je Dostojevski veoma visoko cijenio. On je i stvaralački čovjek, uključujući čak i Djeduškina. Uslovno se može reći da karakteristika koju je Černiševski dao o Turgenjevu uglavnom odgovara ovom tipu. Čak i u Gorkog, koji je čovjeka vrednovao sa stanovišta socijalne revolucije i aktivnog otpora nasilju, a na toj mjeri je ovaj tip veoma rđavo prošao (za Makara će jedan njegov junak reći *teljačij Makar*), naći će se nekoliko njegovih varijanata u naučnoj i umjetničkoj sredini, a među njima i Pavle Protasov iz *Djece sunca* i Jakov Bogomolov iz istoimene drame. Kad smo već kod Gorkog, da kažemo da je njegovo djelo na ovom pitanju polemički usmjereno prema Dostojevskom. Ukidajući hijerarhiju podjele na male i velike, Gorki je istovremeno našao mnogobrojne, najčešće negativne, sitne veličine ovog tipa u malograđanskoj, sitnosopstveničkoj sredini, u kojih je ovo načelo uglavnom okrenuto prema sebi.

U Dostojevskog, međutim, u njegovoj utopijsko-hrišćanskoj koncepciji svijeta bez nasilja, prema kojoj će ljubav, dobro i ljepota promijeniti svijet, ovaj tip kao olicenje života za druge, kao vanistorijska, dogmatska vrijednost u smislu postojanosti, očigledno predstavlja glavni oslonac i činilac na tom putu.

Bjelinski je svrstao Djeduškina u najograničenije, i u isto vrijeme tragične ličnosti, što predstavlja svojevrsnu antinomiju, jer se, sa stanovišta teorije tragičnog principa, postavlja pitanje koliko je i u kojoj mjeri moguća tragika ograničenog čovjeka, ako izuzmemo da je, u jednom prenesenom smislu, ograničenost sama po sebi tragična. Odmah da kažemo da se Djeduškinova ograničenost odnosi u većoj mjeri na voljnu, nego na neku drugu duhovnu sferu, koja možda ima i genetske izvore, ali je brušena i dotjerivana bijedom, nasiljem državnih institucija i vjerskom dogmatikom. U tom smislu Djeduškin je karakterno sudbinski čovjek, dok tragični junak prekoračuje te granice po cijenu vlastitog života. U tim i takvim ograničenim okvirima junak Dostojevskoga je spreman da se žrtvuje za druge do mučeništva, a mučeništvo je, prema teoriji, pojam srednjovjekovnog tragizma. (*Ne pomogi ja vam, tak už tut smert' moja, Varinj'ka, tut už čistaja, nastojaščaja smert', a pomogi, tak vy togda u menja uletite.*⁶ I pomogao je, a kada se Varenjka udala za Bikova, dakle otišla, on će preći kod Fedore da nastavi činiti ono što je i ranije činio: *Ja, matočka, pereedu s moej kvartiry na vašu staruju i budu nanimat' u Fedory. Ja s etoju čestnoj ženščinoj teper'*

⁶ Ако вам не помогнем, то је смрт, права смрт, Варинјка; а ако вам помогнем, тада ћеме ми одлетеју. (Dostojevski, F. M. (1952) *Bedni ljudi*. Kultura, Beograd. S ruskog preveo Radivoj J. Maksimović, str. 117)

*ni za što ne rasstanus': k tomu že, ona takaja rabotjaščaja.*⁷) Tako samopozrtvovanje sentimentalnog junaka, ako je on moralna ličnost, ide ka samouništenju. Sentimentalni princip kao senzornu dominantu karaktera ovog junaka Dostojevski je, za razliku od Gogolja, razvio do istinskog patosa i na taj način omogućio njegovo uvođenje u sferu tragike. A koliko je pisac cijenio stvaralačke moći svoga junaka i njegov intelekt, najbolje svjedoči činjenica što je nikom drugom do njemu povjerio da u pismima, kao dijaloskim samoispovijestima, ocrta vlastiti karakter i karakter drugih junaka. I ma koliko da je Varenjka obrazovanija od njega i da ima razvijeniji književni ukus, jer s lakoćom otkriva Ratazjajevljevu nedarovitost i vrijednost Gogoljeve priповijetke u odnosu na sentimentalističko štivo koje oboje čitaju, udio njenih pisama u realizaciji romaneskne likovne forme djela daleko je skromniji od njegovog. Junakove, pak, riječi: *Vy, matočka, ne znaete ničego, a vot esli by vy znali tol'ko otčego eto ja dolžen vas ljubit', tak vy by ne to skazali*⁸ – svojom nedorečenošću i tajanstvenom, mističnom dubinom upućuju direktno na autora, na njegovu, ovdje tek nagoviještenu, konцепцију društvenih odnosa.

Iz samog djela se vidi da je roman Dostojevskog polemički usmjeren prema Gogoljevom *Šinjelu* i da na neki način predstavlja svojim umjetničkim rješenjima produženje puškinskog smjera u vrednovanju malog čovjeka. U ovom povodu u kritici postoje različita mišljenja, a jedan od kritičara je čak pronašao da Dostojevski samo hoće da potvrdi Gogolja.

Ustvari Virin, Bašmačkin i Djeduškin su junaci istog ili sličnog socijalnog statusa, ili tri varijante jednog socijalnog tipa, rađenog u tri stilske procedure od kojih je Gogoljeva tipološki bliža onoj Dostojevskog nego Puškinovoj. Sva tri junaka su karakterni utemeljena u sentimentalnom principu, a to načelo je istorijski i supstancialno najmlađe i najvitalnije u Puškinovog junaka. Što se pak Gogoljevog junaka tiče kao oličenja totalne ograničenosti, to načelo, koje izbjija u rijetkim čvornim tačkama priповijetke, gasne i postvaruje se *jer se junak duhovno hrani noseći u svojim mislima jedino ideju budućeg šinjela* (čovjeka nema). *Šinjel* je posljednji pokušaj sticanja neke čvrstine, makar neke forme kao kičme, spoljašnje, društveno priznate vrijednosti iza koje prije fizičke smrti dolazi duhovna. Odavde vodi put ka Čehovljevoj futroli, razumije se u jednom simboličkom smislu.

⁷ *Ja ḥy ce, pođena, преселити из мог стана у ваши некадашињи стан, становашу код Федоре. Ja ce с том поштеном женом сада ни по коју цену нећу расстати; осим тога, она је тако вредна.* (Ibidem, str. 177–178)

⁸ *Jer ви, пођена, ништа не знаме. А кад бисте само знали због чега је све то, због чега морам да вас волим, друкчије бисте онда говорили.* (Ibidem, str. 103)

Dostojevski očigledno rehabilituje svoga junaka, a s njim i načelo čije je oličenje, na taj način što to načelo, koje veoma često ima vrijednost plitke emocije, razvija u smjeru jednog istinskog patosa, sposobnog da izdrži težinu dramskog pa i tragičkog estetskog načela u čijim poljima ostaje uvijek čovjek kao vrhovna vrijednost. Dostojevski nije idealizovao svoga junaka već ga je na mnogim mjestima učinio komičnim, ali je prisutnost komike za piscu, kao što je to istakao u povodu *Don Kihota*, znak pozitivne vrijednosti. Pa ipak ukupan estetski dojam od junaka ostaje beznadno krnj, u onim poljima umjetničkog lika u kojima sentimentalni princip ima nižu vrijednost, a to se dešava kad junak prihvata predodređenost svoje sudsbine, svog socijalnog položaja i iskazuje se kao jadnik. On koji ponekad *podnese za jedan dan više nego drugi za godinu*, što ima vrijednost herojskog čina i neke zapreke zlu, na planu društvenih sukoba od istorijskog značaja, takva vrijednost se potire.

Junak Dostojevskog na prvo mjesto stavlja duhovnu čovjekovu aktivnost. Kritikujući, pak, društvo u kome je sticanje glavni cilj, on previđa vrijednost tog sticanja. Dok Gogoljev junak, ne svojom voljom, absolutizira vrijednost materijalnih stvari, čime objektivno, mada nasilno, prihvata kapitalistički društveni odnos, tako reći spada na njega kao na jedinu preostalu dimenziju, junak Dostojevskog odbacuje svaku njihovu vrijednost poput srednjovjekovnih isposnika i pravednika, jer ga samo stid tjera da zamijeni poderane čizme, a čizme su za njega ništa – đubre. A taj stid kao izraz i okosnica sentimentalnog načela dobija veoma jasne društvene motivacije. Pa ipak poslije ovakvog duhovnog bogataša Dostojevskog iz sredine *malih ljudi*, Gorki je u svom djelu mogao ukinuti temu *malog čovjeka* i svesti je na pojam sitne veličine malograđanina. Prigovor Gorkom da su mu gotovo svi junaci inteligentni i da odreda filozifiraju, odnosi se u podjednakoj mjeri i na Dostojevskog.

Valja reći da razlike između junaka o kojima se govori potiču i od tri ipak različita estetska pristupa, jer su isto socijalno biće umjetnički varirala tri različita talenta i, što nije bez značaja, u tri različita vremenska segmenta u kojima se modifikovao odnos romantizam-realizam, a time i odnos prema sentimentalnom principu: Puškin u nizu djela zadržava ovo načelo kao stilsku komponentu svoje romantike; u odnosu na Gogolja Dostojevski ga vraća u ravnopravan saodnos. Za Puškina je karakterističan, kako reče Đerd Lukač, harmoničan saodnos između estetske i životne stvarnosti. U Gogoljevoj satiričnoj i groteskoj komici, kao estetskom načelu kroz koje je kritički video stari svijet do predjela totalne negacije, malo je bilo mjesta za junaka koji je oličenje sentimentalnog principa, najosjetljivijeg načela

na dodir komike, tako da se na drugom polu te komike mogla pojaviti i opstati samo herojska romantika poput one iz *Tarasa Buljbe*. Dok su ova dva pisca, Puškin i Gogolj, kako kaže G. Fridlender, vidjela junaka *sa strane*, Dostojevski je, poput sentimentalista, upotrijebio epistolarni postupak samoispovijesti srca i duše dižući ga na nivo socijalnog i psihološkog realizma i, rečeno bahtinski, principa suprotstavljenih svijesti, u jednom, tako reći, totalno dijaloškom romanu. Roman je formalno prije prekinut nego završen, jer se prepiska, bez neke spoljašnje intervencije, teško uklapa kompoziciono u romanesknu formu, ali je zato roman iznutra završen. Raznolikost trijade o kojoj je bilo riječi, sa stanovišta umjetničke i životne istine je komplementarna; sa stanovišta tipologije stila ta komplementarnost bi bila potpunija da je Puškin upotrijebio onu svoju stilsku komponentu u kojoj je urađen *Ukopnik*.

1982.

Iz Gogoljevog Šinjela u Čehovljevu *Futrolu*⁹

U ekspoziciji Gogoljeve pripovijetke zapazili smo dvije ključne misli kojima pisac uvodi svoju pripovijetku i svoga junaka u duh vremena i njegov književni trenutak. *Teper' uže vsjakij častnyj čelovek sčitaet v lice swoem oskorblennym vse obšćestvo*, tj. danas svaki pojedinac smatra da uvreda nanesena njemu predstavlja uvredu za cijelo društvo. Ako je to duh novog vremena, kako očito kaže pisac, onda moj junak, ma kakav bio, tipičan ili izuzetan, ima pravo na takav tretman. Druga misao je takođe u zaštitnoj funkciji junaka, koji je *večnyj tituljarnyj sovetnik, nad kotorym, kak izvestno, natrunilis' i navostrilis' vdovol' raznye pisateli, imejušcie pohval'noe obyknoven'e nalegat' na teh, kotorye ne mogut kusat'sja*.¹⁰

Čehov, pak, poznat je kao pisac u koga ili nema ekspozicije, ili se ona ostvaruje na neki drugi način. U ovom slučaju tj. u slučaju pripovijetke *Čovjek u futroli*, u osnovi lirska scena noći raspolućena je na svjetlost od mjesecine i sjenku u kojoj sjedi narator što će ispričati priču o Bjelikovu kao priču o zlu i izaći iz sjenke odmah nakon završetka priče, u mjesecinom obliven pejzaž visoke lirske vrijednosti. Zatim se, neposredno, uvodi uzorak futrole u funkciji ekspozicije, koji se odnosi na Mavru, ženu vlasnika staje u kojoj su zanoćili, a koja već godinama izlazi samo noću. Dakle, posebnim, a ne općim kao u Gogolja, uvodi se posebno – priča o Bjelikovu. I ne samo to. Uvodni model futrole kao ekspozicije pisac će iskoristiti kao lajtmotiv svoje pripovijetke, jer će se Mavra stvarno pojaviti pri kraju priče i na taj način tipološki učvrstiti vjerovatnoću slučaja Bjelikov.

Velik je razmak između Gogolja i Čehova – istorijski i umjetnički. Velik je raspon između junaka koji se porede. Pa ipak oni su dva tipološki srodnih modela, slične, a na mnogim mjestima iste duhovne veličine, već odavno izražene sintagmatskim tandemom *mali čovjek*. Naprijed smo vidjeli da se Gogolj u ekspoziciji pripovijetke ogradio od mogućih prigovora

⁹ Misli se na Čehovljevog *Čovjeka u futroli*. Op. priređ.

¹⁰ Vježiti *titularni savjetnik na čiji račun, kao što je poznato, do danas, prave šale do mile volje i vježbaju se razni pisci koji imaju običaj dostojan pohvale da nalijeću na one koji ne ujedaju.* (Prijevod svih citata sa ruskog jezika u knjizi – N. K, osim ako nije drugačije navedeno.)

u pogledu junakove tipičnosti, odnosno izuzetnosti, principom humanizma u duhu svoga vremena koji ima revolucionarnu vrijednost, ali se ipak potruđio da zorno pokaže junakovu tipičnost: *uznali v departamente o smerti Akakija Akakijevića, i na drugoj den' uže na ego meste sidel novyj činovnik, gorazdo vyše rostom i vystavljavšij bukvy uže ne takim prjamym počerkom, a gorazdo naklonee i kosee.*¹¹ (Ovo ističemo zato što se u savremenoj kritici, mahom na Zapadu, nerijetko govori o netipičnosti Gogoljevog junaka.) Ironizirajući razlike koje se svode na uzrast i rukopis, Gogolj potvrđuje tipološku istovjetnost. Međutim, Gogoljeva pripovijetka se ne odnosi samo na čovjeka sličnog materijalnog položaja i ranga. Na svim podiocima činovničke hijerarhijske ljestvice, utemeljene na potčinjavanju jednog šinjela drugom, stvara se tip čovjeka bliskog psihološkom sklopu Akakija Akakijevića. Onaj isti general, koji je svojom grdnjom dotukao Akakija Akakijevića, u trenutku kad mu mrtvi Akakije (dionica fantastike pri kraju priče) traži šinel kao osvetu za svoj, ponaša se slično njemu: *Kak by ni byl on harakteren v kanceljarii i voobšće pered nizšimi, i, hotja vzgljanuvši na odin mužestvennyj vid ego i figuru, vsjakij govoril: 'U kakoj harakter!' – no zdes' on, podobno ves'ma mnogim imejušćim bogatyrskuju naružnost', počuvstvoval takoj strah, što ne bez pričiny daže stal opasat'sja kakogo-nibud' pripadka. On sam daže skinul poskoree s pleč šinel' svoju...*¹²

Misao da u ovakvim trenucima nema principijelne razlike između njih dvojice Gogolj utvrđuje još jednom: ... *s etih por sovršenno prekratlos' pojavlenie činovnika-mertveca: vidno general'skaja šinel' prišlas' emu soveršenno po plečam...*¹³ (Sjetimo se niskog rasta Akakija Akakijevića i visokog generalovog rasta). Da bi svoju tipizaciju doveo do univerzalnog smisla, do simbolike, Gogolj uvodi grotesknu fantastiku u svoju realističku pripovijest. Taj dio pripovijetke se, stilski i kompoziciono, doima, uslijed rasta smisla po vertikali, kao dodatak. On u stvari nastaje kontaminacijom realnog događaja otmice šinjela i fantastike čiji je izvor generalova nečista savjest. Dionica fantastike je u funkciji epiloga, nečeg što nije integralni dio

¹¹ ... *u departamentu su saznali za smrt Akakija Akakijevića i već sutradan je na njegovom mjestu sjedio novi činovnik, mnogo viši od njega koji nije ispisivao slova uspravnim rukopisom već mnogo nagnutije i kosije.*

¹² *Ma kako izgledao kao čovjek jake volje u kancelariji i pred potčinenjem, i mada bi svak ko bi pogledao na njegov muževni izgled i figure povikao: 'Uh, kakav karakter!' – ovoga puta je on, slično mnogim koji imaju junačan izgled, osjetio takav strah, da se nije bez razloga počeo bojati da mu ne pozli. Čak je sam veoma brzo svukao svoj šinel...*

¹³ ... *od tada je činovnik-mrtvac sasvim prestao da se pojavljuje: očito mu je generalski šinel bio taman...*

teksta pripovijetke, čime je unekoliko riješen estetski, stilski i smisaoni disparitet između romantike fantastike i realističkog prosedea pripovijetke. Ovu kombinaciju kao model preuzeće i razviti u svojoj posljednjoj romanesknoj kompoziciji Mihail Bulgakov.

Umjetnička procedura Čehova je sasvim drukčija, obrnuta. U osnovi njegovog čovjeka-futrole je biće srođno Gogoljevom junaku, ali biće koje je u istorijskom razmeđu što ih dijeli od žrtve postalo zlo. Ideja Bjelikova kao društvenog zla predstavlja glavni konstruktivni princip Čehovljeve pripovijetke. Postupnošću, mirom i elegancijom njemu svojstvenim, on od samog početka za svoga junaka bira karakteristike-činjenice i vezuje ih u futrolu, duhovnu oblandu univerzalnog smisla. Konačan lik futrole, čini mi se, dostignut je u času opisa mrtvog Bjelikova: *Teper', kogda on ležal v grobu, vyraženie u nego bylo krotkoe, priyatnoe, daže veseloe, točno on byl rad, čto nakonec ego položili v futljar', iz kotorogo on uže nikogda ne vyjdet. Da, on dostig svoego ideała! I kak by v čest' ego vo vremja pohoron byla pas-murnaja doždливая pogoda, i vse my byli v kalošah i s zontami.*¹⁴

Cio tok pripovijetke svjedoči o mukotrpnim autorovim naporima i nastojanjima da dođe do realizacije svoje zamisli, lika-groteske, lika-simbola. Čak je za posljednji potez svoje kićice u dovršenju lika-futrole naručio odgovarajuće vrijeme, a onda je, poput Gogolja koji je to učinio u eksponciji pripovijetke, ostajući u biti vjeran principima realističke umjetnosti i njene tipizacije, smisao futrole okrenuo prema svakodnevnici: *A razve to, čto my živem v gorode v duhote, v tesnote, pišem nenužnye bumagi, igraem v vint – razve eto ne futljar? A to, čto my provodim vsju žizn' sredi bezdel'nikov, sutjag, glupyh, prazdnyh ženščin, govorim i slušaem raznyj vzdor – razve eto ne futljar?*¹⁵

U oba pisca postoje, na samom početku teksta pripovijetke, biološke prepostavke, ili nešto slično, za slučaj šinjela i futrole: u Gogolja je junak, tako reći, rođen kao titularni savjetnik, u Čehova, pak prepostavka da se radi o atavizmu, odnosno povratku u vrijeme kada čovjekov predak još nije bio društvena životinja, ili o biološkoj varijanti karaktera. Obje pret-

¹⁴ *Sada, kada je ležao u kovčegu, izraz mu je bio krotak, prijatan, čak veseo, kao da mu je bilo milo što su ga najzad položili u futrolu iz koje više nikada neće izaći. Da, on je ostvario svoj ideal! I kao njemu u čast vrijeme je bilo tmurno, kišovito a svi mi u kalošama i s kišobranima.*

¹⁵ *A zar to što živimo u gradu u zagušljivosti, u tjeskobi, ispisujemo nepotrebne papire, igramo vinta – zar to nije futrola? A to što provodimo život među besposličarima, tužibama, glupim i dokonim ženama, pričamo i slušamo razne gluposti – zar to nije futrola?*

postavke imaju vrijednost ograde umjetnika-realiste da je čovjek, ne samo socijalno biće, već i priroda.

Ističući duhovno siromaštvo svoga junaka, Gogolj ga određuje kao sudbinskog čovjeka, čak mu je i ime kalendarski predodređeno, a kalendarsko vrijeme je tip krnje zabilježenog istorijskog vremena: imena beznačajnih svetaca koji određuju tip dalekog vremena u kome se traži ime za junaka, i vrijeme departmana, kao vrijeme oca i sina Akakija, postavljeni su u posredbeni odnos. Tako se dobija vrijednosno određenje da je vrijeme čovjeka ograničenih sposobnosti. Gogolj je kancelarijske moći svoga junaka sveo na prepisivanje, pa je i poznato zapažanje i sud Černiševskog da se radi o poluidiotu – uglavnom tačno. Ovo je bio razlog što su mnogi kritičari, čak i savremeni, posebno oni desne književne orijentacije, postavljali pitanje svrshodnosti njegovog književnog tretmana, zaboravljujući pri tome da je Dostojevski svoga genijalca kneza Miškina nazvao idiotom, razumije se veoma uslovno rečeno, jer to nije piščev tretman. Nije, međutim, isključeno, ma kako to zvučalo pretjerano, da bi Miškin, da nije bio knez, možda dospio među pisare u departmanu. Ovo kažemo ni načas ne zaboravljujući na zaista oskudne duhovne moći Bašmačkinove. Međutim, totalitetu ovakvih zaključaka opire se veličina onih duhovnih snaga koje junak iskazuje realizujući ideju o novom šinjelu. Junak je, i u tako skučenim okvirima prozaičnog idealja, a šinjel je postao ideal zahvaljujući svojoj društvenoj vrijednosti, duhovno živnuo. Skrivene duševne snage, među kojima i ljubav, su se probudile. Junak nepogrešivo odgoneta buduće ponašanje krojača Petroviča oko pregovora i pogodbe o izradi šinjela. *On sdelalsja kak to živee, daže tverže harakterom, kak človek kotoryj uže opredelil i postavil sebe cel'.* S lica i postupkov isčezlo samo soboju somnenie, nerešitel'nost' – slovom vse kolebljuščiesja i neopredelenyye čerty. Ogon' poroju pokazyvalsja v ego glazah, v golove daže mel'kali samye derzkie i otvažnye mysli: ne položit' li, točno, kunicu na vorotnik.¹⁶ To i jesu one snage koje je potisnuo stari šinjel i bijeda prepisivača. U takvim okolnostima šinjel je postao ideal, zaštita ne samo od hladnih petrogradskih vjetrova, već uslov da ga smatraju čovjekom, da ga koliko-toliko poštiju, zaštita od nasrtaja onih koji ga smatraju predmetom razonode. Šinjel čak vraća karakter malom čovjeku, ili to sam postaje kruteći se u futrolu kao spoljašnju zamjenu za kičmu koju sam uništava, jer sloboda koju šinjel-futrola pruža postvarena je u onom ironičnom

¹⁶ Postao je nekako življi, čak čvršći karakterom kao čovjek koji je sebi odredio i postavio cilj. S lica i iz postupaka nestala je od sebe sumnja i neodlučnost – jednom riječju sve crte kolebljivosti i neodlučnosti. Ponekad bi se u njegovim očima pojavio sjaj, na pamet padale drske i odvažne misli kao ova: a možda staviti baš kunu na okovratnik.

Gogoljevom određenju: a možda staviti baš kunu na okovratnik. Ovo buđenje duševnih pa i duhovnih snaga, koje je Gogolj opisao s istinskom patetikom, ali unaprijed omeđio njegove granice sentimentalnom ironijom, predjelima do kojih seže ideal šinjela, omogućilo je dubinu onog tragizma junakovih preživljavanja nakon otmice šinjela i učvrstilo relevantnost teme. Tragizam povratka u stari šinjel, u kome se život ponovo pretvorio u apsurdni krug odlaska i dolaska s posla i na posao kao istinsku futrolu, dokrajčio je udar straha nakon susreta s generalom, sa šinjelom višeg ranga.

Dvije, tipološki slične, u nekim aspektima podudarne veličine, zajedničke su za Gogoljevog i Čehovljevog junaka i međusobno povezane: junakov strah da ne bude smiješan, kao i osobina i nastojanje obojice junaka da se sakriju čak kad se nađu i u mnoštvu. *On (Akakij) uže neskol'ko let ne vyhodil po večeram na ulicu i On prosto ne znal kak emu byt', kuda det' ruki, nogi i vsju figuru svoju.*¹⁷ Ne zanemarujući razlog da je odsustvo ili skučenost komunikativnih moći u oba junaka povezano s njihovom prirodom, geneza obje veličine u Gogoljevog junaka vodi ka socijalnoj bijedi (povećanje komunikacije pri prelazu iz starog u novi šinjel), u Čehovljevog junaka – ka egzistenciji i egzistencijalnim pitanjima uopće (*kak by čego ne vyšlo*¹⁸). S ovom problematikom je povezana i tvrdnja da je *materijalna oskudica Akakija Akakijevića pod znakom pitanja, dok je njegovo duhovno siromaštvo van svake sumnje*. Što se tiče ove tvrdnje nju jednostavno pobijaju podaci koje je Gogolj unio u svoj umjetnički tekst, a među kojima ima i onih koje bismo nazvali statističkim. Bez obzira na svoju ograničenost Akakije Akakijević radi po cito dan, i na poslu i kod kuće, zamjenjujući onoga koga bismo danas nazvali daktilografiom, radi i svoj i tuđi posao, a zato dobija nešto više od jedne rublje dnevno. Za kupovinu skromnog šinjela treba da da gotovo četvrtinu svoje godišnje plate. Popis njegovih stvari nakon smrti sadržavao je: vezu guščijih pera, top pisaćeg državnog papira, tri para čarapa, dva-tri dugmeta koja su se otkinula s pantalona (od njih vjerovatno vodi porijeklo Djeduškinovo otkinuto dugme iz *Jadnika Dostojevskog*) i već poznati stari šinjel. Ne, to je najčistiji oblik eksploracije koji je pobudio autorov gnjev, pokrenuo njegovo pero, njegov humanizam, njegovu etiku. Junakova ograničenost samo je još više pojačavala autorov gnjev, pokretala njegove stvaralačke snage, jer ako je *samo junakovo duhovno siromaštvo van svake sumnje*, onda pišćevo djelo gotovo da gubi smisao.

¹⁷ *On (Akakije) već nekoliko godina nije izlazio uveče na ulicu i On naprosto nije znao šta da radi, kuda da djene ruke, noge i svu svoju figuru.*

¹⁸ *da se nešto ne dogodi.*

U Gogolja su socijalno birokratske motivacije glavni i neosporan predmet u umjetničkom djelu o kome je riječ, u Čehova su one nagoviještene kao izvor, dok je dat samo rezultat kao idealan produkt potčinjavanja birokratiji, državi i njenim ustanovama. Na spolnjem planu futrola je kišobran, kaljače, krevet, soba, mrvicački sanduk – sve u svom hronološkom gradiranom redoslijedu, na unutarnjem, pak, data na primjerima junakovog ponašanja, ona je duhovna, psihološka opna čutanja, totalnog ostajanja u domenu cirkulara i paragrafa koji obuhvataju sav junakov privatni i društveni život. Akakije, odnosno njegov autor, se buni protiv nasilne smrti jedinom preostalom mogućnošću za njegovog junaka u datim uslovima – nečistom savješću krivca za nju kao pjesničkom istinom, smrt pak Bjelikova predstavlja olakšanje za većinu onih koji su ga poznavali, pa i za pisca.

Bjelikovljeva duhovna aktivnost je zatvorena u futrolu kao, za njega, idealnu budućnost svijeta, koja je za neku mjeru, za neku razliku od šinjela, konačna i definitivna. Futrola je u istorijskom vremenskom segmentu nastajala od šinjela koji je njena početna etapa. Kao *ukrućeni* šinjel ona je konačno *spoljašnja* zamjena za karakter, za kičmu. Kao što mekušac stiče svoju ljsku ili oklop u zamjenu za kičmu, tako je futrola zamjena za karakter. Svoj zijev ona je proširila na ogroman broj ljudi i to je razlog za autorov radikalni odnos prema njoj. Gogolj je sredinom minulog vijeka video socijalni smisao šinjela sa različitim okovratnicima, s poentom na posljednjem podioku hijerarhijske ljestvice, kao uzrok depersonalizacije ličnosti. Čehov je pri kraju vijeka video epidemiju futrole kao društvenog zla koju je gotovo nemoguće skinuti, a pogotovo ne ukrasti.

Dok se Bašmačkinova samoodbrana, koju je pružao novi šinjel povratkom u stari, rasprsla pod udarom straha, Bjelikovljeva futrola se konačno zatvorila pod udarom smijeha kao najpotpunije životne manifestacije, maligno ispunila sav preostali životni prostor i definitivno zaštitila junaka od života. Proces samozaštite pod okriljem paragrafa u cjelini je postao proces samouništenja u težnji ka totalitetu sigurnosti. S groblja se vraćaju Bjelikovljeve kolege s osjećanjem radosti i olakšanja, ali niko nije htio da pokaže to osjećanje, kaže narator, odnosno pisac, što je opet začetak futrole.

Humanistički Gogoljev ideal iskazan u zaštitu *malog čovjeka*, s nagovještajem šinjela kao općeg zla, glasio je: *On je tvoj brat*. Čehovljev humanistički ideal iz čuvene priповijetke odnosi se na zaštitu zdravih, normalnih ljudi od pogubnog zagrljaja futrole, od konformističkog, konfidentskog, retrogradnog zla koje postaje oslonac sistema i sastavni dio ugnjetačke mašinerije koja je proizvela svog idealnog junaka.

U tretmanu teme o *malom čovjeku* Čehov se uglavnom slagao s Maksimom Gorkim, a Burkinovu, tj. naratorovu misao, očigledno blisku autoru – *otvoreno da kažem da je veliko zadovoljstvo sahranjivati takve ljudе kao što je Bjelikov* – Gorki će više puta potpisati u svojim djelima.

Četrdesetih godina minulog stoljeća, u absolutističko-birokratsko nikolajevsko vrijeme, koristeći se Gogoljevom umjetničkom spoznajom šnjela kao socijalnog zla, ruska socijalna revolucija staje iza Gogoljeve humanističke poruke. Devedesetih godina tog istog vijeka, uoči prve generalne probe – kako je Lenjin nazvao prvu rusku revoluciju – ruska socijalna misao i ruska socijalna revolucija traži odgovornost svakog pojedinca za svoju sudbinu, mijenja svoj odnos prema *malom čovjeku* koji je evoluirao u legion građana iz futrole. U tom smislu Čehovljeva pripovijetka potvrđuje piščevu svijest o vremenu i njegovim progresivnim tokovima.

1986.

O Čehovljevim pripovijetkama

Anton Pavlovič Čehov završava u ruskoj književnosti epohu velikog realizma, koji počinje Gogoljevom a prestaje njegovom pripovijetkom. Izbor žanra pripovijetke, u slučaju Čehova pretežno minijature, ne podliježe isključivo odredbama umjetnikovog dara, prirodi njegovog izraza, nego predstavlja i *socijalnu porudžbinu epohe* i njenog reprezentanta koji je svio gnijezdo u socijalnom iskustvu umjetnikovom, u međama njegovog hronotopa. Dio te porudžbine sadržan je i u stalnom urednikovom zahtjevu za kratkoćom i sažetošću. U slučaju Čehova to je epoha kraja jednog vijeka ne samo kalendarski već i sa stanovišta društvenih formi. Molekularnim društvenim procesima sa njihovim srednjim (i sitnim) reprezentantom, kojega je stariji Čehovljev savremenik Lav Tolstoj zaobišao slikajući uglavnom plemstvo i seljaštvo (B. V. Mihajlovski), najviše je odgovarala, prostorno i vremenski, kratka pripovijetka s komikom kao obilježjem *svijeta koji prolazi*.

I mada je Čehov poznat kao tvorac sasvim nove umjetničke forme – lirske drame, koja ruši klasičnu poetiku dramskog žanra, mala epska forma ili pripovijetka, s aristokratizmom pučke jednostavnosti savršeno urađene umjetnine, participira u njegovom stvaralaštvu najveći dio. Izmaglica u koju su kao u kolijevku smještene mnoge Čehovljeve minijaturne umjetnine u funkciji pjesničke *nedorečenosti*, koja je u Tolstoja izazvala dojam o impresionističkom postupku, zamjenjuje ili predstavlja estetski ekvivalent za pojам ljudskog fatuma. Čehov ne izmišlja i ne domišlja ljepotu, već nemilosrdno opisuje svoju realističku ekspresiju o njoj. Njegova pripovijetka, sa svojim socijalnim, psihološkim, a često i simboličkim realizmom, a prije svega s realizmom *neprolaznih* činjenica o svakodnevnicima, s komikom i nerijetko elegičnim lirizmom i lakonizmom, podsjeća na *sažetu dramsku scenu* ili kratki epski tok Tolstojeve spore obuhvatnosti. Svoj način pisanja i svoju pripovijetku Čehov je doveo do savršenstva, što će Maksim Gorki hiperbolično prokomentarisati: *Poslije vas sve izgleda kao da je toljagom napisano*. I zaista poslije Čehova, tačnije još za njegova života, ruska književnost će krenuti tokovima poezije u stihu, jer je, pored ostalog, dale je sažimanje mogao podnijeti samo stih. Kao što njegov simbolički reali-

zam ima doticaja sa simbolizmom i njegovom pjesničkom doktrinom, isto tako fragmentarnost njegove pripovijetke bez fabule u kojoj kompozicionu funkciju prije svega vrši podtekst ima dodira s nastankom i koncepcijom poeme jednog Bloka i jednog Majakovskog u kojima takođe podtekst fragmenata ostvaruje kompozicionu funkciju. Ovaj postupak naći će se u osnovi Pilnjakove proze.

Naš izbor u odnosu na Čehovljev pripovijedački opus ne može biti savim reprezentativan jer je namjenski redukovani prije svega na potrebe nastave. Analitički redoslijed dat je u parovima i grupama koje obrazuje identičnost ili srodnost umjetničkih principa na kojima su utemeljene pripovijetke. U orbiti sažetih analitičkih doticaja naše su se sljedeće pripovijetke: *Konjsko prezime, Presolio, Dječaci, Kaštanka, Vanja, Ostrige, Debeli i mršavi, Kameleon, Dušica, Čovjek u futroli, Činovnikova smrt, Odjeljenje br. 6, Jonić i Stepa*.

Pripovijedni tandem *Konjsko prezime* i *Presolio* izgrađen je gotovo na čistoj komici u formi humoreske, koja ima dramsko obilježje, jer je intenzitet njenog kretanja, u prvom slučaju, uslovjen intenzitetom bolova generalovog zuba, u drugom – stalnim porastom straha u oba junaka, koji predstavlja glavni impuls komike. Dinamici komike u *Konjskom prezimenu* doprinosi i živahnost igre riječima – postupka kojim se, u ovom slučaju, realizuje u jednom asocijativnom nizu. U pripovijeci, pak, *Presolio* komika je zasnovana na nesporazumu, a ovaj na slučajnom susretu na kome inače Čehov nerijetko gradi svoju komiku. U traganju za konjskim prezimenom ljudi izgledaju veoma zamišljeno; oni zure u nebo kao da traže neku duboku misao, a iza toga stoji besmisao napora i taj raskorak i čini komiku scene. Osim toga ljudi se kreću mehanički, kao lutke, i na tom dodiru između živog i mehaničkog izrasta komika. Opruga mehanizma međutim djeluje i nakon što je general izvadio Zub i zaustavlja se zajedno s posljednjim udarom smijeha, kad je riječ pronađena i kad se pokazalo da prezime uopšte nije konjsko, mada je i tu postojala asocijativna veza. U drugoj priči komika otkriva dvojicu strašljivaca u kojih s pričom o pištoljima i razbojnicima raste strah jednog od drugog, za čitaoca bezrazložan i zato komičan. Mada pripovijetka otkriva sličnost dvaju karaktera, ni ovdje, kao ni u prvoj pripovijeci, to nije piščev glavni cilj, već namjera da razveseli i nasmije, čime pisac pokazuje neograničene moći jednog raskošnog talenta. Nema, međutim, komike koja je sama sebi cilj jer i ovakva kakva jest ona ima svoju društvenu vrijednost: ona razgaljuje i liječi ljudska srca.

Drugi par priča u našem izboru, *Dječaci* i *Kaštanka*, objedinjuje pojam avanture, s tom razlikom što su avanture psa Kaštanke tako reći prinudne,

što asocira na bespomoćnost djeteta dospjelog u okolnosti koje traže pamet odraslog. Time je ovaj pojam, koji inače nema prvorazredno estetsko pokriće, dobio snažne motivacije. On je inače veoma produktivan jer su mnoga književna djela na njemu zasnovana (avanturistički roman, pripovijetka...). S njim je povezana zanimljivost djela, fabula i njen dinamizam kretanja radnje. U oba slučaja on povlači za sobom estetski princip igre, koja u sebi nosi lirske i dramske vrijednosti (pripreme dječaka za odlazak imaju za čitaoca vrijednost igre, lirske doživljaja i preživljavanja s dramatičnim peripetijama nestanka, kao što Kaštankine pripreme za nastup u cirkusu, zajedno sa doživljajima iz života kod stolara, nose u sebi lirska obilježja, dok dramatična obilježja ima njen lutanje do pojave novog vlasnika, njen nastup u cirkusu i bijeg s pozornice). S igrom, koja je njen dio, povezana je, međutim, i komika koja u *Dječacima* počiva na nesuglasju između želja i mogućnosti, zamisli i realnosti, a istinita je jer se zasniva na maštanjima tipičnim za dječake toga uzrasta; u *Kaštanki* je pak komika rezultat oponošanja svjesnih čovjekovih postupaka u pripremama za scenu i na sceni. U igri dječaka i Kaštanke kumulirana je energija kao obilje i ljepota totalne spontanosti s visokim vrijednostima lirske komike.

U obje pripovijetke postoje i druge umjetničke vrijednosti. U *Dječacima* su nagoviještena dva buduća karaktera: čutljivi i tvrdokorno odlučni Čečevicin i osjećajni i nježni Voloda. U ravan pak Kaštankinog ponašanja projicirana je psiha djeteta (*Ponekad se zaustavlja i plaćući podizala čas jednu čas drugu ozeblju šapu*). Kao pozadina događaja u *Dječacima* dana je atmosfera porodičnog života sa socijalnim karakteristikama, na pozadini pak Kaštankinih doživljaja – socijalni život njenih vlasnika.

Energetski umjetnički naboj sljedećeg priповjednog para (*Vanjska i Ostrige*) predstavlja čist oblik socijalnog tragizma. *Vanjska* je valjda jedna od najtužnijih, najdirljivih i možda najstrašnijih priča u cijeloj ruskoj književnosti. Prema umjetničkim obilježjima pismo-ispolijest dječaka Vanje Žukova, obućarskog šegrta, podijeljeno je na dva dijela: na lirske radosne, ditiramske sjećanja na rano, iako siromašno djetinjstvo, provedeno uz skut djeda i prirode, i elegični, lirske tragizam života kojim živi, u pismu koje nikada i neće stići. Hoće li ovaj mali čovjek na krilima radosnih, svijetlih sjećanja nekako preživjeti zlu kob, ili će prihvatiti gazdin svijet i, što je manje vjerovatno, sam u budućnosti vaspitavati svoga Vanju obućarskim kalupima, pouzdano ne znamo. Znamo da će njegova duša ostati zauvijek osakaćena nasrtajima gladi i grubosti gazdinog poretka. Znamo iz ove priče da je veliki pisac Anton Pavlovič Čehov, svojim nježnim čipkastim umjetninama poput ove, iskazivao protest protiv prokletstva socijalnih uslova

koji su određivali Vanjinu sudbinu. Za njen kraj, kao poentu i umjetničko razrješenje, ostavio je najsnažniji lirski udar – adresiranje pisma koje svojom genijalnom jednostavnosću, sižejnom izuzetnošću i osobenošću, kumulativnošću estetske energije, kao pjesničkom zbijenošću, pomjera ovu pripovijetku van uobičajene tipološke srodnosti s drugim umjetninama ovog narativnog modela.

Drugi uzorak čisto socijalne pripovijetke odnosi se na već pomenute *Ostrige*. U njoj se bogati građani u cilindrima nisu dosjetili da nahrane gladnog dječaka koji u bunilu od gladi traži ostriga već hoće da provjere svoju radoznalost: da li dječak zna šta su, i da li umije jesti ostrige. A dječak nikada ranije nije vidio to jelo, pa je, na zadovoljstvo svojih *dobrotvora*, počeo žvakati i ljuštire. Tako je slučaj socijalne tragike za jedne, postao izvor zabave i razonode za druge. Kako su ovdje tragika i komika neprirodno i paradoksalno spojene, estetska energija pripovijetke na ovom mjestu poprima groteskna obilježja. Izvori groteskne rugobe su u socijalnoj rugobi podijeljenosti društva na zadriglo site koji gube ljudski lik i bijedu koja *spada na prosjački štap* i takođe, na drugi način, gubi svoj ljudski ponos a time i lik.

Kao društvena boljka i tip ponašanja, kao uzorak socijalne psihologije kameleonstvo je jedna od omiljenih čehovskih tema, izvor njegove nenadmašne komike. U našem analitičkom izboru ono je varirano dva puta: u pripovijeci *Debeli i mršavi* i *Kameleon* koje, u stvari, predstavljaju sažete komedije karaktera. Kameleonstvo je najekstremniji oblik socijalne i psihičke prilagodljivosti, nulta tačka karakternosti. Dogmatičnost *futrole* kao tvrde opne oko praznine i *dijalektičnost* kameleonstva u istoj su zaštitnoj funkciji nečega što svojom kakvoćom nije dostojno zaštite, tako da ona, zaštita, postaje smiješna jer je absurdna, besmislena. U oba slučaja imamo tip situacione komike: pri pomenu generalovog imena u prvom i višeg čina u drugom slučaju prekidaju se normalne reakcije Očumjelova, odnosno Mršavog, normalan tok emocija i misli iz kontakta i u živ proces uglavljuje se mehanički egzistencijalni strah dvojice nižih činovnika od institucije koju nazivamo država, a koju oličavaju general i Debeli. Ovo teško društveno oboljenje koje je postalo psihičko, ispoljava sva svojstva epidemije: kada je čuo da je njegov školski drug postao visoki državni činovnik, Mršavi se kameleonski preobražava u servilnog, uplašenog jadnika, a za njim njegova žena i sin. Put do kameleonstva kao psihičke osobine očigledno ovdje vodi od spoljašnjeg ka unutarnjem.

Tipološka lepeza kameleonstva u Čehova je veoma bogata. U nju spada i, da ga tako nazovemo, slučaj apriorne dobrote oličen u Dušici iz istoime-

ne priče. Ovaj tip kameleonstva autor očigledno drukčije cijeni: komika je izvučena potpuno van teksta. Prilagodljivost je izraz junakinjine prirode, a ne straha od svemoćne institucije koju nazivamo država kao u prethodna dva slučaja.

U dvije pripovijetke, *Smrt činovnika* i *Čovjek u futroli*, Čehov je varirao sličan tip čovjeka, čija predmetnost ispoljava visok stepen stilske tipološke podudarnosti. U oba slučaja imamo uzorak službeničke socijalne psihologije koju modeliraju do nakazne jednolikosti i duševnog siromaštva apsolutistička država i njene institucije. Obje pripovijetke su svojevrsne satirične hiperbole s dva živa pokojnika. *Futrola* je jedna od središnjih čehovljevih tema i figura veoma uočljivih, realizovana u crno-bijeloj, upečatljivoj tehnici jer za boje tu nema mjesta. U suštini se oba junaka nadovezuju na tip *malog čovjeka* koji je ruska književnost varirala saosjećajući s njim u toku jednog stoljeća kao sa žrtvom. Za razliku od svojih velikih prethodnika Čehov je *malog čovjeka* video kao društveno zlo: Gogoljev *Šinjel* se kruti i evoluira u *futrolu*, u psihičku oblandu. Dogmatičnost *futrole* kao voštane opne oko praznine i *dijalektičnost* kameleonstva u istoj su zaštitnoj funkciji, kao zamjena kičme, nečega što svojom kakvoćom nije dostojno zaštite, tako da ona, zaštita, postaje smiješna, apsurdna.

Tipom predmeta i stila *Odjeljenje br. 6* blisko je tek navedenim pripovijetkama. U pripovijeci o tragičnom beznađu oslobođenom svake patetike realizam prelazi u realističku simboliku totalitetom svoje obuhvatnosti. Jer ovdje nije u pitanju samo konkretno sudska Gromova i Ragina kao društvenih tipova, već sudska društva i čovjeka, pri čemu duševna bolnica nosi znamenje ljudske tamnice, a njene rešetke fungiraju kao međa koja razdvaja svijet tlačitelja i potlačenih. Svoju filozofiju *mirenja s blatom* koju će kao ideju poslije Čehova umjetnički varirati više puta Maksim Gorki, dr. Ragin je platio tako što je postao pacijent bolnice-tamnice u kojoj je i sam radio. Mnogi kritičari se slažu u tome da slučaj dr. Ragina kao Čehovljevo rješenje predstavlja kritiku Tolstojeve ideje *neprotivljenja zlu nasiljem*. Čehov ne tretira primjer dvojice ludaka, već usamljenih ljudi, istina preosjetljivih, koji iz objektivnih razloga dospijevaju u duševnu bolnicu. Doduše, u slučaju dr. Ragina svemu prethodi porodična tragedija poslije koje dolazi bijeda. Jedna od magistralnih misli pripovijetke odnosi se na čovjekovu nezaštićenost u društvu zasnovanom na nasilju. I kakve stilске razlike proizlaze iz tipa stvarnosti realizovane recimo u *Stepi* i one u *Odjeljenju br. 6*. Kakvu supstancijalnu gustinu, zgusnutu jednolikost mrkog kolorita i krutost forme ispoljava njegova slika upoređena s oblicima pastelno razvedene nježnosti boja u kojima je iskazana stepa. U njemu, tj.

Odjeljenju br. 6, ljudska tragika dobija oblik nakazne, groteskne stvarnosti iz koje je protjerana svaka neposredna, konkretna ljepota. U *Stepi* je naslikan Jegoruška, otac Hristofor, Pantelej... ovdje nema nikoga – ljudi koji nešto vrijede postali su luđaci.

Poduzi *Jonič* čini realizaciju u Čehova već poznate teme – banalizacije provincijske i provincijalne inteligencije kao vremenskog procesa izraženog hronikom. U provincijskom gradu ljekar postaje oličenje i akter onoga čega se sam bojao – banalne svakodnevnice kojoj se sam nekada suprotstavljao. Granična linija početka njenog trijumfa poklapa se s trenutkom kad u pripovijeci, tako reći, prestaje radnja, kad počinje univerzalni čehovski epilog – kraj suprotstavljanja okolnostima. Tema banalizacije inteligencije jedna je od centralnih tema u Čehova. U *Joniču* se dinamički siže o ljubavi s obje strane i porodici u kojoj se njeguje kakva-takva umjetnost izljeva u kruti i tvrdokorni, malograđanski mehanicizam sticanja i življjenja po ustaljenom redu i navikama. Od samog početka pripovijetke, paralelno s motivom ljubavi i *slavujeva vrta*, zvuči motiv banalizacije koja se kao fatum nadnijela nad junacima – iz kuhinje dopire i ponavlja se miris prženog luka i zveka noževa. Ali nakon neuspjeha u ljubavi ljekar Starcev, poput junaka iz *futrole*, opušta se i dospijeva u kolotečinu na kojoj se gubi vlastito lice do anonimnosti.

U Čehovljevom pripovjedačkom opusu *Stepa* je izuzetna pripovijetka, izuzetna po relativnoj *razrijedenosti* svoje tekture u odnosu na druge pišćeve pripovijetke, po veličini svoga hronotopa koji izlazi van okvira uobičajenih u Čehova. Izuzetna je i po tome što ona nema fabule, već je to niz samostalnih događaja, doživljaja, epizoda, scena ulančenih Jegoruškinim putovanjem i podtekstom. To putovanje se u početku odvija u duhovnom *sendviču* između dobrog, romantičnog idealiste oca Hristofora i strogog, poslovnog, naoko suhog ujaka Kuzmičova, a zatim u kolskom karavanu. Izuzetna je i po tome što stepa nije, kao što je to uobičajeno, samo okvir, pozadina dana u lirskim digresijama, već i naslovni junak pripovijetke, koji ima kompozicionu funkciju, a koji je postavljen u saodnos s onim što se događa i što ljudi čine. Umjetničku, prevashodno lirsku snagu pripovijetke čine dva u osnovi epska toka: prvi dio putovanja markira relativno brzo kretanje kočije koje poprima svojstva kamere u pokretu, drugi, pak, sporo kretanje kolskog karavana i ista takva naracija – sve to prožeto Jegoruškinim doticajima s prirodom i nepoznatim tajanstvenim svijetom, koji nisu sasvim samostalni nego se vrše uz autorovu pomoć. Kao u Gogoljevim *Mrtvim dušama* putovanje zamjenjuje fabulu, dinamiku radnje. Za njega su *pričvršćeni* motivi sižea, koji se u drugom dijelu putovanja, s usporenjem

dinamike, digresivno šire u umjetničku spoznaju o socijalno-psihološkim karakteristikama običnih ljudi iz naroda, najamnika i siromaha među koje je pisac doveo Jegorušku. Tu je on čuo fantastične Pantelejeve priče o razbojništvima u stepi, pri svjetlosti vatre doživio priču zaljubljenog lovca koji od sreće ne može da spava, a koja se doima kao muzički nokturno, zatim kupanje u rijeci i lovljenje ribe, olju u stepi – umjetnički možda najsnažnije mjesto u pripovijeci, susret s Varlamovom i, najzad, tu je i uzbudljivo lirski finale rastanka, molska poenta kojom se efektno završava priča i jedan dio Jegoruškinog života. Posebnu smisaonu i estetsku vrijednost ima i susret s Varlamovom. Jegoruška se iznenadio kada je umjesto gorostasa, kakav bi trebalo da bude onaj kojega svi u stepi traže i od kojega svi zavise, ugledao u sedlu konjića ozbiljnog čovječuljka, koji malo s kim razgovara, a koji i jeste pravi gospodar stepa. Mada to traženje ima neku iskonsku, mističnu, simboličnu, zagonetnu dubinu, nesrazmjer između veličine i ljepote stepa i njenog vlasnika, neuglednog čovječuljka, ima svoj estetski, etički i prije svega socijalno kritički plan u autorovom viđenju istorijskog vremena i stvarnosti.

Po mišljenju mnogih kritičara *Stepa*, u poređenju s drugim Čehovljevim pripovijetkama, ostavlja utisak nedovoljno naseljenog prostora. Takav dojam nije bez osnove, ali s aspekta dubine smisla onoga što je situirano u njen podtekst, moguće je govoriti i o prenaseljenosti. Umjetnička vrlina Čehovljeve izvanredne umjetnine sastoji se u tome što se u tretmanu jedne pjesničke teme malo služio otvorenom metaforičnošću, a sve je izvanredno poetično. Obična, jednostavna riječ i isti takav tekst u koji se slaže, apriori raspolaže i mjerom i objektivnošću, podsjeća na jednostavnost lica genija iza kojega stoje neiscrpne duhovne moći. Ona je neprimjetna, kao u Tolstoja, da bi ono što stoji iza nje bilo slobodno od njenih okova, ono što više nije riječ već nešto drugo, kao što cigla nije kuća.

Malo je pisaca u svjetskoj književnosti koji su poput Čehova umjeli postaviti krupna pitanja u okvirima čehovski sažete male epske forme. Postoji opća suglasnost da je on u tom pogledu, u okvirima evropske književnosti, na prvom mjestu.

Žanrovske metamorfoze u Gorkog

U jednoj ne baš dobromanjernoj kritici kritičar će napisati da Gorki u svojim djelima stalno ponavlja svoje junake, sve te sokole, zmije, vjesnike bure.... Kada se odbaci uprošćavanje koje je ovde prisutno, ovo je tačna misao jer je Gorki zaista sve svoje uslovne, fantastične, alegorijske junake provjeravao u svojoj realističkoj prozi. Razumije se da iza ovog stoje društveno-historijski i umjetnički razlozi: vrijeme socijalnih potresa i mijena i širina dara. Odатле ne samo metamorfoze junaka od uslovnih do realističkih, već i metamorfoze žanrova, žanrovske hibridi i sl.

Obično se uzima da je legenda jedna od primarnih formi žanra pripovijetke, mogući arhetip u njenoj genezi. Međutim, njeno parcijalno ispoljavanje u pripovijeci Gorkog *Makar Čudra*, njeno drukčije uskrsnuće u triptihonu *Starica Izergil*, ukratko, njen povratak u književnost ovog autora u njemu savremenim istorijskim uslovima, govori o mogućnostima njenih modifikacija u određenim okolnostima i to onda kad se želi uopćiti, pojednostaviti, a time i sažeti neka piščeva poruka i pouka, kako bi rekao Vladimir Majakovski – po socijalnoj porudžbini.

Namjera nam je da na primjeru prvijenca Gorkog – pripovijetke *Makar Čudra* – bar naznačimo kako kontaminacijom priče i legende nastaje hibridni žanr, na primjeru *Starica Izergil* kako se to dvoje apsolutno formalno razdvajaju, a na uzorku pripovijetke *Kretanje leda* – metamorfozu legende o Danku u realističku priču, razumije se, onoliko koliko to vrijeme i prostor omogućavaju.

*Eto bylo desyat' let tomu nazad*¹⁹ – precizno određuje vrijeme krvave tragične raspre među ljubavnim parom Makar Čudra. Reklo bi se da je to vrijeme pripovijetke a ne legende, jer vrijeme legende podrazumijeva gubljenje istorijskog vremena. Tako su i junaci ove priče odmah nakon tragičnih zbivanja ušli u legendu, jer kao što stvarnost i ljudski život sam po sebi može biti krajnje romantičan, tako život sam po sebi može biti legendaran.

¹⁹ To je bilo prije desetak godina (Gorki, Maksim (1977) *Makar Čudra*. „Veselin Masleša“, Sarajevo. S ruskog prevela Angelina Zubac. str. 8)

*A oni kružilis' vo t'me noći plavno i bezmolvno, i nikak ne mog krasavec Lojko poravnjat'sja s gordoj Raddoj.*²⁰

Priča i likovnost legende ostaju i postaju samo motivacije za neku misao, za neku pouku, a pouka Čudrina je jasna i poznata. Ponovio ju je na početku i kraju priče i radi njene uvjerljivosti ispričao priču o Lojku i Radi za koju je i vezana legenda. Ostalo je manje-više romantično-realistička pripovijetka. Legenda, međutim, prepostavlja i podrazumijeva brisanje individualnih crta i motivacija i romantično-fantastičnu idealizaciju lika koja ide do savršenstva, do apstrahovanja. Postavlja se pitanje u kojoj mjeri ovim zahtjevima odgovaraju likovi ljubavnog para. Lojko Zobar je u izvjesnim segmentima lika snabdjeven elementima tipizacije, pa i individualizacije – svi ga poznaju kao konjokradicu, vječitu latalicu, odličnog pjevača i umjetnika na violini, kao mudrog, čak i obrazovanog čovjeka (čita i piše ruski i mađarski), nesebičnog. Nema sumnje da se ovom stranom lik opire naznačenim karakteristikama legende i približava pripovijecu. Sličnih podataka pak o Radi nema. Međutim, njegov fizički lik je gotovo idealan, kao da je jednim dijelom uzet iz narodne poezije, a drugim iz bajke: *Usy legli na pleći i smešalis' s kudrjami, oči kak jasniye zvezdy, gorjat, a ulybka – celoev solnce, ej bogu! Točno ego kovali iz odnoga kuska žezeva vreste s konem. Stoit ves' kak v krovi, v ogne kostra i sverkaet zubami, smejas'!*²¹ Dalje od ove uopštenosti, pa i bajkovitosti, pisac ne ide. On kao da nas više ubjeđuje vlastitim zanosom i sugestijom, nego što pokazuje preciznim motivacijama koje bi vodile ka individualizaciji. Da bi ga sačuvao za legendu, pisac čak sakriva njegovo lice: *Na lico ego pali kudri, i ne vidno bylo ego lica.*²² Pjesma pak koju Lojko pjeva noću uz violinu u ovim stihovima ima obilježja i elemente bajke:

Gej-gej! Letim i vstretim den'..

Vzvivajsja v vyšinu!

Da tol'ko grivoj ne zaden'

*Krasavicu-lunu!*²³

²⁰ I oboje njih su kružili po noćnoj tami polako i nijemo – a lijepi Lojko nikako da stigne gordu Radu. (Ibidem, str. 17)

²¹ Brkovi mu pali na ramena i zamrsili se s kovrdžama, oči mu kao sjajne zvijezde, gore, a osmijeh, bogami, - kao sunce! Kao da je iskovan od jednog komada željeza zajedno s konjem. Sav kao u krvu stoji pri plamenu vatre i smijući se svjetluca zubima!

²² Niz lice mu pale kovrdže pa se ono ne vidi.

²³ Hej, hej! Letimo u susret danu.

Vini se u visinu!

Samo zakačiti nemoj grivom

Ljepoticu lunu!

Bajkoviti su i ovi redovi: *Točno stal' zazvenela – zasmejalsja.*²⁴ Jednom, dakle, stranom svoje likovnosti Lojko ulazi u romantičarsku pripovijetku, drugom, onom savršenom, idealnom do bajkovitosti – u legendu. Vrijednost ulaznice u legendu proporcionalna je savršenstvu junakovog lika.

A Rada? Rada pak nije ni živjela, jer do Lojka nije bilo čovjeka za nju. Ona je totalno oličenje principa absolutne gordosti i nepokornosti oživljeno sugestivnošću autorove riječi. Njen spoljašnji lik u cijelosti je usklađen s ovim. Ona i govori kao natprirodno biće iz bajke koje je odredilo junakovu sudbinu: *Pod poceluj moj zabudeš ty udalju žizn'... i živye pesni tvoi, što tak radujut molodcov-cygan, ne zazvučat po stepjam bol'se – pet' ty budeš' ljubovnye, nežnye pesni mne, Radde...*²⁵

U pripovijeci *Makar Čudra* istinitu priču o Zobaru i Radi – Čudra je svjedok – pisac prevodi u legendu zahvaljujući prije svega Radi koja i jeste njen osnovni, tako reći konstruktivni princip. Saodnos između nje i Zobara u tom pogledu mogao bi se uporediti s onom veličinom zaostajanja koja je iskazana u finalu priče legende: *A oni oba kružilis' vo t'me noći plavno i bezmolvno, i nikak ne mog krasavec Lojko poravnjat'sja s gordoj Raddoj.*²⁶ Svojim tragičnim finalom, kao Radinom odlukom, legenda je postala motiv u funkciji potvrde Čudrine filozofske teze (u stvari bosjačke) o vječitom kretanju i absolutnoj slobodi kao jedinom smislu života.

Pa ipak, poruka i pouka Čudrina nije glavna poenta pripovijetke bez obzira na visoku vrijednost njenih motivacija. Ona ostaje u sjenci umjetničke snage pripovijetke u cjelini, što je svakako i dio autorove namjere u borbi za čitaočev odnos prema njoj. Prava piščeva poruka i poenta pripovijetke više je u snazi i ljepoti karaktera suprotstavljenih vremenu nego u naravoučeniju koje izvodi Čudra. U tom pogledu je i zanimljiv izbor vremena: estetsko meteorološko vrijeme u kome narator priča ne podudara se s vremenom stvarnih događaja. Zbivanja oko ljubavi i pogibije Zobara i Rade tekla su u izvanredno lijepo vrijeme – vedre noći pune mjesecine. Sam pisac je vrijeme Čudrinog pripovijedanja smjestio u hladno, iako poetično jesenje vrijeme, takođe u krupnom planu, oblačno, surovo i magleno. Krupni plan i ovdje

²⁴ *Nasmija se kao da je čelik zazvečao.* (Gorki, Maksim (1977) *Makar Čudra.* „Veselin Masleša“, Sarajevo. S ruskog prevela Angelina Zubac. str. 15)

²⁵ *Pod mojim poljupcima zaboravićeš svoj junački život... a twoje pjesme pune života, kojima se raduju momci-Cigani neće više odjekivati stepama – ti ćeš pjevati nježne ljubavne pjesme meni – Radi...*

²⁶ *I oboje njih su kružili po noćnoj tami polako i nijemo – a lijepi Lojko nikako da stigne gordu Radu.* (Gorki, Maksim (1977) *Makar Čudra.* „Veselin Masleša“, Sarajevo. S ruskog prevela Angelina Zubac. str. 17)

odgovara veličini krvave tragične raspre, ali sadrži i njenu autorsku ocjenu: *more raspevalo mračnyj i toržestvennyj gimn gordoj pare krasavcev cygan.*²⁷

Međutim, pripovijetka *Makar Čudra* sadrži motiv *plamenog srca*, čime je autor nagovijestio rađanje legende o Danku: *On sam (Lojko) vyrval by (serdce) iz grudi, da tebe i otdal.*²⁸ Isto tako, motiv absolutne nepokornoštiti oličen u Radi (Lojko je zato ubija) vodi ka legendi o Lari koji iz sličnih razloga i motiva u sebi ubija djevojku. Postupak da neko od sljedećih djela najavi u prethodnom uobičajen je u Gorkog. Na sličan način je u pripovijeti *Supruzi Orlovi* nagovijestio buduću dramu *Djeca sunca*.

Za razliku od *Makara Čudre*, koja je hibrid između pripovijetke i legende, u *Starici Izergil* jasno su žanrovske izdvojene dvije čiste legende i priča među njima. Osobenost pripovijetke jeste da jedan narator u okvirima jednog djela priča tri pripovijetke, od kojih središnja ima uobičajenu, realističko-romantičarsku, veoma plastičnu i reljefnu fakturu, dok se ostale dvije priče-legende doimaju na tom planu, posebno legenda o Danku, kao fakture-plohe. I ovdje je kao u *Makaru Čudri* dat portret naratora, kao i tamo priča je po njemu dobila svoje ime *Starica Izergil*. Međutim, Čudrin portret nije u prvom planu kao što je slučaj sa staricom Izergil u istoimenoj pripovijeci. Veze između ove dvije pripovijetke čini i polemički filozofski saodnos. U pripovijeci o Izergil starica je upravo živjela životom koji odbacuje Čudra, a u njenim poznim godinama legenda i jest forma njene životne refleksije. U slučaju pripovijetke o Izergil narator je bliže autoru. U trodijelnu, originalnu, triptihonsku u smislu poetičnosti, konstrukciju ove pripovijetke smještena je središnja, hedonističko-vitalistička, kolorističko-melodijska dionica-partitura, i to između dvije legende, slikovnice-refleksije o dva temeljna životna principa, izvorišta zla i izvorišta dobra, kao između svjetlosti i sjenke koje osvjetljavaju njenu reljefnu fakturu. To je hronikalno sažeta ljubavna autobiografija – u malom žanru pripovijetke ispričan je čitav ljudski život koji bi zadovoljio i romanesknu formu, a koji je svojevrstan avanturistički hronotop ljubavnih susreta kroz koje se prije svega otkrivaju ljudski karakteri – stara mjera ruske književnosti za ljudski karakter. Moralne obaveze za junakinju traju koliko i ljubav, čak i u uslovima konkubinata u koji se dospijeva iz socijalnih razloga. Originalnost forme je u njenoj trodijelnosti iznutra povezanoj, u žanrovskoj i stilskoj raznolikosti dijelova, u njenom smisaonom obuhvatu cijelog života koji je zahtijevao probijanje granica normativnog vremena pripovijetke. U

²⁷ more je pjevalo mračnu i svečanu himnu gordom paru ljestpotana-Cigana.

²⁸ Sam će (Lojko) ga (srce) iščupati iz grudi i tebi ga dati. (Gorki, Maksim (1977) *Makar Čudra*. „Veselin Masleša“, Sarajevo. S ruskog prevela Angelina Zubac. str. 8)

vidu iskaza ispričane su tri priče u kojima je narator, mada čovjek iz narađa, svjestan dubine smisla svojih priča; autor mu u prvom i trećem dijelu možda suviše daje od svog stila i jezika pa je literarnost tih dijelova nešto prenaglašena, a radi se o legendi – predanju.

U kontekstu zadatka koji smo sebi postavili nas prije svega zanima legenda o Danku. Iz literature o njoj pronašli smo dvije tvrdnje o njenoj genezi podjednake vrijednosti. Prva je L. M. Farbera koja glasi: *Gor'kij v svoem rasskaze razvил tradiciju Dobroljubova, ego allegoriju o dremučem lese iz stat'i 'Čto takoe oblomovština'*.²⁹

Druga je samog Gorkog koju navodi B.V. Mihajlovski u svojoj knjizi *Gor'kij i mirovaja literatura: Strindberg nevol'no slivaetsja u menja s obrazom geroja odnoj legendy, kotoruju ja slyšal v junosti na Dunae – eto geroj i poet Danko: čtoby osvetit' ljudjam, zaplutavšimsja vo t'me protivorečij žizni, put' k svetu i slobode, Danko vyval iz grudi svoe serdce, zažeg ego i pošel vperedli ljudej*.³⁰

Farberovu tvrdnju o stvaralačkim podsticajima i vezi između Dobroljubovljeve šume-alegorije iz članka *Čto takoe oblomovština* i šume-alegorije iz legende o Danku nameće tipološka srodnost estetskog dojma od dvaju tekstova, zatim leksička, sintaksička, a i semantička podudarnost i sličnost. Ona ne protivrječi autorovom iskazu u kome se pominje Strindberg i junak i pjesnik Danko iz legende s Dunava već ga, naprotiv, dopunjava. Mi, međutim, isto tako mislimo da ni prva ni druga tvrdnja ne istiskuje naše zapažanje o stvaralačkoj genezi legende o Danku i stvaralačkoj vezi te legende s pripovijetkom *Kretanje leda*.

Da se podsjetimo te pripovijetke: stiješnjeni između želje da praznik provedu u toplo domaćem kutku, u gradu preko veoma široke rijeke na kojoj je krenuo pa se načas zaustavio led, i višednevne dosade na pustoj obali i u oskudici, junaci pripovijetke – grupa radnika – polaze za Osipom s nevelikom vjerovatnoćom u srećan ishod. Na scenu stupa odvažni Osip koji do tada odvažnost ničim nije ispoljavao, i njegov bistri um kojim je prožet svaki njegov pokret i koji preciznošću poput one na trapezu pronalazi put preko već uzavrele stihije i srećno prevodi radnike na drugu oba-

²⁹ Gorki je u svojoj pripovijeci razvio tradiciju Dobroljubova, njegovu alegoriju o neprohodnoj šumi iz članka 'Što je to oblomovština'. (L. M. Farber. "Allegorija Dobroljubova i legenda Gor'koga", u kn. N. A. Dobroljubov. *Stat'i i materialy. Gor'kij, 1956*, str. 282–286).

³⁰ Strindberg se slučajno u mene spaja s licem junaka iz jedne legende koju sam čuo u mladosti na Dunavu – junak i pjesnik Danko, da bi ljudima koji su zalutali u tami životnih protivrječnosti pokazao put ka svjetlosti i slobodi, Danko je iščupao iz grudi svoje srce, zapalio ga i pošao ispred ljudi.

lu. Predviđajući da će ih na drugoj obali rijeke dočekati policija i da dane praznika mogu provesti u hapsu, a znajući unaprijed da bi njegov podvig mogao biti nagrađen nezahvalnošću i sva krivica pred policijom svaljena na njegova leđa, Osip pri izlasku na obalu pravi lukav geg, kao da je to-bože slomio nogu i na taj način izvlači i sebe i svoje drugove, jer čovjeku koji je slomio nogu policajac opršta prekršaj, pošto je već kažnjen. Osip je izvanredno predvidio i nezahvalnost svojih drugova i dolazak policije. To što je do tada štitio svoje drugove koji potkradaju gazdu i zabušavaju nije prikrivanje njihovih slabosti vlastitim nevaljalstvom, već prikrivena ljubav za njih i samoniklo i pronicljivo razumijevanje pojma gazde. Treba ipak reći da mu je u tom pogledu i autor neznatno pomogao. Slučaj s Osipom je međutim stvaran događaj iz piščevog života: *dejstvie rasskaza otnositsja k 1883-84 godam, kogda Maksim Gor'kij rabotal desyatnikom u podrjačika, V. S. Sergeeva v Nižnem Novgorode*.³¹

Teško je i nezahvalno poređiti alegorijom osmišljenu fantastiku legende s realističkom tipizacijom, a posebno individualizacijom pripovijetke. Međutim, u umjetnosti se, a posebno u književnosti, ista stvar može kazati na veoma različite načine. Legenda o Danku i pripovijetka o Osipu imaju po dvije međusobno gradirane poente u kojima se doslovno slažu: prva je prolaz kroz neprohodnu šumu s čupanjem vlastitog srca u legendi i prije-laz preko rijeke sa stavljanjem života na kocku u pripovijeci. U oba slučaja prisutna je piščeva omiljena filozofija o bezumlju hrabrih i kolektivistička misao o životu za druge, iz ljubavi prema čovjeku.

Druga poenta tiče se ljudske nezahvalnosti, u oba slučaja iskazane sredstvima dva različita žanra. U toj tački su romantična alegorijska legenda i do totaliteta realistična pripovijetka, utemeljena na događaju iz života, podjednako realistične i pesimistične. U oba slučaja ljudi su nezahvalnošću zgazili ljudski podvig junakov. Čak je u fantastičnoj romantici legende to gaženje izraženo rigoroznije nego u realističkoj pripovijeci, to je dokaz da je Gorki životom provjeravao istinitost legende koju je čuo. Logika kompariranja koje smo proveli, a ovdje tek naznačili, svjedoči o osnovanosti misli i ocjene da je Gorki pišući legendu možda i podsvjesno unio u nju događaj iz 1883-84. *kogda rabotal desyatnikom u podrjadčika Sergeeva*, a mnogo kasnije, 1912. godine, transformacijom žanra fantastični siže spustio u realističku ravan prisjećajući se dalekog događaja, vrativši mu istorijsko vrijeme i konkretan prostor.

1986.

³¹ radnja pripovijetke odnosi se na 1883-84. godinu kada je Maksim Gorki radio kao poslovođa u preduzimača V. S. Sergejeva u Nižnjem Novgorodu.

O Gorkom i nekim njegovim pripovijetkama

I

Sudbina književnog nasljeđa Maksima Gorkog, najmarkantnije figure s početka vijeka, izuzetna je po mnogo čemu. Mada je on već odavno zaslужio mir klasika, kao što to ponekad ostvare pisci za života, sve do danas kritika u svijetu ne prestaje da vrednuje, osporava ili afirmiše njegovo djelo, pri čemu vrednovanja veoma često imaju ideološku podlogu.

Ima nečeg prirodnog ali i tragičnog po pisca u zahtjevu savremenika da, u skladu s radikalizmom oktobarske promjene, djelo Gorkog bude umjetnički korak naprijed i u odnosu na tako blistavu književnu epohu kao što je XIX vijek. Evo kako Konstantin Feđin, suvremeni ruski pisac, formulise to osjećanje svojih savremenika: *Stiče se takav dojam da su ljudi očekivali od Gorkog čuda..., iznenadno rješenje svakojakih ličnih pitanja.*

Ali, iako je, kako bi rekao Lukač, Gorki umjetnički ne samo postavljao neka fundamentalna društvena pitanja nego često i odgovarao na njih, što se, prema sretnoj metafori Vladimira Majakovskog, teško može učiniti a da se *ne stane na grlo sopstvenoj pjesmi*, Gorki je ostao velik, značajan umjetnik, jedan od najmisaonjih pisaca koje je Rusija ikad imala. Tolstoj je smatrao da će Gorki ostati u ruskoj književnosti po svojim bosjačkim pripovijetkama, da je on *boljšoj talent*, A. Voronski da talent Gorkog najpouzdanije reaguje slikajući obješenjačko ljudsko načelo ovaploćeno u Vaski Busljevu, epskom junaku, i *Lavu Tolstuju* i divljački okurovski mentalitet. Tomas Man, a za njim Viktor Šklovski, u nas Josip Vidmar, kažu to isto potvrđujući da su *Uspomene o Tolstuju* najbolje što je Gorki napisao; Leonid Leonov, i sam dramski pisac, ističe visoke umjetničke vrijednosti njegovih drama koje još nisu našle svoga režisera; Lunačarski hvali *Klima*³², Čehov, pored punog priznanja pripovjedačkog i dramaturškog talenta, ističe u Gorkog dar publiciste kao nešto samosvojno, autonomno u odnosu na umjetnički dar, nešto što ni on ni Tolstoj u oblasti stila (moja tvrdnja) nisu imali.

³² Misli se na djelo Gorkog pod nazivom *Klim Samgin*. Op. priređ.

Ali obično se kaže da Maksim Gorki nije Tolstoj, ni Dostojevski, niti Šekspir, Gete ili Dante. Može se čak u dobroj mjeri prihvati jedna, ne baš precizna, Geteova formulacija *o prirodi i talentu* koju u svojim *Literarnim esejima* upotrebljava Josip Vidmar, tvrdeći da Gorki nije *priroda*, već samo *talenat*. To ne bi bilo teško prihvati da Vidmar nije proglašio za prirodu podjednako Puškina, Ljermontova, Gogolja, Turgenjeva, Gončarova, Saltikova-Šcedrina pored Tolstoja i Dostojevskog. Gorki zaista želi da definiše – kako kaže Vidmar – sudbinu kao skup socijalnih snaga, ali ne spada li *okurovskaja Rus'* u najelementarnije stranice ruske književnosti. Nije teško složiti se da je između pomenutih ruskih pisaca Tolstoj u najvećoj mjeri *priroda*. Ali polazna osnova estetskog idealja grofa Tolstoja u vezi je sa socijalnim izrođavanjem klase kojoj je pripadao, s otančalošću i dekadencijom ukusa kao socijalne posljedice, s onom potrebom iz koje se savremeni čovjek hiperetrofirane osjećajnosti, radi okrepljenja *izlizanosti* i *dotrajalosti* osjećajnog aparata, vraća na izvore prirodnog i vješa po zidovima sobe grubo izrađene predmete kućne radinosti. Plebejac Gorki nije imao potrebe za *povratkom*. On je svoj stil glaćao do vidljivosti kao što to mladost čini. Težnja ka prirodnom može biti znak otimanja pojedinca duhovnoj starosti klase, u čemu je Tolstoj zaista i uspio, kao što težnja ka glaćanju može biti znak mladosti klase i pojedinca na putu izgradnje ukusa.

Gorki je poput Turgenjeva umjetnik-majstor. Mislim da se radi jasnoće mogu uslovno uspostaviti paralele: Gogolj-Dostojevski, Gončarov-Tolstoj, Puškin-Turgenjev. Tu bi spadao i Gorki. Njih trojica vidljivo nose zlatne okove riječi, razumije se, svaki na svoj način. Kao što dva tona tekući jedan pored drugog pronalaze distancu terce, tako misao i ljepota provjeravaju svoj sklad. To je estetski ideal i Gorkog ne samo u umjetnosti. Ali falš tonovi, koji tu i тамо odjekuju, podsjetite na Plehanovljevu misao da se razum i umjetnost prilično loše slažu. Gorki je poklonik ljepote i mada se uporno borio protiv njenih okova, intuitivno je stvarao u njenom znaku, kao Puškin i Turgenjev. Osjećanje harmonije za njega je začetak pobune protiv socijalne nepravde. On je sanjao o slivanju etičkih normi sa estetskim osjećanjem čovjeka.

Mnogostruktost i raznolikost piščevog dara oznaka je njegovog talenta. Gorki kao da se zadovoljio time i nije razvio jednu suverenu oznaku. Ako mnogobrojnost pokušaja romana govori o sticanju te dominante kao žanra, onda se može reći da taj pokušaj nije bio baš uspješan jer brojna nadmoćnost stranica romana ne uspostavlja kvalitativnu a time i proporcionalnu prevagu ovog žanra u mozaiku cjelokupnog opusa. Gorki je cijelog života pisao stihove koji su mu vjerovatno pomagali da održi tekstualnu

poetičnost i istraje u njoj. Dobar dio njih posijan je po njegovim proznim tekstovima. Gorki je u svojim tekstovima otvoreno upotrebljavao metaforu, koje su se Tolstoj i Čehov stidjeli, kao što se odrastao čovjek stidi svog dječijeg postupka. *Kako se to može more smijati* – pitao je Tolstoj. U njih dvojice riječ se ne primjećuje; ona nestaje u prostorima sintagme kao nit u pletivu i van njega nema ničega od ljepote. Ali kako bi izgledali *Lovčevi zapisi* kad bismo ih lišili otvorene metaforičnosti ili recimo Šekspirove drame, koje su veoma smetale univerzalnosti Tolstojeve poetike.

Gorki je i dar satiričara veoma uspješno potvrdio, posebno u ciklusu pripovijedaka-satira pod naslovom *Ruske bajke*. O demonizmu i titanizmu kao oznakama ličnosti i dara govori se rjeđe mada su one prisutne u duševnom sklopu bosjaka, zbog kojih je optužen za ničeanstvo, u takvima ličnostima kao što su Teterev, Gordejev, Buličov, u opisima prirode, u poemama *Čovjek*, u bajkama i pjesmama u prozi, i prije svega u njegovoj neustrašivoj misli koja ide do kraja. Isto tako malo se govori o demonizmu i titanizmu praznine, koju je načeo Lunačarski – đavoljoj grotesknoj lutki koju je Gorki naslikao, recimo, u *Klimu*.

Gorki se, dakle, ogledao u svim žanrovima koji su stajali na raspolaganju piscu toga vremena. Pisao je čak i scenarije za film, jednočinke, putopise, kritike. Pa ipak, bez obzira na kvantitativnu prevagu nekog od žanrova, na primjer romana, na prevagu u broju stranica, stilski, u mozaiku cjelokupnog djela, u onom što čini njegov individualitet, u svojoj raznolikosti žanrovi su sukladni. Ali dok u stilskoj tipološkoj gami, koja je u Gorkog naglašeno vezana za predmet, roman i drama teže ka općem, dotle pripovijetka, kao glavni nosilac individualiteta piščevog stila, tendira ka posebnom. Zato nam izgleda veoma moguća, pa i precizna, misao da je pripovijetka onaj umjetnički oblik u koji se najskladnije uklapao piščev dar i dah, kristalizirao svijet njegovih junaka, bez nasilja smirivao njegov pripovjedački tok, njegova stvaralačka emocija.

Maksim Gorki je majstor portreta-karaktera. Ogroman dio svojih djela nazvao je imenima glavnih junaka. U Gorkog se inače najduže pamte lica, dok veze između njih bivaju brže zaboravljene. Ukidajući mistiku u svojim djelima, čime je korigovao ruski realizam XIX vijeka, Gorki kao da je život smjestio u čovjeka jer *postoji samo on*. Svoj umjetnički postupak portretiste objasnio je riječima da iz mase ljudi odabira samo dva-tri karakteristična lica i prati ih.

Gorki je dijete svjetlosti, kao Puškin. Osobito je volio Servantesovog *Don Kihota* i Rostanovog *Sirana*, a zbog toga mu je bio blizak i Anatol Frans. On je nedvosmisleno na prvo mjesto stavio ljudsko intelektualno

načelo označivši ga kao razum i svijest, vodeći i kritičku mjeru tog prinčipa koji je izveo čovjeka iz carstva prirode i koji u povijesnom trenutku po njemu integrira snagu moderne klase. U poemi *Čovjek* on taj princip nije suviše razglabao ostavljajući mu jedan integritet, dok je drugi, senzorni, dosta podrobno raščlanio i veoma kritički razmatrao. Ako je tačna tvrdnja Herberta Rida da je stara grčka književnost u osnovi intelektualna, da mir i sklad njene forme potiču od intelekta, ako su Gete i Puškin njeni prirodni nasljednici koji su stvarali kao djeca svjetlosti, onda se može tvrditi da je taj ideal bio imantan pjesničkoj ličnosti Maksima Gorkog. To je onaj Gorki koji će misleći na sebe takvog reći da je istina zajedno s poezijom uvijek malo glupava. U vezi s ovim Gorki je cijenio riterski moralni kodeks – da ga tako nazovemo – kao historijski dokazanu mogućnost da jedan svjesni koncept života prerasta u drugu prirodu, pređe u sferu osjećajnosti. U toj patetičnoj ljepoti, koja je integral načela razuma i srca, Gorki je video mogućnost takvog prelaza. Najteži oblik herojstva je ono koje kontroliše i odobrava svijest. To je urbanizirano herojstvo s dahom teatra, s artizmom trapeza, s romantikom viteške melodrame. Pretpostavku za njega našao je u socijalnim borenjima, u borbi klasa koju je video kao borbu između dobra i zla.

Gorkom se prigovara da je većinu svojih junaka obdario mudrošću. Uvjerenje s kojim je tvrdio da u knjigama nije našao nijedne misli koju nije čuo u životu u dobroj mjeri motivira ovaj njegov postupak. Osim toga, mudrost običnog čovjeka povezana je u njega s demokratizmom njegovih uvjerenja. Valja reći da se intelektualna snaga jednog pisca očituje u intelektualnoj visini njegovih junaka. U tom pogledu Gorki rjeđe slika projek. Kao pisac i revolucionar, Maksim Gorki je umio da misli do kraja, što mu je pomoglo da stvari svoje mudre junake. U vezi s ovim nije na odmet istaći da je Gorki stavljao nauku iznad umjetnosti tvrdeći da su divljaci imali i umjetnost i religiju, ali ne i nauku.

Nigdje tako jasno nisu uočljive pravilnosti psihičkih struktura književnih junaka kao u izrazito socijalnih pisaca, kao što su Gogolj i Dostojevski, kojima je stilskim osobenostima svoga dara mnogo bliži Maksim Gorki nego Tolstoj, možda zato što su Tolstojevi junaci više priroda. Junaci Gorkog su, da tako kažemo, najsloženija, umjetnička kombinacija socijalnih struktura, po nečemu bliskih montaži, pa ih je zato moguće tipološki precizno odrediti i svrstati, pronaći baznu određujuću strukturu, na koju se nadovezuju varijantne.

U nas je uvriježeno mišljenje da je u početnom periodu stvaralačkog rada Gorki romantičar, a da će kasnije postati realista. To je netačno jer je on od samog početka, gotovo istovremeno pisao i realističke i romantičar-

ske pripovijetke; čak, kao što ćemo vidjeti kasnije u ovom tekstu, u jednoj istoj stvari, u zavisnosti od toga koji od dva stila iziskuje predmet koji postaje objekat stvaralačkog čina, Gorki odjelito upotrebljava oba.

II

Prvjenac Gorkog *Makar Čudra* nagovijestio je pisca s izvanrednim osjećajem za sklad i harmoniju gotovo antičkog tipa, teško zamislivu na planu čovjeka kao estetske stvarnosti bez herojske patetike kao urbanizirajućeg principa. Romantična ciganska legenda, pučka patetično-elegična ljubavna romansa o idealnoj nepokornosti i ljepoti njene herojske tragike u kojoj se himnično razrješava. Prevaga idealnog kao općeg koje brzo prebacuje veo zaborava preko plastike romantičnog diptihona, čija se ljepota zbog toga svaki put mora dokazivati ponovnim čitanjem. Tragično gordi ljubavni par s titanskim osjećajnošću, rezbaren prstima na violinu u beskraju stepskog prostora, koji ne osjećamo kao prazninu zahvaljujući veličini i dinamizmu tragičke raspre, vrubeljevski svjetluca na mrkoj podlozi stepe. Karakternu nadmoć žene koja je u pripovijeci gotovo totalno oličenje principa nepokornosti, što je kao ideju Gorki mogao baštiniti od Puškina, Turgenjeva, Gončarova i Ostrovskog, nagovijestio je već u ovoj romantičarski intoniranoj uvertiri u svoje obimno djelo. Lojko Zobar je mekši, čovječniji od Rade za dar umjetnika u sebi i za spoznaju koju je stekao na svojim beskrajnim putovanjima bez odlaska i povratka između Panonije i crnomorske obale. Tu premoć Zobar je razriješio udarcem bodeža jer drugog izlaza, osim sramote i gubljenja imena, u kodeksu njegovog ponašanja, nije imao.

Iako su oba junaka prava djeca prirode čiju će nadmoć nad ovom drugom Gorki u više navrata ponoviti, Gorki je na samom ishodu unio učinak socijalnog faktora u polju junakovog karaktera i psihologije, što će ostati piščeva trajna orijentacija i dominanta u umjetničkom prosedeu, u njegovom osobrenom realizmu. Ali u pripovijeci preovlađuje ona naracija podignutog tona što vodi ka ritmičkoj prozi *Pjesme o Sokolu i Vjesniku bure* kao izrazu za herojsku patetiku, ka *Starici Izergil, Čelkašu i Maljvi*, ka onom tipu plastike kojim se Gorki izdvojio na početku vijeka u gluhom zatišju čehovske atmosfere, a koja do dana današnjeg, posebno za one koji su ga manje čitali, predstavlja suverenu tipološku, nekad i jedinu odredbu njegovog dara.

Starica Izergil je gotovo slikarski triptihon veoma srazmjeran, u kome središnju, naglašeno kolorističku dionicu čini staričin vitalistički životopis-portret, uokviren dvjema, opet legendama: legendom o Lari, koji je utjelovljenje individualizma s demonstvom kao tipološkom oznakom, i

legendom o Danku kao oličenju kolektivističkog principa i totalnog humanizma. Ovdje je ponovljen broj junaka kao i u *Makaru Čudri*, jer i tamo pored Zobara i Rade postoji i Čudrin lik, samo što on nije kompoziciono strogo izdvojen u zasebnu priču kao što je to slučaj sa *Staricom Izergil*, već je u toku naracije dat u odstupanjima pretežno pomoću postupka lirske refleksije, kojom je iskazana Čudrina životna filozofija, u osnovi bosjačka, individualistička, po kojoj je lična sloboda iznad svega a život započinje svakog dana iznova. Ta filozofija motivira ili protivrječi razvitku sižea o tragičnom ljubavnom paru, kao što i Staričina životna uvjerenja imaju sličnu funkciju u odnosu na ono što se događa u dvjema legendama. Ali dok je u *Makaru Čudri* dobro i zlo u istom čovjeku, a legenda ispričana kao nešto što se stvarno desilo, u *Starici Izergil* samo je neposredno moguća središnja priča, a dobro i zlo, tradicionalno iskazani simbolima svjetlosti i sjenke, idealno su razdvojeni i dati u čistom vidu, mogući i posredovani kao alegorija. Između njih se smjestio pravi ljudski život, koji u Gorkog nagnje ka dobru, ka Danku, mada s izvjesnim preimcućtvom plastike zla. Ovdje su korijeni svega što će Gorki napisati. Oba junaka su smrtno nastrandala, ali principi koje oličavaju, po onom što legenda kaže, neuništivi su kao što su neuništivi svjetlost i sjenka koji su iza njih ostali. Oba junaka sami sebe uništavaju. Laru u progonstvu i samoprogonstvu uništava iznutra vlastiti princip čije je oličenje kidanje socijalne veze, ma kako bila titanska snaga kojom raspolaze, Danko se pak herojski žrtvuje za druge. Ovom stavu Gorki će ostati dosljedan u cjelokupnom svom djelu.

U brojnom tipološkom nizu junaka Gorkog posijanih po sabranim djelima, u prostorima koji omogućuju piščevih trideset tomova, gordoću i nepokornom ljepotom suvereno vlada nenađmašna, koloritna plastika Čelkaševa lika, iskri i svjetluca tvrdoćom rubinskih kristala. Veoma je teško odgovoriti na pitanje što je to što obezbjeđuje ovoj kolorističkoj figuri nepokornog odrpanca monumentalne tvrdoće sabijenoj u okvire jedne ne baš kompoziciono savršene prirovijetke, suverenost i nadmoć nad onim figurama koje su za svoje umjetničko ispoljavanje imale na raspolaganju prostoru jednog romana. Nema sumnje da je ta nadmoć, bar djelimično, kao i izvjesna nadmoć bosjaka kao estetskih činjenica u piščevom djelu, u neposrednoj vezi s piščevim životnim iskustvom. I, da kažemo možda suviše smjelo, da nije te figure koje se odmah prisjetiš pri pomenu piščevog djela, piščeve ime kao da bi bilo manje.

Čelkaš izrasta iz razvoja jednog veoma dinamičnog sižea u kome su dva junaka, kroz sukob koji poprima dramatična obilježja što graniče s tragizmom, postavljeni u jedan poredbeni odnos, u kome je naslovni ju-

nak ipak pomjeren u prvi plan. Izbor između dva prosedea, realističkog i romantičarskog, kao što smo već naglasili, u Gorkog je povezan s realizmom, odnosno romantizmom stvarnosti koja ulazi u djelo, postaje estetska činjenica, što potvrđuje takva bivalentnost teksta u Čelkašu. Ona estetska stvarnost koju čine Čelkaš i priroda dana u likovnom suglasju s njim, a možda i više od toga (njenoj titanskoj veličini i pokretima, njenoj ljepoti odgovara neustrašiva, demonska snaga i ritersko-teatralna, patetična gesta velikog odrpanca), očigledno je data romantičarski i teži ka orkestralnim, patetičnim dionicama iz *Pjesme o Sokolu* i *Pjesme o vjesniku bure*. Ono pak što predstavlja Gavrilo kao likovno rješenje uklapalo bi se bez ostatka u realistički prosede piščevog ciklusa *Po Rusiji*.

Mada se junaci ne iscrpljuju u onom što predstavljaju kao socijalne činjenice, kao i drugdje u Gorkog, njihovo ponašanje primarno je zavisno od ovog činioca. Gavrilova gramzivost koja je na skali onog što ga kao čovjeka određuje na prvom mjestu, dakle dominanta karaktera koja je u njemu kao umjetničkoj plastici najuočljivije polje, najisturenija je tipološka oznaka. Njeno porijeklo vodi ka sitnosopstveničkoj seoskoj sredini s kulačkim pretenzijama kao praosnovi. S druge strane, Čelkaševa patetična gesta, koja je likovni izraz za dramsku kulminaciju u razvitku sižea, socijalni je iskaz onih okolnosti u klasnom društvu koje su u junaka izazvale prezir prema gomilanju novca što oduzima čovjeku slobodu. U tom trenutku, na tom čvornom mjestu pripovijetke konačno se određuju i dograđuju oba lika: Čelkaš ne samo s prezиром već i s razumijevanjem, sa saosjećanjem koje proizlazi iz poznavanja uzroka Gavrilovog ponašanja, baca novac Gavrilu pošto ga je ovaj pokušao ubiti iz koristoljublja, i na taj način, bar na trenutak, iskazuje snagu, vrijednost i ljepotu čovjeka oslobođenog osjećanja vlastištva, makar postignutog i na individualistički način; u ponižavajućoj Gavrilovoj gesti kojom prima novac i moli samilost i oproštaj konačno triumfuje gramzivost kao izraz vlasti novca.

Čelkaš je kradljivac koji zna da krade kradeno. Taj metod on je usvojio od onih koji su njegove žrtve, njegova bezobzirnost podsjeća na njihovu. Poput njih on uređuje svoj život onako kako to njemu odgovara, van socijalnih veza. On je grabljivac, estetski i moralno superiorniji od njih utoliko ukoliko njegov čin stalno iziskuje hrabrost koja nadjačava strah od tamnice i smrti. Smjelost i ponos, koji bi u okviru društvenog čina imali veliku vrijednost, stavljeni su u službu kriminala, jer i on krade one koji su već jednom pokradeni. Gavrilo, pak, koji bez uspjeha pokušava da radom riješi ne samo problem egzistencije već i više od toga, poput svih zatočenika sopstvenosti pokušava da otme zločinom ono što je dva puta oteto i na njemu

izgradi svoju malu sreću. Dok Čelkaš ono što otme ne uzima s namjerom da ga zadrži kao trajno vlasništvo, Gavrilo upravo to hoće, a tu su motivi za pokušaj zločina. Na tom, samo na tom mjestu je Čelkaš u moralnoj prednosti. Na samom ishodu svoje književne djelatnosti Gorki ističe organsku, biološku, sudbinsku vezu između zločina i kapitala, koju će kasnije naslikati u *Fomi i Artamonovima*. Prednost pak Gavrila bila bi u tome što bi kao budući gazda i kulak, a možda i trgovac, sopstvenik fabrike i sl. razvijao produkcione odnose, otvarao radna mjesta, gurao istoriju naprijed, dok za tako nešto Čelkaš nije organski sposoban.

Sitnosopstveničku, a time i seosku psihologiju Gorki je univerzalno viđio kao malogradansku. Vrijeme lutanja po Rusiji dalo mu je dosta dokaza za to. U ocjeni sela Gorki se u dobroj mjeri slagao s Bunjinom i Čehovom. Veoma teško bi bilo tvrditi da takav stav nije bio u izvjesnoj vezi s njegovim greškama iz 1917. godine, kada je, iz bojazni da malobrojno kulturno radništvo i inteligencija ne iščezne u bezobličnoj seoskoj masi, bio protiv dizanja revolucije. Bojao se da seljak ne pretvori socijalnu revoluciju u kravavi, anarhistički, pugačovski seljački bunt. Međutim, ono što su o sukobu crvenih i bijelih seljaka ispričali Šolohov i Babelj opravdava, ne malo, piščeve pomisli. Kad je u pitanju, pak, mjera piščevih odnosa i simpatija prema bosjaštvu, treba odmah istaći da se Gorki u legendi o Danku nedvosmisleno opredijelio za jednog društvenog čovjeka u koga su građanske, kolektivističke obaveze čak iznad vlastitog života.

Supružnici Orlovi je pripovijetka o porijeklu bosjaštva, tačnije jednog tipa bosjaka. Praosnovu psihološkog sklopa Griše Orlova čini gradska bjeđa. Orlov je dat kao bar napola apsurdni čovjek kojim upravljaju plima i oseka vlastitih osjećanja. Težnja za podvigom i osjećanje praznine smjeđuju se u njega u gotovo pravilnim intervalima, na pola riječi, plemeniti porivi – anarhističkim, rušilačkim nagonima i samoosjećanjem praznine. Njegova crna, neprijatna, primitivno-mefistofelska plastika nadmoćno dominira u prostorima pripovijetke, unatoč tome što je pisac u kontrapunktu s njim dao njegovu ženu Matrjonu, uravnoteženo, plemenito i stabilno u svojim društvenim porivima stvorenje, koje u dodiru s drukčijim ljudima i životom, s intelektualcima-medicinarima, spoznaje Grišinu nemoć da se izvuče iz apsurdnog kruga i prihvati životne vrijednosti zbog kojih život ima smisla. Gorki je ispričao o prednosti čovjeka koga je svakodnevni, osmišljeni rad kultivirao kao jednu trajnu, stabilnu vrijednost, nad prirodom kojoj, makar što nosi u sebi herojske porive, nedostaje osjećanje i svijest socijalne sprege s drugim ljudima. Ovog puta se pisac nije trudio da neposredno objasni zašto je Griša Orlov upravo takav, zašto plemenite,

herojske težnje u njemu smjenjuje užasno tandara-mandara, apsurdni zaumni tandem na kome mafistofelski kao na crnom bijesnom dvopregu juri i srlja u ambis besmisla. Rijetko gdje je Gorki dotada s takvim uvaženjem i s ljubavlju govorio o radu inteligencije kao ovdje i, po svoj prilici, negirao otpužbe protiv sebe o bosjačkoj supremaciji nad inteligencijom u njegovim djelima.

Tipološki, Orlov pripada onim krupnim figurama po kojima se Gorki prepoznaće kao pisac, dok je njegova žena slabije izdiferencirana. Cijela pripovijetka rađena je u jednom u osnovi realističkom prosedeu. U njoj je začeta literarna ideja pobune u vrijeme kolere, koju će Gorki kasnije realizovati u drami *Djeca sunca*, u kojoj bravar Jegor nosi neke tipološke osobine Griše Orlova.

Stepen značaja prvih ostvarenja mладог pisca za njegovo docnije stvaralaštvo uvjerljivo potvrđuje pripovijetka *Kretanje leda*, u kojoj je fantastika legende o Danku spuštena u realističku ravan. To je priča o naizgled običnom ruskom čovjeku Osipu, koji u toku dramatičnih peripetija oko prelaska rijeke, na kojoj je krenuo led, neočekivano ispoljava izvanrednu hrabrost, zasnovanu, prije svega, na snazi uma, koju pisac nije nagovijestio ničim u ekspoziciji pripovijetke. Naprotiv, Osip ostavlja utisak pričalice i zabušanta koji prikriva sitne krađe svojih drugova. Prevodeći legendu u realističku pripovijetku, Gorki je očigledno htio da eksplisira i utvrdi njenu životnu vrijednost zasnovanu na slučaju iz vlastitog života, kada je Gorki radio kao nadzornik u preduzimača Sergejeva. Zato bi možda tačnije bilo reći da je Gorki jedan istinit, autobiografski događaj podigao u početku na rang legende, a zatim ga ponovo vratio u okvire realističke pripovijetke. Svoje poimanje humanizma i građanske dužnosti Gorki je pri kraju vijeka, na početku nove ere ruske socijalne revolucije, uzdigao u svojoj legendi do principa prema kome žrtvovanje vlastitog života u piščevoj poetici ima vrijednost optimističke tragedije.

Stješnjeni između želje da praznik provedu u topлом domaćem kutku, u gradu od kojega ih razdvaja rijeka na kojoj samo što nije krenuo led, i višednevne dosade na pustoj obali i u oskudici, junaci pripovijetke polaze za Osipom, kao za Dankom, s nevelikom vjerovatnoćom u srećan ishod. Na scenu stupa Osipov odvažni um, kojim je prožet svaki njegov pokret i koji preciznošću poput one na trapezu pronalazi put preko uzavrele stihije. Detalju iz legende o Danku, kada je neko od posljednjih koji su izlazili iz mračne šume na svijetu poljanu zgazio Dankovo srce koje je još plamsalo, jedinom realističkom detalju u legendi, odgovara ona nezahvalnost prema Osipu izražena u pokušaju da se pred policijom sva krivica za prijelaz preko

rijeke prebaci na njega. Znajući unaprijed s kim ima posla, Osip pravi lukav, nedankovski geg s lomljenjem noge, nemoguć u patetičnoj legendi i na taj način se izvlači, ponovo zatvara ljušturu – postaje onaj predašnji. Koliko je, međutim, pisac cijenio svoga junaka, svjedoči još jedan susret s Osipom u *Klimu Samginu*, piščevom posljednjem djelu, u ulozi Samginovog kritičara.

Plastika pozitivnog junaka, ovakvog kakav je Osip, s obzirom na karakternu dinamičnost i fleksibilnost lika koji je time sposoban da se mijenja i razvija, teže je uhvatljiva i određljiva jer je više zasnovana na junakovom intelektu, manje na njegovoj osjećajnoj sferi kao materijalnijoj, a time i vidljivijoj u likovnoj plastici.

Ostali junaci dati su vrijednosno kao ljudi u odnosu prema Osipovom činu. Likovno, oni su na visini piščevih standardnih dostignuća, a Gorkom karakteri gotovo uvijek polaze za rukom. Najблиži Osipu je Aleksej, gotovo dječak, očigledno sam pisac, ali na putu približavanja ima suvišne patetike, riječi bez adekvatnog umjetničkog pokrića.

Pripovijetka spada u realistički ciklus *Po Rusiji*, jedan od najboljih, stilski najujednačenijih, u kome pojedine cjeline podsjećaju na prefinjeno rađene čipkaste umjetnine.

I pripovijetka *Strašne utvare*, realistička a možda najizuzetnija u cijeloj zbirci, spada u ciklus *Po Rusiji*. U njoj je direktno prisutna fantastika stvarnosti, po sebi groteskni, disparatni svijet jednog pametnog dječaka, bogalja i sifilištične prostitutke, njegove majke, koja na njegove oči obavlja posao. U korijenu svih stvari i ovdje je socijalna bijeda, tako da ova strašna bajka, umjetnošću smirenji i odgođeni krik piščevog srca kako bi sve bilo rečeno do kraja, djeluje kao optužba za društveni grijeh koji se ne može oprostiti, na jednoj, i kao lirska poema o ljudskim vrednotama bačenim na dno, u podzemlje moralno čistije od civilizovanog, sitog svijeta gore, na drugoj strani. U priči jeze i užasa, koja prevazilazi moći svake fantazije, pisac je pronašao dva plamička što gore na ovoj košmarnoj, fantasmagoričnoj fresci u polumraku – svijetli dječakov um koji razbijja moru usamljenosti svojom aktivnošću oko zbirke živilih insekata, što ga uvode u spoznaju o svijetu i majčinu dobrotu neokrnjenu užasnim poslom i opakom bolešću. One ojačavaju tragiku života na dnu i socijalnu usmjerenost pripovijetke izvode na razinu revolucinarnih zahtjeva. Za njih je vezan i najdublji lirizam pripovijetke o dječakovom snu sadržanom u želji da ga majka izvede u polje. U tim tačkama pisac je prevazišao naturalizam i tvrdoču životnih činjenica na svoj, osoben gorkijevski način i kumulirao estetsku i idejnu energiju svoje izvanredne realističke umjetnine. Pripovijetka sigurno spada među najbolje stranice ruske realističke fantastike i ima antologisku vrijednost.

Po nadmoći poezije koja se pretežno odnosi na glavnu junakinju, *Maljva* je bosjačka pripovijetka, ali njena druga polovina, kao i u *Čelkašu*, opet je o seljacima, ocu i sinu. Opet je ponovljen isti umjetnički postupak: pleneristički, u osnovi romantičarski slap poezije, vezan je za Maljvu, dijete prirode i slobodne volje, u manjoj mjeri za bosjaka Serjožu na jednoj i tameni, realistički tonovi i izvjesna tvrdoča poteza koja iskazuje okoštalost seljačke psihologije, na drugoj strani. Izvanredan je taj akvarel na kome se dodiruju sunčani svjetlosni slapovi i modri osmijeh mora, koji se Tolstoju nikako nije dopadao i u njima tamna tačka Maljvinog čamca. To je, bez sumnje, najbolje likovno rješenje u pripovijeci uključujući i karaktere, izvor radosnog poetskog doživljaja.

Tipološki i karakterno Maljva podsjeća na Radu iz *Makara Čudre* i Varenjku Oljesovu iz istoimene piščeve pripovijetke, ali kao da je njena odlučnost nagrižena sumnjom u vlastiti put, pa on postaje više sudbinski nego što je izraz svjesnog opredjeljenja. Izbor Serjože nakon odlaska Vasilija, seljaka i njenog dotadašnjeg ljubavnika, za kojega kao da je vezivala nadu u drukčiji život i stalniju vezu, to unekoliko potvrđuje, tako da bosjačka pripovijetka utvrđuje bosjački put kao stazu sa koje nema povratka.

Vasilije i Jakov, otac i sin, kao da su rađeni od istog materijala, do čega nije došlo van svjesnih piščevih namjera – slični socijalni uslovi, i u manjoj mjeri biološka veza, određuju sličan tip ponašanja u borbi oko žene, sopstvenički, a time i slične karaktere koji liče na dva odlivka s istog modela. Na toj podudarnosti zasniva se i sukob među njima.

Pripovijetku *Dvadesetšestorica i jedna* Gorki je u podnaslovu nazvao poemom. Na temelju ove autorove, veoma jasne žanrovske odredbe bilo bi logično zaključiti da je omjer između lirizma i epike u pripovijeci pomjeren u korist ovog prvog. Međutim, samo letimično poređenje ove pripovijetke s *Maljom* navodi na zaključak da je *Maljva* liričnija od nje, ali je autor ipak nije nazvao poeomom.

U pripovijeci ima samo jedan važniji događaj – vojnikov uspjeh kod Tanje na očigled svih, dok je cijela pripovijetka ispunjena osjećanjem ljubavi i zahvalnosti Dvadesetšestorice što je Tanja upravo takva – ideal u mučnom i prljavom životu, i to osjećanje se svako jutro iznova obnavlja u susretu s njom. Nema sumnje da je njegova trajnost i postojanost, njegova raščlanjenost u svakodnevničici – lirska. Vojnikovim dolaskom i opkladom, mirna lirska konstanta, od trenutka kad počinje iščekivanje šta će biti, obogaćuje se elementima dramatizma koji raste sve do trenutka razrješenja, kad se izliva u banalnost i komiku, koja pogoda više Dvadesetšestoricu i njihova nadanja, njihove romantične snove, nego Tanju. Realizam događa-

ja autor je pripremio i nekim Tanjinim nedostacima (odbijanje protuusluga za perece koje svakodnevno besplatno dobija) i nastojanjima drugih žena da ovladaju vojnikovim osjećanjima, čime je stimulirana Tanjina sujeta. S druge strane, banalnost i komiku uvodi i mehanističnost vojnikovog po-stupka, koji svaki put postiže uspjeh na sličan način, kao i njegov lik u kome ima nečega berberskog.

Likovi u priповijeci samo su nagoviješteni, Tanja i vojnik u nešto većoj mjeri, što proizlazi iz pišćeve namjere da naslika sveukupnost osjećanja i preživljavanja Dvadesetšestorice iskazane u naslovu brojem.

Izbor priповijedaka o kojima je riječ ne može biti reprezentativan i predstavnički u odnosu na cijeli priповjedački pišćev opus i više se odnosi na njegov prvi dio. Ovakav kakav jeste, on može biti i izazov i solidan uvod u čitanje obimnog i raznolikog djela ovog pisca.

Andrejevljevi narativni pomaci

I

Krupne, katkad kolosalne figure i predmeti, koje je tu i tamo pretvarao i u bića, smještaju se komotno u nevelike prozne forme Leonida Andrejeva, jer pisac ekspresijom, simbolom i alegorijom krati njihovu epičnost. Patetika do teatralnosti, ekspresija, tragizam i groteska jesu glavna estetska, mada ne i jedina obilježja ovog značajnog umjetnika, koji je, otkrivajući ne nove riječi već zalihe smisla starih, u okrilju realističke umjetnosti, anticipirao ekspresionizam, pa i egzistencijalizam, među prvima u Evropi. Čitajući ga, mi prisustvujemo patetičnom, po sebi napornom do tragizma, rađanju njegovih, katkad gigantskih ekspresija. Tragizam njegovih emocija o svijetu i kosmosu, a prije svega o čovjeku tamo naseljenom, ne može a da ne bude povezan s ovim besprimjernim stvaralačkim samonasiljem, u kome se svi sokovi duha, sve zalihe estetskih moći, kapom i šakom, samoubilački daju djelu. U tom pogledu je stvaralačka etika Andrejeva bez premca. Težinu napora sopstvene misli *kada bi se misao mogla pretvoriti u sliku* – dovedene na rub realizacije koja je ipak izmakla, pratimo u njegovom *Eleazaru*, a rađanje detalja sižea, korelativno iz lika-karaktera, u *Judi Iskariotu*. Na njega se u cijelosti odnosi Blokova misao izrečena u povodu Vrubelja, koji mu je srodan: *nezasitnost traženja sve do ludila*.

Kao nastojanje da se izrazi piščev unutarnji odnos prema predmetu, unutarnja slika predmeta a ne on sam, ekspresionizam povećava i mogućnosti hiperbole, koja je bila po ukusu Andrejevu: u огромном kabinetu, na огромnom pisaćem stolu, stajala je ogromna mastionica – svjedoči Kornej Čukovski. Andrejev se služio hiperbolom i radi vidljivosti zla, tamo gdje se njegovi začeci jedva naziru i još uvijek izgledaju naivno.

U pogledu žanra Andrejev ostaje u okvirima tradicionalnih epskih forma: romana, *povesti* i pripovijetke. I kao što ne traga za novom riječju već za mogućnostima polisemije starih, isto tako ne traga ni za novim žanrom već otkriva i povećava i mogućnosti starih. U tom pogledu i saodnosu Andrejev ima dvije vrste pripovijedaka: jednu koja ne izlazi, ili slabo izlazi, van okvira klasične pripovijetke (*Veliki šljem*) i drugu koja totalitetom antropomorfizma, ekspresijom, alegorijom, simbolom, groteskom treba da

izrazi i iskaže neku autorovu opću misao o svijetu i životu (*Zid*). Nezavršenost, tačnije otvorenost nekih njegovih pripovijedaka, koja je davno uočena i ocijenjena kao nedostatak, rezultat je sukoba između kratkoće jednog žanra i dužine trajanja piščevog daha, talasa njegovih stvaralačkih emocija. Zato nam izgleda da je *povest'* onaj žanr u koji se najsrceńije smještaju njegove umjetničke zamisli, plima i oseka njegova nadahnuća.

U mnogim svojim djelima Andrejev je sudbinski zatvorio mnoge svoje junake *samo u onu istoriju koja se ponavlja*. Na taj način je, modifikujući realističku tipizaciju, došao do formule vlastitog postupka: treba opisivati rijeku uopće, grad uopće, čovjeka uopće, ljubav uopće. Međutim, na totalnu realizaciju tog postupka nailazimo samo u djelima tipa pripovijetke *Zid*. Ovo je Andrejeva zbližavalo sa simbolistima, koji su imali sličan odnos prema istoriji i tipizaciji.

S izbjegavanjem konkretnе istorije povezano je i pišćev napuštanje postupka socijalnih motivacija, kao jedne od glavnih karakteristika realističke umjetnosti. Pa ipak je malen broj djela u Andrejeva iz kojih su socijalne motivacije sasvim odstranjene, pa se zaključak da *junakova duša s vremena na vrijeme postaje jedina arena na kojoj se odvija sukob između misli i volje* (B. V. Mihajlović) odnosi samo na neka od njih. Andrejev je, vjerovatno, bio svjestan da svako djelo, dospijevajući u receptivnu sferu čitaočevu, dospijeva na provjeru onim socijalnim okolnostima koje sačinjavaju savremeno vrijeme.

Redukovanje socijalnih i istorijskih motivacija, kao i viđenje života posredstvom ekspresije o njemu, vodili su jačanju psihologizma u njegovoj umjetnosti kao njenog suverenog obilježja, čija se geneza vezuje za Dostoevskog. Za Andrejeva se može reći da mu nije bilo važno da li neka psihološka činjenica ima realno, stvarnosno pokriće, već da li ona izaziva u čovjeka emocije i misli, patnju ili radost u kojima živi. Odavde vodi put ka Bulgakovljevom pitanju: da li je postojao Isus, ka njegovoj đavolijadi, ka fantastici iz *Majstora*. Ako fantastični svijet đavola i demona postaje utočište za neslobodno ljudsko biće, onda takav svijet postoji jer čovjek živi u njemu.

Sudbina u Andrejeva nije neka božanska, religijsko-filosofska, spekulativna sudbina pozajmljena iz nekog sistema. U njega je to onaj neko sličan simbolističkom, ili Neko u sivom, ili Zid koji je simbol svih zapreka i ograničenja u čovjeku i van njega, a najveća i najstrašnija – smrt. To je niz onih tragičnih okolnosti, neizbjježnih i van dohvata volje čovjekove, što se sručuju, recimo, na glavu Vasilija Fivijskog (umro mu sin jedinac, žena se propila, rodio mu se sin idiot). Takva sudbina je izvor Andrejevljeve filozofske i pjesničke mistike, koja je povezana s njegovim pesimizmom.

Andrejev je pisac-metafizičar jer hoće da rješava vječna, iskonska, dječja pitanja čovjekovog postojanja. Filozofski maksimalizam koji mu je imanentan kao i hiperbola ta pitanja čini još težim, još složenijim nego što izgledaju u djelima velikih realista XIX vijeka. Ali to nije maskimalizam usamljene, egoistične duše, već maksimalizam humaniste koji za čovjeka hoće besmrtnost, slobodan život i stvaralački rad, ali su šanse malene, pa je sebe, mučen nesrećom i tragizmom čovjekovim, razapeo na križ stvaralačke patnje zajedno sa čovjekom, koja sve to hoće da iskuša na sebi i prikaže. Pa ipak, u većini njegovih djela izlaz i bezizlaz su najčešće ravnopravni. I jednom i drugom on daje podjednake šanse u čiju se objektivnost može posumnjati, ali ne i u iskrenost piščevu. U tom smislu Andrejev i jeste i nije pisac apsurda.

Iz sveukupnosti piščevog kolorizma u većine pisaca moguće je izvući određujuću boju ili nijansu, ili njihov skup. Mada je kolorizam Andrejeva veoma raznolik (Andrejev je bio darovit slikar), mada je njegovo djelo *Crveni smijeh*, iako puno tragizma, koloristički veoma bogato, raznoliko i jedinstveno kao primjer, a tako je i sa mnogim drugim djelima, jedna zatvoreno smeđa nijansa koja prelazi u crno za njega bi bila određujuća, jer takva djela i junaci kao što je Vasilij Fivijski, Eleazar, Kaširin iz *Priče o sedmoru obješenih* i još mnogi drugi sa svojom crnom sudbinom i unutarnjim tragizmom bez obala, raspolažu najjačom estetskom energijom.

Andrejev je pripadao grupaciji *znanjevac* – pisaca realista okupljenih oko Maksima Gorkog u vrijeme vladavine simbolizma. Između njih on je najmanje tradicionalan. Uz određivanje geneze Andrejeva kao pisca pominku se imena Dikensa, Gogolja, Dostojevskog, Čehova, Bunjina, Gorkog, a prije svega Garšina, koji mu je svojim estetizmom najbliži. Od onih, pak, za koje Andrejevljevo djelo kao iskustvo ima značaja pominju se: Kafka, Pirandello, Brelit, O'Nil, Kami, Majakovski, dodali bismo: Pilnjak, Platonov, Bulgakov, Popa. Samo je značajan pisac mogao izvršiti tako brojne uticaje na tako značajne pisce. I kada ga Gorki naziva najdarovitijim ruskim piscem na razmeđu vjekova (XIX i XX), to nije ni najmanje pohvala prijatelju, već objektivan i pošten sud velikog pisca.

II

U našem izboru postoji tip pripovijetke koja je nazvana filantropska, blagdanska, dikensovска (B. V. Mihajlovski), a koju tipološki objedinjuje tema socijalne bijede i sentimentalni princip kao načelo njene estetske realizacije (*Andělak, Poklon*). U oba slučaja junaci su dječaci. *Andělak* je i autobiografska pripovijetka, zasnovana na istinitom događaju iz piščevog života. U

njoj A. Blok vidi prijelaz od *tišine banalne svakidašnjice ka bezumlju*, onom koje će simbolisti osjetiti kao približavanje katastrofe, a pokazaće se da je to bila revolucija. Pored blokovske *tišine* Andrejev ovdje daje uzorak konstitutivnih moći umjetnosti: dodir s umjetničkim djelom kroti i preporuđa razjedinjeni i neobuzdani senzibilitet dječaka. U pripovijeci, pak, *Poklon* dat je dirljivi tragizam dječaka-šegrta koji umire usamljen i tragizam savjesti njegovog starijeg druga-kalfe koji je zakasnio s posjetom i poklonom: da je došao ranije, Senista bi video poklon i umro s osjećanjem da nije potpuno sam. Zbivanja su ozarena duhovnim bogatstvom dvojice sirotana. Poklon se u jednom trenutku izdvojio iz okolnosti i postao biće, čime su nagovijestene buduće groteskne proze ovog pisca.

Druge dvije pripovijetke (*Na rijeci* i *U tamnu / neizvjesnu / daljinu*), nastale iste godine u ovom redoslijedu, imaju srođan kolorit kao izraz unutarnjeg raspoloženja i unutarnjih snaga glavnih junaka. Međutim, drugi dio pripovijetke *Na rijeci* tipološki je blizak pripovijetkama koje su označene kao filantropske, blagdanske. Postoji, pak, i neka stvaralačka veza između ove pripovijetke i *Kretanja leda* M. Gorkoga. Osnovnu njenu vrijednost čini ekspresivna deskripcija stihije i atmosfera među ljudima unutar nje.

Prema kritici pripovijetka *U tamnu daljinu* prvo je piševo djelo o revolucionaru. Ta tvrdnja je prilično sporna. Junak je, bez sumnje, snažna ličnost koja odriče način i smisao ustaljenog života svoga oca bogataša i svoje porodice, onu blokovsku *tišinu* o kojoj smo maločas govorili. Glavni junak odriče, ali njegova opredjeljenja nisu ni nagoviještena. On potčinjava ljude tako da ga se boje: pored njegove sobe se prolazi na prstima. Između dolaska i odlaska, kojima je obilježeno vrijeme pripovijetke, nije mu došao ni prijatelj, ni istomišlenik. Hoće li naći put ka revoluciji, u tom slučaju bi morao korigovati svoje društveno biće, ili će se njegov protest bosjački završiti na putu bez cilja, nije jasno jer je to i za pisca put u neizvjesnu daljinu. Pisac je ostao na tim mogućnostima, ali i stvorio jednu trajnu, nešto sivu, monumentalnu plastiku, faustovski duhovno zdepastu od unutarnje snage.

Međutim, ako je negdje Andrejev dao krajičak revolucionarne akcije i atmosfere u jednom vizuelno čistom vidu i nabacio raznorodne skice radnika revolucionara, čiju će tipologiju potvrditi ruska sovjetska književnost, posebno Gorki, onda je to pripovijetka *Ivan Ivanovič*. S dalekim asocijacijama na Gogoljev *Šinjel* dat je lik i psihologija potomka sitnog činovnika ruske carevine – policijskog nadzornika, čiju je pokornost i bezličnost izraženu imenom, na jednoj strani, i oholost i vlastoljublje, na drugoj, brusila birokratska, državna mašina. Izdao je svoga spasioca i ta izdaja, ovog puta u Andrejeva, etički zavređuje smrt koju je mimošao.

Veliki šljem je uzorak skladno komponovane i dosljedno realističke priповijetke, za koju je pisac dobio i Tolstojevo priznanje. Ako je u pripovijeci *Grad* razvijena tema usamljenosti (čak su na prijemu ljudi usamljeni i tuđi jedan drugome, sastaju se i rastaju kao neznanci), u *Velikom šljemu* učesnik u kartaškoj igri umire od uzbuđenja u času kad je video da mu se karte stavljaju tako da će, možda prvi put u životu, odigrati *veliki šljem*, a njegovi partneri, s kojima godinama igra, ne znaju koga da obavijeste o njegovoj smrti, niti gdje stanuje. Tako se dogodilo da su ljudi umjesto pojedinačne usamljenosti izabrali grupnu u kojoj su takođe pojedinačno usamljeni. Po red tog, bijeg od usamljenosti ispaо je bijeg u izgubljeno vrijeme, a odavde u anonimnost, jer samo jedan junak ima prezime. Pisac je iz odnosa prema kartaškoj igri izvukao karaktere.

Ben-Tovit je i stilski i tematski preludij za pisanje *Jude Iskariota*. Stilска piščeva varijanta u kojoj su rađene ove dvije umjetnine izdvaja se nagašenim artizmom u kome je tek nagoviješten geometrizam, brakovski prefinjen. Detalji poetične svakodnevice uz zubobolju na jednoj i raspeće Isusa, o čijem epohalnom značaju junaci pripovijetke i ne sanjaju, na drugoj strani. Otišli su da ga pogledaju ne prekidajući razgovor o zubobolji. Pa ipak, umjetničku vrijednost ove rijetko lijepo pripovijetke ne čini tragika raskola, već one njene vedrine koje dolaze od radosti jednostavnog i skromnog života na malom Ben-Tovitovom gazdinstvu, od njegove nepresušne pulsirajuće snage. Naše zapažanje da u *Judi Iskariotu* nema opisa povorke s Hristom koga vode na Golgotu, a taj opis je upravo dat u ovoj pripovijeci, nesumnjivo svjedoči o stvaralačkoj komplementarnosti dvaju djela, o značaju priče o Ben-Tovitu za nastanak *Jude Iskariota*. Na mjestu na kome je trebalo da stoji taj tekst nalazi se crta koja se u Andrejeva redovno javlja kao znak kraćenja.

III

U tipologiji Andrejevljevog stila, u određivanju i konstituisanju njegovog individualiteta, *Život Vasilija Fivijskog*, a prije svega, sam naslovni junak igra veoma značajnu ulogu, što nikako ne znači da se radi o najboljem piščevom djelu. Uostalom, kao što je to slučaj sa mnogim modernim piscima, u Andrejeva je nemoguće izabrati glavno, vrhunsko djelo. U pogledu tipa stila i glavnog junaka pomenutom djelu najsrodniji je *Eleazar*, čiji se istoimeni i glavni junak doima kao nastavak *Vasilija Fivijskog*, koji je, uskršnuvši iz groba, obezumio, a bezumljem se, po Andrejevu, shvata i razumiće *beskonačnost kao Ništa koje čuti, pred čijim su licem i mudrost i glupost jednaki*. No, Vasilije Fivijski je živ čovjek, Eleazar je, pak, simbol i alegorija.

Odavno je poznato da postoji određen stilski paralelizam između *Života Vasilija Fivijskog* i *Biblike* kao i paralelizam između sižejne linije biblijskog Jova i naslovnog junaka Andrejevljevog djela, razumije se uz bitna odstupanja. Autor biblijske legende o Jovu vodi svoga junaka kroz iskušenja ka učvršćenju njegove vjere u boga, Andrejev pak – ka gubljenju. Andrejevljevo djelo je o vjeri i sodbini. Vasilije je pobožan, trpeljiv i krotak. Na njegovu glavu i porodicu sručilo se nekoliko udaraca sdbine (smrt jedinca-sina, ženino pijanstvo, rađanje sina-idiota), a on ništa rđavo nije učinio. Između udaraca slijepo, andrejevske sdbine i vjere zasnovane na dobru, razumu i ljepoti božjoj nemoguće je uspostaviti bilo kakvu racionalnu, logičku vezu. Tragizam okolnosti koje pisac bira za svoga junaka svojom ekstremnošću upućuje na eksperiment Dostojevskog a takođe i psihologizam kao dominantno obilježje djela, zasnovan na ekspresiji. U djelu su, međutim, još uvijek prisutne snažne socijalne motivacije koje ga održavaju u sferi realističke poetike.

Osnovnu vrijednost djela čini, svakako, lik naslovnog junaka, dat u jednoj epskoj proceduri za koju je, prema L. Jezuitovoj, karakteristično mišjanje autorskog *ja* u jezik pripovjedača, u priču naslovnog junaka i drugih junaka, i obrnuto, što dovodi do prodora ekspresivnog lirizma u epski tok. Pored ovog unutarnjeg lirizma, ritimička stilizacija proze po uzoru na biblijsku, zahtijevala je i odgovarajući izbor leksike i sintaktičkih veza, pa se kao *vanjski* estetski dojam dobija jedna monumentalna patetika u čijoj je srži krupna tragika bez krivice krivog kao tragika života i spoznaje.

Forma *Crvenog smijeha* je jedinstvena u Andrejevljevom opusu – niz odlomaka koje je autor upravo tako nazvao, unose nešto od naive u kompoziciju koju tvore. To je, uslovno rečeno, svojevrstan kolaž, kaleidoskop bezumlja i užasa, u kome pisac, kao nigdje drugdje u cijeloj ruskoj književnosti, novatorski manipuliše bojama i zvukom. Opredjeljenje za odломak ima još najmanje dvije motivacije: omogućuje koncentraciju a time i gustoću lirizma koji se svojom nedorečenošću kao osnovnom estetskom vrijednošću izvrsno uklapa u odlomak: obrazlaže psihologiju dvaju nartora-umjetnika čije su tvoračke moći parcijalizirane njihovom psihičkom pomjerenošću. Kompozicione veze u djelu obezbjeđuje tema rata, razvijena u viziju s više tematskih cjelina-slika, poredanih u jednom unutarnjem likovnom, zvukovnom i svjetlosnom saodnosu, i braća, jer su ratne slike njihovo viđenje.

Zlo se, kao u slučaju *Života Vasilija Fivijskog*, obično iskazuje tamnim bojama koje prerastaju u crnu. Ovdje je zlo veoma živo obojeno, uz dominaciju crvene boje kao boje krvi. Poprište zbivanja, najčešće rata, nerijetko

je obojena ploha i mada izbor i odnos boja sadrži neku zakonomjernost, on predstavlja i odstupanje od prirodnog reda stvari, što ga i čini originalnim, andrejevskim, pa se slika rata i likovno pretvara u viziju. Manipulišući, na primjer, odnosnom boje i zvuka, Andrejev plohu bojnog polja u svitanje boji u crveno, ali joj totalno oduzima zvuk, pa se dobija jedna prijeteća, u osnovi groteskna atmosfera iščekivanja u kojoj samo što se nije raspršlo nesto strašno. Ono što se događa na tim ozvučenim ili neozvučenim kolorističkim dionicama-odlomcima jesu zbivanja koja su manje-više karakteristična za sve minule ratove, isključivo historija koja se ponavlja, što i obezbeđuje univerzalnost ovoj viziji rata.

U ovom djelu Andrejev je istupio protiv rata uopće, kao što je u *Priči o sedmoro obješenih* istupio protiv smrtne kazne uopće. Andrejevljev pacifizam o neprikosnovenoj čovjekovoj vrijednosti potiče od Dostojevskog i Tolstoja. Od Dostojevskog je baštinio i izvjesno nepovjerenje prema razumu i čovjekovom intelektualnom načelu uopće i iskazao to u pripovijeci *Misao*. Ovoga puta, međutim, kao glosu i lajtmotiv, ugradio je u svoje djelo skicu za akvarel – naznačen lik svoje radne sobe: kutak sobe s krajičkom plave tapete, i stolom na kome je zaprašen bocun vode i lampa sa zelenim abažurom kao simbol mirnog, stvaralačkog rada i života. Kao jedro na lađi ovo parče akvarela, kao parče stvaralačkog razuma, što nečim podsjeća na Majakovskog, na njegov akvamarinski motiv o plavobluzom, podigao je pisac iznad svoje ekspresivne, tragično groteskne, kolorističke vizije o ratu, kakve nema u ruskoj književnosti, i gotovo izravnao njegov učinak s učinkom svoje besmrtnе fantazije o ratu. Zato će, možda, izgledati paradoksalna, ali dosta tačna misao da je ovo djelo, nastalo u povodu rusko-japanskog rata, djelo o bezumlju, užasu i tragizmu miliona ljudi, manje pesimistično od *Života Vasilija Fivijskog*. Kritička opaska, pak, da je Andrejev propustio da u psihički sklop svojih junaka unese dimenziju privikavanja kojom čovjek odolijeva svim strahotama pa i mogućem bezumlju, sadrži odgovor u samom djelu jer je to privikavanje Andrejev uzeo kao znak pomjerenosti, čime je radikalno zaoštrio svoj odnos prema ratu. Ali ako je i pomjerenost, ipak je u funkciji očuvanja razuma i čovjeka kao vrhovne vrijednosti.

Priča o sedmoro obješenih je jedno od dužih, a rjeđih Andrejevljevih djela koje je veoma blisko koncepciji realističke umjetnosti, uprkos tome što je, mada ne sasvim, lišeno socijalnih motivacija. Po našem mišljenju, djelo ima vrijednost psihološke studije o osuđenima na smrt, ali i nedvojbenu autorsku poruku, situiranu u vrijeme čije je obilježje takav tip nasilja. Autor je, očigledno, bio svjestan činjenice – i to veoma – da svoje literarno opće uranja u posebno, istorijsko i socijalno, bez kojega je recepcija op-

ćeg nemoguća. To je bio i sjajan zaklon od cenzure. Sedam izvanrednih psiholoških porteta kojima je, kao rijetko gdje potčinjeno sve drugo, polifonično je izdiferencirano u jednom besprijeckornom artističkom nizu, u kome pisac gotovo da i nije posezao za simbolom i alegorijom, nije podizao vertikalnu smislju svog narativnog toka van granica i mjere realističke umjetnosti. Taj sklad čini osnovnu konstitutivnu stilsku komponentu djela u cjelini.

U toj užasnoj, tragičnoj baladi, imaginacijom kakvu teško da poznaje ruska književnost, izazvani su junaci većinom dostojni čiste tragike, a smrt svedena na absurd. Piščeva optužba, siturirana u revolucionarno vrijeme, nezavisno od pacifističkih ideja koje sadrži, objektivno ima revolucionarni smisao i vrijednost. Pa ipak, u dodiru s ovim djelom prisjetiš se misli Josipa Vidmara izrečene u povodu Andrejeva: *Ali gotovo svi* (likovi revolucionara u Andrejeva – N. K.) *posjeduju neku visokoumnu misaonost, koja se očituje u uvjerenju da za revolucionara nije važno da li koga ubija, već je važno da je spremjan da umre za stvar i dopusti da bude ubijen. I ako to uvjerenje postane pretenzija, ta je pretenzija stvarno neprihvatljiva, makar bila ne znam kako plemenita. Očito da proizlazi iz neke moralno ograničene misaonosti, koja nije u skladu sa elementarnom prirodnom revolucije, već joj je objektivno suprotna, ma kakva inače bila. To je stvarno stanovište samousavršavanja, koje je strano revolucionarnom djelu, suprotno i objektivno štetno, jer ne vodi aktivnosti i odlučnosti.*³³

Ima razloga da nazovemo Andrejeva anticipatorom ekspresionizma i egzistencijalizma, ima razloga da ga nazovemo i simbolistom jer je kao i oni slutio apokaliptične događaje, zanemarivao istorijske i socijalne okolnosti... ali je, za razliku od njih, gotovo svako njegovo djelo inspirisano stvarnim događajima, pa i *Priča o sedmoro obješenih* (odnosi se na pokušaj atentata na ministra Šćeglovitova). Upravo ovo djelo za nas bitno koriguje misao B. V. Mihajlovskega da u Andrejeva najčešće i nema pozitivnog junaka, a ako je on tu, onda služi da pokaže neizbjegnost degradacije...³⁴ Od petoro njih samo je jedan, i to djelimično, iznevjerio revolucionarnu etiku, ali ne na provjeri savjesti i svijesti već ljudskog materijala. Andrejev zaista hoće da umjetnički obrazloži biblijsko-tolstojevsku, pacifističku tezu *ne ubij*, ali u sinhroniji s krvavim obračunom carizma s revolucionarima nakon neuspjeha revolucije 1905. godine, ovo njegovo djelo je objektivno značilo zaštitu revolucionara. Osparavajući smrtnu kaznu i u slučaju raz-

³³ *Lit. eseji*, Svjetlost, Sarajevo, 1963, str. 269.

³⁴ Vidi: *Izbr. stati*, MGU, M., 1969, str. 379.

bojništva i kriminala, Andrejev je pojačao svoju odbranu, ali i tezu o apsoltnoj vrijednosti čovjeka, koja je doprinijela da se djelo objavi.

Vrijednost ovog djela, koje, u odnosu na unutarnji dinamizam, ima dosta čvrstu, pa i tvrdnu kompoziciju, jeste u izvanrednom psihologizmu, u čistom i tragičnom lirizmu povezanom s unutarnjim vrijednostima junaka i, najzad, u karakterima, čiji stepen diferencijacije raste od pozitivnog ka negativnom polu. U okolnostima u kojima je junacima uskraćena vanjska akcija i ostavljen samo procjep smrti i preživljavanja u vezi s njom, ponikao je jedan lirizam koji se estetski najuspješnije ispoljio u ženskim figurama, ali nije mimošao ni tako, fizički i umno, grotesknu figuru Jansona, čija ga naivnost, kao rezultat ograničenosti, porađa u trenucima kad mu iskre svijesti ozare vlastitu neuračunljivost (*mene ne treba vješati*). Eto ta energija koja čini osnovnu vrijednost djela jeste snaga na kojoj se drži njegova glavna ideja: ne ubij.

IV

U jednoj replici Juda Iskariot kaže apostolu Tomi: *Znači, naučio sam to od đavola? Da, da, Tomo. A nisam li spasio Isusa? Znači, đavo voli Isusa, znači da je đavolu potreban Isus i istina? Da, da, Tomo.*

U pročelju Bulgakovljevog romana *Majstor i Margarita* stoji moto iz Geteovog *Fausta*, misaono veoma srođan ovoj replici koja bi, po našem mišljenju, mogla u sličnoj, ako ne u većoj mjeri ukazivati na izvore zamislji *Majstora i Margarite*, koji se u kritici o njemu suviše pomjeraju u svjetsku književnost. Mjesto iz Andrejeva nedvojbeno ukazuje na tematsku srodnost Bulgakovljevog romana, posebno njegove storije o Isusu Hristu ili Ješui Ha-Nocri i Pontijskom Pilatu s *Judom Iskariotom*, a Andrejevljeva ideja iz citiranog odlomka, djelimično razvijena u njegovom *Judi*, na komplementarnost dobra i zla, ideju za čiju je umjetničku realizaciju bio potreban cito roman.

Polazeći, možda, od Dostojevskog, Andrejev je u nekim djelima, u odnosu na ruski realizam XIX vijeka, relativizirao vrijednosti čak dotle da je izdajnika Judu iz Kariota učinio jedino dostoјnjim svoje žrtve Isusa u cijelom djelu. U filozofskoj raspri između Volanda i Mateja Levog, Isusovog izaslanika, stoje ove riječi: *Da ne želiš da oguliš svu zemaljsku kuglu, da ukloniš s nje sve drveće i sve živo radi svoje fantazije da se naslađuješ golom svjetlošću? Ti si glup.* Između Volandove misli, očigledno veoma bliske autoru, i Andrejevljeve relativizacije postoji visok stepen srodnosti. Pažljivo čitanje *Jude Iskariota* i *Majstora i Margarite* u jednom poređenom saodnosu pokazuje da je nastanak Bulgakovljevog romana, ne samo svojim ide-

jama i zamislima, već i nekim realizacijama tjesno povezan s Andrejevom. Andrejev i Bulgakov se slažu u tome da su čovjek-čovjek i čovjek-đavo trajne realnosti svijeta, njegove varijabilne ali stalne veličine koje zamjenjuju svoje pozicije ili svoje vrijednosti, a to bi bila historija. Koncepcija Isusovog lika u njih dvojice je bliska: u oba slučaja je to genijalna duhovna veličina, krhkog i nježnog tjelesnog sastava, ali besprijekorno moralna i moralno snažna. Duhovno isusoliki Majstor Bulgakova u odnosu na Isusa je popustio prema sebi *bijegom u bolest* i zato zaslužuje samo mir. Ali dok je Andrejevljev Isus dat u kontrapunktu s Judom, u Bulgakova nema nikoga ko bi bio dostojan Isusa, sem možda Pilata, pa je u romanu težište na tom odnosu. Samo je Pilat spoznao njegovu veličinu, ali i svoju izdajničku, činovničku *prirodu* čime počinje njegov tragizam. Andrejevljev Juda je kao intelektualna i duhovna veličina, bez obzira na svoju fizičku i duhovnu odvratnost, na svoju u biti izdajničku prirodu, ravan Isusu, čak nadmoćniji zato što njegova intelektualna sfera i postupci nisu ograničeni nikakvim etičkim okvirima niti doktrinom. Ovaj Juda nije sveden na izdajnika; on je demon provokator koji vrši eksperiment poput junaka Dostoevskog radi spoznaje i provjere vlastitih ocjena ljudskog materijala u sudbonosnim trenucima. On, kao i Raskolnjikov, nije uzeo novac iz čisto koristoljubivih ciljeva jer ga, kao i Raskolnjikov, sakriva ispod kamena. Mada je uzeo nešto od obličja Ščedrinovog Juduške, on nema nikakve druge veze s ograničenim sladostrasnikom i srebroljupcem. On vrši eksperiment radi spoznaje i plaća ga Isusovim, ali i svojim životom. Doduše, motive za izdaju on nalazi i u ljubomori, on sve čini za Isusa, ali naklonost ne stiče. Prema Andrejevu, Judina izdaja nikako nije veća od one koju čine: prvosveštenici jevrejske crkve zasljepljeni dogmom i njome otuđeni kao ljudi, Pilat kao visoki činovnik Rimskog Carstva, koji totalnom zavisnošću od rimskog cara plaća svoj visoki položaj, i, najzad, Isusovi učenici koji iz duhovne potčinjenosti svome učitelju, slično svim učenicima, nisu iznjeli hrabrost i snagu da se suprotstave – oni čak vjeruju u objektivnost suda. Mada tema izdaje u *Judi Iskariotu* ima historijski podsticaj u izdaji revolucije nekih intelektualnih krugova iz 1905. godine, u djelu nema konkretizacija koje bi asocirale na to. Ako je svojom verzijom Jude umanjio njegovu krivicu, usluga Andrejeva je u tome što je ukazao na izdaju iz straha, na ljudsku ravnodušnost kao vid izdaje i pokazao njene društvene korijene: birokratiju, dogmatizam, duhovnu hijerarhiju. Ali dok u Andrejeva Isus ostaje sam, u Bulgakova ipak jedan učenik, Matej Levi, staje uz Isusa, čime je totalitet učeničke izdaje revidiran. Pisci se znatno razlikuju u koncepciji Jude, pa i Pilata. U Andrejeva je Juda naslovni junak zbog kojega je djelo i napisano, u Bul-

gakova epizodična ličnost: lijep i elegantan mladić, prosječnih duhovnih vrijednosti, koji poput klasičnih tvrdica voli novac i žene, vjerovatno bi u poodmaklim godinama postao dostojan komedije. On lakovjerno nasjeda pozivu na ljubavni sastanak, koji je, ustvari, režirao šef tajne službe po naređenju prokuratora. Andrejeva, dakle, interesuje Juda, Bulgakova Pilat. Andrejev je posumnjao u totalitet Judine krivice koju izlaže mit i proširio krug izdajnika do totaliteta, pokazavši što su drugi radili i gdje su bili. Bulgakov, pak, razvija u Pilatu temu pokajanja činovnika kroz tragiku patnje i temu oprاشtanja grijeha. Na primjeru iz prošlosti on poteže pitanje krivice disciplinovanog birokrata za nevino osuđenog, izuzetnog čovjeka. Tipološka srodnost Andrejevljevog i Bulgakovljevog Pilata, čak izvjestan stepen fizičke sličnosti (oba lika sadrže opću predstavu o Rimljanim u dvije pisaca) svjedoče o stvaralačkoj vezi dvaju junaka. U Bulgakova Pilat kažnjava smrću Judu zbog grijeha u koji je i njega uvukao, Pilat u Andrejeva samo potvrđuje Judinu ocjenu ljudskog materijala, njegovu skepsu koja je objektivan sud. Nema ni vjernika ni učenika. Narod traži smrt Isusovu i puštanje na slobodu kriminalca. U pravu je Juda, a ne Isus. Juda je đavo, đavo je u pravu.

Elemente podsticaja za nastanak *Majstora i Margarite* nalazimo i u priповijeci *Ben-Tovit*. Postoji određen paralelizam u sceni polaska, odnosno prolaska rimskih vojnika koji vode osuđenike i svjetine koja ide za njima da vidi smaknuće, čak paralelizam u realizmu scena, u odmjerenoći njihovog realističkog patosa. Postoji određen paralelizam na planu bolesti: zubobolja Ben-Tovita, koja je izvor nezainteresovanosti onim što se događa, i Pilatova glavobolja u času privođenja Isusa, koja je takođe izvor nezainteresovanosti. I kao što je scena prestanka glavobolje u nekoj vezi s Isusovim prisustvom, tako je i prestanak Ben-Tovitove zubobolje povezan s njegovim nailaskom na putu ka raspeću. Postoji određen stepen podudarnosti u tipologiji stila kojim je napisan *Ben-Tovit* i *Juda Iskariot* (bar neke scene), s jedne, i storije o Ješui Ha-Nocri iz *Majstora*, s druge strane. Sve tri priповijetke podliježu nazivu umjetnine i uzorak su čisto obavljenog rada.

Inspirativno je mogla djelovati na piscu romana *Majstor i Margarita* u sferi one stilske dionice romana, onog estetskog bloka u kome je prikazana fantastika irealnog svijeta, i priповijetka *Vječni mir (Pokoj)*. Kao što je razdvojeno lice Judino u Andrejeva moglo uticati na nastanak Volandovog lica također razdvojenog, tako su i ove riječi mogle imati sličnu funkciju u nastanku scene Volandove pojave za kojega Berlioz i Bezdomni misle da je stranac: *Gle kakvi su oni – mislio je dostojanstvenik, krišom posmatrajući više nego strano lice (иностранные) посетиока* (đavola – N. K.). U Bulgakovlje-

vom romanu postoji pitanje o tome ko je đavo: moskovska svakodnevница ili Volandova družina. Razumije se da postoji i odgovor i on je jasan. U pomenuoj Andrejevljevoj pripovijeci đavo, koji je došao dostojanstveniku koji umire, izravno pita: *...i uopće, recite, molim vas, ko je od nas đavo: vi ili ja?*

Slično pitanje je postavljeno i u *Dnevniku Satane* u kome je Satana nai-van i moralno čist prema Tomi Magnusu. Andrejevljevu ideju o moralnom prevashodstvu đavola nad čovjekom u trenutku o kome je riječ, Bulgakov rješava u svome romanu paralelizmom između moskovske svakodnevice i Volandove družine koja boravi u Moskvi u misiji pravedne odmazde za njena nedjela. Isto tako je, na neki način, Judin eksperiment u Andrejeva – hoće li narod, hoće li vjernici, Isusove pristalice zaštitići Isusa koga je on izdao, što bi ga očigledno i obradovalo, ili će svi, uključujući i njegove učenike, iz straha i oportunizma, prepustiti sve vlasti, tačnije prvosvešte-nicima, roman Bulgakova potvrdio je Majstorovom potpunom izolacijom i beznadježnom usamljenošću, pa se izlaz za život traži u irealnom svije-tu đavolje odmazde kao jedinoj preostaloj *realnosti*. Kad se Juda uvjerio da je u pravu, jer su se okolnosti oko Isusa odvijale onako kako ih je on predvidio, izvršio je samoubistvo; u Bulgakova, međutim, izlaz je *nađen* u okvirima iracionalnih ideja i svijeta: pravda kao kazna za zlodjela do-lazi sama od sebe jer *kad su ljudi potpuno opljačkani kao ja i ti* – kaže Majstor Margariti – *oni traže spas u vanzemaljskoj sili*, a tamo već, kako kaže Voland, *sve će biti pravilno, na tome je izgrađen svijet*. U Andrejeva nema vjere u vanzemaljski život, otuda tragika smrti kao konačan kraj i pesimizam smisla u pogledu ljudskog života ograničenog sudbinom smrti i nasiljem drugih sudbinskih okolnosti – a to je sve. Bulgakov, pak, mada je njegova vizija Hrista i đavola originalna, ide za Dostojevskim, na praštanje i iskuljenje (Pilat-Isus), na pravo čovjekovo da ima i boga i đavola ako je doveden u bezizlaz (Majstor). Ako Isusa i nije bilo, kako tvrdi Berlioz, on je stvarnost u kojoj čovjek živi već dva milenijuma. Istina je da pod pritiskom nasilja, u samoodbrani čovjek izmišlja *realnost* i u njoj živi, ona postaje činjenica njegovog života. Ako čovjek ne smije da stvara tako sjajne knjige kao što je nedovršeni roman o Isusu i Pilatu, njegovo djelo mora biti razbijeno onako kao što je razbijen *Majstor i Margarita* u tri estetska bloka, koji su, bez obzira na sve narativne veze, tvrdokorno estetski autonomi, razjedinjeni: umjesto divnog cjelovitog romana o Isusu i Pilatu koji je ostao krnj, slika moskovske svakodnevice koja djeluje kao prepis života ili fantastika uobrazilje kao utočište za prognanike. Andrejev i Bulgakov se, međutim, poprilično slažu u ocjeni kolektivnog, odnosno individualnog principa: postoje izuzetni pojedinci, visoko intelektualno razvijene ličnosti

koje vuku naprijed, ali su, poput Isusa ili Majstora, žrtve nasilja nosilaca dogmatizma, birokratije i oportunizma svakodnevničkog čovjeka. Ovaj filozofski aristokratizam razviće Pasternak u svome *Živagu* kao dio doktorovog filozofiranja o pojedincima koji vuku u besmrtnost i nedarovitim koji, praveći revoluciju, samo premještaju stvari: svijet ostaje onakav kakav je bio. Saša Žeguljev iz istoimenog Andrejevljevog romana je čovjek s karakterom, moralno čist, samopožrtvovan, ali nedarovit. Ta nedarovitost i jeste jedan od bitnih razloga što se junak odlučio da revolucijom mijenja svijet. U Bulgakova pisci-kritičari, Berlioz i Latunski, svojim idejnim i estetskim ocjenama izriču Majstorovom romanu definitivnu presudu koja znači propast i na stvaralačkom i životnom putu, a čine to zbog svoje nedarovitosti umjesto koje trijumfuje racionalizam i racionalistički pogled na istoriju i umjetnost.

Moguće je, čini nam se, bezrezervno utvrditi stvaralačke veze između Leonida Andrejeva i Vaska Pope. One se, prije svega, tiču totaliteta antropomorfizma na koji nailazimo u Andrejeva, a koji u Pope postaje jedan od najproduktivnijih i glavnih umjetničkih postupaka u njegovom pjesničkom govoru kojim očovječe stvar i kosmos. Tako u ovoj andrejevljevoj rečenici nije teško prepoznati vezu s Popinim *Belutkom*: *Više nije skakao već letio* (kamen – N. K.) *iskeženih zuba, a vazduh je, zvizdeći, propuštao njegov tupi, okrugli trup*. Možda se na ovom mjestu rodila ideja jedne od najljepših Popinih pjesama *Zapaljene ruke*: ... *i slobodno zabačene ruke već su gorjele u rumenilu istoka*³⁵, na ovom mjestu Popin izraz Zev i pjesma *Zev nad zevovima*: ...*gleda zemlja u nebo otvorivši svoja plava usta*.³⁶ U pripovijeci *Dan gnjeva* uzvik: *Ej, tamničaru, ne zatvaraj uho!* – *Proći ću kroz twoju lobanju* sugerira vezu s Popinim *Igrama*, a rečenica: *Ako tada budem živ, smijaću se od radosti; ako budem mrtav, moje kosti će zaigrati u trošnom grobu* – vezu s *Kost kosti*. Daleka veza s Popinim *Igrama* sluti se i u pripovijeci *Zid*, u kojoj se, kao i u Pope, pojavljuje groteskni mehanicistički čovjek osuđen na igru koja nema kraja.

Davna misao N. K. Mihajlovskega da se Andrejev približio dakinjima veoma je zastarjela, jer se, očigledno, danas može govoriti o piščevim zaslugama za ono što danas nazivamo avangardizmom. Veoma rano Andrejev je ispoljio, da ga tako nazovemo, estetski maksimalizam; htio je ljepotu koje nigdje nema sem u umjetnosti. Ljepotu koju ne stvara ni priroda ni Bog, već samo čovjek. Čovjek može stvoriti ljepotu bez obrasca, bez

³⁵ "Juda Iskariot", u: *Povesti i rasskazy*, M., 1971, str. 7.

³⁶ Ibidem, str. 54.

paradigme, bez matrice, bez talona – kao zahtjev je apsolutno avangardan. Ljepota koju stvara, kako bi rekao Davičo, čovjekov čovjek. Evo jednog mjesta iz pripovijetke *Andelak* koja potvrđuje slična nastojanja u Andrejeva: ... *spazio je ono što je nedostajalo u slici njegovog života i bez čega je sve uokolo bilo tako prazno kao da ljudi što ga okružuju nisu živi. Ali bijaše u njoj* (u liku Andelka – N. K.) *i nešto drugo čega je bilo lišeno Koljino lice i sva druga lica i predmeti.*

Totalitet antropomorfizma, koji, s jedne strane, omogućuje Andrejev-ljevu ekspresiju, a, s druge, proširenje mogućnosti alegorije, vezuje ovog pisca za Pilnjaka, a preko njega i za Platonova. Dva primjera koja ćemo navesti, od kojih je prvi iz Andrejeva a drugi iz Pilnjaka, svjedoče ne samo o totalitetu antropomorfizma u dvojice pisaca kojim se postiže ekspresivnost, nego i o fragmentarnoj stilskoj tipološkoj srodnosti: ... *a noćna ne-pomičnost izgledala je kao da je u pokretu i Pilnjakovo: ... u pomrčini su se, kao varalice, muvale prljave senke zora.* U Andrejeva ćemo naći i razvijenu metaforu kojom će se služiti Majakovski, a koja postaje znamenje avangradne futurističke poezije. Andrejevljevo: *Bilo je tako tiko da smo čuli šum oblaka iznad naših glava (Zid)* odgovara u Majakovskog razvijanju onog *srce gori u požar srca u Oblaku u pantalonama.* U Andrejeva nailazimo i na tzv. prelomljenu rečenicu, koja je kao značajno obilježje alegorijsko-grotesknih proza A. Platonova već odavno zapažena: *I na izvrnutu, presječenu lobanju ličila je ova surova i pusta dubodolina, i svaki kamen u njoj ličio je na okamenjenu misao, a njih je bilo mnogo i svi su mislili teško, beskrajno, uporno (Juda Iskariot).* Prve dvije rečenice u složenoj poetički su i semantički u nivou jedne normalne realističke deskripcije, druge pak dvije, s povećanjem vertikale smisla i značenja, probijaju uobičajeni realistički horizont očekivanja: kamen više ne liči na biće već je postao biće. Narušen je harmonijski saodnos između smisla riječi i toka realističke naracije, što se najbolje osjeća prilikom prevodenja. Međutim, u alegorijsko-simboličkim djelima poput *Zida*, u kome su noć, zid i planina bića i partneri čovjekovi, ponovo je uspostavljen harmonijski saodnos između naracije i značenja riječi, ali je istorijsko realističko vrijeme reducirano na vječnost. Slično je i u *Crvenom smijehu*. Andrejev je na ovaj način, međutim, uglavnom sačuvao stare klasične žanrove pripovijetke i romana, dok će Pilnjak, u nastojanju da maksimalno iskoristi sve mogućnosti riječi u jednom žanru, poput avangardnih pjesnika, upravo razbijati te žanrove ukidajući njihov vrijednosni aristokratizam i nemilosrdno ih, putem montaže miješati u onom što je njegova pripovijetka i roman, otvarajući tako mogućnosti za nastanak novog tipa proze pomoću žanrovske polifonije.

I ne samo to: on, poput Mandeljštama u poeziji, prenosi tuđi tekst direktno u svoje djelo, polazeći od principa kolektivnog stvaralaštva, i čak to *uzimanje* proširuje i na druge umjetnosti. Poznata je, na primjer, likovna veza i srodnost između Andrejevljevog *Crvenog smijeha* i Gojinih bakroreza na temu ratnih užasa kojima je Andrejev htio ilustrovati svoje djelo. Ne zna se tačno da li je Andrejev poznavao Gojine bakroreze prije nastanka *Crvenog smijeha* ili se taj susret odigrao kasnije.³⁷ Tako je ili slično bilo i u drugih realista. Avangardista Pilnjak, međutim, otvoreno i direktno uvodi slikarsko djelo u svoj književni tekst: ...*jer se voz, pošto je prosekao snegove gotovo 14. decembra 1925. godine, sada zario u Moskvu Apolinarija Vasnjecova.*

Ponekad bi se određeni umjetnički postupak iz nekih Andrejevljevih djela mogao uporediti s pojmom rakursa u filmu: u prvom planu neki lik na podlozi masovke. Tako se, u izvjesnoj mjeri, doima i *Život Vasilija Fivij-skog i Eleazar*, jer portret glavnog junaka potiskuje sve ostalo u drugi plan. Nešto slično imamo kod Šolohova u *Čovjekovoј sudsbinu*. Ali Andrejev je uveo i jedan drugi rakurs: u pripovijeci *U vozu* to je viđenje s prozora zaustavljenog voza na stanici Belevo. Predmet viđenja je službenik koji radi u svom uredu, a viđenje je jednosmjerno: iz osvijetljene sobe službenik ne može vidjeti onoga koji ga posmatra i zato je posao koji obavlja totalno neposredan, totalno iskren. O totalitetu iskrenosti pri viđenju lika koji ne vidi autora sanjaо je još Turgenjev i zato se u *Bežinoj livadi* lovac pretvara da spava. Pisac i njegov prijatelj koji je, možda, takođe pisac sastavljaju različite varijante priče o čovjeku koga su na istom mjestu i više puta na isti način vidjeli, samo vizualno i jednosmjerno. Sve pretpostavke o tome ko je on, gdje i kako živi, čime se bavi u slobodnom vemenu podjednako su umjetnički moguće i istinite, ali nijedna od njih ne mora odgovarati pravoj istini o čovjeku. Međutim, voz je krenuo a s njim i tačka viđenja, kamera postaje pokretna. Nailaze predmeti koji su također više puta viđeni na isti način, a s njima i sjećanja. Prepoznajući ih, čovjek, umjetnik prepoznaće sebe u svom ranijem doživljaju. Ako bi ih mimošao, mimošao bi i sebe. Možda je ovo putovanje u nekoj dijahronijskoj vezi s Aksjonovljevim putovanjem u automobilu u potrazi za žanrom o kome je pisao A. Flaker. Kamera je u većoj mjeri potčinjena piščevoj volji i pjesničkoj slobodi. Između njih dvojice je Pilnjak, čiji pesimizam ponekad podsjeti na Andrejeva: *Plot što gleda u tugu. (Drač)*. Međutim, Pilnjakovo: *Poslije svake histerične stanice, kojom je voz preživljavao napad epilepsije krećući se na karti Evropske Ruske Ravnice... (Drač)* predstavlja dalje razvijanje Andrejevljevog antropomorfizma.

³⁷ Vidi: L. A. Iezuitova: *Tvorčestvo L. Andreeva*, L., 1976. g.

Ali dok Andrejev čuva ili samo modifikuje postojeće žanrove, Pilnjak, u dosluhu s avangardnom poetikom, ukida i razgrađuje i od odlomaka pokušava da stvorи žanrovsku polifoniju u kojoj preovlađuju nepoetični žanrovi i samo škrtim dodirima estetskog uspostavlja njihovu poetičnost kao što to čini Pikaso sličnim škrtim dodirima svog geometriziranog svijeta.

U povodu Tinjanovljevog zbornika

Rijetki su slučajevi, i u ruskoj klasičnoj književnosti i u savremenoj ruskoj književnosti, da su u jednoj ličnosti spojeni u isto vrijeme, dar i produktivnost umjetnika i naučnika. Slično, ali nešto drukčije stvar stoji s onom skupinom ruskih pisaca, koji su na samom početku, neopravdano ili opravданo, definitivno i za sva vremena, nazvani *ruskim formalistima*. Umjetnost, ne samo kao predmet proučavanja, već i kao vlastiti stvaralački čin, svojstvena je većem dijelu formalista. Prema navodima svjedoka, svi studenti Instituta istorije umjetnosti iz Lenjingrada, kojima su predavali Jurij Tinjanov, Boris Ejhenbaum i ostali, pisali su stihove, neki čak i prozu, mada je to bilo manje obavezno. Razumije se da je oduvijek među studentima književnosti bilo onih koji su pisali stihove i prozu, ali je situacija na lenjinskom institutu bila drukčija u uslovima kad je profesor koji predaje istodobno i vrstan umjetnik, kao što je bio slučaj s Jurijem Tinjanovom. Slično je bilo i s Borisom Ejhenbaumom i s Viktorom Šklovskim, koji doduše nije bio profesor na institutu, ali su studenti svoje seminarske radeve tada pisali i po teorijskim radovima Šklovskog, pisca *Zoo ili pisma ne o ljubavi i Treće fabrike*. Možda su zahvaljujući tim okolnostima radovi formalista pored svoje naučne vrijednosti još i zanimljivi, za razliku od nemalog broja njihovih savremenih sljedbenika lišenih dara umjetnika, koji su u ime *visoke nauke* osušili svoje tekstove, formalizirali ih do kraja, pa su za njihovu nauku podjednako relevantni tekstovi minornih pisaca kao i genijalnih.

Jurij Nikolajevič Tinjanov počeo je kao naučnik, a završio kao pisac i umjetnik. Dvadesete godine XIX vijeka kao vrijeme dekabrizma i Puškina koje je istraživao kao istoričar književnosti i pretočio u svoje izvanredne radeve koje će naslovit kao *Arhaisti i novatori* naći će se kasnije u osnovi njegovih romana. Tako je članak *Arhaisti i Puškin*, po mišljenju Tinjanovljeve učenice Lidije Ginzburg, i obrazac njegovog naučnog metoda 20-ih godina, i u isto vrijeme rad u kome su se začeli budući Tinjanovljevi romani. Ovaj proces *prelaska* nauke u umjetnost Viktor Šklovski će nazvati literalizacijom istraživačkih radeva Jurija Tinjanova, a za njegov roman o Kjuheljbekeru pod naslovom *Kjuhlja* reći će da to nije biografski roman, već roman-istraživanje. Boris Ejhenbaum će poći još dalje u ovom slučaju

u poistovjećenju nauke i umjetnosti pa će reći za sva tri Tinjanovljeva romana da se *pred nama nalazi prije istraživanje u umjetničkoj formi nego roman*. Sam pak Tinjanov mislio je veoma slično. Smatrujući da *nije velika razlika između metoda nauke i umjetnosti* (ove riječi Ejhenbaum uzima za moto svoga rada o Tinjanovu) – dakle, razlika u metodi ipak postoji – Tinjanov će u pismu Šklovskom za svoje romane reći da *na njih gleda samo kao na oglede naučne fantazije*. A zatim: *Mislim da će beletristica nastala na istorijskom materijalu nestati i da će se pojaviti beletristica na teoriji. Kod nas nastupa teorijsko vrijeme*. Tinjanov je veoma jasan kad govori o svojim romanima, ali misao nije tinjanovska, ne uklapa se u sjajni, završni kvalifikativ koji je o njemu dao Šklovski u članku koji citiramo: *razumjevao je plodotvornost suprotnosti. Jer na ovom zakonu dijalektike, uglavnom na njemu, utemeljena su teorijska i istorijsko-knjижevna otkrića Tinjanova*. Da li je prijelaz s naučnog na umjetnički rad pri istoj temi samo *prebacivanje na drugi registar*?

O ovome, međutim, postoji i drukčije mišljenje, a izrekao ga je Pavel Antokolski u članku *Znanje i uobrazilja*: ...*Viktor Šklovski i Boris Ejhenbaum tvrde da su te dvije sile u piscu parne, da su parna dva mišljenja: mišljenje umjetnika i naučnika. Ja se uopće ne slažem s njima. I u Tinjanova je, kao i u mnogih drugih prije i poslije njega, prisutna otvorena antinomija između nauke (u datom slučaju istorije) i pjesničkog stvaralaštva. Odatle – težina, neobičnost njegovog puta, dramatizam stvaralačkog procesa koji mu je immanentan. S vremenom na vrijeme on je negirao, i izgleda mora negirati, neosporiv dokumenat i – čudno! – bio je u pravu opovrgavajući ono što je neosporivo. Ima li možda ovaj spor i drugu stranu?*

Dvadesetih godina, a i kasnije, upravo je vođena polemika o odnosu između naučne i umjetničke istine. Aleksandar Voronski, jedan od najkulturnijih kritičara toga vremena, kako je za njega rekao Gorki, u trenutku kada je ruskoj književnosti zaprijetila stvaralačka nesloboda, lansirao je tezu, koja inače pripada Plehanovu, da se umjetnost slabo slaže s razumom. Poznato je kako se staljinizam obračunao kasnije s Voronskim, ali jedna od optuzbi protiv njega ticala se suprotstavljanja naučne istine umjetničkoj.

U svom radu iz knjige *Sjećanja na Tinjanova* pod naslovom *Knjige-događaji* Ilja Erenburg će napisati 1965. godine: *U romanu ‘Smrt Vezir-Muh-tara’ Tinjanov je pisao: Ljude dvadesetih godina (XIX vijeka – N. K.) zapala je teška smrt, jer je vijek umro prije njih. Oni su tridesetih godina imali pouzdano osjećanje kad čovjek treba da umre (misli se na dekabriste poslije neuspjeha ustanka – N. K.). Oni su kao psi birali pred smrt onaj ugao koji je udobniji. A prije smrti nisu tražili ni ljubavi ni prijateljstva.*

Juriј Nikolajević je volio da se šali, da govori o nevažnim stvarima, ustrajno se borio protiv bolesti, ali je on bio veoma tužan čovjek, tako da Gribojedovljeva tuga za njega nije bila stranica istorije (roman o Gribojedovu *Smrt Vezir-Muhtara* izao je 1929. godine – N. K.). Rodio se iste godine kad i *Babelj* i *Pilnjak* koji su umrli u uglovima najmanje udobnim. Tinjanov ih je malo preživio mada je umro u svome krevetu.

Ovim unekoliko postaje jasniji bar dio razloga zbog kojih je Tinjanov bio dosljedan u pogledu odnosa između nauke i umjetnosti. Iako je epoha staljinizma usporila, usmjerila u drugom pravcu, a u ponečem i zaustavila proces u nauci o književnosti i književnom jeziku koji su započeli *ruski formalisti*, oni su, uopće uzevši, dosta dobro prošli prilagodivši se vremenu kulta ličnosti, kao i Erenburg.

Po općem uvjerenju, jedan od najboljih, ako ne i najbolji teorijski rad J. Tinjanova je *Problem stihovnog jezika* za koji je V. Šklovski rekao da još nije pročitan kako treba, B. Ejhenbaum da je to granični rad, dakle onaj od kojega počinje novo, a A. Gacerelija da taj rad nema danas sebi ravnog u svijetu među istraživanjima semantike pjesničkog jezika. U knjizi koja je naslovljena ovim radom Tinjanovljev učenik N. Stjepanov kaže da je rad namijenjen kako istoričarima književnosti tako i pjesnicima i da on pokazuje primjer plodne saradnje poetike i lingvistike. Prva misao pokazuje da napori *ruskih formalista* nisu bili bez ambicija da nauka o književnosti, kao što je slučaj s drugim naukama, dopre do stvaralačke estetske tajne, razjasni je i omogući naučniku-umjetniku da pravi literaturu. Uz drugu misao o saradnji između poetike i lingvistike treba navesti Tinjanovljevu ogralu koju je izrekao u povodu kritike Potebnjine teorije slike kao mišljenja koju je kritikovao V. Šklovski još u svom članku *Umjetnost kao postupak*, inače temeljnog članka *ruskog formalizma*. Za Tinjanova je još tada mehaničko prenošenje principa lingvističke analize u sferu istorije književnosti, kao što je slučaj s Potebnjom formulom da je *umjetnost mišljenje u slikama* – neprihvatljiva, čime se Tinjanov unekoliko približava M. Bahtinu. Treba reći da ni danas nisu iščezli pokušaji da se na lingvističkom materijalu, tj. jeziku vrše estetske analize u potrazi za estetskim, umjetničkim atomom, da tako kažemo. U svojim pak analizama Tinjanov polazi od stiha i žanra. I, da dodamo, Tinjanov najmanje spada u red onih *formalista* koji smatraju da nauka o književnosti počinje od njih. Ipak treba reći da se specifičnost slučaja Tinjanov sastoji i u tome što ni u svojim teorijskim niti pak u književno-istorijskim radovima nije zanemarivao dva aspekta izgradnje nauke o književnosti – istorijski i socijalni.

U ovoj, kako kaže Lidija Ginzburg, *sasvim teorijskoj knjizi* u kojoj materijal, tj. stih koji se podvrgava analizi, *ima istorijsku vrijednost*, a riječ je o studiji *Problem stihovnog jezika*, Tinjanov rješava pitanje kakav smisao i značenje stiče riječ dospijevajući u stihovanu formu, odnosno konstrukciju, tj. da li jezik u stihu sa svojom semantikom, ritmikom, metrikom, rimom, sa svojom melodičnošću, osebujnom sintaksom i kompozicijom, stiče neka specifična obilježja u odnosu na jezik proze. Odgovor je potvrđan. U svojoj orijentaciji na riječ, kao obilježju futurističke, a onda i formalističke doktrine, Tinjanov je našao da je ritam konstruktivni princip stiha, da jedinstvo i zbijenost (*tesnota*) stihovnog niza koji se dijeli na semantički primarne i sekundarne (varijabilne) članove, što se nalaze u stalnom dinamičkom saodnosu, rekli bismo u Tinjanova prepoznatljivom kao dijalektička borba suprotnosti, koja dovodi do promjene smisla riječi u stihu, do kameleonstva riječi – kako je tu pojavu nazvao Tinjanov – čine diferencijalna obilježja stiha prema prozi. Stih i proza kao različiti konstruktivni sistemi su i funkcionalno različiti. Semantičko pretvaranje riječi teče u okruženju *leksičke sredine*. Svaki elemenat umjetničkog djela je istorijski, a time i funkcionalno izmjenljiv. Djelo je, prema Tinjanovu, dinamički cje-lovit sistem u razvitu, suodnosu i integraciji.

Tinjanovljev rad je, u biti, strukturalistički koji uključuje dijalektiku, istorizam i socijalni aspekt, jer su svi elementi stiha, stihovne konstrukcije, djela u cjelini kao konstrukcije i konstrukcije konstrukcija i drugih djela u književnom nizu kao sistemu sistema, u stalnom dinamičkom saodnosu, istovremeno u borbi i suglasju, funkcionalni i funkcionalno izmjenljivi u smislu i značenju i, da slobodnije kažemo, u doticaju sa socijalnim nizovima koji i jesu onaj korektiv što traži nastanak novog djela, književnost na književnost, ono zbog čega je Dostojevski pisao parodiju na Gogolja.

Neko je rekao da je Tinjanov imao apsolutni ukus. Ne znam koliko je to primjereno reći, a rečeno je očigledno po analogiji s onim što se imenuje kao apsolutni sluh. Međutim, iz ovog njegovog naučnog rada, kao i iz svih drugih, je izvjesno i očigledno da je Tinjanov nepogrešivo osjećao tipologiju estetskih principa, precizno prepoznavao i određivao veličine njihovih dinamičkih polja, estetsku energiju silnica kao njihovih značenja u mikro i makro sistemima djela i književnog niza i na tom zasnivao svoja teorijska i književno-istorijska istraživanja čija je naučna vrijednost i danas visoko cijenjena i neosporna. Na taj način je prepoznao u Fomi Opiskinu iz Dostojevskijevog *Sela Stepaničkova* sentimentalnu patetiku Gogoljevu iz *Izabranih mesta iz prepiske s prijateljiina* koju je Gogolj okrenuo prema sebi, a Dostojevski parodirao. Tako je crpio argumente i motivacije za svoj

rad istraživača, a Tinjanov je kao naučnik, po općem uvjerenju, istraživač. Uisto vrijeme on je, otkrivajući pjesničko značenje riječi, njeno kameleonstvo, kako je sam volio da kaže, poput starih majstora kritike otkrivaо u svojim strogo naučnim, čak teorijskim radovima, na putu ka naučnim zaključcima i teorijskim uopćavanjima, možda na nov način, svu ljepotu, živost i bogatstvo pjesničke riječi. Možda je u ovom povodu prigodno reći da su *ruski formalisti* od ruske klasične kritike, i nauke o književnosti uopće, preuzeli mnoge naučne rezultate i dostignuća i saželi ih u nomenklaturu vlastitih termina, da je ta kritika u mnogome bila odskočna daska, kako bi i sami rekli, za ono novo što su unijeli u oblast nauke o književnosti. U tom pravcu Tinjanov je veoma prihvativljiv kao spona i nosilac kontinuiteta.

U naš izbor ušlo je nekoliko radova iz poznate Tinjanovljeve knjige *Arhaisti i novatori*, knjige koja je ocijenjena kao *zaokret u književnoj istoriji*, ali i kao *knjiga umjetnička* koja ima trajnu vrijednost. Pored dva teorijska rada *Književna činjenica* i *O književnoj evoluciji*, u naš izbor je ušao i rani rad Tinjanova *Dostojevski i Gogolj (ka teoriji parodije)*, kao i radovi o Bloku i Hljebnikovu.

Na odnos između književnosti i života Tinjanov je gledao slično futuristima: jer ono što je danas književna činjenica, sutra postaje svakodnevnička, i obrnuto. Za analizu pak odnosa novoga prema starom u književnosti Tinjanov je, veli Viktor Šklovski, počeo od najjednostavnijeg – od analize književne činjenice. Književnu činjenicu Tinjanov posmatra u njenoj izmjenljivosti kroz borbu i trajanje, kao što je to slučaj sa književnim žanrom, književnim nizom, pravcem i sl. Prednost u hijerarhiji književnih činjenica ne znači i pravo na primat u proučavanju, jer često put do onih najvažnijih vodi preko proučavanja činjenica od drugostepenog i trećestepenog značaja. Ovo je u skladu s idejom koju je Tinjanov naučno i umjetnički realizovao: put ka Puškinu – *generalu* vodi preko Kjuheljbekera, Gribojedova, Katenjina. U skladu s ovim je i teorija plodonosnih *grešaka* koju je Tinjanov formulisao u ovom radu: svaka *greška* kao odstupanje od normativne poetike potencijalno predstavlja novi konstruktivni princip. Na sličan način je formulisana i teorija književnih žanrova i književne evolucije uopće, kojom se bavi u radu *O književnoj evoluciji* za koju takođe važi princip borbe i promjene. *On nije prihvatao hrestomatično-statičnu istoriju generala, koja se sastoji samo od centralnih figura* – kaže Tinjanovljeva bivša učenica Tamara Hmeljnicksa. Dakle, treba poći od onih koji su omogućili nastanak *generalâ* jer preko njihovog *neuspjeha* vodi put ka uspjehu velikih. U tom kontekstu je i Tinjanovljev stav oko imanentnog, izdvojenog proučavanja

djela: ...izolovano proučavanje djela je ista onakva apstrakcija kao kad izdvajamo pojedine elemente djela.

Redoslijed proučavanja književnosti koja je niz i sistem u saodnosu s drugim nizovima i sistemima po Tinjanovu treba da ide od konstruktivne funkcije prema književnoj, a od književne prema jezičkoj funkciji, pri čemu mora biti objašnjeno međusobno djelovanje funkcija. U savremenoj sovjetskoj nauci o književnosti visoko se cjeni naučno i umjetničko djelo Jurija Tinjanova. Opaske se tiču uticaja teorije o immanentnom razvitku književnosti, tretiranja književne evolucije kao smjene automatizacije i obnove umjetničkog principa, zatim podvajanje nizova i isticanje socijalnog niza kao dalekog mada glavnog. Navešćemo poduzeći citat iz rada *O književnoj evoluciji* u kome Tinjanov iskazuje svoj odnos prema socijalnom faktoru: *Evoluciono proučavanje mora polaziti od književnog niza prema najbližim nizovima koji su u saodnosu s njim, a ne prema najudaljenijim makar oni bili glavni. Time ne samo da se ne negira dominacija značaja socijalnog faktora, nego je treba cjelovito objasniti upravo na pitanju 'evolucije' književnosti, jer bi neposredno utvrđivanje 'uticaja' glavnih socijalnih faktora značilo podmetanje proučavanja 'modifikacije', odnosno deformacije književnog djela umjesto proučavanja 'evolucije' književnosti.*

Na početku rada o kome je riječ Tinjanov se distancirao i od uprošćenog kauzalnog prilaza književnom nizu, što, čini nam se, znači od vulgarnog sociologizma, i od zatvorenog književnog niza, tj. immanentnog proučavanja književnosti. Tinjanov je očigledno veoma jasan jer neće da proučava nešto drugo do sam predmet. Zato nam izgleda da će biti dovoljno ako kažemo da je Tinjanov možda u to vrijeme bio manje opterećen socijalnim aspektom prilaza djelu od svojih kritičara.

Već smo pomenuli prvi obimniji Tinjanovljev naučni rad *Dostojevski i Gogolj* u kome Tinjanov otkriva da je Foma Opiskin iz *Sela Stepančikova* Dostojevskog parodija na samog Gogolja iz *Izabranih mjeseta iz prepiske s prijateljima*. Bilo je to izvanredno i iznenadno otkriće u kome je, kako kaže Boris Ejhenbaum, *centralno pitanje bilo problem odnosa između 'tradicije' i 'kontinuiteta' (preemstvennosti)*. Tinjanov je dokazao, veli Ejhenbaum, da *Dostojevski nije toliko 'učio' od Gogolja, koliko se 'odbijao' od njega što prije svega i predstavlja svaki književni kontinuitet...* Za razliku od ranije literature o Dostojevskom, koja je uvijek skretala u oblast filozofskih i religijskih problema, *Tinjanovljev rad imao je sasvim konkretan 'tehnički' karakter: Dostojevski se u njemu pojavljuje upravo kao pisac, kao književnik.*

Tinjanov je očigledno otkrio velike stvaralačke mogućnosti umjetničkog postupka koji se naziva parodija i koji znači nastanak književnosti na

književnost. Kao da je Dostojevski, krećući se po susjednoj, da kažemo izohipsi toka Gogoljevog pripovijedanja, provjeravao njegovu istinitost, pa se pripovijedanje na falš mjestima oglasilo dostoјnjim parodije. Postupak pak Dostojevskog u slučaju paralele Akakij Akakijević – Makar Djevuškin izgleda obrnut. Parodija će inače postati omiljeni metod Dostojevskog jer njegovi junaci nerijetko parodiraju jedan drugog.

I najzad nekoliko riječi o člancima posvećenim Bloku i Hljebnikovu. Otkrivajući da su simbolisti u svojim stihovima lišavali riječ njenog primarnog značenja i ostavljali samo sekundarna, Tinjanov je, čini nam se, razjasnio osnovu te poezije. Pokušaj u povodu Bloka i njegove poezije svodi se na potragu za piščevim stvaralačkim portretom u njegovoj lirskoj poeziji. Svojstva arheologa za poeziju, kako je neko nazvao Tinjanova, dokazao je u pronalaženju i sastavljanju dijelova Blokovog pjesničkog portreta.

Sažeta tinjanovska formula Hljebnikova glasi: *Lobačevski riječi... On ne otkriva sitne nedostatke u starim sistemima, već otkriva nove polazeći od njihovih slučajnih dodira.*

Specifika obilježja epoha na čijem je jeziku Tinjanov stvarao svoju nauku i umjetnost nosi u sebi neku tipološku srodnost. Epoha Petra Velikog, epoha dekabrizma kao evropske ideje koja se nastavlja na optimizam sjajne pobjede ruskog naroda nad Napoleonom i epoha pobjede velike socijalne revolucije (Lenjinovo vrijeme) s njenim optimizmom, sve tri u znaku evropske moderne misli i povjerenja u moć razuma, privlačile su Tinjanova nekom unutarnjom srođnošću s artizmom njegove stvaralačke misli. Artistička obilježja arhitekture Petrograda kao Petrovog djela srodna su s artizmom puškinske poezije koja se tu i rodila. Lenjinovo vrijeme izraženo u slobodama stilskih formacija i avangardnim umjetničkim nastojanjima istorijski je pa i stilski baštinik tog nasljeđa. U vezi s Tinjanovom neko je pomenuo mocartijanstvo i mocartijanski karakter njegovog stvaralaštva. Da kažemo možda previše smjelo da sve te tri epohe, uslovno rečeno, nose u sebi mocartijansko artističko obilježje.

Tinjanov je stvarao pod presijom vlastite ocjene da je *ruska klasična književnost jedan od najvećih fenomena u istoriji ljudske kulture*. U tajne te kulture i njen jezik malo ko prije njega je unio toliko svjetlosti. Tinjanov je na neobičan način napisao i nekoliko izvrsnih romana koji su kao i sve što je napisao povezani s temom *Bronzanog konjanika*, kako to reče K. Čukovski. U savremenoj književnosti možda mu je najsrodniji Okudžava kao prozni pisac. Tinjanov je podjednako naučnik i umjetnik. *Postoji nešto što se mijenja ne mijenjajući se* – napisao je u jednom pismu Šklovskom, on koji je tako i toliko mnogo toga otkrio u sferi svojih interesovanja.

Lirska epičnost i dramatičnost u Šolohovljevim pripovijetkama

Šolohovljeve pripovijetke su rezultat neposrednog životnog iskustva, neposrednog učešća u događajima, pa je u tom smislu Šolohov veoma istoričan, a istoričnost je bitno obilježje realističke umjetnosti. Svoj utisak o njima veoma rano je iskazao pisac znamenite *Željezne bujice* i Šolohovljev zemljak A. Serafimović uporedivši ih sa stepskim cvjetovima, a jedan savremeni kritičar (N. Dragomireckaja) srećno je pronašla da je Šolohov onaj pjevač stepa koga je najavio A. Čehov u svojoj *Stepi* uzvikom: *pjevača, pjevača*. Za nas, pak, to što se pripovijetke u našem pamćenju slivaju a naslovi miješaju i gube, što ih je kao umjetničke oblike i cjeline teško u sjećanju precizno odijeliti, nagovještava pisca velikih epskih formi. Pored ove umjetničke karakteristike izdvojili bismo još jednu: lirski princip, kome pečat osebujnosti daje originalna Šolohovljeva ekspresija, sudjeluje u konstituisanju, zadržavanjem radnje, onog epskog načela i toka koji se iscrpljuje tek nakon totalnog obuhvata predmeta, tako da i dramske pa i tragične kolizije, kojima su veoma bogate ove pripovijetke, prevodi u epski tok. A bogatstvo takvih kolizija i dinamizam sižeа u Šolohova najbolje potvrđuje ekranizacija najvećeg dijela njegovih donskih pripovijedaka. Eto takav epski tok, liriziran trajno herojskim patosom kao piščevom etičkom mjerom, kao stilski princip dominira nad stilom svih predmeta i predmetnosti u djelu, svih junaka, situacija, sukoba.

Rješavajući u svojim pripovijetkama sukob revolucije sa starim svijetom, pisac ga je, u skladu sa svojim pogledom na svijet, rješavao kao klasni sukob. Oštrinu tog sukoba potvrđuju i njegove prve, donske pripovijetke, iz kojih je, prema tačnom zapažanju L. Jakimenka, isključio seljaka-srednjaka. Obično su na jednoj strani sirotinja-nadničari, bivši crvenogardejci i partizani, na drugoj – kulaci. Čak kad se sukob između crvenih i bijelih rješava u okviru jedne porodice u uslovima socijalne nejednakosti njenih članova, klasni sukob zadržava uobičajene vrijednosti; ako, pak, članovi porodice žive u istim socijalnim uslovima, težište konflikta pada na moralno-etički plan. Tako crvenogardejac Šibalok ubija voljenu ženu zato što je dostavljala špijunske podatke neprijatelju (*Šibalkovo sjeme*), braća ubijaju

oca koji se svirepo obračunavao sa zarobljenim crvenogardejcima, a spremam je da i sinovima tako presudi (*Bostandžija*), otac bijeli ubija sinove crvene da bi imao ko brinuti o preostaloj djeci (*Porodičan čovek*), bijeli oficir naređuje da se strijeljaju njegov otac i brat (*U vrtlogu*), i tako redom.

Ali Šolohovljev junak, kao estetska stvarnost, ne iscrpljuje se u onom što je klasno, socijalno, moralno, psihičko, filozofsko. Kao i u Tolstoja, on ima još jedan sloj, možda najznačajniji za ispoljavanje junaka kao estetske činjenice, ono što se označava kao iskonsko, prvobitno, što mu obezbjeđuje neposredan kontakt s prirodom. To stapanje, taj neposredni dodir, u koji se još nije uklinio urbanizirani i tehnicizirani svijet i odnos moderne civilizacije, čini mogućim i ostvaruje takav epski princip u Tolstoja i Šolohova, tako rijedak u savremenoj evropskoj književnosti.

Donske pripovijetke, a u Šolohova je gotovo sve donsko, zaista su preludij za nastanak *Tihog Dona*, mada one nisu nikakve prethodne vježbe za rad na većem djelu, već totalan umjetnički čin u početnom razdoblju piščevih stvaralačkih napora. Na njima je pisac uobičio svoj stil i otkrio neiscrpano vrelo svojih književnih inspiracija, pri čemu definitivni piščev povratak na Don, u zavičaj, nije značio teatralnu gestu da se oponaša bogoliki velikan iz Jasne Poljane, već spoznaju vlastitog talenta i dara realiste, kome je potrebna neposredna prisutnost predmeta radi njegove umjetničke transformacije. Šolohovu nije bila neophodna čak ni veća vremenska distanca: sve što je unio u svoja djela zbilo se ili neposredno prije svoje umjetničke transformacije, ili je tvorački čin predstavljaо istovremeni preobražaj zbilje u svoj pjesnički ekvivalenat (*Uzorana ledina*). Ipak, otvorenim ideološkim stavom, čije rezonance u tom poetičnom sistemu imaju strukturirajuću vrijednost (podjela na pozitivne crvene i negativne bijele), *Donske pripovijetke* su bliže *Uzoranoj ledini* nego *Tihom Donu*.

Netačna je istoričistična tvrdnja da je karakter kao lik u tim pripovijetkama samo skiciran, naznačen, nedovoljno motivisan. Šolohov je već u njima savladao jedan od najtežih umjetničkih postupaka – tipizaciju. U njega već tada, kao u najvećih realista, čovjekov lik ostaje van totalnog dohvata najiscrpnije i najuniverzalnije kritike. Njegov talent nije samo majstorstvo već i priroda, kako bi rekao Gete. I zato se može bez pretjerivanja reći da je u dijahroniji svekolike ruske književnosti, od samog početka, jedini pravi potomak i baštinik Lava Nikolajevića Tolstoja Mihail Šolohov, mada se može tvrditi da je i za Gončarova karakteristična ona tolstojevska *sporost* u izgradnji lika, za Čehova i Pasternaka prozaika u *Živagu* tolstojevska suzdržljivost, mekoća i fleksibilnost. I nema ničeg iznenađujućeg u tome što je Šolohov, kao pukovnik-dopisnik, po bojištima II svjetskog rata u svojoj

torbi nosio sveske iz *Rata i mira* i umjesto svojih davao crvenoarmejcima da ih čitaju.

Pa, ipak, Šolohov ima jedan karakter, jednog junaka, koji je donkihotski čestit i smiješan upravo zbog svoje dogmatične dosljednosti i čestitosti. Komika, za njega vezana, neodoljivo rasteže kozačke vilice, a tipologija tog smijeha podsjeća na onu s Rjepinove slike *Zaporosci pišu pismo turskom sultanu*. Međutim, u dionicama lika u kojima ga ostvaruje takva komika, u lik ulazi nešto opće, monotono, suviše zajedničko svim tim karakterima i likovima.

Treba reći da je Šolohov ostvario jedan lirizam i lik prirode u njemu gušći i plastičniji od Tolstojevog, ali Tolstojevu karakternu polifoniju, masovnu izdiferenciranost krupnih likova iz *Rata i mira* nije dostigao ni u *Tihom Donu* ni drugdje, osim u nekolika slučaja – u Grigoriju Melehovu, Andreju Sokolovu, Aksinji...

Iz mnoštva pripovijedaka izdvajaju se dvije, *Ždrijebe* i *Tuđinska krv*, koje svojom poetikom, prije svega vođenjem likova, podsjećaju na onu gipkost (*tekućest'*) o kojoj je Tolstoj govorio. To nije samo gipkost izgradnje likova, gipkost poetičnosti opisa veoma predmetnih, immanentnih piščevom prosedeu, to je i ljudska gipkost, gipkost totalno živog čovjeka, ljudska nesalomljiva apriorna dobrota na kojoj se temelji svekoliki optimizam planete i autorov *credo*: vojnik Trofim i djed Gavrilo. Ta harmonija dviju sfera – ljudske i prirodne – čini te dvije pripovijetke obrascima one poetike koja će trijumfovati u *Tihom Donu*. To su umjetnički dvije najcjelovitije i najbolje pripovijetke, dvije u mnoštvu iz koga se izdvajaju i pamte. Vojnik Trofim podmeće i žrtvuje vlastiti život da spase nemoćno ždrijebe i ta žrtva, ma se radilo i o životinji, ljudski ne izgleda nimalo suvišna i uzaludna jer potvrđuje i afirmiše ljudsku vrijednost. Pripovijetka je, u stvari, i metafora o odbrani djetinjstva. Starac Gavrilo, kome su crveni ubili sina bjelogardejca, spasava na smrt ranjenog crvenog gardistu i usinovljuje ga. Ono što je Šolohovljev stil u stilskoj lepezi svekolike ruske književnosti, što je isključivo obilježje ovog pisca, tekuća, ljermontovski gusta i živa supstanca raznolikih oblika, dato je u ove dvije pripovijetke gotovo u čistom vidu. Te oblike, u koje se podjednako ulijeva i čovjek i priroda, ovdje su samo po jednom ranjene tvrdoćom, i to oba puta u finalnim dionicama ove dvije pripovijetke: pucanj bijelog oficira, čija skica kao da je izvađena iz simboličke likovne game ničeanske tipologije, i reski Petrov odlazak. Na ta dva mjesta stvarnost prvi put nije poetična. Obje pripovijetke su metafore o ljubavi prema djeci, svejedno čijoj. Trofim i djed Gavrilo su totalno živi ljudi, kao što je i Šolohovljev pejzaž totalno živa priroda. Oni nisu samo

dio piščevog pjesničkog ideala, već mjera za talenat, stvarnost u kojoj se on najpotpunije iskazuje, dvije umjetnine u kojima je stvarnost birana po mjeri talenta. Postupak u građenju sižea u obje pripovijetke je veoma srođan. Kao i u *Ljudskoj sudbini* u slučaju djeda Gavrila, kako reče M. Kurginjan, to je *pobjedonosna bitka protiv neprijateljske sudbine koja je pripremila čovjeku usamljenost i opustošenost*.

U ovom izboru, međutim, daleko su brojnije pripovijetke u kojima se apriori poetična estetska stvarnost miješa s onom drugom, apriori nepoetičnom. Ovo se, prije svega, odnosi na pripovijetke u kojima je naslikan nepoštedan sukob između crvenih i bijelih: *Otac* (tačan prevod: *Porodični čovjek*), *Bostandžija*, *U vrtlogu*, *Azurna stepa*, *Smrtni neprijatelj*, *Crvotočina*. Granica sukoba, u stvari, predstavlja i granicu vrijednosti: prvobitni egoizam i zla čud kao njegova nadgradnja bijelih i kolektivistički princip kao osnova karaktera s nerijetko surovom pravednošću i dobrotom crvenih. Dosljednost, razumije se, nije potpuna. Iako je slikanje *crno-bijelo* opasno po umjetnost, snagom motivacije Šolohov prevazilazi tu opasnost.

U pripovijeci *Otac* (pisac u naslovu nije upotrijebio taj naziv), čiji su motivi ubistva dvojice sinova crvenih različito vrijednosno interpretirani u kritici (on ubija da ostalo mnoštvo njegove malodobne djece ne bi otislo u prosjake), pisac, neovisno od junakove tragike preživljavanja svoga čina, ne ostavlja čitaoca u nedoumici u pogledu svoje ocjene junakovog postupka: razroke oči su gledale tvrdo i bez kajanja. Neosporno etički iznad njega je bijeli ataman (*Mladež*) koji, kad prepoznaje u crvenom komandiru eskadrona svoga sina kojega je sam ubio, opaljuje sebi metak u usta. U pripovijeci *Azurna stepa* sinovi kmeta ne priznaju očevu kmetovsku psihologiju po cijenu vlastitog živola. Surova poezija otpora, na jednoj strani, i spahijski oficir, čija je okrutnost motivisana i naslijedem, kao svirepi ubica, na drugoj.

U našem izboru postoji i treća grupacija. Riječ je o pripovijetkama u kojima je stvarnost neposredno naturalistična (*Kaljače*, *Vjetar*). U prvoj je dat svakodnevnički čovjek, u drugoj nešto niže od toga, biološki. Pa ipak, prva sadrži upozorenje o moći stvari kada ih nema u procesu otuđenja čovjeka. U pripovijeci *Vjetar* ničega od druge čovjekove prirode kao da nema. Ipak, ovim pripovijetkama pisac kao da je kompletirao svoje djelo.

Lirika je najbliža ekstraktu umjetničkog principa, epika, pak – njegovoj slobodnoj prostornoj razuđenosti u kojoj je teško fiksirati i odrediti njegovo mjesto. U lirici kao da umjetnički princip teži poistovjećenju s metaforom, u epici se u riječi rastvara, pokorava je i čini neprimjetnom i sebe i nju. Epika i lirika su polovi u realizaciji umjetničkog principa. U poređenju s bojom, glinom, zvukom riječ je teži materijal jer već ima svoje auto-

nomno, nacionalno značenje na koje pisac mora računati u savlađivanju riječi. Osim toga, tek se prevođenjem dobija internacionalni lik i smisao.

U ovom smislu uklanjanje metafore značilo bi totalnu epizaciju jezika i djela. Idealan teorijski stav za jednu epsku poetiku bio bi: stvoriti takav lik koji se totalno odvaja od materijala iako je u njemu dat. Još u Puškinovoj prozi umjetnički princip se rastače u onoj jednostavnosti koju je Tolstoj naročito cijenio i uzimao za svoje ishodište. U Tolstoja uglavnom suvereno vlada epski princip; u njega se riječ gotovo ne primjećuje, pa lik živi gotovo samostalno kao da je od gline ili boje. Mihail Šolohov je njegov najdosljedniji sljedbenik. Za njegovu umjetničku proceduru, međutim, karakterističan je jedan, često metaforički gust lirizam što podsjeća na Ljermontova ili Pasternaka iz njegovog drugog perioda. Međutim, takav lirizam u priповijeci *Čovjekova sudbina* veoma škrto proniće samo na njenom početku. Ovdje, u ovom djelu, nadomak svoga totaliteta vlada epski princip koji tek što smo naznačili.

Ako, po mišljenju M. Bahtina, hronotop predstavlja glavnu odredbu žanra, a vrijeme i prostor u Šolohovljevoj priповijeci obuhvataju cio jedan život, onda je, po tom obilježju, *Čovjekova sudbina*, ili kako je jednom u prevodu rečeno *Ljudska sudbina* – hronotop romana. Međutim, sve je to ipak sažeto u vremenske i prostorne okvire jedne oveće priповijetke. U tom slučaju radi se o hibridnom žanru: istorijsko vrijeme i njegov prostor smješteni su u okvire priповijetke redukovanjem romaneskog vremena na vrijeme priповijetke na taj način što su epizode iz Sokolovljevog života, od kojih je svaka potencijalna priповijetka, prepričane i tako skraćene, ali ne na račun sažimanja ili kraćenja uobičajene šolohovske rečenice, niti ubrzanjem sporosti epske vremenske stope (uprkos dramatičnim okolnostima koje su predmet priče), već na račun normativnog romaneskog vremena. Šolohovsko žanrovsko rješenje u sferi vremena je antipod, prije svega, pruštovskom vremenu koje se u romanesknoj formi ograničava na dane i sate. U tom pogledu ono tendira ka žanrovima narodne književnosti. Zato, ako se kaže da je djelo lakonično, onda je to ono na veoma originalan način. I veoma malo kanonično. Navedene osobenosti dovode do utiska da je djelo opširnije nego što jeste, da se svojim vremenskim i prostornim obuhvatom, svojim značenjem i smislom, nameće kao roman; istinski ep o jednom čovjeku, sa simboličkim smislom u sferi čovjekove sudbine uopće, ali uglavnom bez simbola. Na taj način djelo postaje umjetnički, a u prenesenom smislu i filozofski, odgovor na pitanje: šta da se radi.

Prema mišljenju M. Bahtina, *Tolstoj je volio trajnost i dužinu vremena... riječ 'odjednom' u njega se rijetko susreće i nikada ne uvodi neki značajan*

događaj, za razliku od Dostojevskog u čijem je hronotopu vrijeme u suštini trenutno i kao da nema trajnosti već isпадa iz normalnog biografskog vremena – kako Bahtin naziva vrijeme u Tolstoja.

Pa ipak postoji određena srodnost između epskog vremena u Tolstoja i Dostojevskog. Nju donosi totalitet zahvata predmeta u obojice pisaca. Iscrpnost emotivnog i misaonog obuhvata predmeta zahtijevala je vremensku postupnost monološke i dijaloške forme u Dostojevskog, koja je srodnna Tolstojevoj epskoj sporosti čiji je cilj takođe temeljito obuhvata.

Sa stanovišta estetske forme i umjetničke procedure u cjelini, da to kažemo još jednom, Šolohov je najdosljedniji Tolstojev baštinik u savremenoj ruskoj književnosti. Birajući za *Čovjekovu sudbinu* formu ispovijesti, karakterističnu za Dostojevskog, Šolohov je očigledno uočio ovu srodnost. Već ovlašno kompariranje Šolohovljevih sintaksičkih, leksičkih, intonativnih, ritmičkih i drugih karakteristika ispovijesti glavnog junaka iz *Čovjekove sudbine* (u prevodu u nas i *Ljudske sudbine*) i *Jadnika* Dostojevskog upućuje na prisutnost sličnosti, na uklapanje ispovijedne postupnosti Dostojevskog u širinu Šolohovljeve tolstojevske epičnosti. Štaviše, sentimentalni princip, imanentan tom tipu ispovijesti, pojavljuje se na svoj način i u Šolohova.

Već odavno se sentimentalni princip našao pod udarom realističke poetike kao princip plitke osjećajnosti. Osim što ima svoju pozitivnu i negativnu vrijednost, on je vrijednosno istoričan. Poznati pokušaj Dostojevskog da ga u *Jadnicima* rehabilituje u smjeru Puškina nije bio sasvim uspješan: Djeduškin je ipak odvratan, Virin (Puškinov) nije. Neosporno da je Andrej Sokolov, jedan od najljepših i najmuževnijih likova i junaka koje je stvorila ruska sovjetska književnost, sopstvenik i tog principa koji u njega progredira onako kako život lomi duševne snage velikog čovjeka. Bez obzira na to koliko i kako aktivnošću i heroizmom savlađivao tragične okolnosti, ostaje bol za onim što se ne može povratiti koja se hrani sopstvenim nervima i duševnom patnjom. Šolohov je na svom primjeru očigledno pozitivno prevednovao bar dio tog principa, muške suze koje imaju pokriće u nenadoknadivom gubitku, služeći se postupkom koji je Dostojevski razvijao. I ma kako bilo neprimjereno poređenje između Djeduškina i Sokolova, posebno na planu karaktera i estetskog dojma, njihova bezogranična nesebičnost ima dodirnih tačaka, a time i motive za uticaj u izrazu. Šolohov je veliki pisac, ali učiti od Dostojevskog nije sramota.

Možda je previše jaka tvrdnja da i Tolstoj i Šolohov imaju estetski i karakterno cijelovitije epske junake van okvira *Rata i mira* i *Tihog Dona*. Za nas su to Ljovin iz društvenog romana *Ana Karenjina* i Andrej Sokolov iz

pripovijetke *Čovjekova sudbina*. Ni Evropejac Andrej Bolkonski, ponikao u stilskoj artističkoj proceduri bliskoj Puškinu, ni svečovjak Pjer Bezuhov, koji kao lik ne drži na okupu sve karakteristike koje mu je pisac dao, niti pak Grigorije Melehov, nisu dostojni epopeje u onoj veličini i mjeri u kojoj su je dostojni Ljovin i Sokolov. Ako se može reći da je u teorijskom smislu Tolstojev estetski ideal – totalno živ čovjek, onda se ta oznaka u podjednakoj mjeri odnosi i na Šolohova. U odnosu na ovu fiktivno postavljenu mjeru oba pomenuta junaka visoko stoje. Zato smatramo da su nevelike osnove za tipološko poređenje, posebno na estetskom planu, između Andreja Bolkonskog ili Pjera Bezuhova na jednoj i Sokolova na drugoj strani, kako to neki kritičari čine. S druge strane visok stepen tipološke srodnosti između Ljovina i Sokolova nameće se sam po sebi. Ta srodnost odnosi se, u prvom redu, na bliskost estetskog dojma, na snagu i krupnoću duhovnog lika kome je komplementaran fizički lik, na epsku postupnu živost, odnosno sporost, koja je izraz temeljitosti karaktera, a s tim u vezi i senzorne i intelektualne sfere, na princip humanizma i aktiviteta. Oba junaka kao da su bez ostatka proizašla iz pjesničkog stila povezanog s pjesničkim idealom, s pjesničkom istinom. Čak im i u porodične odnose prodire određen stepen idiličnosti. Pa ipak je Šolohovljev junak artizmom izraza, harmonijom i kratkoćom forme pomjeren u pravcu Puškina, a ispovjednim postupkom, sintaksičkim i tonalnim nizom u pravcu Dostojevskog. Tako je ukupna Sokolovljeva veličina, realizovana u poznatom piščevom stilskom ključu, tolstojevski prirodna, u doslihu s istorijskim vremenom urbanizma, dotaknuta stilom dvojice velikih ruskih pisaca.

Sistem autonomnih epizoda kao sistem hronotopa-susreta, kao sistem estetskih polja s epskim herojskim patosom kao osnovom priče-epopeje, izdiferenciran je raznolikim dramatičnim pa i peripetičnim epizodama, često tragičnim, retoričnim, lirske elegičnim, rjeđe radosnim, čak idiličnim i spojen likom-portretom, veoma dinamičnim, kao konstruktivnim, kompozicionim principom. Dramatizam i lirizam ostvareni su epski, tačnije – epski lirizam i dramatizam.

Drugi porodični život Sokolova obilježen je idiličnim motivima porodične sreće, koji u sveukupnom umjetničkom dojmu nisu prenaglašeni. Oni su u funkciji prikazivanja junaka za sreću stvorenog, a takođe i pojačavanje estetske energije u sceni rastanka. Njima je unekoliko obrazloženo i fatalističko predviđanje Irinino. Sama, pak, scena prožeta je lirskom elegičnošću i patosom dramatizma.

Između tri događaja u crkvi dominira scena pogubljenja izdajnika, mada je ubistvo bogomoljca odnijelo nekolika ljudska života. Tema izdaje

i patriotizma rješavana je kroz sukob dvaju principa: individualizma i kolektivizma. Iako pripovijetka ima jasan idejni i programski plan, što je već rečeno u kritici u nas (Flaker), događaji i zbivanja nisu ideološki isforsirani preko mjere jer je idejna shema bogato obrasla u tkivo umjetničke plastike. Dramatične okolnosti presude i čina imaju puno moralno i estetsko pokriće jer ih u cijelosti motivira skica karaktera izdajnika, uskladena s njegovom vanjskom rugobom-opisom, kao i skica karaktera oficira-žrtve, rađena lirske. Tema ljekara zvuči kao tema humanizma koja je apriori estetska. Dogadaj s bogomoljcem iziskivao je crkvu za scenu na kojoj se sukob naivne vjerske dosljednosti, rješavan lirske i komičke, i fašističkog beskrupuloznog antidemokratizma završava tragično.

Susret s Milerom predstavlja duhovni dvoboј u kome se potvrđuje stara teza da se život najuspješnije brani i čuva hrabrošću. Duhovni portret junakov, čiju osnovu čini epska heroika, ovdje je snažno dopunjeno otkrivanjem njegovih intelektualnih kvaliteta. Jedna prefinjena inteligencija, ute-meljena u karakteru, čuva ljudsko dostojanstvo epskog junaka i vodi igru kao po oštrici žileta s namjerom da odbranom ljudskog dostojanstva otkloni brutalni čin egzekucije. Ona čak i u neprijatelju budi ljudske porive, što sa svoje strane doprinosi umjetničkoj istinitosti djela. Visoku umjetničku vrijednost ove scene obezbjeđuje sklad između pišćeve estetske mјere i junakovog držanja.

U ovom sistemu bahtinskih hronotopa-susreta čistotom i snagom lirizma suvereno vlada scena susreta s dječakom Vanjom. U kontekstu scene riječi *Ja sam tvoj otac* – raspolažu estetskom energijom, istina, tipološki drukčijom, koja se po snazi može uporediti s onim Gogoljevim Čujem – iz *Tarasa Buljbe*. Te jednostavne riječi, nađene genijalnom invencijom, izgovorene polušapatom, durski su udar u molskoj melodiji Vanjine ispovijesti, kako bi rekao D. Nedeljković, i razrješenje tragike dvaju bića. To razrješenje prevazilazi okvire inače vrijedne misli da je *lik Andreja Sokolova dat kroz egzistencijalnu prizmu gubljenja i nalaženja porodice* (M. Jovanović).

Mada postoji neka distanca između autora-slušaoca i naratora, prije svega u jeziku u kome je iskazan stepen obrazovanja, ne postoji junak u Šolohova koji bi bio bliži piscu od Sokolova i djelo u kome bi distanca između pisca i njegovog junaka bila manja. Razumije se da nije riječ o biografskoj sličnosti niti karakternoj usporedbi. Riječ je o onom što nazivamo pjesničkim idealom pišćevim, njegovim portparolom, o čovjeku iza kojega pisac bezrezervno stoji, koji je dostojan njegovih pjesničkih snova, njegova lirizma, o istorijskom čovjeku koji nosi istorijski pomak i predstavlja njegovo općeljudsko i nacionalno utjelovljenje. Zato su epska širina i stil pri-

povijedanja intimno autorski. Opora lirika iz detalja o sušenju cigareta je autorska, ali u potpunosti odgovara škrtom lirizmu glavnog junaka i novoj etapi razvitka piščevog lirizma koji predstavlja jednu od glavnih diferencijskih komponenti u umjetničkom poprsju autorovom. Sokolov je i realna činjenica i razvijena metafora – kako bi rekao V. Šklovski.

1985.

O Šolohovljevom lirizmu (na primjerima iz *Tihog Dona*)

U jednom davnom tekstu napisao sam gotovo intuitivno da je priroda u *Tihom Donu* data epski u smislu epopeje. Čitajući za ovu priliku ponovo djelo, ostao sam pri tom zaključku.

Pišući *Rat i mir* Lav Tolstoj je tretirao otadžbinski, a time pravedan rat, u kome se prije svega razvezuju pozitivne osobine naroda koji se brani. Zato je u njemu bilo lakše doći do onih viteških vrlina bez kojih nema epopeje ni junaka dostoјnjih nje. Mihail Šolohov je, međutim, rješavao nešto sasvim drugo: pokazati kako je jedan dio ruskog naroda, koji je u sebi nosio naboј tih vrlina, branio u Prvom svjetskom ratu i građanskom ratu³⁸ prema piscu, drukčije interesu i pri tome ostao u nivou herojske epike. S ovim je povezana i činjenica što u *Ratu i miru* nema glavnog junaka, dok je to u *Tihom Donu* neosporno Grigorije Melehov. A i taj junak, bez mane i straha, od svih s kojima se zajedno borio, bio je svjesniji logike da njegovi interesi ne mogu biti istovjetni s interesima onih za koje se bori, pa je u tako skućenim prostorima morao štititi svoje ljudsko dostoјanstvo. Razumije se da u Šolohova epski u smislu epopeje nerijetko umiru i bijeli i crveni, ali roman je prije svega o kozacima. Kako je onda piscu *Tihog Doma* pošlo za rukom da iz tih tijesnih okvira izvuče svoje djelo na razinu epopeje? Naš zadatak je da bar djelimično ukažemo na mogućnosti odgovora na ovo pitanje onoliko koliko se ono tiče teme ovog teksta.

Šolohovljev lirizam je bitno drukčiji od Tolstojevog: on je kao princip u okvirima cjeline djela izdvojeniji i gušći možda zato što je otvoreno metaforičan. U već gore naznačenim, suženim okvirima za razvitak epskog načela epopeje, lirski princip kao vrijednosno načelo u Šolohova, u izvjesnom smislu i obimu, zamjenjuje to načelo, nadoknađuje njegov učinak. Ako je ovo bar relativno tačno, onda je svakako postojala mogućnost prevalencije lirskog principa nad epskim principom epopeje. Međutim, u Šolohova se, po našem mišljenju, može govoriti o epizaciji lirizma, o lirizmu dostoјnom viteških načela epopeje. Pejzažni lirizam stepskog nedohvata i u njega uro-

³⁸ Ruski građanski rat (rus. Гражданская война в России) trajao od 1917. do 1923. Op. prired.

njena kozačka kavalkada, a to se veoma često događa, ponekad su dovoljni ne samo da održavaju već uspostavljeno epsko načelo epopeje, već i da ga samostalno generiraju. S druge strane Šolohovljev lirizam je rijetko kad čisto lirsко odstupanje. Ako prethodi epskom ili dramskom toku, u njemu se nerijetko začinje ili nagovještava taj tok, a ako dolazi poslije njih onda se ti tokovi, ulazeći u njega, smiruju. Međutim, najčešći oblik lirizma u Šolohova predstavljuju oni slučajevi kad je on integriran zajedno s jednim ili drugim principom, ili s oba zajedno.

Jedan vid lirizma u Šolohova tipološki bi se mogao odrediti kao lirizam sjećanja ili retrospekcije. U karakterizaciji svojih junaka Šolohov se veoma često služi postupkom sjećanja, što se naročito odnosi na glavnog junaka. Posebno su u tom pogledu značajni *prvobitni utisci* (*pervičnye vpečatlenija*), tj. sjećanja iz djetinjstva, a zatim i iz rane mladosti. I u slučajevima kad u njihovoj osnovi nije čist lirizam, njihova epska ili dramska potka je snažno lirizirana, čak više puta lirizirana. U prvom slučaju je to onaj lirizam koji takva mjesta nose u sebi apriori, tj. dok još nisu postala sjećanja. Novi proces lirizacije teče upravo onda kada ih autor, odnosno njegov junak ponovo izvlači iz podsvijesti kao detalje izdvojene i okrnjene zaboravom, odnosno vremenskim rasponom. Lirizacija se može ponoviti onoliko puta koliko ih junak ponovo doživjava u novom kontekstu. Ta lirska, nazovimo je uslovno, supstanca i jeste onaj amalgam koji ih kompoziciono vezuje u novi kontekst. Ako je hronotop raskršća glavnog junaka njegovo glavno prebivalište kao najistaknutijeg nosioca viteštvu a time i principa epopeje, onda su lirska ili lirizirana sjećanja onaj postupak koji je pisac utvrdio kao zamjenu za načelo epopeje kojim pisac, u krajnjem slučaju, učvršćuje svoga junaka u uvjerenju da vrijedi održati viteški duh u stravičnim okolnostima u kojima je ljudski život izgubio svaku cijenu.

Tema smrti, posebno herojske, opisana je na više mesta u djelu, a kao uvod u peti dio romana, u zatišju između dva rata pisac je podigao spomenik izginulim kozacima, koje su brzo zaboravili oni za čije su interese poginuli. Utemeljivši ga na tragicci socijalnog lirizma i intime, pisac ga je podigao na visine patosa i retorike s kojih odjekuje glas čuvenog Bojana ili narodnog pjevača iz biljina i tako ga svojim glasom učinio dostoјnjim herojske epike: *Travoj zarastajut mogily, – davnost'ju zarastaet bol' i pamjat' o teh, kto ne doždalsja rodimyh, i ne doždetsja, potomu, što korotka čelovečeskaja žizn' i nemnogo vsem nam suždeno istoptat' travy...*³⁹

³⁹ *U travu zarastaju grobne humke, – davninom zarasta bol i sjećanje na one koji nisu dočekali i neće dočekati svoje rođene jer je kratak ljudski život i svima nama je suđeno da izgazimo malo trave...*

Junačkom smrću umire bijeli oficir Černjecov, ali njegovo držanje pred smrt pisac nije vrednovao lirskim doticajem, valjda zato što je Černjecov strijeljaо radnike, ali je zato taj doticaj, opet pred smrt, podario bijelom oficiru s očima kao u žene iskazujući time svoj viteški protest. Herojski umire tvrdokorni Podtjolkov i pred smrt drži govor misleći na budućnost revolucije, ali mu je pisac valjda zbog ubistva Černjecova uskratio svoj lirski dodir. Bunčuku pred smrt daruje pogled u plavo nebo, a čovječnom Ivanu Aleksejeviću daleki oblačak što liči na jedro. Čak je prosječnom i lukavom Petru Melehovu, valjda zato što je odbio da strijelja podtjelokovce sa svojim odredom, niz mrtvo lice spustio makar i lažnu suzu. Iskazujući na drugi način njegovu ljudsku prosječnost, on na njegovom primjeru patetično pokazuje etnografske osobenosti kozačke sahrane.

Herojska, mučenička smrt Lihačova, kome su na najbestijalniji način *opoganili lijepo i krupno muško tijelo*, bila je dostoјna najveće lirike: *Lihačev soval puhlye počki berezy v rot, ževal ih, zatumanennymi glazami gljadel na othodivšie ot moroza, prosvetlevšie derev'ja i ulybalsja ugolkom brityh gub... S černymi lepestkami poček na gubah on umer.*⁴⁰

Nisu svi junaci koji umiru podjednako zaslužili visoke okvire epopeje, ali ta i takva smrt ima nekog udjela u održavanju njenog duha. Lirski glas u njima vrijedi za pomak ka vrhu. Kada dramatičnu tragiku smrti dotakne lirizam povratka prirodi, taj doticaj u junakovoј duši uspostavlja epski mir, kao najadekvatniji estetski izraz za snagu života, za načelo epopeje. Kada unezvijereni masa u selu Tatarsko linčuje grupu crvenoarmejaca koja se pretvara u krvavo klupko, odjekuje slabašni lirski glas starca iz mase: *daj-te im vode*. Snazi krhkog zova niko se nije odupro, na trenutak i dželati postaju ljudi. Tako pisac u uslovima najgroznijeg zločina lirskim glasom podsjeća na visine epopeje. Uzgred: u autorovim nastojanjima na heroici smrti ima neke prenaglašenosti koja, tu i tamo, unekoliko krnji njenu umjetničku ubjedljivost.

U Šolohova zaljubljenik u prirodu kao da ima uvijek svog dvojnika u ljudskom srcu. Čitalac koji prati krvavu besmislenu raspru u selu Tatarskom gleda neće li se pojavit konjanik – glavni junak za kojega je pisac vezao svoju najbogatiju lirsku ekspresiju.

Jedan tip deskripcije s elementima pejzaža u čijoj je osnovi svojevrsni lirizam, mogao bi se nazvati neposredno epskim: *Vosemnadcat' vsadnikov minovali kurgan, podpiravšij tri obynevšie dikie jablon'ki, i sveže rys'ju,*

⁴⁰ *Lihačov je gurao u svoja usta nabrekle pupoljke breze, žvakao ih, zamagljenim očima gledao ozareno drveće sa koga je odlazio mraz i osmjejhivao se kutkom obrijanih usana... Umro je s crnim laticama pupoljaka na usnama.*

poskripyvaja poduškami sedel, pošli na severo-vostok. Moroznaja vorovski tailas' za grebnem noć'. Kazaki, kutajas' v bašlyki, vremenami perehodili na polevoj namet. Rezko, zvučno do boli ščelkali podkovy. Na jug tekla iz-pod konskih kopyt nakatannaja doroga; po bokam ledenistaja plenka snega, pri-bitogo nedavnej rostapel'ju, deržalas', cepljajas' za travjannde bylki, pri svete mesjaca blestela i perelivalas' melovym tekućim ognem.

Kazaki molča toropili konej. Stekala na jug doroga. Krušilsja na vostoke v Duboven'kom buerake les. Mel'kali sboč' konskih nog filejnye petli zajačih sledov. Nad step'ju nabornym kazačim pojasmom-čekanom ležal narjadno perepojasavšij nebo Mlečnyj Put'.⁴¹

Lirsko odstupanje je izraz samostalnosti lirizma u epskom djelu. Prijestvo lirizma u navedenom odlomku ne iziskuje dokaze, ali je unekoliko potrebno odrediti njegovu prirodu, jer se očigledno radi o lirizmu epskog subjekta, epskog junaka. Odlomkom o kome je riječ završava se četvrta knjiga Šolohovljevog djela, ali njome se završava i rat i oktobarski prevrat. Iako lirski, on sadrži kretanje i to epskog tipa epopeje. Ali on sadrži i psihološku komponentu koja bi se mogla odrediti kao tajanstvenost, neizvjesnost, zebnja pa i prijetnja i kao da upućuje, nagovještava događaje čiju prirodu sam epski lirizam sugerira. Za povratak je izabrana noć, tačnije tip njene personifikacije, u Šolohova više puta variran. Kozaci se vraćaju kući, ali umjesto radosti – čutnja. Neki elementi krajobra imaju epsko znamenje (kurgan), a ima ga ritam i rečenična intonacija. Tip ovakvog epskog lirizma veoma je čest u Šolohovljevom djelu. Za nas on ima konstitutivnu vrijednost u onom što predstavlja osebujnost, originalnost ne samo Šolohovljevog lirizma već i njegove herojske epike, pa i stila u cjelini.

Epičnosti Šolohovljevog lirizma doprinose i ovakve grandiozne pejzažne slike: *S zapada šla tuča. S černogo ee kryla sočilsja dožd'*...⁴² Ili: *Pozadi,*

⁴¹ Osamnaest konjanika je prošlo humku koja je podupirala tri divlje jabuke pokrivene injem i u svježem kasu, škripkajući jastucima sedala, krenulo na sjevero-istok. Iza grebena lopovski se pritajila mrazna noć. Uvlačeći glave u kapuljače, kozaci su s vremena na vrijeće prelazili u galop. Oštros, zvučno do bola zveckale su potkovice. Na jug je tekao ispod konjskih kopita neugaženi put; sa strana ledena opna koja se uhvatila poslije nedavne jugovine, držala se za stabljike trave i blistala je pri svjetlosti mjeseca prelivajući se kao od krede tekućim ognjem.

Kozaci su šutke požurivali konje. Put je oticao na jug. Na istoku u Dubovoj jaruzi kružila je šuma. Pored konjskih nogu pronicale su ljubičaste petlje zečijih tragova. Nad stepom je stajao Mliječni put i poput kozačkog pojasa s metalnim ukrasima ležao svečano opasavši nebo.

⁴² Sa Zapada je išao oblak. S njegovog crnog krila prokapala je kiša...

za Donom, na rozovom kostre zari veličavo i bezmolvno sgorali lesa, lugoviny, ozera, plešiny poljan...⁴³ Ili: Vesna otvorjala žily rek...⁴⁴

Kakav estetski kvalifikativ izreći ovim titanskim kolorističkim vizi-jama, koje smo kratili, sem možda jedne riječi uzete iz klasične estetike: uzvišeno. Romantika uzvišenosti. Svaka od njih, pored svoje autonomne vrijednosti, ostvaruje i neku drugu funkciju. Tako ova o gigantskom rađanju sunca stoji kao veličanstveni lirske preludij u pročelju grandioznih događaja građanskog rata. A ova koju ćemo sada navesti iskazuje dio simbolike Grigorijevog života: *Nad lesom, urodlivo ostrizennym snarjadam, kopitsja temnota, dotlevaet na nebe dymnyj koster Stožarov, Bol'saja Medvedica ležit sboku ot Mlečnogo puti, kak oprokinutaja povozka s koso vzdyblennym dyšlom, liš' na severe rovnym mercajujušćim svetom istekaet Poljarnaja zvezda.*

Grigorij, šcurjas', gljadel na nee, i ot ledjanogo sveta zvezdy, nejarkogo, no ostro kolovšego glaza, pod resnicami vystupali takie že holodnye sleye.⁴⁵

Veličanstveni hladni pejzaž kao lirske uvode za ulazak u dio junakova života koji tek što je završen, a koji junak u nijemoj samoispovijesti reprodukuje: raskinuo je s Aksinjom koju voli i s georgijevskim odlicjima ponovo postao dobar kozak zaboravivši Garanžinu nauku. I jedno i drugo je kodirano u prevrnutim Velikim kolima koja su sletjela s Mlječnog puta, a samoosjećanje u hladnom sjaju Sjevernjače. Kao da je epski pjesnik svoju polisemičnu sliku i njenu genezu našao na putevima imaginacije između srednjovjekovnog epskog pjesnika što znake budućih zbivanja nalazi urezane na nebu i savremenog istorijskog i književnog trenutka. Ovakve modifikacije u Šolohova imaju tipološku vrijednost. A veličanstveni hladni pejzaž koji smo naveli nije samo lirske uvode i odstupanja, već i lirske obuhvat i lirsko prožimanje i lirske sažetak epskih slika.

Već smo rekli da u Šolohova gotovo i nema lirskog odstupanja, tačnije njegove nulte tačke. Štaviše, u njega kao u starih majstora, kao u najstarijih majstora, ono što se dešava u prirodi, dešava se i u srcu ljudskom, i obrnu-

⁴³ *Pozadi, iza Dona, na ružičastom ognju svitanja veličanstveno i nijemo sagorijevale su šume, lugovi, jezera, goleti poljana...*

⁴⁴ *Proljeće je otvaralo žile rijeka...*

⁴⁵ *Iznad šume, koju su nakazno ostrigle topovske granate, skuplja se tama, na nebu dogorijeva dimni oganj Stožara (Plejade – N. K.), Veliki medvjed leži sa strane Mlječnog puta kao prevrnute talige s ukoso podignutom rudom, samo je na sjeveru ujednačenom treptavom svjetlošću isticala Sjevernjača.*

Žmirkajući, Grigorije je gledao u nju i od ledene svjetlosti zvijezde koja je bila blijeda, ali zato oštrosa bola oči, ispod njegovih trepavica pojavile su se isto tako hladne suze.

to: *Teplilas' osen'. Perepadali doždi. Byhovom redko pokazyvalos' obeskrovavlennoe solnce. V oktjabre načalsja otlet dikoj pticy. Daže nočami zvenel nad prohladnoj, černoj zemlej žuravlinyj gor'ko volnujuščij zov. Spešili preletnye pticy, uhodja ot blizkih zamorozkov, ot znobkih v vyšine severnyh vetrov.*⁴⁶ A nekolike stranice iza toga: *A v volč'ju, gluhuju, polnoč', kogda malen'kij provincial'nyj gorodiško, zatušiv ognji, spal besprosypno krepko, so dvora byhovskoj gimnazii, po tri v rjad, stali vyezzat' vsadniki. Vornenye siluety ih rel'efno, kak vyleplennye, majačili na fone stal'nogo neba. Vsadniki, pohožie na nahohlennyh černyh ptic, ehali, nakinuv vysokie papahi, zjabko gorbilis' v sedlah, kutali v bašlyki masleno-smuglye lica... Vorkujuščij čokot svežekovannyh konskih kopyt ponessja po ulicam i zaglohu na okraine.*⁴⁷

Razumije se da je ovdje riječ o principima poetizacije slike u Šolohova i da je pisac iz prve, u osnovi lirske slike izvukao drugu, u suštini epsku, snažno liriziranu sliku. Prisustvujemo rađanju epike iz lirike. Ovakav proces potvrđuje i letimična usporedba: toponim Bihovo pojavljuje se u oba odlomka kao i vrijeme pozne jeseni; od naglog zahlađenja ptice, i to divlje, čak i noću lete na jug – u drugom odlomku, nakon oktobarskog prevrata, kavalkada konjanika s generalom Kornilovom, upoređena s crnim, nakostriješenim pticama, u ponoć bježi na jug i, poput ptica, u strogom redoslijedu; u oba slučaja duva vjetar koji u drugom odlomku ima proširen, simboličan smisao, a gor'ko volnujuščij zov stoji naspram onog vorkujuščij čokot svežekovannyh kopyt (za topot kopita nađen je izraz vorkujuščij koji se odnosi na glas ptice).

Navećemo i obrnut primjer iz čuvene glave o Natalijinoj smrti u kojoj dramski monolog zasićen tragizmom bezizlaza dobija svoj lirski adekvat u opisu oluje koja se spremi:

⁴⁶ Jesen je tinjala. Ispadale su se kiše. Nad Bihovim se rijetko pojavljivalo blijedo sunce. U oktobru je počela selidba ptica selica. Čak je noćima nad prohladnom, crnom zemljom odzvanjao gorko uzbudljivi zov ždralova. Žurile su ptice selice bježeći od bliskih mrazeva, od ledenih u visinama sjevernih vjetrova.

⁴⁷ A u gluhi, vučju ponoć, dok je mali provincijski gradić, ugasivši svjetla, spavao neprobudnim snom, iz dvorišta bihovske gimnazije, po tri u redu, počeše izjahivati konjanici. Njihove mrke siluete reljefno, kao izvajane, ocrtavale su se na pozadini neba kao od čelika, slične nakostriješenim crnim pticama, jahali su nabivši visoke šubare, zimljivo se grbeći u sedlima, krili od mraza u kapuljače masno crnpurasta lica... Gugutavi topot tek potkovanih konjskih kopita odlijegao je ulicama i nestajao u predgrađu.

Gospodi! Vsju dušen'ku moju on vymotal! Netu bol'se sily tak žit'! Gospodi, nakaži ego, prokljatogo! Srazi ego tam nasmert'! Čtoby bol'se ne žil on, ne mučil menja!...⁴⁸

Kao lirska slika puna dramatizama neposredno iza ovoga dolazi:

Černaja klubjaščajasja tuča polzla s vostoka. Gluho grohotal grom.

Pronizyvaja kruglye oblačnye veršiny, izvivajas', skol'zila po nebu žguče-belaja molnija. Veter klonil na zapad ropšušcie travy, nes so šljaha gor'kuju pyl', počti do samoj zemli prigibal otjagošćennye semečkami šljapki podsol-nuhov.⁴⁹

Pri dnu iste stranice nastavlja se monolog junakinje u kome napon dramatizma raste do krajnje tačke:

Gospodi, pokaraj ego! Gospodi, nakaži! – vykrikivala Natal'ja, ustremiv obezumevšie glaza tuda, gde veličavo i diko gromozdilis' tuči, vzdyblennye vihrem, ozarjamye slepjašcimi, vspyškami molnij.⁵⁰ I kao razrješenje njenih muka, kao razrješenje dramatizma, kao odgovor: Nad step'ju s suhim treškom udaril grom.⁵¹

Natalija je cijelovit čovjek, dostojan junaka epopeje. Njena emotivna, ljubavna sfera i moralna sfera sinhronizovane su harmonijski. To jedinstvo koje se doima kao cijelovit lirski princip, kao konstanta njene ličnosti, dinamizirano spolja, cijepa se i kovitla i u nemoći da se nekim rješenjem vrati u stabilan harmonijski odnos i položaj, izljeva se u dramski monolog kletve koji smo naveli, a pisac epopeje, vjeran principu jedinstva čovjeka i prirode, poput starih majstora daje njegovu paralelnu sliku, njegovu metaforu kao pejzaž olujnog neba, u osnovi dramski (dramski lirizam). Slična nastojanja srećno su se spojila u krokiju turobnog Bunčukovog lica, koje je upoređeno s jesenjim vlažnim poljem, a onda je preko njega (polja) preletio osmijeh kao svjetlo-sivi zećić u igri. Ovdje pak, u ovom slučaju imamo uzorak jednog drukčijeg lirizma, komičkog lirizma, tačnije možda humornog.

Evo jednog takvog, šireg primjera:

⁴⁸ *Gospode! Svu dušu moju mi je izmučio! Nemam više snage da tako živim! Gospode! Kazni ga, prokleta! Ubij ga! Da više ne živi, da me ne muči!*

⁴⁹ *Crni kovitlac oblaka išao je s istoka. Muklo je udarao grom.*

Probijajući okrugle visove oblaka, izvijajući se, klizila je po nebu usijano-bijela munja. Vjetar je povijao na zapad gundave trave, nosio s puta gorku prašinu, gotovo do same zemlje savijao od sjemena teške glave suncokreta.

⁵⁰ *Gospode, kazni ga! Gospode, kazni ga! – uzvikivala je Natalija, uperivši gotovo bezumne oči onamo gdje su se veličanstveno i neobuzданo gomilali crni oblaci podignuti vrtlogom, ozareni bljeskom zasljepljujućih munja.*

⁵¹ *U stepi je sa suhim praskom udario grom.*

Cio kozački konjički puk ide u marševskom stroju. Dan je sparan i time neprijatan. Odjednom se iza ograde pojavilo ždrijebe i pojurilo konjima. *Hvost ego, ešće ne utrativšij rebjačeskoj pušistosti, otnosilo v storonu, iz-pod točennyh rakovinok kopyt vsprjadyvala puzyrjami pyl'... Tut slučilos' nepredvidennoe: žerebenok nahal'no protisnulsja meždu vzvodnymi, i vzvod raskololsja, utratil strojnuju, kompaktnuju do etogo formu... V tom meste, gde zatesalsja nesuraznyj strigun, bočilis' i vshrapyvali koni, kazaki, ulybajas', hlestali ego plet'mi, kišmja kišel raštroennyj vzvod, a szadi napi-rali ostal'nye... Vahmistr... vygnal žerebenka na dorogu. Poltorasta par glaz gljadeli kak vahmistr, privstav na stremenah, rysil za žerebenkom, a tot to ostanavlivilsja,... to snova ulepetyval, nastorbučiv hvost, i vahmistr nikak ne mog dostat' ego plet'ju po spine, a vse popadal po metelke hvosta. Hvost opuskalsja, svityj plet'ju, i čerez sekundu opyat' ego liho otnosilo vetrom.*⁵²

Ovaj tip komičnog lirizma posijan je po mnogim Šolohovljevim djelima. Humorna komika u njemu neodvojiva je od lirizma. Ovako integrисани principi su čista priroda jer se potpuno spontano ispoljavaju, što ne može da ne cijeni pisac čiji je pjesnički ideal, kao i u Tolstoja, apsolutno živ čovjek. Spoj pomenutih principa vezan je za djecu i mladunčad, za djetinjstvo i povratak staraca u djetinjstvo u dodiru s djecom. U odlomku, znatno redukovanim, naziru se zasebni izvori lirike na jednoj i komike na drugoj strani. Izvori lirizma su vezani za ljepotu (kopita kao brušene školjke), rep je lijep i u isto vrijeme komičan (dječački maljav i nagnut u stranu). Igra je pak nerazdvojni spoj gracioznosti pokreta i nestasne živosti, lirizma i humorne komike. U geometrizirani vojnički poredak ušlo je nešto što je utjelovljenje totalne spontanosti i igre kao njenog izraza. Taj dodir u kome je kumulirana dvostruka estetska energija (lirizam i humor), od čega potiče i utisak gustoće, kao od šale razara sure vojničke redove i ulazeći u ljudska srca kao ljepota i obješenjačka radost, kao u lančanoj reakciji pokreće тамо slične energetske potencijale. Kao i priroda ovakav tip komičnog lirizma je

⁵² *Njegov rep koji još nije izgubio dječačku pahuljastost zanosio se u stranu, ispod brušenih školjki kopita dizali su se mjejhuri prašine... Tada se dogodilo nešto neočekivano: ždrepčić se drsko progurao među konjanike i vod se rasturio, izgubio dotadanju kompaktну formu. Na ovom mjestu na kome se uguralo nespretno jednogodišnje ždrebe, bočili su se i frktali konji, smješkajući se, kozaci su ga šibali bičevima, vrvio je razdvojeni vod, a pozadi su navaljivali drugi (konji)... Vodnik je istjerao ždrijebe na put. Stopedeset očiju je gledalo kako vodnik, pridigavši se na uzengijama, galopira za ždrepčićem, a on čas bi se zaustavio, a onda opet kidnuo nadigavši rep tako da vodnik nije mogao da ga dohvati bićem po sapima, nego je samo pogáđao metlicu repa savijenu bićem, a već sljedećeg trenutka, on je drsko odmicao kao vjetar!*

blizak srcu Šolohovljevog epskog junaka. Nastojanje ždrebata da se ugura u vojničke redove odraslih konja podsjeća na srodnna nastojanja dječaka.

Na nekoliko primjera smo bar djelimično ukazali na prirodu i osobnosti Šolohovljevog lirizma, prije svega na njegove sposobnosti da generira epsko načelo, na njegovu organsku vezu s dramskim i komičkim principom, na njegov značaj u ocjeni junaka epopeje. Običnom pogledu čitaoca izmiče zapažanje s koliko je umjetničke snage i strpljenja ovaj veliki pisac vodio računa o svakom napisanom retku u grandioznim prostorima epopeje. Njegov dar i pjesnički ideal vezani su za takve prostore, pa je u tom smislu izgrađivao i svoj lirizam.

1986.

***Majstor i Margarita* Mihaila Bulgakova kao ‘ruski Faust’**

Kada se pročita istorijat sudbine Bulgakovljevih djela i spoznaju zapreke oko njihovog objavljuvanja ili skidanja sa scene, postaje sasvim izvjesno da je stvaralačka zamisao i realizacija romana *Majstor i Margarita* najtješnje povezana s tim. Od prvočitne zamisli satiričnog romana, čiju je jednu verziju autor sam uništio, koja je, međutim, nedavno rekonstruisana na temelju njenih ostataka kao i onih redakcija koje joj prethode i dolaze poslije nje, do romana o “ruskom *Faustu*” staljinističke epohe vodi put nastanka ove izuzetne knjige, koja, kako je o njoj u kritici već rečeno, radikalno mijenja naše predstave, u vrijednosnom smislu, o ruskoj književnosti vijeka koji je pri kraju.

Bulgakovljev roman je u većoj mjeri povezan s Geteovim *Faustom* nego što se to čini na prvi pogled. Na likovnom planu gotovo da i nema sličnosti; u tom pogledu Bulgakovljev roman je totalno nezavisan – njegov likovni svijet u cjelini je genetski okrenut prema ruskoj klasici. Od Getea je preuzeto, međutim, ime Majstor i Margarita, kao i ime satane Volanda, koji u Bulgakova pominje svoju ljubav na Brokenskim planinama. Na planu pak razvitka tematike, kretanja fabule i razvitka sižea postoji čitav niz paralelizama koji potvrđuju stvaralačke dodire. U oba slučaja tu je antički svijet kao i svijet hrišćanstva zajedno sa svojim carevima i njihovim namjesnicima, zatim svakodnevnički svijet i njegov čovjek (posjeta Auerbahovom podrumu u Getea i jeršalaimska i moskovska svakodnevница u Bulgakova). Tu su demonske sile i paralelizam njihove aktivnosti: u Getea Mefistofel, u Bulgakova Voland kao sile zla koje u romanu uglavnom tvore dobro. Na jednoj strani mađioničarske Mefistofelove vještine, na drugoj slične vještine Volanda i njegove družine. Mefistofelovo pravljenje papirnog novca kao lažne vrijednosti i lažna strana valuta Volandova koja kruži po Moskvi. Naspram Valpurgine noći stoji Margaritin let i Bal kod Satane, naspram činovničke moći u sferi literature Berlioza i Latunskog stoji Geteov Upravnik pozorišta, naspram Bulgakovljeve revije i podjele odjevnih predmeta u Varijeteu stoji Mefistofelovo rješenje sličnog pitanja u osiromašenom carstvu, naspram Geteove Margarite stoji Bulgakovljeva Margarita, prema

Faustovoj prodaji duše đavolu stoji slična Margaritina usluga Volandu... I najzad, prema Geteovom usamljenom Fastu stoji Bulgakovljev usamljeni Majstor. Ali dok je Geteov junak, uz pomoć đavola, raskinuo usamljenički krug i došao do spoznaje o djelu i djeljanju kao smislu života, Bulgakovljev junak je tek uz pomoć Margarite koja se žrtvuje slično Fastu, uspio da sačuva svoj roman i zasluzi vječni mir.

Umjetnost u oba pисца, kako bi rekao Gete, počiva na predmetu dostoјnom nje same, jer su obojica njih privrženici života kao glavne vrijednosti. Ali dok Geteovo djelo obuhvatom totaliteta čovjekovog duha oličenog u glavnem junaku odgovara univerzalno na pitanje šta da se radi, Bulgakovljev roman je usmjeren na pitanje slobode, ljudske i pjesničke, i na moralna pitanja. Dok su u Geteju naučni i tehnički čovjek ostavljeni za kraj djela kao njegova poenta, u Bulgakova je ovaj čovjek takoreći izostavljen. Dok je Faust kao čovjek pokorio demonsko ljudsko načelo oličeno u Mefistofelu sjedinjujući ga sa svojom ljudskom cjelovitošću, u Bulgakovljevom romanu koji se odnosi i na razjedinjenost ljudskih načela u eri staljinizma, to načelo kao načelo pobune protiv neslobode, koje u čovjeku ne može ukrotiti nikakva država ni nasilje njenih činovnika,oličeno u Volandovoj kavalkadi, trijumfalno napušta Moskvu. Pa ipak sve ove razlike povezane su s razlikama u koncepciji dvaju djela.

Geteov odnos prema svome junaku mogao bi se uporediti sa Šekspirovim odnosom prema Hamletu, ili izraziti kao veoma blizak, jer autor uglavnom stoji iza svoga junaka. I za Bulgakova, koji je preuzeo ostatak Majstorovog romana i uvrstio ga u svoje djelo, može se to isto reći, s tom razlikom što je Bulgakov *dopisao* Majstorov roman uz očuvanje njegove pune autonomnosti (osveta forme za nasilje). Poglavlja pak čiste fantastike Majstor je prihvatio kao put koji vodi u vječni mir, dok satirična poglavljia o moskovskoj svakodnevničici, na čiju realističku fantastiku je oslođen dio o Volandovom irealnom svijetu, Majstor odbija da opisuje kao neinteresantnu (razgovor s Volandom). Gete je svome junaku otvorio *sve zemaljske i nebeske prostore i sva vremena...* (V. Đurić), Bulgakov pak je svoga Majstora, u okolnostima staljinističkog vremena, sabio u arbatski suterenski stančić i tihi pasivni stoicizam koji vodi u duševnu bolnicu i samouništenje. Muževni i strastveni ljubavnik Faust snabdjeven je takvom snagom intelekta, snagom stvaralačkih i graditeljskih moći da se doima kao duhovno zdepast, za razliku recimo od Hamleta koji je i duhovno i fizički klasično skladan, dok je Bulgakovljev Majstor, poput svoga autora, zatočenik umjetničke spoznaje kao absolutne istine, veliki umjetnik i mililac koliko to umjetnost traži, tipološki, karakterno i psihološki okrenut

ka ruskoj klasičnoj književnosti iz koje je genetski ponikao, ka genijalnim isusolikim *slabićima* iz porodice suvišnih ljudi, ka Gogolju i Turgenjevu, ka onoj bespomoćnosti koju će u Gogolja formulisati Tolstoj, a u Turgenjeva Černiševski. Onu pak duševnu snagu, koja Faustu omogućuje direktnu nagodbu s đavolom i ljudsku premoć nad ograničenim moćima satane, Bulgakov je prenio na Margaritu, koju mu je, opet u skladu s klasičnom ruskom književnošću i njenom tezom o nadmoći ruske žene nad muškarcem, podario kao zaštitu. S druge strane, racionalističko, logičko načelo, koje je staljinizam izdvojio prije svega kao načelo cenzure i usmjerio ga protiv metafizike u svom poimanju, pa i protiv umjetničke intuitivne spoznaje, podario je Majstorovom protivniku, Miši Berliozu. Mihail Berlioz, u biti državni činovnik koji se brine za ideološku ispravnost umjetničkog mišljenja, iz aspekta principa čiji je sopstvenik i zarobljenik, sa stanovišta istorijskih činjenica, mora se reći, meritorno razjašnjava problematičnost mita o Isusu i njegovom postojanju i nagovara pjesnika Ivana Bezdomnog da napiše poemu usmjerenu ka negiranju Isusovog postojanja, ka demisti-fikaciji mita o Isusu. *Isusa nije bilo*, ne bez razloga kaže Berlioz, ali previđa činjenicu da već dva milenijuma čovječanstvo živi pod njegovim uticajem, kao da kaže Bulgakov. Istjeran iz stvarnosti, čovjek se preseljava u irealnu stvarnost koja je takođe dio njegovog života. Bulgakov nije prihvatio Majstorovu sudbinu i napisao je satirični roman usmjerivši ga protiv onih koji su presudili Majstoru. Oružje za kojim je posegao ima trajnu vrijednost i u njemu je pisac našao izlaz za sebe.

Je li Bulgakov mogao naći za svog Majstora neki drugi izlaz sem vječnog mira? Jer vječni mir, ako se uzme u obzir piščev život, odnosi se, u krajnjem slučaju, na obojicu. Takvi kakvi su bili, s pogledom na stvarnost iz tridesetih godina, a radi se o kraju tridesetih godina, o vremenu najžešćih čistki u kome je Bulgakov završavao svoj roman, a koje savremenim ruski kritičar naziva *tragičnim stranicama istorije...* koje su dobile svoj izraz u *Bulgakovljevom romanu*, drugog izlaza sem vječnog mira u tim okolnostima nisu mogli vidjeti. Da je možda na mjestu Majstora ili njegovog tvorca bio junak tipa Fausta ili Hamleta, ili ruski pisac poput Černiševskog koji bi, bez obzira na okolnosti, stajao na pozicijama društvenog čovjeka, on bi vjerovatno izabrao radije tamnicu u duhu tradicija ruske revolucionarne književnosti, nego usamljenost koja vodi u duševnu bolnicu ili vječni mir. Ako je ideja zagrobnog života i boga za Dostojevskog potrebna čovjeku da bi bio dobar, da bi, i kad izvrši zločin poput Raskoljnikova, za koji se kaje, imao gdje naći izlaz i spasenje, za Bulgakova je to takođe irealni svijet i vječni mir kuda vodi logika života slična Majstorovom primjeru. I ovdje je

interesantna jedna poredba s Geteom. Gete svoga junaka za njegove stvaralačke, graditeljske i uopće djelatne porive nagrađuje rajem, iako je njegova etika u sferi odnosa prema ženi sa stanovišta hrišćanske dogmatike, pogotovo na ishodu vijeka u kome je živio, apsolutno problematična, dok Bulgakovljev Majstor, koji u tom pogledu zaslužuje oreol sveca, dospijeva tek u vječni mir, slično Danteovom mnogobošcu Vergiliju. Prenoseći Volandu Isusovu poruku o spasenju Majstora, Ješuin učenik Matej Levi kaže: *On ne zасlužuje svjetlost, on zасlužuje vječni mir.* Ova kratka poruka koja govori o saradnji boga i đavola u Bulgakovljevom romanu, a koja je u funkciji kritike nasilno razjedinjenih načela, istovremeno sadrži i vrijednosnu procjenu Majstora. Mada ona u kritici o romanu ostaje jedno od mjesta čiji je smisao ipak zagonetan i sporan, roman sadrži nekoliko motiva za Majstorovu krivicu. Majstor prije svega nije bio ortodoksnii hrišćanin jer je preinačio jevanđeoski mit o Isusu podvrgavajući ga provjeri umjetnošću, kao što to pravi umjetnik inače čini. Povlačeći se u sebe, u svoj tihi pasivni stoicizam nakon neuspjeha oko objavljivanja romana, čime počinje njegov beznadežni tragizam koji predstavlja jednu od glavnih dionica u estetskoj energiji knjige, Majstor je u suštini iznevjerio svoga junaka Ješuu, tj. Isusa, koji je na saslušanju kod Pilata rekao da je svaka vlast prolazna, a time i vlast rimskog cara Tiberija čiji je namjesnik Pilat, iako je znao da time sebi potvrđuje smrtnu presudu koja je već bila izrečena. Na taj način je Majstor unekoliko prekršio etičku normu koju je sam postavio u svome romanu, da je kukavičluk najveći porok čovjekov. Cio roman svojim podtekstom svjedoči o tome da je to bio i dio autorovog samoosjećanja u odnosu na staljinističko vrijeme, a s njim je povezana i tema oproštaja grijeha koja vodi ka Dostojevskom, a koja je u romanu rješavana na liniji Ješua – Pilat, pa i Ješua – Majstor. Bulgakov je ustvari svojim romanom otišao u daleku prošlost da na Isusovom primjeru pokaže kako država, ovaploćena u činovništvu koje je oblikovala u apsolutnoj pokornosti sebi (Pilat), uništava izuzetnu ličnost (Isus), ali to je i Pilat, koji je i dželat i žrtva, u savremenim uslovima pak to je Majstor.

U tom istom susretu sa Levijem Voland izriče jednu od magistralnih misli romana, usmjerenu na vrednovanje razjedinjenosti principa kao i na vrednovanje ideologije: *Budi dobar pa razmisli o pitanju: šta bi činilo tvoje dobro kad ne bi bilo zla i kako bi izgledala zemlja ako bi s nje iščezla sjenka?... Valjda nećeš da oguliš svu zemljinu kuglu odstranivši s nje sve drveće i sve živo zbog svoje fantazije da se naslađuješ golom svjetlošću?*

Isus je zagovornik svjetlosti bez nasilja. Zavirivši u pergament svoga učenika Mateja Levija koji je zapisivao ono što je Ješua govorio, Isus u raz-

govoru s Pilatom kaže kako nikad ništa slično nije govorio. A riječ je o Jevanđelju po Mateju. Polazeći od Isusove ideje svjetlosti (da tako kažemo), srednjovjekovna inkvizicija hoće da iskorijeni satansko načelo. Volandova kvalifikacija Isusovog načela svjetlosti koju tek što smo naveli, podtekstualno je okrenuta prema staljinizmu koji je činio ono što je činio takođe u ime idealja svjetlosti. Valja reći da je drevna podjela života i djela ljudskih na dobro i zlo sama po sebi dogmatična, na šta ukazuje i Bulgakovljev roman, koji je i sam u nekim svojim aspektima, prije svega vremenskom i značenjskom, tamo gdje tretman one istorije koja se beznadežno ponavlja prelazi u sferu simboličkog smisla, takođe dogmatičan. Dogmatičan je i u rigoroznoj podjeli svojih junaka: na jednoj strani nekolike izuzetne ličnosti, na drugoj legion malograđana beznadežan po svojim idealima. Ovaj duhovni aristokratizam koji je povezan i sa zamišljaju romana, a koji kao da je preuzeo poznati Pasternakov junak, u novije vrijeme i Bitov u svom romanu *Puškinski dom*, izvor je i pesimizma knjige: moskovska svakodnevica tipološki užasno podsjeća na jeršalaimsku. Zanemarujući unekoliko načelo svijesti kao općeljudsko načelo razuma, svodeći ga na prakticistički racionalizam, a time isključujući iz svoje stvaralačke sfere, ovakva literatura unekoliko napušta demokratske principe ruske klasične književnosti. Odgovor na ovo dao je Venjamin Kaverin u svome izvanrednom romanu *Pred ogledalom*, koji zaslужuje mnogo veću pažnju od one koja mu je poklonjena. Njegovo odsustvo osjeća se u nekoj monolitnosti artizma Bulgakovljevog romana.

Bulgakov nastavlja i razvija etički maksimalizam ruske klasične književnosti, ali, poput Dostojevskog, za tragiku patnje – kad se radi i o izdaji ravnoj zločinu – vidi izlaz u oprštanju grijeha. U Bulgakovljevom romanu, u odnosu na Jevanđelje, modifikovana izdaja Pontijskog Pilata koja se tiče Isusa postavljena je u poredbeni odnos prema izdaji Majstorovih kritičara Berlioza i Latunskog. Na taj način se dalekom izdajom pojačava i osvjetljava amoralnost i tragizam savremene.

Pilat je jedan od najdubljih i najtragičnijih likova u djelu. To je jedini Bulgakovljev junak u romanu koji se na planu tipologije karaktera približava Faustu. Mogao je biti filozof, naučnik, kao što je bio vojskovođa i visoki državni činovnik. Dubina spoznaje vrijednosti siromašnog propovjednika i filozofa Ješue kome je potpisao smrtnu presudu, a u kome je otkrio jedinstvenog čovjeka s kojim je mogao u svojoj gorkoj usamljenosti vlastodršca razmijeniti najintimnije misli bez bojazni od izdaje, izaziva u njega grižu savjesti koja prerasta u tragično osjećanje što traje dva milenijuma. Istorija njegovog grijeha i pokajanja spada među najbolje stranice romana, a njego-

vo osporavanje Isusove doktrine po snazi je izjednačeno s njom. U okvirima svojih mogućnosti on je sve učinio da spasi Isusa, ali iz bojazni za svoju karijeru pa i život nije izlazio van okvira nadležnosti visokog činovnika cara Tiberija. Ako je čovjek po svojim vrijednostima dostojan tragizma, u Bulgakova je dostojan i oproštaja grijeha. Međutim, opraštajući Pilatu Majstor kao da traži i oproštenje za sebe. Za Berlioze, Latunske, Arimane, smještene u satiričnu estetsku dionicu romana, shodno Bulgakovljevoj vrijednosnoj skali, nema oproštaja.

Dijaboličnost moskovske svakodnevnice iz koje i u kojoj bez traga iščezavaju ljudi (aluzija na hapšenja i njenu duhovnu *uravnilovku*), u kojoj se krade, švercuje i manipuliše društvenom imovinom kao svojom, koja kao i Voland raspolaže petom dimenzijom jer se na volšeban način trosoban stan pretvara u petosoban kao što Voland običan stan pretvara u balsku dvoranu, i dijaboličnost ljudske, pjesničke imaginacije da kad joj uskrate svijet i život u njemu, prasne u smijeh poput Pjera Bezuhova u zatvoru i stvori vlastiti, makar i đavolji svijet i nastanjuje se u njemu. Najbolje mjesto u njoj je koloristička dionica bala kod Satane koja se estetski može mjeriti sa storijom o Ješui, a najslabije, možda, skup dijaloga između Volanda i Margarite koji na mnogim mjestima podsjeća na sentimentalno-patetičnu građansku etikeciju.

Nema sumnje da se radi o krupnom umjetničkom djelu bez kojega bi Bulgakovljev opus ostao bez one veličine kakvu recimo u Lava Tolstoja predstavlja *Rat i mir*. Dojam krupnoće u Bulgakova nikako nije povezan s brojem stranica, njih ima oko tri stotine i po tome djelo spada u roman osrednje veličine. Ona nije povezana ni s krupnoćom likova u djelu. Krupnoća možda potiče od samog autora, od njegovog duhovnog lika ničeanskih obrisa koji nigdje nije konkretno naslikan, ali na nekom mjestu oboljelog, što se u segmentima plastike djela iskazuje kao primjesa voštane materije. Njegovu ozbiljnost i akmeističku težinu ne remeti nigdje ni izvanredna koloristička živost storije o Ješui i Pilatu koja ima klasičnu odmjernost Tolstojeve epike i elegantni artizam i lakoću Puškinove poezije, niti živost likova i scena čiste fantastike u kojoj je data đavolja Volandova kavalkada, bal i Margaritin let, niti đavolji mehanicistički dinamizam prakticističke svakodnevnice. U nizu poprsja velikana ruske književnosti nema nijednog sličnog lika, tako da je Bulgakov stao na svoje mjesto kao u periodičnom sistemu Mendeljejeva.

U ruskoj književnosti ne postoji kompozicija slična ovoj. U njoj su tri estetske stvarnosti tako čvrsto isprepletene fabularnim tokom i naracijom, a ipak se estetski vidljivo dijele u tri dionice, od kojih su dvije, ona iza koje

stoji moskovska svakodnevница i ona koja pokriva Volandov svijet, međusobno bliže. U ovoj smjeloj kompoziciji sjedinjeni su: realizam storiјe o Ješui i Pontijskom Pilatu s primjesama klasične romantike, realističko-naturalistička, groteskna fantastika o moskovskoj svakodnevncici i romantika fantastike o izmišljenom Volandovom svijetu. Prva dionica je vezana za tradicije ruskog realizma, druga za fantastiku Gogoljeve realističke komike, Šcedrinovih romana, za Iljfa i Petrova, Zoščenka, treća vodi ka Gogoljevim *Večerima*, ka *Viju*.

Od prve zamisli romana do njegove realizacije prošlo je gotovo dvanaest godina. Roman je rađen do same smrti, a taj rad bi se vjerovatno nastavio. Čvrsto je vezan za vrijeme u kome je nastajao, za piščev lični život. Majstorov lik je po svojoj prilici nastao kontaminacijom karakteristika samog autora i Gogolja, Margaritin je vezan za piščevu posljednju suprugu Jelenu Sergejevnu.

Prošlo je dvadeset šest godina od završetka djela do njegove pojave u knjižarama. A onda je roman sa svojom besmrtnom porukom *rukopisi ne gore* obišao svijet, da bi zatim, nakon žestoke borbe, definitivno ušao u rusku književnost.

Ako su Tolstoj i Dostojevski postavili pitanje absolutne čovjekove vrijednosti, ako je Dostojevski postavio pitanje absolutnog humanizma, onda je Mihail Bulgakov postavio pitanje absolutne moralnosti, u njenim okvirima i slobode.

1985.

Polemički roman V. Kaverina *Pred ogledalom* (Kaverin – Pasternak – Bulgakov)

Žanrovska koncepcija Kaverinovog romana osebujna je ne zato što je tradicija epistolarnog romana u modernoj ruskoj književnosti brojno mala, nego zato što je ovaj roman u pismima, a time i dijaloški roman, u formalnom smislu gotovo monološki roman, roman ispovijest gotovo isključivo glavne junakinje. Dobijen je roman jedne tačke gledišta. Uz to, riječ je o romanu piščevog arhiva, omiljenoj Kaverinovoj formi, koju je po svoj prilići baštinio od svog prijatelja i saputnika Jurija Tinjanova. Dakle, roman od pisama kao *književnih činjenica*, u kome, relativno malobrojne, autorske interpolacije ne izražavaju neko posebno pišćevo gledište, već predstavljaju *vezivno tkivo* na onim mjestima na kojima Lizina pisma nisu mogla obezbijediti fabularno-sižejni kontinuitet. Autor je ostavio samo nekolika pisma Karnovskog, očigledno smatrajući da njihova metatekstualna prisutnost u Kaverinovom romanu zadovoljava koncepciju njegovog romana. Time je Kaverin novatorski pojednostavio formu epistolarnog romana, koju je sada kao monološku bilo lakše završiti. Ta forma zadovoljava pojam ljubavnog romana i romana o umjetniku, istodobno pjesničkog romana.

Roman Borisa Pasternaka *Dr. Živago* koncipiran je sasvim drukčije, gotovo klasično i bez ikakve tipološke srodnosti na planu kompozicije i likovnosti s Kaverinovim romanom. To je pjesnički roman, takođe roman o umjetniku, i s aspekta tematike i sadržine, i s aspekta autorstva, s rijetkim obilježjem da sadrži stihove glavnog junaka kao lirski komentar i dokumentat njegove pozicije (sjetimo se da i roman o Lizi sadrži temeljiti opis pojedinih slika, njihovu umjetničku koncepciju i poziciju autora). Mada se autor, recimo, Živagovim dnevnikom ogradio od njega, autorska pozicija je slabo izražena, a pjesme poklonjene Juriju Živagu još više smanjuju veličinu tog razmaka. U tom slučaju se može i ovdje govoriti o romanu prevašodno jedne tačke gledišta, o romanu o umjetniku i ljubavi.

Treći roman, nastao mnogo ranije, Bulgakovljev *Majstor i Margarita*, neosporno roman stoljeća, takođe roman o umjetniku i ljubavi i zajedno s Pasternakovim romanom znači svojevrsnu obnovu ljubavnog romana u dijahroniji ruske književnosti XX vijeka, s filozofskim utemeljenjem. Pi-

šući daleke 1965. godine o ovom izvrsnom umjetničkom djelu, rekao sam da je ono ipak o jednoj strani medalje, dotada netaknutoj, da su filozofska opredjeljenja glavnog junaka, pa i njegovo poimanje ljubavi utemeljeni na neohrišćanskim idejama vjehovaca. Nakon čitanja Bulgakovljevog romana nametala se neka srodnost u tipologiji ljubavi i pretpostavka da je Pasternaku odnekud bio poznat Bulgakovljev tekst. Na ovo je navodio i duhovni aristokratizam ideje o izabranim kao ideje mesijanstva, i srodnosti s filozofijom Berđajevljevog personalizma u oba djela, i tema umjetnika i ljubavi kao zaštite, i kritika staljinističkog panlogizma, usmjerenog protiv intuitivne spoznaje, i kritika simbolističke poetike u sferi irealne fantastike koju sadrži i Bulgakovljev roman od strane Vedenjapina, Živagovog *drugoga*: *Odjednom sam sve shvatio. Shvatio sam zbog čega je sve to tako ubitačno nepodnošljivo čak i u 'Faustu'*. Sve ove tipološke srodnosti na planu ideja i likovnosti ne predstavljaju pouzdan argumenat za takve pretpostavke.

Kad se pojavio Kaverinov roman *Pred ogledalom*, koji iznenaduje izuzetnim umjetničkim vrlinama, nije teško bilo zapaziti da je to takođe roman o umjetniku i ljubavi, u kome je Bulgakovljev i Pasternakov patrijarhalni redoslijed u ljubavnom tandemu (genijalni muškarac i žena kao potpora toj genijalnosti) preokrenut u duhu revolucionarnog vremena. Ovoga puta ljubavni par izuzetno i obostrano darovit do genijalnosti, kroz tragične okolnosti kojima je kumovala istorija i socijalni pakao radnih napora što motivišu ljubav i razvoj dara, ostvaruje obostrano i ljubav i djelo.

Očito je bilo da je nastao jedan dijahronijski, romaneskni niz koji je vjerovatno moguće proširiti i koliko je moguće proučiti u saodnosu koji se nameće. (Uzgred da napomenem da je vjerovatno iz Pasternakove misli – *s cijele Rusije je strgnut krov, pa smo se s čitavim narodom našli pod otvorenim nebom* – rođena zamisao Bitovljevog romana *Puškinski dom*.)

U trenutku oktobarskog prevrata Pasternakov naslovni junak, pri svjetlu ulične lampe, čita proglaš o uspostavljanju vlasti sovjeta, a zatim ga komentariše u porodici: *Kakva veličanstvena hirurgija! Uzeti i odjednom artistički odstraniti stare, smrdljive rane!... To je neviđeno, čudo istorije, to je otkrovenje bačeno u srce tekuće svakidašnjice, bez osrvtanja na njen tok*. To kaže Jurij Živago ljekar i pjesnik, kome je autor podario intuiciju izvanrednog dijagnostičara. Iako potomak bogate građanske porodice, on poput Tolstojevih junaka teži ka narodu i svoju pjesničku poetiku izgrađuje u duhu velikog prethodnika.

Svjesno pomjerivši vrijeme u dane građanskog rata, u kome je već Pasternakov junak evoluirao do odricanja revolucije pa je ono izraz junakove dosljednosti, Kaverin o svome junaku Konstantinu Karnovskom, duhov-

nom potomku raznočinaca sa sličnim socijalnim statusom i darovitom matematičaru s nadimkom Lobačevski, kaže ovo: *To je bilo vreme kada se, posle oslobođenja Povolžja, u gradu (riječ je o Kazanu Lobačevskog) postepeno obnavljao predašnji život. U njemu je bilo nešto što ga je odmah oduševilo – mogućnost neverovatnog, kako se izrazio u razgovoru s Lavrovom. Ta mogućnost je zahtevala isto tako neverovatan zamah. Praktično ga zamisliti – bilo je skoro nemoguće, ali ‘logički’ – dokazivao je on skeptički osmehnutom, izgladnelom Lavrovu – ‘potpuno zamislivo’⁵³* To je neviđeno, čudo istorije – kaže Pasternakov junak, Kaverinov pak – mogućnost neverovatnog – što znači gotovo isto. Živagov intuitivni obuhvat je dijagnoza, Karnovskog – logičko predviđanje.

U toj tački, na tom odnosu prema dva pola ljudske inteligencije, roman se razilazi s Pasternakovom knjigom i s Bulgakovljevim romanom. Poznato je, naime, kako je Voronski svoje smještanje književnosti u sferu intuitivne spoznaje skupo platio. Staljinizam je logičko načelo racija usmjerio protiv metafizike u svom poimanju, pa i protiv intuitivne umjetničke spoznaje svodeći ga nerijetko na načelo cenzure: *Ta oni sami u jedan glas viču: genijalni dijagnostičar. I zaista ja rijetko pogriješim prilikom određivanja bolesti. Ali to i jeste intuicija koju tako mrze a koja je moj grijeh, cjelovita spoznaja kojom se odjednom obuhvati sva slika* – kaže Živago, sjajan dijagnostičar, a time i pjesnik-prorok. Zanemarujući načelo svijesti kao načelo razuma, Bulgakov i Pasternak ga unekoliko svode na prakticistički racionalizam i time potiskuju iz stvaralačke sfere. Štaviše, teorijski čovjek je veoma rđavo prošao na listi njihovih junaka. Pasternak pak teorije smješta ispod života kome one nisu potrebne, jer je on sam sebi dovoljan, sam sebe mijenja. Tog čovjeka će Bulgakov svesti na Mišu Berlioza i Latunskog, u najboljem slučaju na Pontija Pilata, Pasternak pak na Pašu Antipova-Streljnikova koji je svoju teorijsko-logičku usmjerenost kao jednostranost primijenjenu u revolucionarnoj praksi platio glavom i na Liverija Mikulicina, lik koji je rađen kao groteska i s mržnjom.

Kod Kaverina stvar stoji drukčije. Liza kao nosilac umjetničkog principa u romanu pri izboru profesije koleba se između slikarstva i matematike. A kada se konačno odlučila za slikarstvo, dobija ovakav savjet koji očigledno ulazi u autorsku koncepciju umjetnosti s polemičkom funkcijom: *A matematiku, po mom mišljenju, nije trebalo da ostavite. Ona bi Vam čak možda bila potrebna za slikarstvo*.⁵⁴ Sa sličnih pozicija je Plehanov kritikovao Tolstojevo shvatanje umjetnosti.

⁵³ V. Kaverin: *Pred ogledalom*, Nolit, Beograd, 1987, str. 160.

⁵⁴ Pismo od 1. 8. 1916, Nolit, Beograd, 1977, str. 106.

U kontekstu u kome razmišljamo o saodnosu između ove tri knjige ne izgleda nam nimalo slučajan izbor Konstantina Karnovskog, genijalnog matematičara, za Lizinu veliku ljubav, dakle teorijskog čovjeka, kojega interesuje i slikarstvo. On takođe ne nosi slučajno nadimak Lobačevski, niti je slučajno to što je iz Kazana, kao i njegov prethodnik, jer podaci koje je Kaverin skupljao da napiše biografiju Lobačevskog vjerovatno imaju nekog značaja za nastanak ovog lika. Kao i njegov veliki prethodnik i on je društveni čovjek, osnivač prvog radničkog fakulteta, sebe s pravom naziva prvim rabbfakovcem jer je nekada danju radio u fabrici da bi izdržavao brojnu porodicu umjesto umrlog oca, a noću učio. *Pre se 'odbrojavanje vremena' ticalo samo unutrašnjeg života Karnovskog. Profesor Mavrin smatrao ga je najsposobnijim svojim učenikom, i on je bio potreban katedri, univerzitetu. Sada se pokazalo da je potreban stotini ljudi koji su pisali s grubim greškama i, u najboljem slučaju – znali tablicu množenja. On je postao centar neobično jakih interesovanja, koja su ga poražavala svojom novinom. Nisu oni od njega molili, već zahtevali znanja.*⁵⁵

Okrutnosti individualizma feudalno-građanske epohe u Rusiji povezane su s okrutnostima kolektivizma staljinističkog tipa kao odmazde prema kome je kolektiv sve, a jedinka malo ili ništa. U tom prostoru Pasternak, pa i Bulgakov, u svojim romanima pokušavaju rehabilitovati mesijanstvo i Berdajevljev personalizam, zasnovan na ortodoksnom hrišćanstvu i totalnom humanizmu. U zamjenu za društvenog čovjeka kojega je stvorila ruska socijalna revolucija, a staljinizam deformisao, nudi se mesija tipa Isusa Hrista, ili Majstora, ili Živago, učenika svećenika Vedenjapina: *Šta je to narod? – pitaš ti. – Treba li ga maziti i zar više ne čini za njega onaj koji ga, ne misleći o njemu, samom ljepotom i triumfom svoga djela vuče za sobom u svenarodnost i proslavljući ga, ovjekovjećuje? – kaže se u razgovoru između Živaga i Dudorova, što u suštini predstavlja preformulisani dio Berdajevljeve teorije personalizma prema kojoj 'stvaralački subjekat uključuje u sebe svijet, u svoj unutarnji život otvoren prema slobodi i tako ga preobražava.*⁵⁶

Na ovoj filozofiji trebalo je da bude, i bar je djelimično, zasnovana tema umjetnosti i ljubavi kao univerzalnog, hrišćanskog načela preobražaja života u Pasternakovom romanu, pa i u romanu Bulgakova u nekoj mjeri. Pjesme Jurija Živaga, tačnije neke od njih, bar tematski su lirska refleksija ove filozofije; stavljene na začelje Pasternakovog romana one obrazlažu definitivnu orijentaciju pjesnika Živaga. Rađene u ključu posljednjeg perioda

⁵⁵ Nolit, Beograd, 1977, str. 161.

⁵⁶ *Filos. slovar'*, Sov. enc., M., 1983, str. 50.

Pasternakove poetike i stila, one se dosljednije uključuju u pišćevu poetiku posljednjeg perioda i od samog romana, mnogo više nego što se Majstora-va storija o Ješui uključuje u Bulgakovljev roman.

U sva tri romana predmet ljubavi, ona sama i njen umjetnički lik tiču se tri ljubavna para. Tradicionalno i patrijarhalno Bulgakov i Pasternak su uz bok genijalnom stvaraocu-muškarcu postavili dvije snažne žene kao potporu i zaštitu, što nije van tradicija ruske klasične književnosti. Akteri velike, trajne ljubavi koja je tajna, intuitivno, mitski, sudbinski se prepoznaju, i kao takvi dostojni su veličine njenog umjetničkog lika. Za tu ljubav Margarita *prodaje* dušu đavolu da pronađe i sačuva krhkog Majstora, Živago naslućuje *da je čas rastanka sa Larom blizu, da će je neminovno izgubiti, a zajedno s njom i pobude za životom, a možda i sam život*. Snaga obiju žena, posebno Margarite, nosi neka obilježja dijaboličkih moći.

Po svoj prilici, po *socijalnoj porudžbi*, u namjeri da koriguje istoriju i vrijeme u oba prethodna romana, koja se tiču isključivo dvadesetih godina, dakle još uvijek vremena pjesničke slobode, preko koga su oba romana prošla gotovo ćutke, Venjamin Kaverin u svom romanu *Pred ogledalom* izvrće redoslijed, poziciju i pomjera vrijednosti aktera u djelu. Za svoju argumentaciju on se poslužio epistolarnim romanom, izvađenim iz arhiva, kao autentičnim svjedočanstvom vremena. U duhu vremena socijalne revolucije on je dao par približnih duhovnih vrijednosti, s tim što je na prvo mjesto, u skladu s optikom vremena, stavio ženu, slikarku Lizu, žensko načelo ljubavi s darom slikara i matematičara, a na drugu poziciju, ne u vrijednosnom smislu, darovitog matematičara, budućeg profesora univerziteta i akademika s međunarodnim značajem. Sklapanje braka iz ljubavi oni žrtvuju onoj slobodi koja je neophodna za stvaralački čin, razvoj dara i duhovnih snaga, ali ne i ljubav. Razdvojili su ih sudbinski neumitni zahtjevi vlastitih sposobnosti i epohalni događaji koji su se zbili u Rusiji. Liza stiže do Pariza u socijalnim uslovima koji su zahtijevali snagu demonstrativa, ali slike tog demonstrativa u Kaverina nema. U ravnopravnosti autorovog izbora ogledaju se tendencije vremena, a u izboru Karnovskog kao teorijskog i tehničkog čovjeka, koji je bitna tipološka odrednica vremena, vidjeli smo da ga i Bulgakov i Pasternak zaobilaze, iskazuju se, po našem mišljenju, Kaverinov polemički odnos prema izboru junaka u pomenutim romanima, ili bar kao dopuna. I Liza i Karnovski priznaju tajnu ljubavi i tajnu ličnosti, ali u teksturi lika njihove ljubavi nema one *primjese* koju u likovnost ljubavi kod Pasternaka i Bulgakova unosi izraz neohrišćanske filozofije. Možda bi se ovaj saodnos mogao izraziti i približiti razumijevanju proporcijom i saodnosom između stilsko-likovne fakture *Rata i mira*

i Vaskrsenja na jednoj, i odnosa ranije Pasternakove proze i poezije prema prozi i poeziji iz posljednjeg perioda, na drugoj strani. Nama izgleda da ova Lizina misao korespondira s Pasternakovom knjigom: *Meni nisu potrebni crkveni dogmatičari, već ona sloboda koju je u sebi otkrio gladni beskućnik Van Gog*. Pored toga, Kaverin je ljubavi vratio snažne socijalne okvire i njihov tragizam, koji su u Pasternaka namjerno slabo izraženi možda kao reakcija na vulgarizaciju u poetici socijalne literature.

Šta je to što su Bulgakov i Kaverin zaobišli u svojoj knjizi, zbog čega je vjerovatno i nastao Kaverinov roman. Citiraćemo razumije se, veoma ograničeno: *Stigla je ovamo Maša Snegova sa ocem (pravo iz Moskve...) i do-nela mi stari broj, još iz 1919, časopisa 'Likovna umetnost'*, koji izlazi u Petrogradu. Čitala sam ga prosto izbezumljeno. Uvodni tekst kao da je u celini uzet iz nekog 'levog' manifesta! 'Neophodno je kultivisati novi ugao gledanja na svet – njegovu slikarsko-plastičnu percepciju, koja predstavlja hromatsku gamu kolorističkih osećanja.' Zamisli! I dalje: 'Ne treba favorizovati ovaj ili onaj pravac u umetnosti. Dovoljno je i korisno samo da oni koegzistiraju, kako bi se svakome omogućilo da se slobodno razvija.' Potpisujem! Upravo slobodno. Ovo je pismo iz Istanbula, a u pismu od 27. 4. 1925. godine iz Pariza piše: *Mili, gde sam ja to, šta se dogodilo sa mnom? Zašto sam ovde a ne s tobom, u Petrogradu ili Kazanu? Juče je bio kod nas skulptor Berštajn, upravo je stigao iz Sovjetskog Saveza, i do kasno u noć pričao o moskovskim umetnicima (mnoga imena sam čula prvi put), o izložbama Končalovskog, konstruktivista. Vhutemasa – tako se zove Likovna akademija na kojoj uči više od hiljadu i po ljudi, uglavnom iz fabrika i sela, kao što je sad uopšte u svim višim školama. Naročito je zanimljivo pričao o Tatlinu i njegovom Projektu spomenika 'Trećoj internacionali'. On smatra da su Tatlinove konstrukcije imale velikog uticaja na pozorište. I onda o izložbama Maškova, Lentulova, Roždestvenskog, Grabara. U Moskvi očekuju Pikasa, čiji će dolazak po Berštajnovom mišljenju, poslužiti kao signal za žestoki okršaj između OST (Udruženje štafelajsta) i AHRR (Udruženje likovnih umjetnika revolucionarne Rusije)...*

...Ne znam, možda je Berštajn darovito pričao, ali u meni je ostao utisak da se u Rusiji sada događa nešto veoma važno, ne samo u umetnosti već i načinu života.

Citirani tekst govori o značajnim obilježjima epohe dvadesetih godina, čija se umjetnost u Jugoslaviji pomno i uspješno istraživala. Rekli smo da ovih obilježja u Bulgakovljevom i Pasternakovom romanu manje-više nema. Postoji, međutim, nešto drugo: u Bulgakovljevom romanu postoji storija o Ješui, koja je po ocjeni mnogih, i s pravom, najljepši dio Bulgakov-

ljevog romana. Ona možda pokazuje kako bi izgledao cijeli roman Bulgakova da nije bilo cenzure Latunskih i Berlioza. Roman je inače, po našem mišljenju, razbijen u tri estetska bloka nasiljem okolnosti koje su van piščeve volje.

U svojoj knjizi *Večernij den'* Kaverin je objavio tri članka u redoslijedu Bulgakov, Pasternak, Kaverin. U posljednjem članku se objašnjava nastanak romana *Pred ogledalom*. Redoslijed nastanka govorio bi o njihovoj unutrašnjoj povezanosti. U članku *Uroki i soblazny* Kaverin govori o dva Pasternakova pokušaja da napiše svoju biografiju (*Zaštitna povelja i Ljudi i pogledi*) i Pasternakovom negativnom odnosu prema *Zaštitnoj povelji* koji je nazvao *nepotrebna izvještačenost kao opći grijeh tih godina – u 'Zaštitnoj povelji'* jasno se odražava Pasternakova poezija dvadesetih godina – kaže Kaverin. U *'Ljudima i pogledima'* isto tako je očigledna veza između manira u kome je napisana ova biografija i poezija kasnog Pasternaka... i dalje: *istorija njegovog života nije nastala od dva pokušaja koji jedan drugog negiraju*.

Negativan stav prema *Zaštitnoj povelji* odnosi se i na dvadesete godine u njoj. Zato su one tako prošle u *Živagu* koji je takođe van okvira *nepotrebne izvještačenosti*. Uz dužno poštovanje prema tvorcu *Dr. Živaga* i stihova iz njega, valja reći da je, razvijajući poetiku *jednostavnosti*, Pasternak namaknuo svojoj poeziji, pa i *Živagu*, okove jednostavnosti. Ameboidna, meka stilska zaokrugljenost estetskih polja, što ponegdje asocira na blagost stila crkvene književnosti u koju živi život treba da se smješta i boravi bez oštećenja, budući intuitivna ona je autonomna, pa je struktura romana talasasta, neujednačena, prikraćena za onu reskost kristalizacije koju ima i priroda, a koja vjerovatno kod čovjeka potiče od geometrizma logičke misli.

Za tipologiju pak Kaverinovog stila upravo je karakteristična kristalizacija, koja iskri i svjetluca kolorističkim prelivima, jer su Lizina platna ne samo imaginativna, intuitivna, već i racionalno i logički istražena i komponovana. Ovdje je riječ samo o opisu, možda suviše subjektivnih impresija o dva stila, ali ne i o njihovom vrijednosnom odmjeravanju.

Utvrđujući polemičnost Kaverinovog romana prema *Majstoru i Margariti*, pronašao sam u novom romanu Venjamina Kaverina *Nauka rasstavanija* glavu pod naslovom *Rukopisi gore* – Kaverin je visoko ocijenio Bulgakovljev roman i, što je poznato, doprinio njegovom bržem objavlјivanju, ali kao što je to slučaj i s nekim porukama Pasternakovog romana, zbog kojih je vrijedjelo napisati *Pred ogledalom*, tako je i ovdje Kaverin relativizirao čuvenu poruku Bulgakovljevog romana *rukopisi ne gore*.

Razvijena groteska

(Vladimir Nabokov: *Poziv na smaknuće*⁵⁷)

Književno djelo za mene postoji samo utoliko ukoliko mi pruža ono što ja jednostavno zovem estetskim... (pogовор američkom izdanju Lolite).

Ovo je temeljni princip umjetničke kritike i naš razlog da iz mnoštva Nabokovljevih romana izaberemo za prikaz upravo ovaj. Kao što je poznato, Nabokov je i ruski i američki pisac, i po sopstvenom izboru, i po djelima koja je napisao na ruskom i engleskom jeziku. Naslovni roman i sam je izdvojio u vrh svoga umjetničkog opusa. Zašto je to učinio nije teško osjetiti, ali je vrlo teško i gotovo nemoguće pojmovno izraziti. Kao i na početku vijeka, vrijednosno odmjeravanje umjetničkog djela ostaje najteži problem kritike i nauke o književnosti. Sva *izmicanja* u global kulture na čijoj će osnovi djelo postati vrijednosno jasnije, nisu dala veće rezultate; nastojanja pak ruskih formalista da stvore autonomnu nauku o književnosti završila su u strukturalizmu i semiotici, a to nikako nisu autonomne nauke o književnosti.

Ali, vratimo se Nabokovu. U romanu o kome je riječ postoji jedna, pjesnički formulirana intencija, autorska ili njegovog alter ega kome je povjero autorstvo romana, a koja glasi: ... *davno sam zaboravio drevnu urođenu*

⁵⁷ Vladimir Nabokov je rođen u Sankt Peterburgu 1899, umro u Montreuu (Švajcarska) 1977. godine. Uz Bunjina jedan od najvećih, ako ne i najveći ruski pisac u emigraciji. Ali on je u istoj mjeri i veoma poznati američki pisac i profesor evropske i ruske književnosti na dva univerziteta. Između Sirina, kako se je potpisivao pod svoje ruske tekstove, i Nabokova postoji neka čudna stvaralačka simetrija. Poslije emigracije živio je u Berlinu od 1937. godine, kada je, spasavajući suprugu, prešao u Pariz, a 1940. godine u Ameriku. U Kembridžu je 1922. godine završio studij romanskih i slavenskih jezika.

Nabokov je pisao: pjesme, poeme, pripovijetke, romane, drame, eseje. Bio je veoma cijenjen entomolog. Od njegovih ruskih romana izdvajamo: *Podvig, Odbrana Lužina, Dar* i *Poziv na smaknuće*: od američkih, pak: *Pravi život Sebastjana Najta, Pnin, Lolita...*

Nabokov je poznati pisac u nas. U bivšoj Jugoslaviji, u Zagrebu i Beogradu su mu prevedeni svi značajniji romani, a Magdalena Maša Medarić, profesorica slavistike na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, napisala je i odbranila doktorsku disertaciju na temu Nabokovljevih romana, koja će se pojaviti kao knjiga pod naslovom *Od Mašenjke do Lolite*. Ova vrijedna studija snabdjevana je obimnom bibliografijom o Nabokovljevom djelu. Ovaj rad rađen je prema prevodu Josipa Severa, Znanje, Zagreb, 1970. godine.

*umjetnost pisanja, kad ona nije tražila školu, nego bi planula i širila se poput požara, i sad se ona čini isto tako nemoguća kao muzika koja se nekad izvlačila iz čudovišnog glasovira, koja je žustro žuborila i odjednom rasijecala svijet na ogromne svjetlucave komade... ja tako jasno predočavam себi sve to, ali vi niste ja, eto u čemu je nepopravljiva nesreća.*⁵⁸

U velikom dijelu onoga što je napisao Nabokov osjeća se taj pritisak ogromnog iskustva škola i pravaca, napor da se pronađe vlastita staza. U okolnostima ovog romana junak je smješten u hronotop na smrt nevino osuđenog, u najekstremnije mogućim okolnostima on nastoji da se izrazi onako kako je to opisano u navedenom citatu. Ali i još nešto: metafora o svijetu *rasječenom na ogromne svjetlucave komade* za nas predstavlja temeljni vrijednosni estetski učinak ovog romana u polju naše recepcije. Glavni dojam svjetlucavosti estetskih *komada*, u inače turgenjevski prostorno skladnim romanima, redukovanim lirskim načelom kao temeljnim umjetničkim pečatom ove proze, potiče od Nabokovljevog osebujnog lirizma. Za taj lirizam se ne može reći da je nastajao van klasične ruske poezije, ali njegove tipološke oznake vode ka onoj strmoreznoj svjetlucavosti kristala u Bjelog, ka njegovoj simbolističkoj poetici lirizma. Navedimo nekoliko takvih primjera iz Nabokovljeva romana: *Izlazim iz mraka koji se pali, i vrtim se kao zvuk, takvom potisnom silom i žarom da do dandanas osjećam (katkad i u snu, katkad uronom u veoma vrelu vodu) onaj istinski drhat kad sam se prvi put opeka, svoju prvu opeketinu, oprugu moga Ja, kako li sam iskočio – sklizak, gol! Jest iz oblasti koja je za druge zabranjena i nedostupna, jest, ja ponešto znam...*⁵⁹ Riječ je, prije svega, o lirizmu iz *Kotika Letajeva*. Ovaj citat odnosi se na neku tipološku srodnost s Kotikovim rađanjem, s njegovim pamćenjem koje seže preko normale.

Drugi primjer: ...*okrenuvši se zidu, dugo, dugo (je) pomagao crtežima da se na njemu oblikuju, a oni su se prilagodljivo sastavljadi od brežuljičića blistave boje i njihovih okruglih sjena.*⁶⁰ Značenja između srodnog odlomka Bjelog i Nabokova su različita: u simbolista Bjelog znakove na plohi zida Kotik čita kao kosmičke zname, kao zapis kosmosa o sebi. U Nabokova je to zapažanje utamničenog čovjeka koji leži na krevetu, psihološka motivacija njegovog stanja, raspoloženja, toka tamničkog vremena.

Treći primjer: *kakvi su mi samo potrebni epiteti da ih nalijem kristalnim smislim...*⁶¹

⁵⁸ *Poziv*, Znanje, Zagreb, 1970, str. 113.

⁵⁹ *Poziv*, str. 110.

⁶⁰ *Poziv*, str. 147.

⁶¹ *Poziv*, str. 236.

Valja reći da smo prije tražili srodnost nego najsnažnija lirska mjesta u Nabokova. Inovativni lirizam Nabokova, da se izrazimo majakovskijevski, staje metafori na grlo, bar djelimično, prije njenog totalnog smisao-no-estetskog rasprskavanja. Besprimjerna energetska napetost potencijala njegovog lirizma i njegova nerijetko kristalna gustina kao u stihu, rezultat je spoznaje da je malo šta preostalo umjetnički nerečeno. Odатле, možda, nastojanje da se *preostalo* umjetnički iskaže, da se nastavi, tematski bar, u znaku tradicija ruske književnosti, ali estetski drukčije. Oslonac za to našao je u poetici simbolizma, prije svega Bjelog, u njegovom lirizmu, koji je bio sasvim novatorska pojava u ruskoj poeziji. Bjeli je u nas, iako prevođen, slabije poznat. O njemu će Ilja Erenburg, u svojoj poznatoj knjizi, u nas prevedenoj *Ljudi, godine, život* reći nešto što se teško zaboravlja kao darovito pronađeni kvalifikativ: *sretneš čovjeka (pisca) i čudiš se kako je on mogao napisati knjigu koju si pročitao*. Bjeli je bio iznad svih svojih knjiga, kaže Erenburg. Preuzimajući od Bjelog postupak dobijanja takvog lirizma koji smo naprijed škrto naznačili, Nabokov je bjelijevski kosmički smisao i usmjerenošć ka kosmosu okrenuo prema zemlji i društvenom čovjeku. Ovaj lirizam, koji predstavlja dio temeljne vrijednosti knjige, čak njegovu produkciju, pisac je prepustio glavnom junaku kao motivaciju njegovih vrijednosti, kao autorsku junakovu ocjenu.

Cincinat, tako se zove glavni junak, kao da nema nikakvih dodira niti s klasičnim ni savremenim nizom junaka ruske književnosti. On je gotovo junak uopće. Ponekad se kreće kao da izlazi ispod pera ili olovke majstora multiplikacije, crtića: *Činilo se... da će prirodno i bez napora šmugnuti za kulisu od zraka u neku uzdužnu svjetlosnu pukotinu – i otici onamo s onom istom neusiljenom glatkoćom s kojom se kreće po svim predmetima i odjednom kao da nestaje iza uzduha, u drugoj dubini, hitar odbljesak pomicnog ogledala.*⁶² Šta je ovo? Lirizirani, nešto kolorirani crtić ili varijacija slikarskog lika s početka vijeka, recimo a la Picasso, kada se stiče utisak da je novo slikarstvo zakoračilo u novo djetinjstvo u odnosu na velike majstore prošlosti?

Zanimljivo je pogledati kako je u napomenama uz četverotomno izdanje Nabokovljevih djela u Rusiji iz 1990. godine obrazložena geneza zamisli i imena glavnog junaka: *Cincinat Lucije Kvincije (V vijek prije nove ere) – politički djelatnik, uzor republikanskih vrlina, u teškim periodima za Rim dva puta je bio biran za diktatora. Nabokov ima u vidu njegovog sina Cincinata Kezona, koji je bio poznat po svojoj rječitosti, a kojega su plebejci*

⁶² *Poziv*, str. 144.

*okrivili za pretjeranu gordost. Bio je prisiljen da ode u progonstvo. Njegov otac je za njega platio tako visoku kaznu da je postao puki siromah. Crte istorijskog Cincinata koriste se u sudbini i karakteru nabokovskog junaka. Rječitost se pretvara u mucavosti i teškoće u pisanoj i usmenoј riječi.*⁶³

Izbor neruskog, tačnije rimskog imena naravno nije slučajan u Nabokova. Da li samo zato što je on sasvim osoben u odnosu na druge? Mi nismo u mogućnosti da provjerimo u kojoj mjeri rimski prethodnik podsjeća na svoga imenjaka, tim prije tipološki, jer Cincinat nije rađen kao tip, niti čime se u tom pogledu koristio pisac. Moguća je, međutim, neka analogija na planu plebs-lutke. Uostalom, roman je pisan tako da zauvijek ostane van konačnog dohvata svake kritike, a tom osobinom on nedvosmisleno podsjeća na poetiku ruskog simbolizma. Pravo značenje tog imena možda spada u neku autorsku intenciju koju nismo otkrili, ali je, u ruskim okolnostima, moguć i onomatopejski nomen dječaka što podsjeća na *zaum*, dječiji *zaum*, na zvučnu lirsku igru-ponavljalicu, kao što je to u nas. Nije mu, uostalom, bez razloga dodata djevojčica Emočka, koja jedino suzama iskazuje vlastito osjećanje tragike položaja glavnog junaka. Umjetnički postupci kojima su rađeni, posebno deskripcija-crtež, tipološki su srodni i sasvim nabokovski. Emočka očigledno prethodi i nimfici-Loliti, takođe sasvim nabokovskom liku: ... *ali odjednom podiže se na čarapama koje su lagano šuštale i obavivši ruke oko njegova vrata, nerazgovijetno je nešto prošaputala i glasno zajecala.*⁶⁴ Tehniku viđenih crtrića ili avangardnih crteža sugerira i ova slika: *U mene će se, čini se, otvoriti treće oko odstraga, na vratu između krhkikh kralježnjaka: bezumno oko, širok otvor sa zjenicom što diše ružičastim vijugama na blještavoj jabučici.*⁶⁵

Uopće uvezši, genetsko porijeklo mnogih estetskih polja vodi ka umjetnosti, ka raznim umjetnostima, koje je, rečeno bahtinski, *progutao* Nabokovljev roman. Tako se glava o posjeti rodbine pred smaknuće, s unošenjem i iznošenjem namještaja, doima kao pozorišna predstava, druga opet, bar djelimično, funkcioniše kao verbalna transpozicija umjetničkog platna, treća pokazuje obilježja cirkusa, operete, crtića... Umjetni svijet napravljen je pomoću umjetnosti.

Ali ne radi se samo o *umjetnom čovjeku* i životu već je i priroda umjetna: *Propuh* (u tamnici – N. K.) se pretvorio u *lahor dubrava*. *Pade, poskoči i zakotrlja se po pokrivaču, otrgnut s dremljivih sjena koje su narasle u visini, krupan, dva puta krupniji nego što je u prirodi, svečano obojen blistavom*

⁶³ V. Nabokov: *Sobr. soč. v četyre tomah*, t. IV, str. 463, Izd. Pravda, Moskva, 1990.

⁶⁴ *Poziv*, str. 128.

⁶⁵ *Poziv*, str. 113.

*žutom bojom, ispoliran i čvrst, kao jaje, sjedeći u čaški od pluta, umjetan žir.*⁶⁶ Doznaćemo da je pauk u Cincinatovoj čeliji, kojega svakodnevno hra-ne – vještački. Isto tako i Tamarini vrtovi, vezani za ljubav glavnog junaka, mada na određenim mjestima izvrsno lirični, sprega su s kič-slikama: sakupljeni detalji kao imitacija prirode, pretvaraju se u park s obilježjima kiča. Međutim, u ovoj miksijskoj slici ima izvanrednih lirske detalja: jelen koji se pretvara u treperave mrlje sunca, labudovi koji plove za svojim sjenkama ispod ruke. Jesu li ovo doticaji s Tolstojem?

Drugu, značajniju umjetničku komponentu romana čini načelo groteske kao vladajući estetski princip. Možda nećemo biti daleko od istine ako ustvrdimo da je roman, u svojoj žanrovskoj cjelini – razvijena groteska. U Pjerovoј čeliji Cincinat je zapazio futrolu trombone – muzičkog instrumenta i zaključio da njegov susjed najvjerovaljnije svira na tom instrumentu. Kasnije, međutim, Cincinat otkriva da je u futrolu, što sugerira lirsку zvučnu oblandu, smješten ne muzički instrument, već do perfekcije obrađena sjajna teška sjekira, sjekira dželata kojega iščekuje.

Ta sjekira u futroli za muzički instrument za nas predstavlja sažetak cijele životne fikcije u romanu, ili, kako se nekad, možda čak preciznije govorilo, istinite laži, i jeste temeljna groteska kao primarna estetska vrijednost djela, genijalno pronađena, estetski vrhunska sema romana u cjelini, koju će pisac razviti u roman, svjesno ili nesvjesno – svejedno je.

Futrola za muzički instrument i sjekira egzekutora smještena u nju, i u običnom i u književnom smislu, dva su disparatna pojma, koja izazivaju jezu i čine izvanredan i čist uzorak groteske. Instrument za emanaciju ljudskog duha kao spoznaje univerzuma i ljepote i krvnikova sjekira – sjedinjeni. Lirska oblanda oko stravičnog instrumenta. S izuzetkom Cincinata, jedine stvaralačke ličnosti u romanu, nad čijom glavom visi sjekira, i djevojčice Emočke, sav svijet u Nabokovljevom romanu, bez ostatka, smješten je u grotesku: sa nevino osuđenim na odsijecanje glave postupa se humano, čak lirski nježno, po pravnom kodeksu ove izmišljene zemlje, ali sa jasnim, umjetnički besprijeckornim referencama kao uzorcima zbilje.

Još su Gogolj i Čehov na više umjetnički trajno respektabilnih uzoraka pokazali mogućnost masovnog pretvaranja čovjeka u *malog čovjeka* putem djelovanja činovničko-birokratske državne mašinerije. Futrola je Čehovljev estetski znak, njegova sema i stilema, što bi rekli lingvisti. Ali put od futrole vodi do Gogoljeva šinjela, bar što se ruske književnosti tiče. Šinjel je posljednja zaštita do koje zlehudi Gogoljev junak – predmet Gogoljeve

⁶⁶ *Poziv*, str. 149.

zaštite, dopire svojom sviješću, kao zadnji ili među zadnjima u hijerarhiji šinjela. Ali *mali čovjek* koji s vremenom sve prihvata, pretvorio se u zlo, šinjel se ukrutio u futrolu, koja je, kao i šinjel, zamjena za kičmu. Futrola je progutala gotovo sve ljudsko i postala zaštita zla. U nečemu što je, nakon raspleta u Čehovljevoj pripovijeci, narator iznio kao zaključak, kao naručenije, kaže se da veliki dio onoga što predstavlja našu svakodnevnicu – jeste futrola.

U Nabokova je futrola progutala cijelo društvo, s jednim izuzetkom. Tamo gotovo da i nema hijerarhije (svi, prema potrebi, mijenjaju zanimanja i funkcije), osim ako je ne predstavlja Pjer, pred čiji dolazak u tamnicu prostiru prugasti sag, vješaju njegovu sliku u njegovoј ćeliji, dakle on je možda vrhovni, ali i dželat, takođe u prugastom odijelu, kao zatočenik ideje koja vlada u zemlji. (Jasnost asocijacija i aluzija na zbilju ne iziskuju razjašnjenja.) Ali on je, po snazi i vještini, čovjek cirkusa, žongler, mađioničar u baratnju kartama, glumac s glasom žene, dželat koji je došao radi smaknuća. Za sebe pak kaže i ovo: *Tko će utješiti rasplakanog malca, tko će zalijepiti njegovu igračku? M-sje Pjer. Tko će se zauzeti za udovicu? M-sje Pjer. Tko će joj dati trijezan savjet, tko će preporučiti lijek, tko donijeti utješnu vijest? Tko? Tko? M-sje Pjer.* Tako kaže Pjer koji je svojim svijetlim *glaziranim* (podvukao N. K.) *očima uljudno gledao Cincinata.*⁶⁷ Ne može se reći da on kao tip nema utemljenja u tradiciji ruske književnosti: lakoćom kojom nosi svoje gojazno tijelo, ovaj debeljko kratkih nogu i atletske snage podsjeća na Kuprinovog Kvašnjina (recimo) iz romana *Moloh*. I ostali junaci: Rodion, Upravnik zatvora, Marfinjka, tast, šuraci, majka... ciljano su bliže i dalje tradicionalni. Izuzev Cincinata, čiju presudu odobrava rodbina uz distanciranje i rođene majke, koju Cincinat ne izdvaja iz svijeta parodije. U Pjeru, pak, funkcioniše cio sistem. On je integral parodije, kako društvo naziva Cincinat, on ima socijalno-humanitarni program, on je i estetski čovjek i kič-čovjek – prema uzorku dvojice krvavih diktatora XX stoljeća. On je taj koji ostvaruje svijet koji *ništa neće da zna* – iz straha. Unutarnje ropstvo u kome je i bogata biblioteka zatočena u tamnici – njene knjige čitaju samo na smrt osuđeni.

Estetskom tipologijom bezizlaza i apsolutne samoće Nabokovljev junak i okolnosti u koje je doveden neosporno podsjeća na Kafku, unatoč autorovoј tvrdnji da Kafka nije bio pročitao. Razumije se da su moguće umjetničke i druge analogije između autora koji nisu imali nikakvih dodira. Pa ipak postoje neke, nimalo zanemarljive umjetničke razlike. U Kafke su evidentna naturalistička umjetnička obilježja, naturalizam sa simbo-

⁶⁷ Poziv, str. 101.

ličkim, dakle veoma razuđenim značenjem kao avangardnim obilježjem proze vremena. U Nabokova imamo lirizmom reduciranu prozu, rađenu poput juvelirske umjetnine. I još nešto: junakov bezizlaz u Kafke se završava smrću, apsolutnom tragedijom. U Nabokova nije tako. Njegov junak, ali samo na prvi pogled ne baš umjetnički obrazloženo, jednostavno odlazi sa stratišta, rastajući se od svog dvojnika, onog Cincinata koji je već bio legao i počeo odbrojavati sekunde do udara sjekire. Njegovo brojanje za njega postupno zvukovno iščezava, a on, odgurnuvši svoga tamničara, odlazi na *onu stranu gdje su... bila bića slična njemu.*⁶⁸ Postavši svjestan svog unutarnjeg ropstva koje je do tada video kod drugih, junak se rastaje s njim, čime se spoljašnje kulise absolutističkog integrala ruše, a akteri smanjuju i iščezavaju. Glavni junak, poput besmrtnih junaka karnevalizovane *comedia dell'arte*, kako bi rekao Bahtin, odlazi u svoju besmrtnost. Poput onoga kojega simbolisti nazivaju Neko, a koji se javlja u Blokovoj poeziji i Andrejevljevoj prozi i dramaturgiji, i ovdje kao da je Neko sve to uredio i otisao, zaboravio, uspostavio spoljašnje ropstvo zakonski regulirano, koje se s vremenom pretvara u unutarnje, u drugu čovjekovu, lažnu prirodu. Kada se ovaj za recipijenta neočekivani finale zanemari, a on je tu, i svakako vrlo promišljeno kod takvog umjetnika kao što je Nabokov, roman ostaje u sferi nerješive ili djelimično rješive zagonetke. Sjetimo se Dolinjinove opaske da u svim Nabokovljevim djelima postoje rješenja kao u šahovskoj partiji.

U povodu Nabokova i njegovog romana nazvanog distopijskim pominje se i roman Evgenija Zamjatina *Mi* s istim obilježjem. Zamjatin je stvorio roman o totalnoj urbanizaciji i tehnizaciji neke zemlje u kojoj je sve vrijeme apsolutno raspoređeno prema zahtjevima visoke tehnike. Sve je objedinjeno u vrhovnom Integralu koji apsolutno upravlja ljudima prema zahtjevima visoke tehnike i organizacije koju ona iziskuje. Vrhovni Integral je lišio čovjeka svih socijalnih briga, regulirao najviši standard, stvorio jedno super-moderno, do kraja organizirano društvo, čak je i ljubav vremenski regulirana, ali je sve plaćeno ukidanjem slobode koja je bez ostatka iščezla u programiranom vremenu. Pobuna će planuti negdje na periferiji apsolutno izoliranog Integrala i porušiti to carstvo izobilja i reda u kome jedino nedostaje ljudska sloboda.

U Nabokova nema ni ustanka ni pobune, već svijest jedinke koja je uočila da je život utemeljen na unutarnjem ropstvu, na kome se mehanički održava vanjski sistem, apsurdni život koji je parodija, kulise između kojih se kreću lutke. U njegovom romanu društveno zlo zasnovano je na pravno

⁶⁸ *Poziv*, str. 256.

uređenoj totalitarističkoj državi, pa je Nabokov više na tragu Gogolja i Čehova, nego Zamjatina.

Još je knez Miškin u *Idiotu* Dostojevskog ispričao slučaj osuđenika na smrt, odnosno njegov put i vrijeme, njegov hronotop od polaska do gilotine. Dostojevski je tragizam samoosjećanja čovjeka na putu do gilotine isparcelisao prostorom i umnožio, pa su njegovi trenovi i sekunde naseljeni takvim intenzitetom i gustinom vremena da se doimaju kao vječnost.

Nabokov je tipološki srođan hronotop rješavao u drukčijem vremenskom slijedu – od presude do gubilišta u trajanju od 19 dana i razvio ga u roman, koji je vremenski bliži Andrejevljevoj *Priči o sedmero obješenih*. Ali dok je cilj Andrejeva ispitivanje karaktera ljudskog materijala na smrt osuđenih atentatora u jednoj psihološko-umjetničkoj studiji, Nabokov u umjetnini groteskne komike ispituje totalitaristički sistem i jedinstvenog junaka u procijepu hronotopa od presude na smrt do gubilišta. Ma kako svojim otvorenim, gustim lirizmom unosili u intenzitet patosa drukčiji kolorit od onog u Dostojevskog, ekstremni uslovi u Nabokovljevom romanu sugeriraju taj temeljni postupak Dostojevskog, kao i žanrovski postupak ispovijesti.

Iako autor, odnosno njegov glavni junak kome je povjerio autorstvo ...*odlično zna da se cijela ta maskarada događa u njegovom mozgu*⁶⁹, ipak se ona odnosi na nešto realno, na zbilju: ruska imena s jasnim aluzijama na epohu (advokat Visarionović), sud i Visarionović sarađuju; rodbina se odriče svog bliskog: čak majka, zatim supruga, tast, šuraci... i zna se gdje je to bilo i kada; smrtna presuda zbog drukčijeg mišljenja, toponim Tamarini vrtovi, ulica Sadovaja... Ovo su motivacije da se takav život izravno u djelu nazove parodijom, a njegova licemjerna rugoba izrazi groteskom. Nabokov je ustvari izvrnuo redoslijed uobičajen u romanu-parodiji: parodija se tamo uvijek odnosi na neku romanesknu zbilju koja se stilizacijom i komikom parodira. Ovdje samo postoji slika života-parodije i nad njim Cincinatovi snovi za koje glavni junak, mišlu Dostojevskog, kaže da ako postoje snovi, negdje mora postojati i njihov original.

Nije li junakovim samovoljnim odlaskom iz svijeta koji *ništa ne želi da zna* – iz straha, Nabokov parodirao sve to beznađe koje postoji i koje se proriče kao upozorenje, pa i ono Kafkino.

⁶⁹ Poziv, str. 245.

Visoki prosjek

(Vladimir Vojnović: *Život i priključenija vojnika I. Čonkina*, Nolit, Beograd, 1981.)

Roman savremenog ruskog pisca Vladimira Vojnovića *Život i priključenija vojnika Čonkina*, koji se prošle godine pojavio u nas u Nolitovom izdanju, žanrovske je određen kao roman-anegdota. Treba reći da ovaj žanr nije novina u ruskoj književnosti: anegdotu o kupovanju *mrtvih duša* koju je čuo od Puškina, Gogolj je razvio u romanesknu formu s podnaslovom *poema* koja je postala remek-djelo ruske književnosti, kao što je anegdotu o lažnom revizoru razvio u nenačimašnu komediju. Gogoljev roman je zaista i poema ne samo po ekspresivnom lirizmu čuvenih pasaža o trojci i ruskoj prirodi već i po unutarnjem (anti)lirizmu kojima su iskazane *mrtve duše*, nepokretni svijet što se da izraziti samo doživljanjem, dakle lirizmom. U tom pogledu Vojnovićev roman bliži je čuvenoj komediji u kojoj, kao i ovdje, fabularni tok pokreće strah. On joj je i stilski bliži, a posebno sa stanovišta tipologije negativnih junaka. Mehaničkoj pokretljivosti junaka Ustanove "Kuda treba", svaki lirizam je neprimjeren jer je nemoguć, kao što je neprimjeren pokretljivosti i neumornoj akciji junaka iz Gogoljeve komedije.

Ako se kaže da je riječ o romanu-anegdoti, onda treba reći da su i u Vojnovića, kao i u Gogolja, anegdote razvijene do te mjere da je od njihove zgušnute žanrovske karakteristike malo što ostalo u tkivu romana. Van svake sumnje je anegdota o Čonkinu razvedena u djelo sa svim karakteristikama socijalnog romana, jer su deformacije i devijacije, uhvaćene u fabularni tok i likovni sistem djela, produkat onih odnosa koje u društvu uspostavlja staljinizam. Ali i više od toga.

Fantastika je immanentna anegdoti. Tako je anegdota o revizoru istinita kao događaj, fantastična u tipološkoj ravni. Isti je slučaj sa čovjekom koji kupuje *mrtve duše*. Anegdota i jest u fantastiku kondenzovana stvarnost. Vojnovićev roman je fabularni niz razvijenih anegdota u poglavljima, smještenih u anegdotu o Čonkinu razvijenu u roman. Kao razuđene anegdote djeluju poglavљa o selekcionaru Gladiševu, o Jevrejinu Staljinu, o Njuri i krmku Borku, o nestanku jedinice "Kuda treba", o onom što se desilo s ka-

meleonom kapetanom Miljagom, a u anegdoti o predsjedniku Golubjevu koji očekuje revizora, direktno je prisutan Gogolj... sve to, artistički skladno, smješteno je u roman-anegdotu o Čonkinu.

Poređenje između Vojnovičevih junaka i Gogoljevih *mrtvih duša* na karakterološkom i tipološkom planu je nemoguće jer su Gogoljevi junaci sasvim nešto drugo, pravi kolosi u poređenju s Miljagama i dr. na umjetničkom planu. Oni su i socijalno sasvim nešto drugo, kreature absolutnih feudalnih gospodara koji su se uz punu slobodu i van normi svake građanske zakonitosti *razvijali* u uslovima bezobzirnog sticanja i eksploracije. S druge strane sasvim je podobna paralela s junacima iz *Revizora*, činovnicima takođe ovisnim od državne vlasti. U oba djela glavna pokretačka snaga fabularnog toka je strah. Ali dok je to u Gogolja strah korumpiranih činovnika koji se boje da se ne otkrije njihova zloupotreba položaja kao izvora sticanja, ovdje postoji strah da viša vlast jednim potezom, kao u đavoljoj igri, ne sruši onaj dio njihove vlasti, a time i egzistencije, koji im pripada na hijerarhijskoj ljestvici koja mami na gore. Osim šanse da se penju po činovničkoj hijerarhijskoj ljestvici, Gogoljevi junaci iz *Revizora* imaju mogućnosti da se zloupotrebama na položaju obogate i probiju među spahijske i bankare, dok Vojnovičevim junacima ostaje samo suženi prostor hijerarhije vlasti. Zato su Gogoljevi potezi u umjetničkom zahvatu ovog mehanicističkog, dijaboličnog svijeta u neprekidnom pokretu nešto jači, deblji. Njihova pokretljivost svjedoči o dinamici zla, a karakterna jednolikost o relativitetu postojanja u ljudskom smislu. I ma kako i koliko ono što se događa u Vojnovičevom romanu bilo fantastično i fizički nemoguće, roman je u pravom smislu riječi dokumentaran, kao što je dokumentaran Bulgakovljev svakodnevnički moskovski svijet do te mjere da on predstavlja umjetnički prepis stvarnosti. Njena činjenična tvrdoća koju potvrđuje i Gogoljeva komedija, unatoč dijaboličkoj absurdnoj pokretljivosti i Gogoljevih, i Bulgakovljevih i Vojnovičevih junaka, postaje suverena stilска oznaka Gogoljeve komedije, Bulgakovljevih glava posvećenih moskovskoj svakodnevničkoj, Vojnovičevih poglavljima o staljinistima. Takva tipološka srodnost supstancije od koje su izgrađeni odnosi se i na junake Iljfa Petra, Majakovskog, Erdmana, Zoščenka. To i jesu oni njihovi junaci ili njihovi potomci, koji u mладом sovjetskom društvu, iz sopstveničkih, karijerističkih i drugih pobuda niže vrijednosti, nastoje da zauzmu unosna mjesta, partijske knjižice i položaje. U vrijeme staljinizma oni su doprli do cilja, postali nosioci nasilja birokratije, centralizma, policije. Prema piscu oni su potencijalni izdajnici bez karaktera i duše, ponekad primitivci-dik-

tatori kao u Platonova. Vojnović i nije protivnik socijalističkog sistema, već onog koji uspostavljaju ovi ljudi.

Vojnovičeve ambicije su ipak gogoljevske: skupiti sve što ne valja na jednu gomilu i to podvrći nemilosrdnom satiričnom smijehu. U tome je Vojnović imao dosta uspjeha, pri čemu njegov odnos prema toj stvarnosti ima najmanje dva aspekta: pokazati da je stara književnost živa i aktuelna i da je nova stvarnost u uslovima staljinizma modifikovala i varirala neke stare pojave. Međutim, Vojnović je, za razliku od Gogolja, zlu suprotstavio pozitivnog junaka i pozitivnu stvarnost, ali ne istorijskog i istorijsku već iskonsku, iskonskog junaka koji je imao tu sreću da kao zaostao bude zaboravljen, čime je izbjegao proces otuđenja. Očigledno je Vojnovičev roman pisan bez pretenzija da dosegne okvire totaliteta jednog života ma i u Staljinovo vrijeme, jer kakav bi piščev odnos bio prema tekovinama civilizacije i kulture, u ime koje je napisana knjiga, ako bi cijelo dobro u svojoj zemlji isključivo naslonio na iskonskog čovjeka Ivana Čonkina. Šta je s intelektualnom i radnom energijom koja je napravila istorijski pomak u jednoj zaostaloj zemlji. Očigledno je knjiga o onom životu, o onom njegovom dijelu koji, iz već poznatih razloga, nije dospijevao u literaturu. O tome govori i pišećevo obrazloženje zašto baš takav Čonkin, *jer su sve odlikaše razgrabili i meni pao u deo Čonkin*. Tako stvari stoje bar u prvoj, u nas objavljenoj knjizi.

Roman o Čonkinu i zlu kome je suprotstavljen je i roman-satira rađen na gotovo klasičan način, veoma precizno i artistički komponovan. Svaka glava je tako zaokružena kao da je posebno rađena, ali je fabularni i kompozicijski odnos među njima sa stanovišta povezanosti besprijekoran. Amplitude odnosa između stvarnosnih činjenica kao osnova i njihovih pjesničkih emanacija u djelu je veoma različit i neusklađen. Na nekim mjestima on ima veličinu metafore, realističku razinu, a na nekim, pak, hiperbole, groteskno-satirične sadržine i kvaliteta u nivou fantastike. Ta neuravnostenost, koje u Gogolja nema, valjda zato što tamo nema pozitivnog junaka, stvara utisak o kompozicijskom neskladu u sferi sveukupnog pjesničkog smisla. Tom svojom osobenošću roman spada u tokove moderne literature. U romanu nijedan od junaka nije direktno opoetiziran, čak ni priroda, što je u funkciji prevlasti komike. Ova oporost ima vrijednost dokumentarnosti. Tvrdim činjenicama negativne stvarnosti odgovaraju slične činjenice pozitivne stvarnosti. Odricanje negativnih junaka je potpuno, oni kao ljudi tako reći ne postoje i taj relativitet postojanja omogućuje fantastiku koja se diže visoko iznad teksta, kao u modernih pisaca Platonova i Majakovskog.

A da, kad je u pitanju Vojnovičevog djela, nije riječ o velikom piscu, takvom kakav je recimo Gogolj ili Bulgakov, svjedoči likovni sistem njegova djela, prije svega junaka, čija plastika i nakon pređenih nekoliko stotina stranica ne raspolaže onom snagom i upečatljivošću karakterističnom za rusku klasiku koja uspostavlja trajne veze između pisca i čitaoca, a da ne govorimo o Gogolju. Čonkin i recimo Njurka, bar za sada, ostali su u onom vrijednosnom nivou u kome su nastali junaci Rasputjina, Bitova, Trifonova. To je izvanredan prosjek, ali znatno ispod literature kakvu stvaraju Šolohov, Pasternak, Bulgakov. Vrijednost djela je prije svega u izvanrednoj jednostavnosti kojom su iskazane značajne stvari o jednom životu, u komici, nerijetko lascivnoj, u kojoj je ukršteno iskustvo jedne velike literature, u osnovi satiričnoj, koja uz pomoć fantastike na mnogim mjestima prerasta u izvanrednu grotesku kao što je ona s Gladiševom i njegovim konjem (možda najbolje mjesto u romanu), u dokumentarnoj oslonjenosti na stvarnost umjetnički savladanu piščevom imaginacijom, u živosti fabularnih tokova, besprijeckorno svedenih u kompoziciju. Umjetnička realizacija komičnih snova čini posebnu vrijednost ove knjige u kojoj se izdvajaju dva sna-groteske: onaj Čonkinov o svadbenoj krmećoj gozbi kao podsvjesnom nastavku životnih realija koje muče junaka i izvanredni Gladiševljev san o konju Osoavijahimu, koji se produžava u javu još fantastičniju od sna, a koji je utemeljen na grotesknoj personifikaciji, kamo spada i prvi primjer. Obje pokazuju inventivnost piščevog dara u sferi fantastike, čije je grance prema zbilji u romanu ponekad teško odrediti. Istodobno su u funkciji karakterizacije junaka kojima pripadaju: u prvom slučaju Čonkinove ljubavne surevnjivosti prema krmku Borku kao hiperboli moguće sramote; u drugom – izraz i potvrda mračnog sujevjerja Gladiševljevog kao negacije njegove, u biti lažne, učenosti s vrijednostima komike. Bijela vizija vjenčanja narušena je grotesknom bračnom vezom između krmka i čovjeka. Pored ovoga u viziju junakovog sna pisac je ubacio motiv negativne ocjene čovjeka s aluzijama na savremenost i groteskni motiv izdaje s dvostrukim smisлом: kao motiv izdaje domovine, s jedne, i svojih dojučerašnjih mučitelja (starješina i vojnika) na čelu sa Staljinom s druge strane. Tako privatni Čonkinov san dobija vrijednosti društvene satire, kao što ga imaju i poglavљa o Gladiševu koja se odnose na kvazinaučni period selekcionara u Staljinovo vrijeme.

Sem dodira na planu opće tipologije Vojnovičevi junaci malo ili nikako ne liče na junake iz klasične ruske književnosti. Većina njih se slabo podaje tipološkom razvrstavanju jer ne raspolažu crtežom karaktera s jasno izraženom dominantom. Lako moguća je ona podjela koja se tiče

opozicije pozitivan – negativan, ali to u principu nije umjetnička podjela. Jedan Pljuškin je na umjetničkom planu pravi div u odnosu na ma kojega Vojnovičevog negativnog junaka.

U vođenju lika glavnog junaka Ivana Čonkina postoji jedna osobenost: jedan intelektualni tikvan s početka romana razvija se u svenarodno biće, koje stoji naspram groteskne staljinističke svakodnevice kao njena najjača negacija. Kasnije saznanje da vrijednosno uzimanje mjere glavnom junaku na početku romana pripada armijskoj nasilničkoj birokratiji i njenom formalizmu ipak do kraja ne skida takvu karakteristiku, pa se to mjesto u likovnoj izgradnji junaka može uzeti kao umjetnički slabo. Ovim, međutim, nisu dovedene u pitanje osnovne likovne vrijednosti u kojima je iskazan junakov karakter. Junakova pozitivna *evolucija* oslanja se i na neke literarne činjenice kao što je slučaj Kožuha iz Serafimovičevog romana *Željezna bujica*. Sam pak naslov djela sugerira literarnu vezu s Hašekovim Švejkom koja ostaje samo na nivou inspiracije, ali ne i gradbenih veza i karakternih sličnosti, jer je Švejkova snaga prije svega utemeljena u intelektualnom načelu, dok je Čonkin oslonjen na iskonske moralne i karakterne vrijednosti, opet etnosa. U tom smislu on je bliži *sreći* Budalastog Ivanuške, koju Čonkinu sudbinski donose pomenute vrijednosti iz kojih se rađa neustrašivost. Kada je već riječ o junakovom literarnom porijeklu, izgleda nam umjesno pomenuti i neku vrstu parodijskog saodnosa između Vasilija Tjorkina Tvardovskog i Ivana Vasiljeviča Čonkina, spuštenog u sferu komike, koja je u osnovi afirmativna. Čonkin živi u dvije stvarnosti: svakodnevničkoj i onoj koja poprima obilježja fantastike, pa se za njega može reći da je i tip i simbol.

Pored Čonkina bolje od drugih u likovnom sistemu djela prošli su: Gladišev, mračan i socijalno opasan čovjek čije likovno rješenje ostaje u nama kao mrka postojana plastika dogmatično tvrda; zatim Plečati, tip seoskog lole, spletkaroga, lažova i dangube, nosilac i aranžer jednog u ruskoj literaturi poznatog tipa komike u djelu. Za njega komika nema nekog dubljeg cilja sem uveseljavanja sebe i drugih, pa ostaje, unatoč spletkama, nekoliko simpatičan kao živ, pokretljiv duh čije ishodište vodi ka socijalno-psihološkom sklopu bosjaštva. Duže od drugih se pamti i Jevrejin Staljin i njegova žena Cila. Gustoća teksta iz kojega likovno proizlaze izuzetna je u djelu, pa upućuje na pomisao da njihovo porijeklo vodi ka sferi autorove intime iz koje su veoma uspješno izvedeni i nastali možda prije djela. Golubjev je ostao razbijen i blijed, ne samo kao karakter, već i kao lik (likovno izvrsne dionice karaktera nisu se sklopile u cjelinu), a kapetan Miljaga, čije kameleonstvo upućuje na čehovske doticaje, u početku jasno skiciran, nije sasvim izašao van pišćeve zamisli kao njen zaokruženo ovapločenje.

Uopće uzevši negativni junaci više likovno vrijede kada se u čitaočevoj receptivnoj sferi nađu kao zajednički nabačen kroki, vrzino kolo zla, nego u pojedinačnim realizacijama. Možda je s ovim povezan relativizam njihovog postojanja. Tako doživljeni oni se jače povezuju s ruskom klasičnom književnošću, prije svega s Gogoljevim *Revizorom* koji podržava njihovu umjetničku vrijednost. Oni potvrđuju svu složenost slikanja apsurda, čovjeka kojega na ljudskom planu nema.

Vojnovičev stil obilježava istrajnost u jednostavnosti na kakvu rijetko nailazimo. Mir i odmjereno riječi ne remete ni dramatične okolnosti. Vjerovatno je ovo povezano i s totalitetom prevodivosti jer se prevod doima kao da je original. Razumije se da dio ovog utiska ide u zasluge prevodnicu, ali može biti i znak prevlasti općeg u piščevom stilu. Artizam riječi svodi se na totalno oslobođenje njenih emotivnih i misaonih potencijala od okova njene forme. Kao u Tolstoja. Ali Tolstojev stilski artizam je odmah kao forma prepoznatljiv. Sudeći po prevodu, u Vojnoviča nije tako.

1982.

Skica za portret sopstvene publicističke refleksije

(Anatolij Ribakov: *Deca Arbata*, "Dečje novine" – "Jedinstvo", G. Milanovac, 1988.)

Može li se u ovom opsežnom djelu, u kome je vrijeme, kao u modernom romanu, sažeto gotovo u jednu godinu, pronaći osnovno jezgro ili metafora iz koga je poniklo? Čini li njegovu osnovu sukob između Saše i Staljina, kako to, ne bez razloga, kaže A. Bočarov? Odmah bi se moglo reći da A. Ribakov nije razvijao u roman nikakvu metaforu i da sa formalno kompozicionog aspekta on podsjeća na mozaik u kome se *razbacane* plohe, formalno razbijeni sižejni tokovi njima presječeni, u receptivnoj čitaočevoj sferi, sami od sebe slažu u likovne cjeline. Pa, ipak, roman ostavlja utisak veoma sređenog, tradicionalno izgrađenog djela. On je i formalno otvoren prema druga dva najavljeni dijela, pa valja sačekati određeniji sud o prvom dijelu koji će u trodijelnom kontekstu biti sigurno nešto drukčiji. Sudeći po prvom dijelu Ribakovljev roman je značajno umjetničko djelo, mada za sada ne i roman stoljeća kao što su to Šolohovljev *Tih Don*, Bulgakovljev *Majstor i Margarita* ili čak Pasternakov *Živago*. Svjesna redukcija *vanske poetičnosti*, a prije svega poetičnosti prirode, upućuje na poetiku žanra političkog romana, ali i na tradicije Tolstoja, Čehova i Pasternaka iz trećeg perioda njegovog stvaralaštva. Roman ima dvije tipološki i vrijednosno raznorodne teksture. Kao što u Grosmanovom romanu *Život i sudbina* dio teksta prevashodno o staljinizmu i Staljinu, u odnosu na teksturu ostalog, većeg dijela djela čija je poetika osvojena u ranijem periodu i ima oznake socrealističkog normativizma – nosi obilježja posebnosti i umjetnički primat, tako i u ovom djelu tekstura iz koje izranja Staljinov portret djeluje kao da je naknadno upisana, odnosno dopisana, kao nadtekstura koja djelo iz sfere dobrog projekta prevodi u višu umjetničku sferu. Ona ostavlja utisak ravnomjerno uzdignutog tla u ravni romana i izdvaja se kao što se masna slova izdvajaju u poljima uobičajene grafike. Supstancija gustog, mrkog kolorita koja izaziva visok umjetnički dojam nameće ocjenu da se radi o romanu posvećenom Staljinu. Isto tako se može reći da je u osnovi romana siže o *djeci Arbata*, generaciji koja je krenula u život pod okriljem Lenjinovog Oktobra, a razlaz počinje u sjenci Staljina. Život postaje sudska. Pa

ipak lepeza sižejnih tokova koji se ukrštaju i razilaze po svom dosegu bitno premašuju ovakve okvire. Za sada bi se, možda, moglo reći da je to roman o vremenu staljinizma. Vjerovatno iz bojazni da neće završiti svoju trilogiju pisac je otvorenost prve knjige zagradio susretom na frontu između Saše i Kostina, njegovog arbatskog druga, kao epilogom veoma efektnim i poetičnim. Epilog je samo zamjena za kraj knjige, ali i nagovještaj razvoja fabularno-sižejnih tokova druge knjige u retrospektivi od tog događaja.

Ribakov koji izbjegava čak metaforu, nije stvarao ni simbolički roman, ni roman-alegoriju, ni grotesku, već neposredno realistički roman, gotovo normativno realistički, njegovu gotovo nultu koncepciju. Ribakovljev roman je roman karaktera koji je uporište dobra i zla, osnova čovjekove sudbine. On se zaustavio ispred fantastike realnog i irealnog svijeta, njene tragike i njene komike. Druga je stvar kakve mogućnosti ostavlja čitaocu u receptivnoj sferi, u sferi dogradnje puta u onostranost. On je sve potencijalne demone zasad ostavio među ljudima, izbjegao uvođenje demonološke linije iako ga je književna građa tjerala na to. Njegov glavni potencijalni demon nije demon lutanja, pobunjenik u ime slobode, nagnut nad bezdan čovjekovog života i vasione, već ukotvleni demon reda i vlastoljublja, samodržac zle pameti kao u junaka Dostojevskog, daleki rođak Velikog inkvizitora i Velikog Tehnokrata iz Zamjatinovog romana *Mi*. On nikada i nikud ne putuje i tako spasava svoju misao. Njegova filozofija vođe izvedena je na najgorim uzorima iz ruske istorije, prije svega na Groznom. Ubistvo u njega nije samo sebi cilj već nešto što vodi preko toga: *zaštititi narod i zemlju*. Ono je smješteno između zločina i nečeg što podsjeća na kult žrtve. Svoju buduću žrtvu on opisuje uz neku vrstu estetskog doživljaja (Kamenjev). A *smrt rješava sve probleme. Nema čovjeka, nema ni problema*. Poput Ježova i on je *slobodan od svih moralnih zapreka, od etičkih uslovnosti*. On sakuplja ljudske biografije, ili to čini Ježov za njega, po principu – svak je kriv.

Staljin u fabularno sižejnoj strukturi djela kao portret nije na prvom mjestu, ali je zato van konkurenциje po umjetničkom dojmu s vrijednošću inovacije, s apsolutnom estetskom suverenošću u predjelima romana. I što je neobično: radi se o autoportretu koji mahom nastaje monološki (u nekim segmentima taj monolog se realizuje u formi unutarnjeg dijaloga – Staljin sam sebi postavlja pitanja i na njih odgovara i to pred drugima). Taj autoportret je elemenat vlastite publicističke refleksije koja na čudesan način prerasta u likovnost, u autoportret kao umjetnički čin. Njegovu oratorsku patetiku možda je moguće u tipologiji stila vezivati unekoliko za crkvenu literaturu, za Puškinovog *Godunova*, za drame A. K. Tolstoja o vremenu

Groznog kao svojevrsnu stilizaciju. Razumije se i za savremeni rječnik političara i ideologa. Monotonija tipoloških obilježja tog teksta, monotonija dinamike njegovog kretanja ima postupnost i upečatljivost istorijskog toka, njegovu epsku sporost i totalitet, supstancialnu gustoću poput stiha. Gdje su izvori te tekstualne osobenosti, autonomnosti? Je li ona isključivo u sferi tipologije karaktera za koju je nađen odgovarajući postupak ili je u njoj zgusnuta oslobođena nesloboda kao tragika umjetnikovog položaja u kojoj je kondenzovano zabranjeno vrijeme kao zabranjena istina, kao stvarnost koja se skrivala – kako bi to rekao Pasternak. Izdvojen iz teksta taj Staljinov monolog-dijalog nema neku svoju autonomnu umjetničku vrijednost, ali u kontekstu on stiče visoku funkcionalnu i estetsku energiju u izgradnji lika. Ribakov je shvatio tu stilistiku na drugi način: *ne kao nijansu izraza, ne kao 'formu', nego kao strukturu mišljenja, kao sadržinu života* – kaže L. Aninski. Evo primjera Staljinovog teksta: *Drug Jenukidze nije prvi dan u partiji, drug Jenukidze je član Centralnog komiteta partije, drug Jenukidze ne može a da ne razmišlja o političkim posljedicama svojih postupaka, drug Jenukidze ne može a da ne razumije čijim interesima danas služi njegova brošura. Da je tu brošuru napisao običan istoričar bilo bi moguće ne osvrtati se na nju: istoričar može pogriješiti, istoričar je često zarobljenik golih istorijskih činjenica, istoričar je po pravilu rđav dijalektičar i nikakav političar.*

Logika Staljinove misli teče u dva permanentna niza: prvi niz je stepenast, drugi – prstenast – kao omča. Ona, ta misao, vodi uz stepenice do omče. Staljin zna da Jenukidze govori istinu, ali misli da mu je podmeće u trenutku kad on, Staljin, postaje voda, s namjerom da pokaže kako je Lenjin i od Staljina krio postojanje tajne štamparije, što znači da Staljin nije pravi Lenjinov naslijednik. Misao je logički dosljedno izvedena, ali je utemeljena samo na pretpostavci, tačnije na Staljinovoj sumnjičavosti kao karakternoj osobini. Staljinov odnos prema drugom čovjeku ne zasniva se na karakteru tog čovjeka, već na trenutnoj političkoj pragmi, riječi, istupu. U tom kontekstu pojам moguće greške zamjenjuje se pojmom krivice. Pisac nimalo ne potcjenjuje Staljinovu logičku misao. Moglo bi se čak reći da su Staljinove monološke analize besprijeckorno formalno izvedene i da dosežu vrhunski intelektualni domet knjige. Međutim, pisac je dao ograničenost kruga njegovih senzornih polja kao fundamenta karakternih osobina na kome izrastaju njegovo logičko mišljenje, njegova filozofija vođe i diktatora, njegovi pogledi. Njegov odnos prema drugim ljudima zasniva se ili na totalnom nepovjerenju ili na totalnom povjerenju, a totalno povjerenje u ovom slučaju znači i totalnu potčinjenost. U tom odnosu on ne podnosi pojam relativiteta. Međutim, nisu sve dionice teksta koje se

tiču Staljinovih monoloških iskaza supstancijalno guste. U samoći i totalnoj iskrenosti poniranja u vlastitu svijest i život gustina supstance riječi se razrjeđuje, masna slova se pretvaraju u kurziv. Te razlike se iskazuju na psihološkom planu kao dvojnost. Ta dvojnost se ispoljava u ljubavi prema Čaplinovom filmu čiji ga junak podsjeća na oca, na njegovu dobrotu i težak život; identifikacija s Čaplinovim junakom zahvata i njega i mami suzu u oku. Ali iz djetinjstva i mladosti prenebregavane vrijednosti materijalnih stvari (oblačenje) moguće je da funkcionišu kao motivacije za Staljinovu koncepciju totalne kolektivizacije privatnog vlasništva, a sentimentalna sjećanja na očev i svoj težak život projiciraju se u osvetu, ali i sliku budućeg svijeta u koji se stiže njegovim nasiljem jer, kao u Dostojevskog, čovjek koji prolazi kroz nasilje i patnju postaje bolji. U tom pogledu treba iskoristiti zaoštravanje klasne borbe kao teorijske formulacije za njegovo nasilje. U jednom svom intimnom iskazu on prihvata Dostojevskog, ali se ne sjeća da je Dostojevski zbog takvih kao što je on zastupao potrebu za apsolutom. Magistralnu misao Gorkog o suprotnom, pogubnom efektu nasilja i patnje u životu čovjeka koju je Gorki kao tezu više puta transponovao u svojim djelima polemišući sa Dostojevskim, Staljin odbacuje, a Gorkog naziva socijal-demokratom. Lenjinov NEP kojim je Lenjin premošćavao zaostajanje u razvitu ruskog kapitalizma i ugradio u njega svoju misao da – ako već treba graditi kapitalizam bolje da to čine radnici nego kapitalisti – on je veoma brzo ukinuo zamijenivši ličnu motivaciju u proizvodnji entuzijazmom i strahom.

Tekst o Staljinu sadrži u sebi primjese patetike, neke formalne zaokruženosti estetski relevantne, težine, krupnoće pa i monumentalnosti koju je u arhitekturi sugerirao kao obilježje svoje epohe. O tome u romanu svjedoči njegovo učešće u planovima rekonstrukcije Moskve, odbacivanje 20-ih godina kao godina formalizma i u arhitekturi i tražio povratak na klasiku prožetu idejama vremena socijalizma. Njegovoj pravolinijskoj logici koja na svom putu ne zaobilazi ni ljudsko biće, odgovara nemilosrdno, pravolinijsko, euklidovsko probijanje avenija i uništavanje relativiteta zakriviljenosti karakterističnog za staru Moskvu koja je u osnovi ljepote i univerzuma. Težnje po vertikali ka monumentalnosti uključile su ne samo klasiku, već po srodnosti straha i srednji vijek. Stvarajući svoja ogromna monumentalna zdanja, srednjovjekovni čovjek, smješten između pakla i raja, nalazio je za svoju stvaralačku imaginaciju izlaz od straha u ideji apsoluta kao vječnog života i stvaralačke slobode. Stvaralac Staljinove epohe bio je lišen i te mogućnosti, pa su njegova ogromna, ponekad čudovišna zdanja po Moskvi u koju nikada nisu urasla, uprkos nastojanjima, često lišena ljudskog

lika. Kvalitetna dvojnost Ribakovićevog romana kao i Grosmanovog romana, razbijenost Bulgakovljevog romana na estetske blokove potvrda su dvojnosti vremena. Kao što Staljin nije priznavao pravo na grešku u kojoj uvijek nalazi logiku protiv sebe, tako ni umjetnost njegove epohe, a umjetnost je u podtekstu smisla ove riječi – greška, nije imala pravo na nju. Umjesto da dinamika slobode bude jedro vremena, kao što je bila dvadesetih godina, nju zamjenjuje dinamika straha, pa slobodnu igru duha zamjenjuje mehanička igra. Na scenu stupaju lutke poput Ježova, Jagode, Djakova, Šaroka i njihova umjetnost kao znamenje vremena. Zato arhitektura Staljinovog vremena postaje minorna prema *Ivanu Velikom*, a da ne govorimo o *Vasiliju Blaženom*. A Jagoda ima oči boje različka, Ježov – divan glas. Uslovi za grotesku su se stekli, Ribakov je tu stao.

Istoričnost Staljinovog lika u ovom djelu biće detaljno proučena i utvrđena, ali ona u ovom trenutku odgovara onoj spoznaji o njemu do koje smo posljednjih godina imali prilike doći čitanjem novinskih, memoarskih, istorijskih i drugih podataka. Radi autentičnosti istine Ribakov je u svoje djelo ugrađivao, poput svojih prethodnika, i autentična dokumenta. Stiče se dojam da je o svom junaku pročitao i prostudirao sve do čega je došao i stvorio lik dostojan najvećih umjetnika svoje velike literature.

Personalni spisak junaka u romanu moguće je sistematizovati po krovovima od kojih jedni nastaju, a drugi se formiraju. Krug Lenjinovih sljedbenika, u čijem su okrilju izrasla "djeca Arbata", rastače se i polarizira na one koji bez rezerve prihvataju staljinizam i Staljina kao absolutnog vođu i na one koji ne prihvataju – njih čeka uništenje koje počinje progonstvom Trockog. Krug oko Staljina se povećava i stabilizuje na duže vrijeme. Najbolji između "djece Arbata" postaju žrtve staljinizma: najbolji među njima je Saša kome inklinira Varja. Najgori: Šarok i Marasevići – brat i sestra, prikriveni protivnici socijalizma po genetskoj liniji, postaju zagovornici staljinizma, policajci, doušnici, idejni akteri u sferi umjetnosti. Sticajem okolnosti neki ostaju po sredini. Teško je reći da su "djeca Arbata" nastala *ni iz čega, iz ideje* u okrilju Oktobra uprkos njenoj dopadljivosti, jer svako od njih vuče svoju socijalnu i književnu genezu. Šarok je određen izgubljenim privatlukom svoga oca uglednog zanatlje, Marasevići – gospodskim statusom očeve kuće koja motivski pokriva njihovo ponašanje i djelatnost (sin postaje kritičar Ejzenštejna i formalizma i idejni zagovarač nužnosti terora uz oslon na lažnu interpretaciju Bjelinskog, kćerka podsjeća na ženu arhitekte iz *Fome Gordejeva* u moralnoj sferi). Saša je kao karakter povezan sa svojom majkom i ujakom, a kao lik u cjelini proizlazi iz tradicija ruske socijalne revolucije i njene književnosti u njihovom traganju za novim čo-

vjekom. U skladu između njegovog duhovnog i fizičkog lika projicirane su i teorijske pretpostavke o tom junaku. Varja je, možda, nastala u nekoj tački neke od susjednih izohipsa naspram Nataše Rostove, ali ne na tipološkom planu (put kroz iskušenje). Fanatična Ninina radinost i usmjerenošć podsjeća na junakinje Čehova i Gorkog, a Kostin ispoljava neku tipološku srodnost s ruskim vojskovođama Tolstojevog tipa.

Pored kruga "djece Arbata", tačnije poslije njega, formira se krug omladine, mahom graditelja hotela *Moskve*. Dok je u domenu interesovanja "djece Arbata" bila društvena borba i idejna pitanja, ovaj krug velegradske omladine u slobodno vrijeme ne slučajno brine o zabavi, odijevanju, izlascima. Danju prilježno rade, a uveče – raskošne plesne dvorane, izabrana mjesta za provod, zatvoren krug učesnika. U pročelju te grupe figurira Kostja, kockar i hazarder, što sadrži podtekst pišćeve ocjene kruga i njegove budućnosti. Varjin doticaj s tom grupom predstavlja iskušenje više na putu ka Saši.

I najzad sibirski krug u koji dospijeva Saša. Starosno, socijalno i idejno veoma raznolik. U njemu razne varijante revolucionara prije Oktobra, neki od njih su se vratili na staro mjesto. I nekoliko sjajnih mladića u prvom planu kao dostoјna obnova. Krug se stalno proširuje i nema mijere njegovom obimu. Bolni pečat je udaren, za neke za sva vremena. Šta je bilo sa Sašom, ostaje da se vidi. Znamo da će preživjeti i ostati dosljedan sebi.

Krugovi se mogu postaviti i u vertikali pretežno u domenu recepcije inventivnog kritičara. Po svom porijeklu oni su u većoj mjeri literarni, na nivou dobre proze ruske sovjetske književnosti.

DRUGI DIO

Meša Selimović i F. M. Dostojevski

(u svjetlu nekih stavova iz Bahtinove teorije polifonog romana)

Konfrontacija stavova o umjetnosti i književnosti bez Bahtina

Iskaz M. Selimovića o najvišoj vrijednosti stvaralaštva Dostojevskog, do-
stojnoj valjda samo Šekspira, zadržava, od početka do kraja, stabilan
vrijednosni nivo u njegovoj publicistici. Priznanje, pak, uticaja Dostojevskog
na vlastito djelo, vjerovatno pod uticajem radikalne formalističke revizije
ovog pojma, na kraju se svodi na nekoliko ideja.

Mišljenje Dostojevskog o stvaralačkoj slobodi, izraženo u polemičkom
članku s Dobroljubovom, gotovo da ima pokriće u Selimovićevom zahtje-
vu za apsolutnom iskrenošću. U obojice pisaca uz pojam slobode idu i ma-
terijalni uslovi. Dugovanja Dostojevskog su iziskivala sklapanje ugovora na
kraće rokove u koje je pisac morao uklopiti stvaralački čin. Prema vlastitoj
tvrdnji, svoje najbolje knjige Selimović je napisao i objavio nakon što je
riješio elementarne materijalne uvjete.

Blok konfrontiranih misli o nadahnuću, o čijem se porijeklu različito
izjašnjavaju, ali su rezultati gotovo istovjetni: nadahnuta mjesta su napisana
odjednom, a ostalo je mukotrpan rad. U obojice pisaca talenat je uglav-
nom neovisan od piščevih svjesnih namjera. Svojevrsna dihotomija talenta
na pjesnika i umjetnika-juvelira koji mukotrpno dotjeruje, nešto kao obra-
zac za ničeansku dihotomiju na Dionisa i Apolona – u Dostojevskog, u
Selimovića je, pak, riječ o spontanosti stvaralačke produkcije, njenoj pod-
svjesnosti, kojoj može prethoditi svjesno *španovanje*. U Dostojevskog: pre-
rada vrijedi kao nov roman, u Selimovića: ako knjigu napiše za godinu,
za redigovanje mu je potrebno – dvije. To podrazumijeva rad kritičara u
svakom piscu, kao rad juvelira. Odavde do pisane kritike u Selimovića je
samo korak. Dostojevski cijeni kritiku kao duhovnu neophodnost kojom
se sistem čulnih slika prevodi u pojmovni jezik, Selimović upravo izražava
skepsu u pogledu mogućnosti toga procesa.

Junak i autorov odnos prema njemu u stvaralačkom procesu jedno je
od temeljnih pitanja književne umjetnosti; ono je to i za obojicu autora. Sa-
žeto rečeno, Dostojevski ga je izrazio u ovome: ja nigdje ne pokazujem svo-

ju *njušku*; Selimović: *moje je sve i ništa*. Srodnost pogleda o odnosu između autora i njegovog junaka u dvojice pisaca je očigledna. U junakovoj slobodi ispoljavanja, u neovisnosti njegove svijesti od autorove, Bahtin je pronašao mogućnost teorije polifonog romana. U taj odnos svakako spada i junakov karakter. Nedosljednost junakova koja se u Dostojevskog iskazuje u onom da dobar čovjek može učiniti gadost, izražena je u Selimovića kao *vrludanje*, kao dvojnost koja važi za sve. Ovakva, da kažemo, karakterologija oslonjena je u dvojice pisaca i na pojavu društvene laži. Za Dostojevskog je suptilno uzajamno laganje karakteristično čak i za naučne skupove. Društvenu laž Selimović iskazuje na drugi način: skrivajući svoje pravo lice, ljudi se ponekad služe maskom koja postaje spoljni iskaz, podešen prema vladajućim normama društvene sredine. Dostojevski govori izravno o laži, Selimović – o licemjerju.

Oba pisca unekoliko uvažavaju istoričnost društvene laži, njenu istorijsku tipologiju, ali nedosljednost ljudske misli, osjećanja i čina, dobra i zla u njih je povezana s iskonski nepromjenljivom ili slabo promjenljivom ljudskom prirodom. Ovo uvjerenje imalo je dalekosežne posljedice i učinak u njihovoj umjetnosti.

S ovim je povezano i njihovo shvatanje vremena, istorije, vječnosti. Za svoje romane Selimović će reći da su vremenski bez okvira, što je gotovo adekvatno shvatanju Dostojevskog da nema nesavremene umjetnosti. Dostojevski i Selimović, međutim, ne slažu se u ocjeni svemirske vječnosti. Mada kaže da je on dijete vijeka sumnje, ali ga u rijetkim trenucima ozari božansko osjećanje vjere, a time i sreće; za Dostojevskog je i onostrano – ljudsko vrijeme, prisutno u njegovoj ideoološko-filosofskoj refleksiji, u njegovom pogledu na svijet s reperkusijama u likovnosti i dijalogu. Za Selimovića je svemirska vječnost neljudska vječnost u kojoj je *historija čovječanstva samo nevažna svemirska epizoda* u kojoj ljudi nastoje da obilježe svoje postojanje.

Dostojevski je vjernik, Selimović – ateista. Ali ideja apsolutnog humanizma kao fenomenološki model i pozicija Dostojevskog, prije svega umjetnika, s osloncem na idealni Hristov lik o kome se Selimović kao idealu za humanističku misao pozitivno izražava, nije bila daleka Selimoviću, privrženiku moderne evropske humanističke misli s osloncem na rodni merhamet.

Kao tema i izlaz za čovjeka ljubav je načelo u koje dvojica pisaca nisu nigdje posumnjali. Okviri ljubavi u Dostojevskog prelaze u sferu transcendentalnog, u Selimovića su samo ljudski. U Dostojevskog su biblijski neraščlanjeni (u Djeduškina iz *Jadnika* nema povučene granice između saosjećanja prema drugom kao vida ljubavi prema bližnjem i ljubavi neo-

ženjenog muškarca prema djevojci kojoj pomaže). Ali ni u Selimovića nije dovoljna samo ljubav između polova, mada ona može predstavljati neko utočište, ona se u drugom obliku, kao razumijevanje i merhamet, odnosi i na druge ljudе. Oba pisca mogućnost ljudske sreće ostavljaju u čovjekovim rukama. Ali kod njih postoji još jedna ljubav.

Za Selimovića je Bosna *izvor svega što osjeća*, što se može iskazati onim Dostojevskog da *ako je čovjek zaista talentovan, on će se vratiti narodu*. Za Selimovića je bosanska misao autohtonata misaona tangenta takođe i univerzalna, za Dostojevskog ne samo misao nego jedino Rus, među evropskim narodima, može biti općečovjek, u isto vrijeme pripadnik svake nacionalnosti. Trenutak, pak, i budućnost svoje kulture i civilizacijskih procesa oba pisca vide u doticajima, u prožimanju kultura, o čemu svjedoči njihov književni opus, autohtonost i univerzalnost njihove umjetnosti.

Preko puta ljubavi nalazi se mržnja – njen zli parnjak. Kao što je veoma poznato, Dostojevski je spas od nje video u praštanju i pri tome isticao da je to osjećanje kod Rusa nepostojano, a njen prodor u rusku književnost na početku XIX vijeka nepravedno dovodio u vezu s Bajronom. Ako čovjek izabere put mržnje – kaže Selimović – nema mu spasa.

S tvrdokornošću mržnje logično je povezati dogmatsku misao. Birajući između istine i Hrista, Dostojevski se opredjeljuje za živa čovjeka, za Hrista, čak ako bi se pokazalo da je njegovo učenje neistinito. Dostojevski se izjašnjava protiv svakog reda koji nije nastao prirodnim putem, slobodno. Za njega je i zapadnjačka i slavenofilska ideologija u Rusiji vršila nasilje nad životom. Selimović je još žešći u svom antidogmatizmu, pa bi se čak moglo reći da je on unekoliko dogmatski antidogmatičan.

Kao što je poznato, izraz polifonija je preuzet iz muzike, pa nam izgleda relevantnim propratiti mišljenje dvojice pisaca o muzici. Za Dostojevskog muzika *probija* sferu svijesti, za Selimovića može više nego riječ. Svoj roman *Derviš i smrt* Selimović će nazvati nekom vrstom oratorija, koji inače nije inkompabilan polifonijskoj muzici. U romanu *Mladić* ima plan za muzičku scenu koja je uzorak polifonijske muzike, a pripisuje se direktno autoru (Bahtin).

Obojica pisaca smatraju sebe realistima. Postupak, pak, direktnog prenošenja stvarnosti u djelo Dostojevski naziva nakaradom, Selimović – prizemnim realizmom. Po Dostojevskom – čovjeku je nedostižna suština stvari jer on prirodu doživljava samo kao prelomljenu kroz ideje i osjećanja, po Selimoviću – sve je sadržano u piscu i nije važno kako je u životu, već kako je u piscu. Oba pisca su saglasni o nadmoći fantastike stvarnosti nad onom iz snova.

U osnovi umjetničkog stvaralaštva u obojice pisaca je umjetnička čulna slika kao temeljni estetski elemenat. U postupku dobijanja čulne slike obojica upotrebljavaju riječ sinteza, a primarni postupak koji vodi ka sintetičkom liku povezan je sa selekcijom i tretmanom životnih činjenica. U potrazi za njima Dostojevski poseže za novinama, uz prijekor ruskim piscima što zaobilaze takvu mogućnost i uz obavezu da ih objasne. Selimović se, pak, koristi analima i dokumentarnim svjedočenjima putnika i savremenika o Bosni koja su inače tipološki srodnna novinskim.

U svoje vrijeme Đerđ Lukač, i ne samo on, zapazio je da Dostojevski dovodi svoje junake u ekstremne okolnosti i uslove u kojima ispituje njihov karakter, ideologiju i uopće njihovo duhovno i ljudsko biće. Te uslove obezbjeđuju oštiri i duboki fabularno sižejni tokovi i peripetije, kakve je slabo poznavala ozbiljna ruska književnost do njega. Možda će Selimović stotinjak godina kasnije reći bar dio onoga zbog čega je Dostojevski mijenjao svoj stav prema fabuli i sižeu u odnosu na svoje prethodnike i savremenike, a to je da roman treba da bude zanimljiv, da ima priču: *To je prastari zahtjev, ali se od toga zahtjeva ne može ni danas odustati...* A ekstremne uvjete, posebno u romanu *Derviš i smrt* pa i drugdje, stvara i Selimović. Ako se ovome doda i dijalogičnost kao primarna karakteristika tekstova oba pisca, onda je razumljivo veliko interesovanje za njihovu inscenaciju. Za nas je zanimljivo pogledati šta o tom poslu kao estetskom činu misle dvojica pisaca.

Oba pisca bez ustezanja daju saglasnost na inscenaciju, oba istovremeno izražavaju sumnju u uspjeh, jer po Dostojevskom, *jedna epska forma nikada ne može naći adekvatan izraz u drami*, po Selimoviću, takav čin znači *nasilno pretakanje jedne forme u drugu*. Smatrajući da inscenacija ne može naškoditi djelu koje živi svojim životom, ne suprotstavljaju se njihovom stavljanju na scenu.

Vrijednost refleksije o umjetnosti dvojice pisaca i njena relevantnost za nauku o književnosti sastoji se u tome što je ona utemeljena prije svega na vlastitom spisateljskom iskustvu. Misao Dostojevskog o književnosti Selimović je dobro poznavao, ali i provjeravao vlastitim iskustvom. Blizu smo pomisli da je Selimović, pripremajući se za svoje intervjuje i razgovore o književnosti, prethodno zavirivao u tekstove Dostojevskog.

Na tragu bahtinske polifonije

Prva karakteristika polifonije koju smo tražili u Selimovića tiče se raznorodnosti materijala i različitosti principa i postupaka oblikovanja. Gotovo nasumce smo izabrali petu glavu iz *Derviša* i glavu pod naslovom "Otac i

sin” iz *Tvrđave* i izdvojili i imenovali tematske različitosti u nizu kao tematski sadržaj jedne glave i unatoč besprijeckornom kompozicijskom skladu, naišli na neočekivanu raznorodnost i šarolikost teksture kakvu je Bahtin našao kod Dostojevskog i imenovao obilježjem polifonije.

Slijedeći problem polifonije tiče se pitanja: da li je svijet Selimovićevih romana *korelativan jednoj i jedinstvenoj autorovoj svijesti*, i da li je Selimovićev svijet, poput onog u Dostojevskog, a prema Bahtinu, *duboko personalan*, jer Dostojevski *svaku misao poima i prikazuje kao stav ličnosti*. Uz ovo je moguće reći dvije stvari: autorov glas je apsolutno formalno odsutan u oba romana, oba romana su dosljedno dijalogični i bez učešća autorovog glasa, ili nekoga koji govori u ime autora. Dijalogizirani su čak i pokreti i gestovi ruku lijepo kadinice. U tom pogledu Selimović je pisac nasljeđa Dostojevskoga. Vjerovatno ćemo malo pogriješiti ako, za Bahtinom, kažemo da Selimovićev svijet nije korelativan jednoj i jedinstvenoj autorovoj svijesti, da ne postoji smisalno izdvojene autorove dionice, nego sve pripada junacima, da temeljnu intenciju djela čini personalnost i kao ideal.

Da li je Selimovićev realizam zasnovan na *prodiranju u drugog* kao i Dostojevskog, a ne na objektivnoj spoznaji, i u kakvom je odnosu piščev pogled na svijet prema umjetničkoj viziji svijeta i umjetničkoj konstrukciji romana? Dijalogičnost romana u Selimovića je okrenuta prema drugom, ali i prema sebi, Selimovićev, pak, pogled na svijet: relativnost čovjekova mišljenja i spoznaje, dobra i zla, slaba izmjenljivost ljudske prirode (odatle pogled na vrijeme i istoriju), dijalogičnost ljudske spoznaje, nedohvat ljudske psihe – zaista predstavljaju ne samo principe umjetničke konstrukcije njegovih romana, već i njegove umjetničke vizije svijeta. A ovo su i načela pogleda na svijet Dostojevskog.

Diferencijalnu veličinu u pogledima na svijet između dvojice pisaca čini njihov odnos prema religiji. Ne možemo reći da su van tog odnosa i doticaja ostali takvi junaci kao što su Miškin, Zosima, Aljoša. Oni su nosioci ljubavi kao temeljnog principa života po shvatanju Dostojevskog. Pa ipak ideja jevandeoske, neraščlanjene ljubavi, koja je i ideja Dostojevskog, a u slučaju kneza Miškina, dakle u umjetničkom djelu, kao realizacija doživljava tragični finale, duševnu katastrofu. Nama, pak, izgleda da realizacija neraščlanjene ljubavi u Selimovića u slučaju bračnog para Šabo-Tijana nije umjetnički besprijeckorno razriješena do kraja. Nečeg racionalno konstruiranog od strane autora ostalo je u saodnosu para umjetnički defektno.

Ideja u Dostojevskog *nije princip prikazivanja (kao u ostalim romanima), nije njegov lajtmotiv, niti zaključak iz njega... već je predmet prikazivanja... Za ‘ideju po sebi’ u platonovskom smislu ili ‘idelano biće’ u smislu*

koji mu daju fenomenolozi Dostojevski ne zna, on ih ne posmatra niti prikazuje. A kako je u Selimovića? Nama izgleda – bar slično. Ni u *Dervišu*, ni u *Tvrđavi* nema ideje po sebi, niti autorove ideje koja bi bila sveobuhvatni princip prikazivanja, niti je to moto romana, ni njegov zaključak.

U kakvom je odnosu Selimovićev romanескини tekst prema Bahtinovoj tvrdnji da u Dostojevskog nema postajanja, nema raščenja, nema geneze, nema vremena? Ni u jednom Selimovićevom romanu nema dijalektičkog postajanja jedinstvenog duha, nema jedinstvenog autorovog glasa koji bi to mogao biti, niti se on razvija niti postaje u granicama romana. Nema postajanja ni raščenja junaka, čak ni onih koji u romanu imaju djetinjstvo.

U kontekstu teorije polifonijskog romana, dvije Bahtinove misli zavređuju da budu potražene u teksturi Selimovićevih romanova: *Svet Dostojevskog je duboko pluralističan i Osnovna kategorija umjetničke vizije Dostojevskog nije bilo postajanje* (o čemu je već bilo riječi – N. K.), *već koegzistencija i uzajamno delovanje*.

U vrijeme nastanka Selimovićevih romanova dvije riječi – pluralizam i koegzistencija – bile su u velikom društvenom opticaju. Ideja odumira-nja vlasti, kao vladajuća ideja, predstavljala je povoljnu osnovu za njenu umjetničku transpoziciju – vlast kao zlo u Selimovićevim romanima. Ideja pluralizma i koegzistencije usko je korespondirala sa ovom idejom. Te ideje naslutio je Bahtin u teksturi Dostojevskijevih romanova, prije svega u sferi njegovih umjetničkih postupaka, koji su vodili onome što je Bahtin nazvao polifonijom. Kada Derviš u dijalogu sa Ishakom tvrdi: *Teško će se sporazumjeti dva čovjeka koji različito misle*, Ishak replicira: *Lako će se sporazumjeti dva čovjeka koji misle*. Nema sumnje da je u zbiru svega što je pisac rekao, kao umjetnik i publicista, ovo autorska misao, možda njegova temeljna magistralna i konačna misao. Ona sadrži ideju pluralizma i koegzistencije, temeljnu misao dijaloške spoznaje, pogađa teorijsku osnovu Bahtinove polifonije.

U oba Selimovićeva romanova imamo planove i tabore, kao u Dostojevskog, u objektivnom socijalnom svijetu. Planovi nisu dati kao etape u razvoju, već kao tabori sa protivrečnim odnosima, koji ne ispoljavaju uspon već stanje. Za sebe Selimović kaže da je postao pisac kad je mogao da bude potpuno iskren, a to nešto znači za mogućnost dijaloškog vremena i polifonije, pluralizma i koegzistencije.

Pojam vremena i njegove estetske upotrebljivosti, kako ga mi vidi-mo, tipološki je srođan u dvojice pisaca. *Samo je ono što može biti osmišljeno dato istovremeno, samo je ono što može biti osmišljeno povezano u istom vremenu – samo to suštinski ulazi u svet Dostojevskog; ono što može*

biti preneseno u večnost, jer u večnosti, po Dostojevskom, sve je istovremeno, sve koegzistira. Tako kaže Bahtin. Ako se prisjetimo šta dvojica pisaca misle o čovjeku u vremenu, a on se malo ili nikako ne mijenja, onda Bahtinova formulacija nastala na konkretnom uvidu u tekst Dostojevskog potvrđuje tu misao.

Dolazak kneza Miškina u Petrograd (*Idiot*) i njegove prve kontakte i poznanstva Dostojevski će opisati na desetinama stranica, a kad čitalac provjeri vrijeme, vidjeće, iznenađen, da se sve to zbilo od juče do danas. Veoma srođan zaključak o upotrebi vremena izvešće čitalac nakon četrdesetak stranica Selimovićevog *Derviša*. Može se reći da je ljudsko istorijsko vrijeme u obojice pisaca nevjeroatno kondenzovano u kratkim razmacima mehaničkog vremena. Ili, za Bahtinom: u Dostojevskog tako reći nema vremena. Slično je i u Selimovića.

Da li su i za Selimovićeve romane karakteristični dvojnici i dvojništvo? Da li čak i unutrašnje protivrječnosti i *unutrašnje etape razvitka jednog čovjeka dramatizuje u prostoru*, što znači gotovo isto što i *da iz svake protivurečnosti u jednom čoveku načini dvojicu ljudi*, i da li su i za Selimovića karakteristični parovi u onom polifonijskom smislu u kome ih vidi Bahtin u Dostojevskog?

Selimović nije, poput Dostojevskog, taj problem rješavao odjelito, ali je dvojništvo, i kao estetska činjenica i kao princip, karakteristično za većinu njegovih junaka, posebno glavnih. Za oba romana, međutim, karakteristični su parovi, pri čemu, kao i u Dostojevskog, glavni junak ima više parnjaka.

Dijalog i dijalogičnost su za Bahtina jedan od temeljnih principa u teoriji polifonog romana. Prema našem zapažanju dijalog i dijalogičnost, posebno mikro-dijalog, ili dijalog sa samim sobom je temeljna forma i postupak u teksturi Selimovićevih romana. Stiče se čak dojam da Selimović dijalogičnost svojih tekstova suzbija parafrazirajući ih i na taj način epizira.

Po Bahtinu, dijalog u Dostojevskog nije sredstvo već cilj samom sebi, nije riječ, već život, postojanje. Tu Bahtinovu misao unekoliko potvrđuje Hasan, jedan od glavnih junaka u *Dervišu*: *Razgovor je spona među ludima, možda i jedina*. U njemu se postoji.

Za Dostojevskog je, po Bahtinu, karakterističan izlazak dijaloga van okvira sižea. To je, za nas, pojava koja se u romanu nerijetko susreće. Treba reći da je i za Selimovića karakterističan razvoj dijaloga van okvira sižea. Tip takvog dijaloga imamo, recimo, u slučaju vođenja učenih razgovora u tekiji (*Derviš*).

Kad Derviš za Jusufa kaže: *Bio je izvršilac moje potajne želje, koja nije bila odluka, odluka je njegova...* U ovom slučaju Selimović se koristi tipom

dijaloga Dostojevskog, koji je u Bahtina označen kao djelimično podudaranje replika jednog glasa s replikama unutarnjeg, mikro-dijaloga drugog, s njegovom unutarnjom sakrivenom riječju.

Sljedeći primjer dijaloške riječi u Selimovića odnosi se na istragu koju Derviš vrši nad mula Jusufom, a koja, po našem mišljenju, tipološki sugerira bahtinsku formulaciju dijaloga Dostojevskog u slučaju istrage nad Raskolnikovom pa i Smerdjakovom. I u ovom Selimovićevom dijalogu prisutan je sistem zamki kao u slučaju isljeđenja koje vodi Porfirije Petrović nad Raskolnikovom.

Cilj nam je bio da ovim sažetkom iz nedovršene studije na relaciji odnosa Dostojevski-Selimović pokažemo da se posredstvom Bahtinove teorije polifonijskog romana taj odnos može istraživati, da su Selimovićevi romani, romani tipa Dostojevskog. Kao što je to uobičajeno u književnosti, Selimović je preuzimao umjetničke postupke od Dostojevskog, ali njihova originalna razrada pripada samo njemu.

1977.

Derviš i smrt u ruskoj književnoj kritici

U prevodu na ruski jezik *Derviš i smrt* je doživo dva izdanja: prvo – 1969. i drugo – 1978. godine, oba puta u prevodu Aleksandra Romanjenka, bivšeg studenta srpskohrvatskog jezika i jugoslavenske književnosti, afirmisanog prevodioca s našeg jezika. Kritički tekst uz oba izdanja napisao je L. Aninski, prvi put pogovor, a drugi put predgovor koji predstavlja znatno proširenu verziju prvobitnog teksta. Pogovor je ušao u knjigu Razije Lagumdžije, *Djelo Meše Selimovića u književnoj kritici*, "Oslobodenje", Sarajevo, 1986. U ovoj knjizi, odmah uz taj tekst, nalazi se odlomak iz knjige N. B. Jakovljeve, *Savremeni jugoslavenski roman*, "Nauka", M. 1980. godine. To su ujedno i dva najbolja teksta od onih koji su nam bili dostupni. U našem prikazu Selimovićevog romana u ruskoj književnoj kritici koristićemo se još dvama tekstovima: S. N. Meščerjakova, L. I. Klimovića iz knjige *Istorizam, idejnost, majstorstvo; studije, skice*, izd. Sovjetski pisac, M., 1985. godine.

Metodološki pristup romanu je različit. Prilaz Aninskog utemljen je na snazi utisaka i doživljaja djela, uz pripomoći napisa o njemu, što prije svega vodi ka njegovoj vrijednosnoj ocjeni. U vrlo studioznom, obimnjijem radu, Jakovljeva prilazi djelu na drugi način. U piščevim iskazima o vlastitom djelu ona pronalazi one magistralne misli, koje mogu poslužiti kao ključ za razumijevanje i tumačenje djela i na tragu prevashodno logičke misli pronalazi u tekstu romana motive i argumente za njihovu potvrdu. Polazeći pak od žanra, Meščerjakov dospijeva do tzv. *modelne situacije*, koja ozbiljno sužava prostor u Selimovićevom romanu. U kritici Klimovića, koja je u prilazu naglašeno ideološka, naglašava se satiričan odnos pisca prema dervištvu koje je oličenje antihumanosti i egoističkih principa.

Sva četiri kritičara tvrde, bez ograde, da je Selimovićev roman po žanru – parabola. Da pođemo redom:

M. B. Jakovljeva: *Odgavarajući onim kritičarima koji su u romanu otkrili uticaj istočnjačke filozofije, Kur'ana, Selimović je rekao: To nije tačno... Kur'an je za mene bilo koji kodeks mišljenja, svaki kanon na koji se ljudi pozivaju... Čisti simbol, znači.*

Pisac je u vezi s tim žanrovski odredio roman kao parabolu, što je od značaja za shvatanje suštine djela. Autor kao da sebe unaprijed oslobađa

obaveze obuhvatanja istorijske stvarnosti. Njegov cilj je da iskuša određeni tip ličnosti u namjerno zaoštrenoj, maksimalno napetoj situaciji. Takva situacija može biti slučajno izabrana, što uopšte ne isključuje tačnost istorijskih obilježja vremena.

L. Aninski: *Problem čovjeka... Selimović je proučio i proživio do krajnjih granica u ekstremnim uslovima ili, kako to sada često kažu kritičari, u sistemu 'parabolično' /alegorijskog/ umjetničkog mišljenja...*⁷⁰

L. I. Klimović: *Po svom karakteru 'Derviš i smrt' spada u 'roman parabolu', žanr čest u posljeratnoj jugoslavenskoj književnosti, s istorijskim sižeom, koji pruža mogućnost svestranog osvjetljavanja filozofsko-etičkih problema, koji u naše dane čuvaju ili stiču aktuelan značaj. Otvorena stranica istorije u romanu o muslimanskom derviškom redu mevlevija iz Bosne XVII vijeka pruža mogućnost da se razumiju putevi formiranja čovjekove ličnosti, da se shvati pogubnost vaspitanja koje kultivira društvena pasivnost, napuštanje socijalne borbe.*

S. N. Meščerjakov: *jačanje moralno-filozofskih tendencija dovelo je do nastanka za to vrijeme novog vida romaneskne forme – filozofskog romana-parbole s istorijskim sižeom; njegov viši obrazac predstavlja roman... pisca – realiste Meše Selimovića.*

Sam pak Selimović je rekao da unutarnji pejzaž njegova djela ne podliježe racionalnom saznanju.

Roman Meše Selimovića odnosi se na onu istoriju koja se ponavlja, a to i jeste uslov za normativno vrijeme parbole. Na temelju tog obilježja je vjerovatno Predrag Palavestra ovaj roman nazvao alegorijskim. Smisao zatvoren u vječnost, u tu nevidljivu ljudsku parbole u kojoj obitava dogmatska misao kao vječna istina i u nju uhvaćen jedan sudbinski život kao njen model. Međutim, Selimovićev roman uopće nije beznadežno paraboličan. U njemu nemirno borave plastične, kolorističke figure koje nikako nisu simbolistički odrazi u vodi, niti alegorijske sveznačeće šeme. Kakav je smisao piščevog izbora ovakvog žanra?

Postojala je do Meše Selimovića, da je tako nazovemo, *socijalna prudžbina*, koju je između velikih bosanskih pisaca samo možda Andrić zahvatio u *Prokletoj avlji*: pokazati unutarnji sukob u čijoj je osnovi klasični sukob kao općeljudski sukob između podanika turske carevine, onaj van sukoba među narodima i nacijama. Zahtijevala je to od pisca i njegova ideološka orientacija i čitav njegov život. Ta orijentacija je zaprijetila da se razvije u svojevrsno dervištvo, tako da Selimovićev roman znači i vlastiti

⁷⁰ M. Selimović: *Derviš i smrt*, izd. Progress, M., 1978, str. 16 predgovora.

obračun sa sopstvenim dervištvom. Odatle sam pisac naglašava, a to su vrlo dobro uočili i ruski kritičari koje smo pomenuli, da je roman napisan iskrenošću, što praktično znači umjetničkom slobodom koja je porušila zabrane i stege književnog ideoološkog normativizma, svojevrsnog dervištva koje je izabrao u tom obračunu kao temu. To je značilo dati Bosnu u sferi socijalnih sukoba u okvirima jedne ideologije, na čijoj je lijevoj strani, da se tako formalno neprimjereno izrazimo, Ishak i Ramiz za koje su njeni okviri postali pretjesni, na desnoj pak vlast oličena u muslimu, kadiji i muftiji, kojima ideologija prije svega treba onoliko koliko ona pokriva njihovu vlast. Dat je uzorak sukoba izvan nacionalnih epskih tvorevinu i mitova od kojih su, kao od provjerenih vrijednosti, poticale mnoge književne inspiracije, a među njima i Andrićeve. Podstaknut možda i Andrićevom *Prokletom avlijom*, Meša Selimović je popunjavao ustvari jednu prazninu u našoj književnosti, otkrio dotle malo poznatu Bosnu, učinio za njeno razumijevanje danas više nego stotine drugih napisanih knjiga, političkih programa, manifesta, ugradivši u svoje djelo, kako reče ruski kritičar, model-situaciju, općeljudski model blizak svima jer je prepoznatljiv kao ljudska vječnost i historija, kao svoj. Meša Selimović je napisao roman kao *zaštitnu povelju* za svoju Bosnu, ali i za svaku drugu Bosnu. Odatle paraboličnost ovog romana u kojoj se on nikako ne iscrpljuje već se, naprotiv, ponaša bahtinski, jer je roman, prema Bahtinu, nastao iz pobune protiv žanrovske ograničenosti, protiv zatvaranja žanra u svoje okvire. *Čak i tamo gdje je u tim žanrovima predmet prikazivanja prošlost – što je slučaj sa Selimovićevim romanom (N. K.) – ...tačku gledanja određuje suvremenost.*⁷¹ Mada Selimovićev roman spada u red konzistentno sređenih romana, čemu doprinosi i paraboličnost forme, on potvrđuje navedenu Bahtinovu misao, jer ta oznaka, kako to reče i Jakovljeva, ne isključuje tačnost istorijskih obilježja. Njegova neistoričnost je vrlo relativna, kao što je to i istoričnost, pa i samo žanrovsко određenje: s ne manjim razlogom se može reći da je to društveni roman, roman ispovijest, roman-drama ili tragedija, i filozofski roman, psihološki roman, roman karaktera i sl. Dominacija žanrovskog kvalifikativa *parabola* u odnosu na druge više je u sferi njegove izuzetnosti kao pojave nego stvarne prevlasti u ovom romanu. Istoričnost je pak immanentna realističkoj umjetnosti. Istoričan je život glavnog junaka; koncentrat biografskog vremena s jasnim istorijskim obilježjima kumuliran je u veoma kratko, romaneskno vrijeme koje se mijeri mjesecima. Sam, pak,

⁷¹ M. Bahtin: *O romanu*, Nolit, 1989, str. 455.

pisac je ostavio istorijske *kulise* – borbe u Posavini, gušenje pobuna u Posavini povezujući ih sa fabularnim i sižejnim tokovima u romanu.

Naša kritika o Selimovićevom romanu veoma je prisutna u tekstovima ruskih kritičara, posebno u Aninskog i Jakovljeve. To prisustvo nije u brojnosti citata preuzetih iz nje, nego je podtekstualno, kako u interpretaciji djela tako i u njegovom vrijednosnom tretmanu. Ne izgleda nam nezanimljivo navesti kako je Aninski, pomalo ironično, opisao odiseju te kritike od prvih ocjena do posljednjih priznanja Selimovićevom djelu:

U reakciji kritike na pojavu 'Derviša' najčešće nailazimo na srpsko-hrvatsku riječ 'iznenađenje' koju je teško prevesti a koja u isto vrijeme znači: zapanjenost, potres /uzbuđenje/, neočekivano otkriće, otkrovenje i prijatno iznenađenje /sjurpriz/. Bila je to zapanjenost romanom, zatim zapanjenost jednodušnošću s kojom je jugoslavenska kritika /a nju baš ne karakteriše dobroćudnost/ primila roman, zatim zapanjenost obiljem verzija i tumačenja koje je on izazvao. U početku se pisalo o 'Dervišu' kako ovaj roman prvi put omogućava bosanko-hercegovačkoj prozi da stane na nivo srpskohrvatske proze. Zatim se počelo pisati da roman predstavlja opće-jugoslavenski događaj. Zatim je termin 'knjiga godine' zamijenjen terminom 'knjiga decenije'. I konačno je roman iz posebno jugoslavenskog konteksta dospio u novi koordinatni sistem; sada su za njegovo poimanje zatrebala imena Voltera i Foknera; u Selimovića je sada pronađena orijentalizirana tradicija Kafke ili je hvaljen zato što u njega nema ni traga od Kafke, – tako je 'Derviš' dospio u najširi kulturni kontekst. Put ove knjige koji je počeo od male Bosne očigledno nije našao skori završetak, tako da je već postalo jasno da prave razmjere događaja ni iz daleka nisu razjašnjene. 'Derviš i smrt' se najzad počeo shvatati kao riječ koju je jugoslavenska literatura izrekla u svjetskoj diskusiji o čovjeku.⁷²

Ne ulazeći u to koliko ovaj stepenasti siže predstavlja precizan sažetak vrijednosnih ocjena ove knjige u nas, on pokazuje nekolike stvari: kako nas vide sa strane, kako jedno značajno djelo vuče sa sobom veliki kulturološki obuhvat unoseći ga u drugu sredinu, u ovom slučaju sa sjajnom literaturom i naukom o njoj, što nikako nije malo; on pokazuje da je kritičar pročitao gotovo sve značajnije napise u nas o Selimoviću i, najzad, on bez dvoumljeњa kojima smo mi ponekad opterećeni, svrstava našu knjigu u sam vrh svjetske književnosti. Pomalo ironični podtekst je prijekor, i ako možda malo prenaglašen, što smo se tako dugo kolebali pa i lutali u gradiranju

⁷² L. Aninski: "Čovjek i njegova tvrđava", predgovor II izdanju *Derviša i smrti*, Progress, M., 1978, str. 61.

ocjene ove čudesne knjige, koja je, i smisлом i ljepotom, bezdan artizmom ukroćene darovitosti i intelektualane energije.

Na tragu poznavanja naše književnosti i Selimovićeva djela ruski kritičar nije mogao izbjegći genetski kontekst i književne doticaje Selimovićevog romana. Tu su prije svega Andrić i Dostojevski. Andrića i Selimovića on naziva *dramskim ljetopiscima* s naglaskom na eposu u slučaju Andrića, a zatim izvlači analošku parabolu: Tolstoj-Dostojevski, Andrić-Selimović, uz visok naglasak njene uslovnosti. Tolstojevu umjetničku spoznaju imenuje kao ekstenzivnu, Dostojevskiju – kao intenzivnu i smatra da to može pomoći u razumijevanju saodnosa Andrić-Selimović. Ne navodeći neke logički utemeljene argumente. Aninski tvrdi da *u svojoj intenzivnoj analizi čovjeka Meša Selimović, naravno, polazi od Dostojevskog*, pri čemu se očigledno misli na tipološku srodnost dvaju intenziteta. A onda slijedi ograda: *U 'Dervišu i smrti' nema, naravno, one ekstatične strasti, one posljednje slobode, one slobode za koju junaci Dostojevskog plaćaju obračunom sa samim sobom. Ovdje, je klima suhlja, logika tvrđa. Racionalno-zakonski duh Kur'ana koji vlada Selimovićevim junakom, ipak je nijansirao sam tip duhovnog suprostavljanja: ovdje je čovjek sa svih strana sputan nužnošću, on se ne otima na slobodu, čak izgleda da ne traži izlaza – odvojen od života, on zna da je to beznade i gotovo po inerciji igra izgubljenu partiju.*⁷³ Nije se teško složiti sa srodnosću intenziteta prikazivanja čovjeka, sa drukčijom tipologijom duhovnog suprotstavljanja, unekoliko sa uticajem Kur'ana, mada Selimović govori o ma kom kodeksu, ali da derviš *po inerciji igra izgubljenu partiju* – to baš nije tačno. Upravo u trenutku kad se odlučuje na akciju, njegov akt podsjeća na demonske porive junaka Dostojevskog vrlo svjesno smisljene. Drugih doticaja s Dostojevskim Aninski ne navodi, a mogao je. Nije riječ o tekstualnoj tipološkoj srodnosti koja vuče u epigonstvo, nego o srodnosti postupaka. Već smo naveli citat Aninskog da pisac za svoga junaka bira ekstremne uslove. Gotovo to isto kaže N. Jakovljeva: *Izbor koji* (pisac – N. K.) *nudi svome junaku toliko je nemilosrdan da se to pretvara u stvarnu, surovu proveru. Meša Selimović kao da na svom junaku vrši svojevrstan psihološki eksperimenat, proverava moralnu čvrstinu individualne formirane u atmosferi zla i nasilja.*⁷⁴

Upravo je na ovom postupku doticaj s Dostojevskim najuočljiviji, ali ga ruski kritičari iz nekih razloga ne pominju. O njemu, tj. tom postupku u vezi s romanima Dostojevskog pisao je Lukač. Doticaj s Dostojevskim mo-

⁷³ Predgovor, str. 12–13.

⁷⁴ R. Lagumdžija: *Djelo M. Selimovića u književnoj kritici*, NIŠRO “Oslobodenje”, S., 1986, str. 260.

guće je pokazati i na planu Bahtinove teorije polifonog romana u kome se autorova tačka gledišta pomjera s jednog junaka na drugog što je slučaj i sa Selimovićevim romanom. S Dostojevskim ga povezuje problem relativiteta u uslovnosti, forma romana-isповijesti.

Hasan je, uslovno rečeno, tolstojevski junak s aspekta koncepcije lika, vrlo izražene živosti i plastičnosti, s aspekta privrženosti životu, prirodnom životu, ideji čovjeka prirode, bliskosti Tolstojevim epskim junacima.

Šejh Nurudin je srednji, običan čovjek i taj, obični – pošteni čovek, kako ga krsti M. Gorki, stavljén je u dilemu: može li se čovek, pravdajući se surovošću okolnosti, kloniti borbe sa zlom ili je odgovoran za odstupanje i pasivnost. Sudbinom svoga junaka – takvog junaka – s njegovim duševnim mukama M. Selimović odgovara refleksijom: da, kriv je. Kriv je, pre svega, pred samim sobom – kaže N. Jakovljeva u svome radu. Bez namjere da provjeravamo objektivnost ove presude s obilježjem visokog stepena kategoričnosti, izgleda nam umjesnim i opravdanim pominjanje imena M. Gorkog u kontekstu ovog romana. Dotičaj s Gorkim, koji su ruski kritičari uglavnom prečutali, nazočan je ne samo u piševoj etici koja nigdje nije direktno dana, a koju Jakovljeva uzgred pominje, nego najmanje u dva slučaja a u vezi je s filozofijom bezumlja hrabrih i koncepcijom pozitivnog junaka u Gorkog. Radi se u Mostarčevoj pjesmi Pehlivan Šahin i Ishakovom liku za kojega glavni junak kaže da je san koji se ne može ni ostvariti ni odbaciti, Ishak divljenje ludoj smjelosti koju smo zaboravili jer nam je postala nepotrebna. Čovjek nikada nije dovoljno ponosan – kaže Ishak u tamnici, što izaziva vrlo jasne i precizne asocijacije. Povlačeći ovog junaka bar dijelom iz stvarnosti u snove, umjetnik je sebe oslobođio obaveze da brani njegovo postojanje u jednom realističkom tekstu. Njegov značaj za djelo je velik, o čemu je bilo riječi u kritici, jer je direktno unekoliko povezan i s autorovom tačkom gledišta.

Tek što smo citirali Jakovljevu, koja za autorom, a to čini većina kritičara, kaže da je Nurudin srednji, običan čovjek. Ta tvrdnja, makar poticala i od autora, uvijek nam je izgledala paradoksalnom: kako je moguće da neko bude običan, srednji junak ako mu je autor poklonio autorstvo svog najboljeg romana. Mi ne tvrdimo da velikom piscu ponekada nije teže dati neko ništavilo, prazan prostor nego natprosječnog junaka, jer je prazan prostor vrlo teško umjetnički efikasno omeđiti. Ali ako lako velik pisac kao Selimović prepusti svom junaku svu svoju stvaralačku energiju, sve izvore i snage svoga duha, onda je zaista vrlo teško argumentovano govoriti o junakovoj osrednjosti. Razumije se, postoje osrednja mjesta u cjelini duhovnog junakovog lika, posebno na planu karaktera čija nosivost nije adekvatna

vlastitoj etičkoj svijesti, ali je cio roman i kao pjesničko djelo autor potčinio kreativnim moćima glavnog junaka.

U pogovoru za prvo izdanje *Derviš i smrti* Aninski jednom rečenicom pominje uticaj egzistencijalizma: *Selimovićevo razmišljanje o čoveku postaje sastavni deo razmišljanja svetske umetnosti. Alber Kami je naravno najbliža asocijacija.*⁷⁵ U sljedećem, znatno proširenom tekstu, ovoga puta objavljenom kao predgovor drugom izdanju, ta rečenica je izostavljena. N. Jakovljeva, međutim, odnosu djela prema egzistencijalizmu u dva navrata posvećuje malo više pažnje. *Nije teško primijetiti – veli ona – da je shvatanje Meše Selimovića o primarnosti moralne pozicije čovjeka i u najtežim životnim okolnostima saglasno značajnom dijelu savremene socijalističke umjetnosti, blisko smislu filozofije i umjetnosti egzistencijalizma.* Međutim, dvije stranice iza toga ona taj odnos precizira: *Sudbinu junaka romana pisac daje kao sudbinu čovjeka formiranog u određenim istorijskim i društvenim uslovima. Ona se ne iscrpljuje bezličnim ‘individualnim procesom’ – od sumnje i pobune kroz kriticu do moralnog i fizičkog sloma, kako pokušavaju da je predstave neki jugoslavenski kritičari, koji Selimovićevo stvaralaštvo sagledaju u duhu egzistencijalističke filozofije. Neuspjeh koji doživljava derviš nije ilustracija fundamentalne egzistencijalističke ideje o ljudskom postojanju kao porazu. To je poraz određenog tipa čovjeka, formiranog u konkretnim uslovima, to je poraz individue nerazvijene svijesti. ‘Derviš i smrt’ nudi duboko i osobeno tumačenje problema ličnosti. Ali kako pokazuje sljedeći Selimovićev roman, viđenje ovog problema u ‘Dervišu i smrti’ za pisca nije okončano.*

Iako je *Derviš i smrt* filozofski roman, i roman-parabola, s porukom da je čovjek uvijek na gubitku, koja je samo dio ajeta iz Kur'ana, jer iza toga slijedi – ako..., a autoru je bila potrebna u tom krnjem obliku, iako je ona, i ne samo ona, podobna za egzistencijalistički pristup romanu bar djelimično, roman se nikako ne doima kao ilustracija ma koje filozofije, već kao cjelovito, prije svega umjetničko djelo. Zato nam je za naše shvatanje djela bliska ograda Jakovljeve, ali ne i emotivna reskost te ograde. S ovog aspekta se i pojам parabole vrlo uslovno i vrlo relativno, s neizraženim formalnim tragovima uklapa u djelo na životu i liku šejha-Nurudina, na priči o njemu. Nerijetko se i kritički zahvati, tvrdnje i zaključci o djelu ne izvode na njegovoj žanrovsкоj umjetničkoj cjelini nego na apstrahovanoj priči o dervišu. A *Derviš i smrt* je i antiparabola na način parbole.

Šta su ruski kritičari o kojima je riječ pronašli u biti ovog romana?

⁷⁵ Lagumdžija, *Zbornik*, str. 240.

Tema i predmet filozofskog istraživanja Meše Selimovića je čovjek lišen oslonca...⁷⁶, a tragizam Selimovićevog romana /i njegovo umjetničko otkriće/ je u tome što čovjek koji je izgubio vjeru počinje automatski da prima nametnuta mu pravila borbe.⁷⁷ Čovjeka, pak, sa saznanjem da je svaka akcija na štetu duha (derviški princip – N. K.), od ravnodušnosti lječe mržnja prema onima koji su ga uvrijedili, kaže L. Aninski. Ovdje se pak treba prisjetiti dervišove aktivnosti u ratu, strahota kojih se nagledao, rješavanja sudbine sirotog dječaka čija je majka strijeljana, poslije čega dolazi do uranjanja u derviški red. Vrijedna pomena je i misao Aninskog izrečena u predgovoru za drugo izdanje *Derviša* da ...Ahmed Nurudin konačno zapaža da je živ čovjek uvijek zbog nečega kriv pred nečovječnom logikom.

Neosporno je da se radi o čovjeku lišenom oslonca, ali derviški red kao cjelovit oslonac bio je zabluda. Slučaj šejha-Nurudina je klasičan primjer intelektualca koji se našao u praznom prostoru između sela i čaršije. Povratka nije bilo a njegov ulog čaršiji imao je vrlo relativnu cijenu: ugled šejha nije bio dovoljna prepreka na putu egzekucije izvršene nad njegovim bratom. Dolazak na vlast predstavljao je nastavak iluzije da će on suditi, a ne oni koji su ga doveli na vlast.

U namjeri da koncentrat sažetih utisaka o cjelini djela pretvori u ekpsresivni obuhvat, kojim bi iskazao sukus Selimovićeve umjetnosti i umjetničke procedure, Aninski će napisati sljedeće: *Pred nama nije opis događaja, niti otuđeno razmišljanje, čak ni preplitanje događaja sa razmišljanjima o njima. To je neko drugo stanje u kome razmišljanja kao da pokreću zgusnuti utisci doživljenih događaja, i iza prividnog odsustva želje da se pri povijeda o događajima, osjeća se užasom udesetostručena oštRNA pogleda koji bukvalno na svjetlost dana iz događaja izvlači njihov smisao, podsmisao, podpodsmisao...*

Upravo je ovdje Aninski opisao ona mjesta u Selimovićevom romanu koja predstavljaju najgušće sažetke, u osnovi dramsko-lirske estetske energije, između kojih leže ravni analitičkih i psihoanalitičkih, retardiranih razglabanja, podignutih na nivo prozirnosti apstrakcije. A sve to u formi jedne naracije u kojoj se nigdje nije direktno iskazala autorova svijest, čak ni onoliko koliko to dramski pisac čini u didaskalijama.

Na početku smo unekoliko obilježili tipologiju prilaza romanu N. Jakovljeve. Na tragu piščeve refleksije u djelu za koju je našla podsticaj u njegovoj publicistici, ona dolazi do jednog sižea kao misaone armature za koju

⁷⁶ Aninski, u: Lagumdžija, *Zbornik*, str. 250.

⁷⁷ Ibidem, str. 252.

je u djelu našla čvrste motivacije kao argumente. Ustvari radi se o jednom pozitivističkom prilazu. Evo jednog izvatača iz njene kritike koja može poslužiti kao reprezentativni uzorak i pokazati tokove i domašaje njene kritičke procedure: *Ali životna priča šejha-Nurudina nije ispričana radi njegog dokazivanja. A najmanje je to ukorenjeno pripovedanje o usamljenom pobunjeniku. Odnosi u koje Nurudin stupa s predstavnicima vlasti čine tek nekakvu datost, stvarnosni okvir zbivanja. U granicama te realnosti pažnju M. Selimovića privlači problem čiji se smisao i značaj ne iscrpljuje kroz ideju vlasti, kao ni kroz ideju osvete, ideju vere ili krizu vere, mada sve to doprinosi rasvetljavanju glavnog problema. To je problem svesti čovekove ličnosti, izgubljene u kompromisima individualnih, moralnih i društvenih obaveza.*

U biti interpretativni, kritički zahvati Jakovljeve vrlo su pouzdani, logički veoma čvrsti i utemeljeni u otkrivanju smisaonih tokova djela, njegovih magistralnih misli. Međutim, van njihovog dohvata ostaju aksiološki principi djela, apriorna utemeljenost likova, dok motivacije djela okoštavaju u scenografiju, u kulise njegovih misaonih tokova.

Ruska književna kritika, bar ona do koje smo mogli doći, od prvog trenutka je osjetila da u romanu M. Selimovića ima pred sobom izuzetno umjetničko djelo. U kontekstu vlastite savremene književnosti i njene kritike (XX vijek), za koju je teško pri kraju ovog vijeka reći da je slabija od klasične (XIX vijek), tj. kritici, vrlo informisanoj i produktivnoj kad je u pitanju naša književnost, pripada priznanje za njenu objektivnost i dobromarnjernost. Neke usputne greške potiču iz vlastitih, nama poznatih istorijskih ograničenja kojih se sve više oslobađa, ali i iz naših informacija o Bosni poput one o vilajetu bogu za leđima.

O poeziji Vaska Pope

Vasko Popa je jedan od rijetkih koji je istrajavao na putu na kome se stvara sasvim nova poezija. Vrijednost, ljepota i optimizam ove poezije utemeljen je na radosti od dodira sa sasvim novim formama, novom poezijom. Po istraživačkom zanosu i njegovim rezultatima u sferi *riječi kao takve* na nepreglednom Nepočin-polju jezika, po neuporedivoj sažetosti, smisaonoj polivaljetnosti njegovih minijatura u čijoj je osnovi uvijek neka životna čijenica, njihovoj moći da iskažu mit i ep o čovjeku, lirske epne manje dramatičan, po sasvim novoj figurativnosti svojih stihova preko granica simbola i alegorije, po originalnosti svog asptraktnog crteža dovoljnog i za najupečatljiviji estetski ugodaj i kad mu se oduzme smisao, Popa je avantgardni pjesnik. Ali on nije, poput mnogih avangardnih pjesnika, negirao nasljeđe u ime sasvim novih formi, nove poezije. On je gotovo cijelu pjesničku baštinu ukrštao svojim postupkom i dobijao svoj ekstrakt, uslovno rečeno više u smislu jednog Hlebnjikova. Naročito je vidljiv doticaj sa simbolizmom koji u nas kao pravac i pjesnička škola nikada nije bio iscrpljen pa u tom smislu Popina poezija djeluje kao nadoknada: u rezama, u zarezima, u borama materije i ljudskog lika pjesnik čita tajne znake svemira, njegove zapise o sebi. Tu je i nadrealizam i, ma kako to paradoksalno zvučalo, hermeza Popine poezije uslovljena je njenim stalnim otimanjem ka uzorima jednostavnosti narodne poezije, ka nespretnoj spontanosti dječjeg crteža. Kao što moderno evropsko slikarstvo s početka ovog vijeka u poređenju sa starim majstorima liči na djetinjstvo jednog drukčijeg slikarstva, tako i ova poezija ima odlike nekog sličnog, mada već zrelijeg začetka. Svoju visoku likovnu vrijednost, koju po svoj prilici duguje i uticaju likovne umjetnosti, ona ima i van svog smisla i izvanredno je podsticajna u tom pogledu, posebno u smjeru apstrakcije. Popinu poeziju treba čitati kao muziku – kroz vlastito biće, jer tek tada postaje jasno da je ona u svom totalitetu okrenuta čovjeku. Vrijednosno čovjekov duh i njegova aktivnost u toj poeziji je iznad svega pa i sebe samoga jer može više od sebe.

U Pope je ne samo vidljiv već i realizovan napor modernog pjesnika na planu ciklusa, zbirke i djela u cjelini da vrijednosno izjednači sve svoje cjeline i stvori takve idejne, smisaone i kompozicione odnose u svom

pjesničkom integralu iz kojega se ništa ne smije izdvajati a da se ne dobije jednostranost, da se ne krnji estetska i naročito idejna cjelovitost. Tako, na primjer, da ako bismo izdvajili *Igre* i u njima uspjeli da nađemo pokriće za jednu univerzalnu misao o životu, dobio bi se jedan stravičan saodnos između stvarnosti i igara u pogledu piščevih filozofskih, socijalnih, a posebno estetskih stavova prema svijetu i čovjeku u smislu jednog totalnog pesimizma. U vezi s ovim nameće se jedan zaključak da je Popino djelo u cjelini *nedodirljivo*, sve dok ne bude stavljen završni kamen u toj smisao – i estetski titanskoj kompoziciji. Međutim, svaka pjesma, ciklus i zbirka koja je uvijek strogo komponovana ima svoju tematsku, estetsku i smisalu autonomnost, tako da je i u Pope moguć jedan antologički izbor, pa je misao o nedodirljnosti samo relativno tačna. Bilo bi čak moguće razgraditi postojeće cikluse i zbirke i komponovati sasvim nove, ne manje uspješne i vrijedne od ovih; tako je univerzalan smisao njegove poezije. Pored toga ne postoji djelo u svjetskoj književnosti koje se estetski vrijednosno ne cijepa, ne dvoji, čak i u modernoj poeziji u kojoj iz težnje ka maksimaloj sažetosti proizlazi napor da se ne napiše loša pjesma.

Razvoj Popine poezije paralelan je razvoju vlastitog poetičkog sistema, čime je pjesnik izbjegao popunjavanje doktrine estetskim ekvivalentom. U ideološkom smislu on, kao Majakovski, Lorka i Davičo s kojima ga vezuju mnoge niti, ne ide ispred svoga vremena, ali ga je pratio i u svoju poeziju ugradio onaj vrijednosni i kritički princip koji ga je doveo do *Sutjeske* i odbrane jugoslovenskog puta koji je i za njega kao pjesnika lično značio stvaralačku slobodu. U divnom ciklusu, još uvijek umjerenom u odnosu na ono što će Popa kasnije stvoriti, gotovo klasičnom, *Daleko u nama*, Popa je afirmisao ljubav i stvaralaštvo do apoteoze, nagovijestio pravac svojih istraživačkih snova – da životu, takvom kakav jeste, i ne samo takvom, podigne spomenik – svoje djelo na Nepočin-polju kao šator od svojih dlanova. U tom istom ciklusu nagovijestio je kao tragiku i razbijenost svijeta i ljubavi, svoje; u njemu, i u *Igrama*, grotesknom dijaboličnom kolopletu, poput Gogolja u *Revizoru*, dao najnižu stepenicu čovjekovog pada, svakodnevničkog čovjeka, njegovu depersonalizaciju kao ropstvo i diktaturu. Ali dok je u *Igrama* trijumf apsurda potpun, njihov antijunak oličenje totalne rugobe u estetskom smislu, u *Vrati mi moje krpice* lirske junak beskompromisno ustaje u odbranu stvaralaštva kao vrhovne vrijednosti ljudskog života. U *Belutku* će kao niko prije njega idealnu čvrstoću i oblik rastvoriti metaforom, a u *Sporednom nebu*, najapstraktnijoj zbirci u kojoj je smanjena moć komunikacije, ali zato povećana asocijativna snaga pjesme, minirače svaki horizont očekivanja nastao na pjesničkim tradicijama. *Usprav-*

nom zemljom će vrijednosno i patetično odmjeriti duhovnu, umjetničku i herojsku baštinu svoga naroda, a u *Kući nasred druma* i *Sutjesci* u njoj, njegov jedinstveni lirski subjekt će neopozivo u ime autora iskazati svoj pozitivan odnos prema oba pojma. U ove dvije zbirke Popa će se unekoliko vratiti istorijskom čovjeku.

U estetskom smislu *Igre* su niz koherenih skulpturalnih kompozicija, jedan ciklički red željezno-sivih antilirske plastike, iscerenih groteski mehanicističkog čovjeka u igri koja je njegova sudbina, jedini mogući vid egzistencije za njega. U tom danteovskom sivom vrtlogu i paklu, mehanicističkom svijetu i čovjeku zavitlanom u besmisao igre, u tom adskom krešendo furiozo što asocira na predstavu Living-teatra, u kome su akteri đavolje lutke, sadržana je poruka protiv nasilja, ropstva, diktature, fašizma. Disparatno, groteskno osjećanje potiče i od onog što čini prinudu s jedne i pojama slobodne igre, s druge strane. I mada se igre nameću kao poetsko filozofska plastika, u pjesničkom Popinom integralu one se doimaju i kao socijalna literatura o jednodimenzionalnom, svakodnevničkom antijunaku, koji je manje-više sam sebi izabrao takvu sudbinu, sam kriv za sve to. To je onaj legion u kome vladaju vučji zakoni egoizma i gole egzistencije kao životnog smisla, koji je na socijalnom planu označen kao malograđanin.

Nakon što je ispitao sebe u uvodnoj, magistralnoj pjesmi ciklusa i doživio pad u ponor jer nije uspio da tim činom učvrsti sebe kao raznolikost, samobitnost, originalnost, junak stupa u igru u kojoj čeka nova nemilosrdna selekcija kao fiktivna nada da se preživi. U tom fatalističkom svijetu totalne potčinjenosti, kako je već rečeno u kritici – nema mjesta za buntovnika. Junaci nemaju imena jer nemaju lica, a time nema ni stvaralačkog čovjeka u *Igrama* pa u tom poetskom svijetu nema ni vrijednosti.

Igra „Žmurke“ je, recimo, pjesma o potrazi za sobom, vlastitim likom koji se ne osjeća pa se u toj potrazi izgubi. U igri „Zavodnika“ najgoro prolaze oni koji ostaju po strani. U pjesmi simbol stolice fungira kao simbol vlasti iz koristoljublja, a ambicije tamničenja pretvaraju se u vlastito utamničenje. U „Svadbi“ tema uzajamnog samootkrivanja ide do svlačenja vlastite kože, do razdvajanja idealja i života. Svadbena veza vodi u igru, u međusobno ropstvo, ali i u jedinu moguću egzistenciju. U Popinom svijetu igra je jedina datost za sudbinskog čovjeka. U „Ružokradicama“ Popa kao da je otškrinuo vrata pakla *Igara* u svijet u kome postoje prave vrijednosti, ali se težnja ka nečem boljem i ljepšem pretvara u odnos za koji su sposobni učesnici igara, ovoga puta u krađu. U „Ružokradicima“ kao da je realizovana stara tema umjetnosti o krađi ljepote, ili ljubavi ili umjetničkog djela.

Pjesma "Između igara" je zbirna u smislu tipologije učesnika u igri. U njoj je kondenzovano, tako reći, svekoliko iskustvo literature o obezličenom, depersonalizovanom, jednodimenzionalnom čovjeku u jedan dijabolični groteskni niz poza; svaka dionica-strofa predstavlja odjelitu zgusnutu tipološku supstancu koja se iskazuje oblicima pantomime. Svaka od pet varijanata karaktera je totalno negativna. U pročelju pjesme je retrogradni čovjek dat iz sveobuhvatne djeće perspektive, koji premješta svoje oči s leđa na tabane, ali nikako ne na njihovo pravo mjesto. On može da vidi prošlost i vremenski segment svoje svakodnevnice. Za Popu je očigledno čovjek bez pogleda u budućnost osuđen na igru kao svoju sudbinu. Drugi tip podsjeća nečim na Gogoljev groteskni tandem iz *Revizora* u kojih je sva duhovna aktivnost svedena na jedno čulo-doušničko, policijsko. Treći je složeni – onaj s više lica od kojih mu se nijedno ne dopada pa ih redom odbacuje i ostaje bez lica. Čovjek bez dominante u karakteru ustvari je licemjer. Četvrti je idejni monoman što cijelog života pehlivani na jednoj, svojoj ili tuđoj, jedinoj ideji. U petoj strofi je u grotesknu figuru sažet lik samoubice čija je osnova absurd vlastitog života.

U igri "Jurke" društveni odnos kao da je spušten na animalni, pseći, u igri "Semena" duhovna transplantacija vodi duhovnoj smrti. Vlastita praznina se ne može zamijeniti tuđom sadržinom. Humorističku sintagmu *trule kobile*, čiji je smisao u obijesnom, gotovo okrutnom isprobavanju tuđe snage u jednom zaletu što svojom komikom asocira na animalni erotski čin, Popa je lišio humorističkog obilježja i preveo u grotesku o mržnji, o jednoj tvrdokornosti koja se kidanjem socijalne veze pretvara u obostrano samouništenje. U igri "Lovca" data su tri rezultata ulaženja u tuđ život. Najbezazleniji je oblik ravnodušnosti i nepoštovanja prema partneru izražen rustikalijom: na jedno uho ušao, na drugo izašao. Drugi ulazak je okrutno porobljivački i završava se duhovnim ropstvom objekta. U trećem, ako smo dobro razumjeli, radoznalac pokušaj potčinjavanja plaća gubljenjem vlastitog identiteta. U igri "Pepela" uništenje drugoga je samo uslov da se odgodi sopstvena smrt. U ovom socijalnom krugu vladaju zakoni slični kosmičkim, kosmička teorija o gašenju zvijezda, oni slijepi zakoni kretanja koji važe za *mrvu* materiju. Igra "Pepela" je finalna pjesma u ciklusu, živa materija se vratila svome iskonu, a u epilogu pod naslovom "Poslije igre" začinje se novi ciklus života: iz drugog dlana trava raste...

Već u svoj ciklus *Vrati mi moje krpice* Popa uvodi stvaralačkog i humanističkog čovjeka, čime je na svoj način vratio neposrednu vrijednost u svoju poeziju. Ovdje je možda kao nigdje jasno i otvoreno okvalifikovao svoje djelo pa i svoj umjetnički postupak, svoje pjesme kao *krpice od že-*

ženog sna. Poput starih majstora uvodnu pjesmu ugradio je u svoj ciklus kao unutarnju glosu. Ako su igre pjesnički formulisale univerzalno zlo čije je utjelovljenje totalno sudbinski čovjek, u poviku "Vrati mi moje krpice" sažeta je nedužnost lirskog subjekta u čijoj kletvi odjekuje izvjesna mekoća i nemoć kao iskaz totaliteta njegovog humanizma, ali i odlučan protest po cijenu vlastitog života. I ovdje se Popa slaže s klasičnom literaturom koja na sličan način tretira stvaralačkog čovjeka. Taj lirski subjekt, očigledno blizak autoru, postaće u *Uspravnoj zemlji* i *Kući nasred druma* unekoliko historijski čovjek.

U *Kost kosti* i *Belutku*, čijom je statičnošću zagradio dinamiku *Igara* i *Vrati mi moje krpice*, na redu je drukčije biće, jedan drukčiji čovjek, istina opet sudbinski, ali u cijelosti neovisno od svoje volje i svojih mogućnosti. Jer bjelogлавi ljepotan, koji *sve drži u svom strasnom zagrljaju*, optimistički odolijeva slučajnosti svoga nastanka i sudbini svoga trajanja. Njega trajanje u svojoj sudbini čini još ljepšim i savršenijim i nikakva stihijna igra ne može raniti nevinost njegove bjeline, beskompromisnost postojanosti i postojanja. Bjelutak je univerzalan kosmički oblik i kao takav neuništiv i dostojan poezije. Bjelutkovu dosljednost idealnoj čvrstoći i zaokrugljenosti sfere pisac tretira prije svega na planu estetskom, moralnom, emotivnom.... Oživljavajući estetski besprijeckorno jednu apstraktну formu i pretvarajući je u pjesničko biće, Popa kao da iskazuje snagu svoje poetike jer u ključu realističke poetike idealna geometričnost bjelutka sama po sebi nije poetična. Ali treba reći da je Popa izvanredno iskoristio banalnu figuru o mjesecu koji se smiješi ljudskim likom u oživljavanju idealno mrtve forme bjelutka, idealno zaokrugljene i čvrste. Ta čvrstoća obezbjeđuje trajnost, što na planu karaktera znači relevantnu vrijednost u mozaiku lirskog junaka kojega Popa poetizira, ali ograničeno, nadomak sudbinskog čovjeka.

"Srce bjelutka" je apstraktna, simbolistička bijela fantazmagorija, izvanredno poetična s podsticajima u narodnoj poeziji i mitološkim kosmičkim predstavama (*zmija se oko vidika obvila / Ko jaje ga progutala*). Pjesma "Srce bjelutka", čini se, sadrži ideju o bjelutku kao kosmičkom obliku, neovisnom i samom sebi dovoljnom, što nije daleko od čovjekovog sna o svom značaju. U "Ljubavi bjelutka" idealna užlijebjenost sfera različito obojenih kao idealna uklopjenost dijelova kompozicije, kao zagrljaj ljubavni koji se plača životom, kao suprematistički spreg obojenih figura, postaje istinski poetična. U "Pustolovini bjelutka" kao da je iskazano programsko načelo avangardne poetike, utemeljeno na pojmu druge čovjekove prirode, veoma slično onom Majakovskog *iskočiti iz sebe opirući se o vlastita rebra*. U pjesmi "Dva bjelutka" apstrahovani duo bjelutaka – ni ovdje nema ni rijeke ni

žala, smješten u beskraj, u vječnost – provjerava se estetski i na planu socijalnih veza. Dok estetski saodnos zadržava i razvija ranije vrijednosti, na planu socijalnih veza poređenje ima negativne vrijednosti, individualizam je povezan s glupošću, a pokušaj razgovora kao socijalnog kontakta ostaje na monološkoj razini ispraznog brbljanja, priče u vjetar.

Svojom poezijom Vasko Popa je proklamovao pravo umjetnika na pjesničku realnost za koju nema poređenja, na ljepotu kakve nema. *Sporedno nebo* je primjer za takvu poeziju. Pravo na ljepotu kakve nema proizlazi iz prava na čovjeka kakvog nema, iz njegovog prava na svoju drugu prirodu. U uvodnoj, magistralnoj pjesmi ove cikličke zbirke neposredno je izrekao takvu misao: *Ostale su za njim njegove reči / Lepše nego svet*. Na putu ka totalitetu pjesničke slobode kao ljudske slobode Popa je u *Sporednom nebu* stvarao poeziju u kojoj je priroda i njena ljepota napuštena kao vječiti, nenadmašni uzor. U organski komponovanoj zbirci koja je cjelovito djelo, hod prema apstrakciji izgleda nam postupan. Simbolika sunca i neba koju su simbolisti uklapali u svoju pjesničku doktrinu ovdje je samo okvir za sliku i crtež bez ramova. U Pope je u krajnjem slučaju sve očovječeno i počovječeno. Čak i takve predmete kao što su trougao i broj, estetski nepodobne po mjerilima stare poetike, Popa je u ključu svoje umjetničke procedure oživio i učinio pjesnički veoma relevantnim. U ciklusu *Znamenje*, čiji su daleki podsticaji snoviđenja i viđenja iz narodnih umotvorina, Popa je u zvjezdani prostor ili kosmički zijev, poput fresko slikara, hitnuo ljudski predmet, čak dio čovječijeg tijela i pronašao takve dubinski smisaone i estetski relevantne veze i dodire koji premošćavaju neprirodnost veze ako se ona uzme neposredno.

Uvodni ciklus *Zev nad zevovima*, dakle zijev koji je vrijednosno iznad drugih, sadrži takve pjesme kao što su "Zaboravan broj", "Ohola greška", "Mudri trougao", "Skamenjeni odjeci", "Priča o jednoj prići", možda se u nekom užem smislu mogu tematski odrediti kao pjesma o nauci i umjetnosti, čak o kojoj nauci i kojoj umjetnosti. Već pomenuti ciklus *Znamenja* možda je zbog svoje otvorenosti ponajljepši u zbirci, jer teško se odlučiti koja je od ovih pjesama bolja: "Uljez", "Krilata svirala", "Zapaljene ruke" ili "Poslednje uže". Svjetlosna dionica u pjesmi "Uljez" kao živi lirske negativ pod epskim naslovom gozba, artificijelan do mjere od koje se nema kuda, muzički relevantan, a u saodnosu sa dionicom-simbolom kap krvi i dramatičan, istovremeno djeluje kao izvanredna vinjeta. Estetskom supstacijom i artizmom srodnja je s jednom od rijetko lijepih pjesama Vaska Pope – "Terazije" – pjesmom o ljudskoj i estetskoj mjeri neuhvatljivoj brojkom, što dojmom sugerira zagonetnost svjetlosnih mjeri na egipatskim i asteš-

kim hramovima. Posebno su lijepo "Zapaljene ruke" koje u kosmičkom prostranstvu nose sav smisaoni potencijal onoga što čovjek u njemu znači, tragično lijepi, stvaralački čovjek, kao jedino njegovo osmišljenje. A takve pjesme kao što su "Posljednje uže" ili "Zvjezdani puž" ili "Krilata svirala" vode, uslovno rečeno, recimo, astralnim metaforama Majakovskog, njegovoj *flauti-kičmi*, ili lirizmu Nazorovih ditiramba i tragičnim dubinama Kranjčevićeve simbolike, ili, najbliže, *čudotvornom peškiru* narodne uborazilje. Možda je složenije i škrtije poetičan ciklus *Podražavanje sunca* s idejom o čovjekovoj moći da prezivi, potraži ili stvori novo sunce, razumije se u Pope ne jedinom jer u isto vrijeme to je ciklus o čovjeku kao zemaljskom i kosmičkom biću, kao *djetetu sunca*, niz slika i karakteroloških varijacija o njemu, pozitivnih i negativnih. Na ovom mjestu se Popa dodiruje sa simbolistima za koje ga vezuje odnos prema riječi s težnjom ka sažetosti do zamjene riječi čutanjem. Njihovu pak ideju o čovjeku kao djetetu sunca, Popa, sasvim na svoj način, gotovo realistički razrješava. Slikovnom inventivnošću, originalnošću, jednostavnošću rustikalija i harmonijom za nas se u ovom ciklusu izdvaja pjesma "Sukob u zenitu". Ponekad su Popine pjesme popraćene izravnim smisaonim komentarom, kao idejnim i filozofskim usmjeranjem pjesme, što dovodi do kompozicione necjelovitosti. Ovakve stihove Popa zagrađuje istovjetnošću supstance početnih i završnih stihova. Za Popin kosmički, veoma često *rascvjetali* crtež, karakteristična je figurativnost klasičnih oblika ("Pripreme za doček"). Popina leksika pokazuje veoma uočljive tipološke karakteristike i važan je dio tipološkog integrala koji ovu poeziju čini osebujnom. Mnoge Popine pjesme odlikuju se dinamizmom plastike ("Strano sunce") koja nosi visoke karakterološke vrijednosti. U naslovnoj, a posljednjoj pjesmi ovog ciklusa ("Podražavanje sunca") estetski dominira slika minulih kosmičkih apokaliptičnih događaja, koja ipak sugerira ovozemaljski industrijski krajolik.

Činjenica što je vinjetu-simbol iz ciklusa *Raskol* ("Ješan dim" i "Užareni poljubac") stavio kao znamenje smisla svoje strogo komponovane zbirke, bolje reći djela *Sporedno nebo*, svjedoči o značaju ovog ciklusa, o njegovoj smisaonoj razuđenosti u okvirima cijele zbirke. Ovaj fakat unekoliko pomjera tvrdnju da je *Podražavanje sunca* glavni ciklus u njoj. Pjesme ovog ciklusa, s vinjetom dvaju kotlova kao simbolom kruga, u doticaju su s *Igrama*, samo što je krug pomjeren prema univerzumu. Na neki način u ciklusu je tretirana tema čovjekovog opstanka u kosmosu, a to pitanje rješava sam čovjek jer je ono što mu je dato okvir uzak i tijesan. Groteskna likovnost ove dinamičke slike iskazuje pobunu čovjekovu protiv prirodne ograničenosti njegove sveukupne domaje, kao što je ova poezija pobuna

protiv konvencionalne poetike za koju je priroda vrhovni obrazac. U savladavanju tih otpora radost i vrijednost uspjeha u nekim slučajevima potire težinu napora, a to je staro mjesto u literaturi, tretirano na nov način. Ali već u sljedećoj, predivnoj pjesmi "Nesagoriv kalem", koja je urađena s više mjere nego čak "Ognjeni suncokret" (dva dragulja u cikličkom nizu) dolazi drukčije mjesto, čovjek je otklonio svoju ovisnost od onoga Nekoga – kako bi rekli simbolisti.

Smisao lipe kao simbola u nas je dobro poznat. Taj smisao kao duševnu moć Popa je visoko ocijenio u pjesmi "Kroćenje bodeža" iz ciklusa *Lipa nasred srca*, ali je u pogledu čovjekovog odnosa prema njemu sačuvao visok stepen pesimizma kao i klasična književnost ("Pesma mlade istine" i "Lipa nasred srca"). Ovaj princip najčešće je plijen i žrtva ljudske nezahvalnosti i vlastoljubivosti ("Stradanje zlatnog tronošca"). U okviru ovog ciklusa pisac je dao i poseban tip pjesme ("Zmaj u utrobi", "Riba u duši" i "Golub u glavi"), čija se tipologija unekoliko može odrediti žanrom bajke. Pjesme imaju visoku likovnu vrijednost, posebno "Golub u glavi" koji je veoma poetičan. Iskazane su u naraciji koja donosi likovni niz međusobno čvrsto omeđenih dionica nejednake veličine i jarkih boja s unutarnjom vezom. U pogledu ovih pjesama možda bi se moglo reći: radoznalost je stvaralački princip, ali kada on postaje znatiželja, pretvara se u destrukciju koja ne razlikuje vrijednosti.

U pročelju posljednjeg ciklusa zbirke pod naslovom *Nebeski prsten* je pjesma o zvjezdoznančevoj smrti kojom je plaćena neutoljiva žeđ za spoznajom, možda apsolutnom jer je *pošao da nade suncokret u kome se stiču putevi svakog srca i svake zvezde*. U uzroke smrti pjesnik ubraja i njegovu društvenu samoizopćenost *jer su mu zvezde bile bliže nego ljudi*. U ovom ciklusu svojom kompozicionom cjelovitošću i lirizmom izdvajaju se dvije pjesme: "Majstor senki" i "Zvezdani puž". Prva pjesma pokreće u nama čitav smisaoni potencijal majstora tmine iz literature i bez ijednog direktnog poteza jasno ocrtava skicu ljudskog karaktera. Ako su *Terazije* svojom artificijelnošću umjetnička mjera svjetlosti, onda je "Majstor" takva mjera sjenke. Druga pjesma je izuzetno lirična svjetlosna čarolija što asocira na Mlijecni put, tj. našu galaksiju i vrednuje kosmičko vrijeme bez čovjeka kao put u ništavilo. "Majstor sjenki" artizmom i harmonijom podsjeća na klasično djelo, "Zvezdani puž" epskom sporošću i leksikom u kojoj je udarna pjesnička riječ *peškir* na neomeđenu sporu, ali sveobuhvatnu slobodu narodne poezije. Ciklus *Nebeski prsten* posvećen je principu vjernosti – ljudske i, u Pope, kosmičke. U njemu samo dvije pjesme ("Ništarija" i "Majstor sjenki") nisu zavrijedile pjesnikovo direktno obraćanje i poziv na

ljudsku stazu. Ništarija i nema vlastitog života pa zato može da živi samo u snovima (na ljudskom planu to je izvanredno tačno).

Možda je prejako reći da je *Sporedno nebo* glavno nebo Popine poezije. Na liniji hiperbolidne krivulje razvitka ovog pjesništva na kojoj se dosta precizno mogu predvidjeti sljedeće popune *Sporedno nebo* je u njenoj najvišoj tački.

1976.

Mak Dizdar i folklor

(na primjerima dviju pjesama)

Izgleda da je prošlo vrijeme, da li zauvijek, kada je pjesma, odnosno umjetničko djelo, bilo samo sebi dovoljno. Preuzimanje od drugih, ili princip *literatura na literaturu* ušao je u osnovu naučnih istraživanja, koja pokazuju da pjesma tek onda postaje jasna kada se prouči i s aspetka preuzimanja. Slijedi zaključak da modernu poeziju, i ne samo nju, običan čitalac može shvatiti i razumjeti ako ozbiljno uđe u naučnu spoznaju o njoj.

Druga stvar koju bih preliminarno rekao tiče se općepoznate činjenice da još od početka ovog vijeka do danas moderna poezija uopće nastaje u doticaju s narodnom poezijom kao jednom od ishodišta i paradigm, da je njena složenost, hermetičnost ako hoćete, podstaknuta modelima te iste poezije. Kako onda shvatiti tvrdnju o njenoj antidemokratičnosti.

Zato kad danas vodimo razgovor o savremenoj poeziji, mi ne možemo mimoći Vukov princip u ovom domenu koji postaje trajno jubilaran u svakom ovakvom razgovoru.

Primjer za to je i poezija ne tako davno preminulog, bosanskohercegovačkog i jugoslovenskog pjesnika Maka Dizdara, svojevrsnog bosanskohercegovačkog Vaska Pope, pisca čuvenog *Kamenog spavača*, koji je umro navršivši tek 54. godinu.

Iako je nekada, iz aspekta socijalne literature, smatrao, a to kasnije kao sjećanje i napisao *da je sevdalinka opasnija od alkohola i prostitucije, da je veliko socijalno zlo...*, Mak Dizdar će u svom zreljem dobu napisati da *Vukovom zaslugom jezik naše narodne pjesme ostaje književni jezik..., da ga je narodni stih natjerao, kad ga je dobro upoznao i proučio, da i sam uskrsne neke njegove vječne motive u svojoj vlastitoj stvaralačkoj groznici i praksi..., da je ljubav prema našoj narodnoj pjesmi... sastavni dio njegovog svakodnevnog interesovanja za riječ, i zvuk..., da u narodnoj pjesmi treba tražiti nove vrijednosti, još dovoljno neuočene, neistražene i time otkrio pravac vlastitih tragalačkih npora, koji potvrđuju i njegove pjesme.*

Ostajući u okvirima zadane teme, izabrali smo dvije pjesme iz Makovog *Kamenog spavača* čije porijeklo, nastanak i faktura nesumnjivo svjedoče o realizaciji tek citiranih pjesnikovih ocjena, zamisli i traganja. Riječ je o pje-

smama "Labud-djevojka" i "Onemuštio". Prije toga nekoliko riječi o stihozbirci, kako je nazvana u kritici, *Kameni spavač* i Dizdarevoj poeziji uopće.

Kameni spavač nastao je, kako bi rekli ruski futuristi, po socijalnoj prorudžbini: u potrazi za ishodištem i genezom proučiti istorijsku građu, stare tekstove medievalne Bosne, doći do određene spoznaje, a zatim pjesnički pročitati smisao poruke *Kamenog spavača*. To traganje za identitetom zemlje i naroda autorovom pjesničkom voljom uzdignuto je na stepen univerzalnih pjesničkih značenja u čijem centru je čovjek. Osebujnost bijelog mramorja, izuzetnost koja je priznata kao izvanredna, originalna vrijednost u širim prostorima, zahtjevala je novu specifiku očuđenja piščevog stila i izraza. I kritički i pjesnički Dizdarevi tekstovi potvrđuju prisustvo tekovina umjetničke avangarde, književnih formacija kao što su: simbolizam, futurizam, ekspresionizam, nadrealizam, egzistencijalizam. Ne znam koliko su, i jesu li uopće, pjesniku bile poznate teorijske osnove ruskog akmeizma, ali ga je tema kamena, odnosno bijelog mramorja i njegova faktura u kojoj je kodiran *kameni spavač* očigledno vodila ka nastojanjima da iskaže estetsku relevantnost obilježja težine i poruke u nju uklesane, ka onoj težini koju će tako sjajno izraziti akmeista Osip Mandeljštam kojem je Mak blizak metatekstualnošću svojih pjesničkih tvorevina. Geometrizam stećaka i njihovih ploha tjerali su ga ka geometričnoj, racionalnoj konstrukciji pjesme, a dubina poniranja u ornamentalne fragmente, u njihove estetsko-smisaone dubine putem raznih postupaka – ka unutarnjem komponovanju motiva u pjesmi. To podsjeća na spoljašnju fragmentarnost poezije Majakovskog koja je takođe iznutra komponovana. Na Hljebnikova podsjeća orijentacija na arhaičnu riječ kao stilski novum koji tema iziskuje, a pjesma o komičaru Mravcu kojega je bosanski kralj poslao Dubrovčanima u goste za praznik, napisana pod naslovom "Slovo o smijehu", upućuje na slična nastojanja Hljebnikova, koja su vjerovatno došla kao podsticaj za pjesničko rješenje teme. U namjeri da odškrine dveri u onostrani duhovni svijet *Kamenog spavača*, Dizdar, poput modernijih pjesnika, nerijetko pribjegava apstrakciji, apstraktnoj slici i poput njih je naseljava stvarima kao bićima.

Složenost je karakteristika žanrovske odredljivosti moderne poezije. Tako je i sa Dizdarevom poezijom i sa njegovim *Kamenim spavačem*. Ta stihozbirka, kako ju je nazvao pisac nezaobilazne monografije o Maku Dizdaru Enes Duraković, ne zadovoljava kao žanrovsко određenje, kao ni Begićevo – mozaik, iako ni jedno ni drugo nisu netačni. Ne zadovoljava ni određenje pjesnički omnibus. Pjesnik je raznolikost i raznorodnost motiva, koju je tematski odredilo čitanje stećaka, sveo na neobuhvatne tematske cikluse: čovjek, nebo, zemlja, riječ i time unio neki opći red. Unutar ovih,

nazovimo ih ciklusa, smješteni su gotovo svi žanrovi lirske i lirsko-epske poezije od lirske minijature, preko svih vrsta lirskih pjesama do romanse, balade, čak poeme. U ovaj lirsko-epski žanrovski univerzum nastanio je pjesnik svu kosmologiju i kosmogoniju *Kamenog spavača*. To je inače karakteristika moderne, simboličke umjetnosti: sažeti na jedno mjesto sve iskustvo i sve mogućnosti. Kao da je riječ o začetku neke nove ciklizacije iz koje se rađa novi žanr.

I pored teškoća u praćenju njegovog smisla i značenja Dizdarev stih je u osnovi vrlo jednostavan, tako da na prvi pogled ne primjećuješ njegovu pjesničku smisaonu polivalentnost i dubinu. Ali kada se ta jednostavnost razgrne, otvaraju se putovi bogate poetske refleksije i senzibiliteta, specifika očuđenosti njegovog pjesničkog govora: prozni govor redukovani na slobodni stih, škrto rimovan i poetiziran, ponekad suha, škrta riječ koja ispod tvrde ljske sadrži dram umjetničkog principa. Rijetko kad Dizdar preopereti svoju kamenu konstrukciju, ukrašenu tu i tamo košticama tvrdih plodova ili bodljama drače – ta njenu kamenu nosivost je nemoguće preoperetiti. Pjesnikov odnos prema riječi je ne samo odnos prema materijalu, već i prema materiji, kao u futurista. "Dvadeseto" slovo o slovu iz *Kamenog spavača* kao eksperimentisanje riječju po zvučnoj rezonanci potvrđuje nastojanja ka novoj riječi i novoj poeziji slično kao u Hljebnikova i Kručoniha. Nerijetko Dizdar lomi stih s intenzitetom koji se povećava nekad prema kraju pjesme, nekad obrnuto, a nekad do sredine, tako da tu i tamo riječ predstavlja čitav stih. Čini nam se da to lomljenje stiha ima dvojak smisao: jedan je grafički izgled pjesme koji dobija geometričnu figuralnost, drugi, značajniji, je u funkciji poentiranja smisla i umjetničkog principa da bi se riječ duže zadržala u receptivnom polju čitaoca. Pored toga tvrda i hermetična pjesnička riječ nije imuna od automatizacije pri čitanju.

Kada čitamo *Kamenog spavača*, moramo se saživjeti s mišlju da je to poezija o stećima, inače nam se može desiti da razumijevanje pjesme opada s gubljenjem uvida u tu vezu. Iz tih razloga je Mak Dizdar izazvao čuđenje kod nekih kritičara zato što je neke izvanredne pjesme, kao što je "Labud djevojka", čija se tema odvojila od svoga izvora, izbacio iz *Kamenog spavača*. S druge strane neke pjesme iziskuju zabilješke i dopunske informacije kao što je to sve više slučaj, kako smo na početku naglasili, s modernom savremenom poezijom.

Mučno odgonetanje u tekst i ornament stećaka kodiranih poruka čije je porijeklo bilo i folklorno Mak Dizdar je vršio u oslonu i na narodnu poeziju. Čitanje stećaka pomoću motiva iz narodne poezije bilo je i opravданo i veoma produktivno. U procesu rada pjesma se je ponekad udaljavala, od-

vajala od teme stećaka i *Kamenog spavača*, kao što je slučaj s već pomenu-tom pjesmom koja će biti razmatrana.

Uobičajen postupak kod Maka Dizdara, a i u slučaju "Labud djevojke", je ovaj: u matricu sižea, često vječnog, ubacuje se glavni motiv, kao konstruktivni princip pjesme, kao njena stilema koja onda ili vrši selekciju drugih motiva koji ulaze u matricu sižea i stupaju u saodnos s drugim motivima, pored ostalog i kompozicioni, ili zahtijeva od pjesnika da ih stvori. Tako je, u slučaju "Labud djevojke" dobijen neki vid romanse. U ovoj pje-smi je unekoliko ponovljen siže iz Dizdareve poeme *Plivačica*, samo što je ovdje riječ prije o duhovnom nadmetanju – iza prostora do kojega dopire oko sokolovo, dok je tamo u pitanju eros.

Već apozicijski naslov pjesme sadrži znak ("Labud djevojka") koji upu-ćuje na narodnu poeziju. Pjesma je inače sva nastala na modifikovanim motivima iz narodne poezije, pri čemu se može utvrditi folklorno porije-klo svakog od njih. Prve dvije strofe su metatekst porijeklom iz narodne pjesme, realizovan u simplohi. Broj devet kao mitski broj. Kao posljednji i najviši jednoscifreni broj on ovdje iskazuje težinu prepreke, njenu nesavla-divost, a kao leksema koja se uporno ponavlja jedan je od bitnih graditelja simplohe. Lekseme kao: dveri, odaja, kovčeg, pečat, porijeklom iz narodne i srednjovjekovne književnosti kao pjesničke riječi sa smisлом metafore ovdje dobijaju funkciju simbola. Ustvari put do spoznaje, do otkrivanja du-hovne tajne čovjekove u ljubavnoj igri ili igri koja joj prethodi, tautološki je razuđeni lirski sažetak kao potraga za ključem tajne, za znakom ključa, što asocira na simbolističkog pjesnika kao maga kome je dat ključ tajne. U osnovi pjesme su folklorni motivi neuvhvatljivosti i zagonetnosti kao motivi igre, u ovom slučaju ljubavne, motiv nadmetanja i nepokornosti, motiv igre *čik me stigni*, skrivalice. Dinamizam svakog od njih obezbjeđuje dinami-zam pjesme u cjelini, a njihova priroda zahtijeva najmanje dva učesnika, pa je pjesma i dana u dijaloškoj formi sa jasnim skicama dvaju karakte-ra, a nabrojani motivi pjesme javljaju se i u funkciji motiva za karakter. Igru gubi onaj ko prvi otkrije tajnu svoga duha, svoju duhovnu konstantu čime je izgubio i ljubavnu igru, prestao je biti zanimljiv. Sve ovo bogatstvo, smisaonosti i poetičnosti, sve te kombinacije i sukladnosti motiva u jed-noj naizgled veoma jednostavnoj i kratkoj pjesmi, iziskivale su kumulaciju estetske energije na malom prostoru: epski princip kao princip izgradnje smionog karaktera, kao princip nadmetanja, dramski princip kao princip sukoba realizovan u dijalogu čak u lirskoj pjesmi u osvajanju ljubavi i lirski princip kao princip ljubavi, pejzaža, igre.

Izgleda nam da je ovdje stvaralački prisutan i motiv lova iz pjesme "Lov lovio"; tipološka srodnost nekih leksema i sintagmi i njihova stilска konstruktivna funkcija u obje pjesme to potvrđuju. U jednom komparativnom saodnosu one izgledaju ovako: lug zeleni – zelena grana (kao sinegdoha znači isto), zelena ptica, soko – soko, soko pod oblacima – soko pod oblacima, bijela vila – labud-djevojka. Zajedno s oblicima *otpečatih*, *otvorih*, posredno prisustvo teme lova čine ipak labavu vezu sa temom stećaka.

Druga pjesma o kojoj smo htjeli da kažemo nekoliko riječi s aspetka Vukovog folklornog principa nosi naziv "Onemuštio". Siže joj je preuzet iz narodne poezije u kojoj je više puta obnovljen (da kažemo da istovjetan ili veoma sličan siže ima sevdalinka *Kad ja podoh na Bembašu*). U I. tomu Vukove zbirke, odnosno u *Antologiji narodnih lirskih pjesama* u izdanju SKZ, Novi Sad, 1969. g. koju je sastavio dr. Vojislav Đurić, pronašli smo pjesmu pod naslovom "Anda kapidžija". Stihovi kojima se poslužio Mak Dizdar, gotovo ih citirao, glase ovako: *suncem glavu povezala, mjesecom se opasala, a zvijezdama nakitila*. U Makovoj pjesmi стоји: *Suncem se je povezala / Mjesecinom opasala*. Treći stih je međutim znatno variran i to dva puta. Prvi put naspram: *a zvijezdama nakitila*, стоји: *U očima / Zvijezde / gore*, drugi put *Zvijezde gore / U očima*. Ovaj motiv će pjesnik unekoliko razviti i ponoviti dva puta i tako ga pretvoriti u lajtmotiv pjesme i u glavnu misao odnosno samoosjećanje lirskog subjekta kojom je opsjednut, a koja dobija vrijednost motiva za psihologiju junaka, odnosno njegov karakter. Taj drugi put i konačno u gradaciji bazirani motiv glasi ovako: *Pjevalo je / Carskim drumom Glasom čežnje / Punim / Srcem / Sada se je povezala / Povezala / Opasala / Suncem se je povezala / Mjesecinom opasala / Zvijezde gore / U očima*.

Prvo uvođenje motiva Dizdar je pripremio u drugom pjevanju koje se sastoji od tri distiha, ne formalno već refleksijom. Drugo uvođenje je međutim formalno, neka vrsta didaskalije koja se rimom, kao konstruktivnim principom stiha, zatim izborom i značenjem riječi, uklapa u motiv. Sam motiv je proširen u scenu koju junak u putu zamišlja, i koja podiže lirsku dramatičnost njegovih osjećanja, do kulminacije. Međutim, kao zaključni akord ovog samoosjećanja pisac uvodi još jedan motiv-refleksiju koji izriče egzistencijalnu mjeru ljubavi čiju srodnost s poznatom dalmatinskom narodnom pjesmom *Da nije ljubavi nije teško prepoznati*: *Da je nije / Da nije nije / Ne bi bilo / Ne bi / Ne bi / Ne bi bilo / Niti / Dana*. Misaono učvršćenje prethodnog, glavnog motiva kako bi se zadržala njegova tensija sve do spoznaje da se draga udala, obezbjeđuje visinu tragike pada kao poentu pjesme koja slijedi. Ovaj motiv prije svega preuzima veoma smisaono funkcional-

nu anaforičnost pjesme iz koje potiče kao njeno glavno obilježje, a umjesto stiha *Ne bi svita bilo* stoji nešto raščlanjeni za potrebe pjesme stih. *Ne bi bilo / Niti dana*, što otprilike isto znači. Modifikacija ovog motiva znači njegovo prilagođavanje trenutku i vlastitoj pjesničkoj versifikaciji i prirodi stiha, uvođenje u vlastitu poetiku stiha veoma elastičnog i veoma prilagodljivog koji se lako razbija do mjere u kojoj svaka riječ može biti stih. Prirodu tog u osnovi slobodnog stiha odredila je priroda Dizdareve poezije, njena fabularnost, njena epičnost koja vuče stih ka obilježjima proze i njena eliptična liričnost koja vuče ka stihu od jedne riječi.

U potrazi za odgonetanjem smisla mitske simbolike sunca i mjeseca na stećcima pisac je naišao na ovaj motiv možda sličnog porijekla koji se izvrsno uklapao u tu simboliku, a njegova pjesnička energija sa svojim simboličkim mitskim obuhvatom i neizmernom lirskom koncentracijom bila je sposobna ne samo da izazove pjesmu o ljubavi, već da pronađe adekvatnu siježnu matricu u kojoj će otkriti svoje mogućnosti.

Treba reći da stihovi preuzeti iz narodne pjesme, koji uglavnom nose rimu pjesme i zajedno s preuzetim sižeom predstavljaju konstitutivni princip pjesme, teret njenog lirskog načela, prevode je u sferu stihovane forme. Narodna poezija je u ovoj pjesmi prisutna i na drugi način, pojedinim riječima koje se prepoznaju kao stileme te poezije, a koje raspoređene u pjesmu u tom svojstvu vezuju te dijelove i formalno za glavni motiv. *Sada jezdi / U sretanje zvijezdi*. One su nosioci asocijativnih moći pjesme jer su u stanju da u nju uključe one motive iz kojih potiču, i u okviru stiha kome pripadaju predstavljaju njegov konstruktivni princip, budući da postaju nosioci njegovog ritma. Za razliku od prethodne pjesme kojom smo se bavili, ova je monološka sa jednim pretežno lirskim subjektom koji je veoma jasno ocrtan. Nakon što je dobio saglasnost svoga uma na odluku srca osloncem na narodnu poeziju i iskustvo iz nje! *Golub traži golubicu / Mjesec zvijezdu / Danicu*, krenuo je dragoj da je isprosi. Međutim, okljevanje koje je prethodilo odluci, a koje je obično smješteno između želja srca i odlukeuma, prisutno je u ovoj pjesmi i na drugi način – lirski subjekt usput refleksijom provjerava ispravnost odluke. Tako pozajmljeni motivi čine i glavne motive u skici karaktera glavnog junaka. Majstorskom intervencijom u dovođenju motiva u saodnos i vlastitim pjesničkim neospornim dopunama, pjesnik je pokrenuo, dinamizirao siježne tokove kao unutarnje tokove junakove psihe.

Ako se, prema Bahtinu, žanr određuje prema hronotopu, onda bi ovo djelo kao žanr bilo moguće smjestiti između balade i poeme, kako ju je pisac ne bez razloga nazvao. Razumije se da se o srodnosti s poemom

može govoriti u smislu komparacije s modernom avangardnom poemom. Spoljašnja, konstruktivna, razbijenost ove pjesme i njena komponovanost iznutra upućuju na slična obilježja poeme. Na tu srodnost upućuje i stilska raznorodnost, raznolikost metra, kombinacije slobodnog i vezanog stiha. Međutim, žanrovska kratkoća djela kao vrijeme djela, redukovana fabule i sižea upućuju na baladu. Moguća je i jedna veoma neodređena odredba: lirski spjev.

Midhat Begić i ruska književnost

Općenito je poznato da je ne tako davno preminuli akademik Midhat Begić, jedan od najvrsnijih kritičara što ih je imala bosanskohercegovačka književnost i uopće sve književnosti nastale na našem jeziku, bio njihov izvanredan poznavalac. I ne samo to. Kao francuski đak, sa doktoratom koji je tamo stekao, odlično je poznavao i francusku književnost. Međutim, u optici ovog rođenog komparatiste, našle su se i druge književnosti, makar i sekundarno, a među njima posebno ruska. Skerlićev odnos prema ruskoj književnosti, a Skerlićev kritičarski opus bio je tema njegove doktorske disertacije, Begić je okvalifikovao kao blisko rođački, što je, po našem mišljenju, upotrebljivo kao izraz njegovog odnosa prema toj književnosti. Begić je u više navrata ispoljio sjetno nezadovoljstvo zbog rđavog poznavanja južnoslovenskih književnosti na zapadu jer ih je kao vrstan poznavalac, ali i strog kritičar, stavljao na razinu evropske književnosti. Kada u zapadnoevropskoj kritici i znanosti o književnosti uopće nije nailazio na tretman južnoslavenskih književnosti, Begić je tražio bar Ruse ili Poljake. *Ne nalazeći bitnih protivnosti – kako sam kaže – na širem evropskom planu između zapadnih i ruskih umjetnika* – Begić je, formulišući Skerlićevu samoosjećanje te književnosti, čiji je *idealizam u divljenju i začuđenosti pred jedinstvenim ostvarenjima Gogolja, Dostojevskog i Tolstoja*, ustvari i sam nešto slično osjećao. U biti, proces je bio reverzibilan: od francuskog klasicizma ka ruskom XVIII vijeku, od zapadnoevropskog sentimentalizma, romantizma i realizma ka ruskom XIX vijeku i od Turgenjeva, Tolstoja i posebno Dostojevskog i Čehova prema Zapadu, prema Kafki, Prustu i Džojsu, prema literaturi apsurda.

Do susreta s ruskom književnošću došlo je u Begića vjerovatno kao i u drugih, u srednjoj školi. U tekstu *Na izvoristima pjesničkih slika*, u povodu Bašelara, Begić oživjava vlastita sjećanja na studentske dane u Beogradu (studirao je francuski, talijanski i naš jezik – N. K.), u periodu zanosa za Krležu i nadrealizam kao književnu orijentaciju Begić piše: *Sjećam se kakvog je životodavnog tonusa imala za nas tada prevedena poezija A. Bloka, V. Majakovskog i S. Jesenjina...*

Ponovni susret s ruskom književnošću morao je doći uz rad na disertaciji o Jovanu Skerliću koju je odbranio u Lionu 1958. g. jer je Skerlić pisao

o ruskoj književnosti. U pročelje svojih tretomnih *Raskršća*, čiji je značaj za sebe sam odredio onim *ja sam svoje rekao u 'Raskršćima'*, stavio je kao prvi i jedini rad posvećen u cijelosti ruskoj književnosti, ne slučajno i никако prvi po nastanku, pod naslovom *Gorki u kosmopolisu*. U njemu će nagovijestiti porijeklo i smisao naslova svoje kritičarske trilogije: *Gorkijeva misao je bila raskršće gdje se ljudi susreću, odakle se razilaze odlazeći svojim putevima*. Podtekst ove formulacije višegubu je smisaon: on znači orijentaciju na umjetnost imenom Gorkog, ali ne Gorkog koji je po Begiću rukom NKVD-a ispisivao programska načela socrealizma 1934. godine, već Gorkog koji u doticaju s Ničeovim, i prije svega, Gijoovim vitalizmom *hrapavom plebejskom rukom* piše svoju pjesnički gustu prozu. A takva proza za Begića ima primarnu vrijednost, ona je kritičareva ljubav o čemu svjedoče tekstovi o Kočiću, Stankoviću i Samokovljiji. Ali *raskršća* su i ona mjesta između pravaca, djela i u djelima na kojima se sustižu, sukobljavaju i ukrštaju umjetnički postupci; to su estetski srazovi u kojima je akumulirana estetska energija, sastavci struktura na kojima je Begić tražio odgonetke djela.

Doticaji s ruskom književnošću ostvareni su prije svega u napisima o književnostima na našem jeziku i francuskoj književnosti, tamo gdje su oni inače historijski postojali. Begić je dobro poznavao glavna djela ruske klasične književnosti, posebno moderne od Dostojevskog, Čehova i Gorkog do simbolizma i Bloka, futurizma i Majakovskog, kojeg zajedno sa Šolohovom smatra najvećim dometom ruske književnosti novijeg vremena. Tu su Pasternak i Solženjicin. Šteta što njegova kritika nije doprla do Mihaila Bulgakova.

Begić je poznavao i rusku kritiku, prije svega Bjelinskog i Černiševskog, Dobroljubova i Pisareva. Polemisao je s Plehanovom. Čitao je i Vorovskog i Voronskog, ali ih nigdje ne pominje. Poznavao je i ruske formaliste, prije svega Ejhenbauma i njegov rad *Kako je napravljen Gogoljev 'Šinjel'*.

Krležin *Predgovor podravskim motivima* Krste Hegedušića imao je za Begića gotovo presudan značaj, posebno na planu suprotstavljanja kodeksu socijalističkog realizma. U *Podravskim motivima* je loše prošao Černiševski. Svoj odnos prema estetskim stavovima Černiševskog Begić će izraziti ovako: *...ako je umjesno još govoriti o estetici iz rasprave 'Estetski odnosi umjetnosti prema realnosti'*. Slično je prošao i Dobroljubov u Begićevoj interpretaciji polemike između njega i Dostojevskog. Tvrđnju Dostojevskog da *Dobroljubov ne razumije osnovne zakone umjetnosti i glavnu njenu实质inu – slobodu nadahnуća* Begić očigledno prihvata. Međutim, Bjelinski je izdvojen iz četvorke i u suglasju sa Skerlićem dobija svoje nasljednike u Sent Bevu i Tenu. Ali osjećajući valjda da je blizu negacije, Begić će reći:

sve su to bili veliki duhovi, veći od Samflerija i Dirantija. Ipak treba reći da je četvorka kritičara i teoretičara ruske književnosti društvene aspekte svoje teorije i kritike izvlačila i iz savremene ruske književnosti i da vrijednosni književni niz generala ruske književnosti, kako ih je nazvao Tinjanov, koji i danas važi, proizlazi dobrim dijelom iz njihovih kritičkih opservacija i ocjena.

Jedna Begićeva opaska se tiče čuvenog Plehanovljevnog ekspresivnog doživljaja Miloske Venere, lišenog erosa, što podsjeća na Tolstojevo shvatnje umjetnosti. U vlastitom opisu doživljaja istog predmeta Begić ne prihvata ovo izuzeće već ga vraća u sferu cjelovitosti afirmacije ljudskog bića.

U radu *Od impresije do strukture* visoko će potvrditi vrijednost *prvobitnih utisaka*, doduše u kritici, što asocira na sličnu misao Aleksandra Voronskog. Na srodnost s intuitivcem Voronskim koji je svoju tvrdnju o preimcuštvu intuitivne spoznaje u umjetničkom djelu platio glavom, upućuje Begićeva kritička refleksija u cjelini jer je ona u svojim najvećim domašajima u osnovi bila intuitivna. Begićeva pak misao da *umjetnost počinje od poremećaja u ceremonijalama, od iznimaka, od trenutka ispada i skandala u obredima* neposredno asocira na Tinjanovljevu misao o *poremećajima* u Puškinovom jeziku u odnosu na jezik klasicista, a ti *poremećaji* i jesu začetak novog stila, novog pjesničkog jezika, nove poezije. Međutim, na drugom mjestu kao da je želio da se ogradi od formalističke jednostranosti. Begić kaže da kritičar treba da *prilagodi svoja oruđa osobenostima umjetničkog djela, ne da mu nameće svoja unaprijed pripremljena mjerila*, što je svojevrsni pledoja za univerzalnu kritiku. S druge strane priznajući formalističko poimanje o nastanku umjetnosti iz umjetnosti, Begić će se definitivno ograditi mišlju: *Bez realnog, istinskog životnog fonda, umjetničko djelo ne bi nikad doseglo punovažnost ozbiljnog stvaranja.*

U okviru futurizma, odnosno LEF-a djelovala je grupacija konstruktivista, koji su smatrali, kao što je poznato, da umjetničko djelo treba da bude racionalna konstrukcija izgrađena na principima svrshodnosti i ekonomičnosti. Konstruktivisti su isticali princip tzv. *gruzofikacii*, tj. maksimalnog smisaonog opterećenja na jedinicu književnog materijala. Očigledno je Begić poznavao tu formulu i upotrijebio ju je tako što je iz njene strukture izbacio određene pojmove, a ubacio druge, svoje; *Književno djelo vrijedi koliko i umjetnička harmonija njegovog maksimalnog unutarnjeg nemira.* U registru imena u Begićevim *Sabranim djelima* nema Bahtina, ali se na mnogim mjestima dodiruje s njim, prije svega u pristupu djelu kao žanrovskoj cjelini.

Stvaralački raspon izražen u naslovu Begićevog rada *Na stepenicama između stvarnosti i apstrakcije* očigledno zadovoljava kritičara. Očigledno

su u pitanju Ejzenštejnove stepenice, koje se odnose na poslijeoktobarsko, pluralističko vrijeme u umjetnosti koje je grubo i definitivno prekinuto 1934. g. O tome Begić kaže: *Apstrakcija koja je tu bila temelj izražajnosti tog modernog stila... uskoro se okamenila: apstraktno je ostalo samo ono što je neposredno prisutno i korisno: kuća i birokratija, arhitektura i Država... i dalje: ...socijalistički realizam stavla, i teorijski, umjetnost ispod realnosti. On je zato neposredna i možda u istoriji najtemeljnija negacija i stvaralačke misli i same umjetnosti.* Ova rigorozna ocjena ima smisla ne toliko zbog same teorije pravca koliko zbog prinude koja je iza nje stajala. Šolohovljeva Čovjekova sudbina je neosporno umjetničko djelo, a pisac je očito imao u vidu neke teorijske osnove ovog pravca. Veliki umjetnik i na suženim osnovama stvara velika djela. Bulgakovljev Majstor i Margarita, djelo bez premca u ruskoj pa čak i u evropskoj književnosti, nastalo je najcrnjih tridesetih godina. Djelo nastaje iz prkosa. I da postavim makar i pretenciozno pitanje pri kraju vijeka: da li je neuporedivi ruski XIX vijek bolji od XX vijeka, naročito u poeziji?

Vrijedi citirati Begića u povodu Lukača koji je teoriju i kritiku realizma izveo i na ruskoj književnosti. *Ovdje se teorija više ne oslanja na istorijsku već na estetičku podlogu, na realističku praksu pojedinih umjetnika od Stendala i Balzaka do Tolstoja i Gorkoga...* Među najjačim tezama Lukačevim stoji distinkcija između pripovjednog i opisnog metoda. *Pripovijedati ili opisivati – to je odnos između Tolstoja i Zole... – Oslonac na velike umjetnike daje snagu Lukačevim argumentima.* Ali želja koja je i ovdje postala zahtjev nije imala u vidu stvaralačku koliko praktičnu stranu pitanja: kao da su djela novog tipa već ostvarena; kao da klasično stvarati danas znači sličiti klasicima; kao da se zajednička vrijednost može unaprijed izvesti iz klasika prije ostvarenja novoga; kao da nije osnova dijalektika sukoba sa prošlošću, nego slaganja.

Vrijeme je uglavnom opravdalo Begićevu kritiku Lukača. Neka mi ipak u ovoj prigodi bude dozvoljena jedna napomena kao opće poznata stvar: historija umjetnosti ne poznae onaj progres koji je karakterističan za nauku. Ne postoji neko ko je u ovih gotovo pet vjekova od renesanse dostigao u dramaturgiji Šekspira. Ali Šekspir ne može zamijeniti dramaturgiju nastalu poslije njega.

Puškin i Ljermontov se rjeđe pominju od nekih drugih ruskih pisaca; Puškin – u povodu Skerlića koji je o njemu tri puta pisao, zatim Njegoša s kojim Puškin dijeli neprevodivost na evropske jezike. Odmah da kažemo da se radi o dva tipa neprevodivosti i da je Puškinova neprevodivost paradoksalna jer je Puškin, budući šekspirovac i mocartijanac, najevropskiji

ruski pjesnik. Begić navodi kao zanimljivu i Skerlićevu paralelu između Prešerna i Puškina od kojega je, prema Skerliću, neodvojiva velika stihijna poezija, kao i od Slovena uopće. Međutim, korektnost paralele Puškin – Prešern, po našem mišljenju, je utemeljena na tome, što je stihijni, tačnije senzorni princip u obojice pjesnika ukroćen intelektualnim načelom. Uz smionu kvalifikaciju da je Vojislav Ilić veliki srpski pjesnik, naći ćemo kod Begića da je bio učenik Puškina, Ljermontova i Žukovskog.

U monografiji o Skerliću Begić citira tekst A. Belića u kome stoji da se Skerlić oduševljavao Gogoljevim *Mrtvim dušama* smatrajući ih najboljom knjigom koju je u životu pročitao, a Begić sa svoje strane dodaje da je Skerlić, poput Gogoljeva Tentenjikova krenuo u Evropu. Zanimljivo je da će se pomenutog Gogoljevog junaka-putnika Begić sjetiti u povodu Danila Lisičića iz romana Derviša Sušića *Ja, Danilo* i uporediti ga s njim. U dva navrata Begić će se sjetiti Gogoljevog *Portreta*: uz čitanje Borhesovog *Alefa*, u slučaju pisca Danarija čiju će sudbinu umjetnika uporediti s Gogoljevim slikarom.

Turgenjev ne spada u pisce kojima se Begić češće služi. Možda vrijedi pomenuti dva primjera poređenja Jovana Skerlića s Turgenjevom i njegovim junakom. Prvo se odnosi na Skerlićev stoicizam *kakav je Turgenjev pokazao operišući se bez anestezije*, i drugo, da je Skerlić u traženju smisla i vrijednosti u okviru realizma *ponekad gledao kao Bazarov koji nastoji da stvori razlog za produženje života*. Za rusiste koji poznaju kvalifikaciju što ju je Černiševski dao o Turgenjevu Begićeva usporedba djeluje kao svjesna rehabilitacija.

Za hrvatskog pisca Dinka Šimunovića kome je posvetio svoju opsežnu studiju i čiju je umjetnost visoko cijenio, reći će da je bio dak ruske književnosti od Puškina i Gogolja do Dostojevskog i Čehova. I zaista se Šimunovićeva proza doima kao sublimacija te velike literature, nečega na što ne liči, a što će Begić nazvati autentičnom izvornošću čime je upravo srodan toj literaturi. Prema vlastitom Šimunovićevom priznanju njegova prva priповijetka *Mjesec dana na vojničkim vježbama* nastala je pod uticajem stvarnog vojničkog života i čitanja *Zapisa iz mrtvog doma*. *Dostojevski je Šimunoviću*, veli Begić, *poslužio kao magično ogledalo svijesti o vlastitoj izopačenosti, a pisac 'Rata i mira' kao obrazac slikanja epskih situacija i likova*. Za Gončarova se vezuje Šimunovićeva novela *Mrkodol*, nastala kako iz ličnog viđenja svijeta tako iz književnih saznanja stečenih iz pročitanih prvenstveno ruskih i naših pisaca. Nakon što je provjerio ovaj piščev navod na Gončarovljevom *Oblomovu*, Begić odustaje od poređenja ogromnog romana s nevelikom novelom, ali izvodi neke zaključke u korist Šimunovića

jer Gončarovljev tekst *nosi u sebi neposredni pečat i posredni trag odgojnog usmjerenja*, dakle obilježja klasičnog realizma s pedagoškom porukom, dok se Šimunovićeva slika *simbolično uopštava u provaliju između svijesti i svijeta, u neprobavnu grotesku razdora čitavog jednog stanja*. Prihvatajući Begićeva studiozna razmatranja kao neosporna dodali bismo da se u Šimunovića radi o realizmu ekspresije i onog u ruskoj književnosti analognog sažimanja na početku ovog vijeka kao obilježja realizma koji je, doživjevši dezintegraciju ali i obnovu u eposi simbolizma i prevage poezije, ponio pečat zgušnjavanja žanrova, recimo, romana u pripovijetku. Taj put je vodio u prozu Leonida Andrejeva, kod nas – ka Šimunovićevu prozi. Tom ekspresivnom prozom suvereno vlada piščeva ličnost.

Tamo gdje govori o tokovima moderne književnosti Begić rijetko kad ne posegne za Dostojevskim. Tako je i Alber Kami postigao svoj *egzistencijalistički aspekt 'Mita o Sizifu'* polazeći od Dostojevskog. U vrhunskoj vrijednosnoj nomenklaturi evropskih pisaca neosporna su tri imena: Dante, Šekspir, Gete. Kod nekih je tu kao dopuna Homer i Servantes. Nastavak i začelje tog spiska su prirodno varijabilni jer se radi o novijoj literaturi: poninju se imena Molijera, Balzaka, Tolstoja, Dostojevskog. Begićev pak spisak i njegova atribucija su unekoliko osobeni: *Među književnim, pa i naučnim i umjetničkim uopće, otkrivaocima modernog svijeta, između Dantea, Šekspira i Getea, kao pjesnika koje neizbjježno zamjenjuju prozaisti, a u prvom redu Balzak, a ja bih dodao danas Dostojevski i Kafka. Izraz moderan pokriva specifičnost spiska i onu difuznost uticaja prije svega Dostojevskog koji i danas teče. Druga osobenost, naučni, tiče se već poznatih referenci Dostojevskog u sferi psihologije kao nauke.*

U članku *Nad Bodlerovim ponorom danas* Begić potvrđuje, provjerava i razdvaja paralelu Bodler – Dostojevski – Kafka. Potvrđuje na planu analogija između ponora i demonstva *Cvijeće zla i Zlih duhova*, a razdvaja na socijalnom planu: *Ali od Dostojevskog (i Kafke) ga odvaja bitno njegova lucidna sterilnost, njegov prezir prema poniženim i uvrijeđenim, prema ljudskoj osrednjosti. A ljudska historija se upravo izgrađuje na pitanjima osrednjeg čovjeka koji ne može da bude heroj, a ne želi da bude izrod. Dostojevski i Kafka su pjesnici te ljudske mjere, tog nevidljivog čovjeka na kome počiva veličina heroja i cinizma ljudskih izroda. Mogla bi se, međutim, Begiću staviti primjedba da Dostojevski obara dijagnozu duhovne osrednjosti tog čovjeka i na intelektualnom i na moralnom planu i zato u njega i epizodni junaci izgledaju krupni.*

U slučajevima pisaca svog jezika Begić će pronaći analogije s Dostojevskim. Tako će rehabilitovati Ogrizovićevo upoređenje Bore Stankovića

s Dostojevskim zbog sličnog osjećanja ponora u dočaranim međuljudskim vezama i pojedinačnim egzistencijama. I dalje, Prvi je zapazio Stankovićeve ‘ponore’... u stilu Dostojevskog i prvi se otvoreno suprotstavlja ranije ukorijenjenoj ocjeni da je Stanković ‘nesvjesni improvizator’ u pisanju... Sofkina tragedija nije tragedija ljubavnice kao Eme Bovari i Ane Karenjine. Ponikla iz nečiste krvi, ona je izraz preobražajnog pročišćenja ljudskog bića kao cjeiline do stepena gdje ta čistota postaje tragičan osjećaj nemogućnosti ikakvog ostvarenja izvan sna i trpljenja. To je čini srodnom junacima i junakinjama Dostojevskog koji neustrašivo prihvataju svoju sudbinu i otvorenih očiju jure svome bezdanu. Isto tako će u motivima lebdenja i propadanja u Andrićevim Licima, u postupku izvođenja jezgra pojava na vjetrometine raskršća, u tome da junaci priče nisu tumači svojih sudbina s kojma se nađu oči u oči, već se jeza života prevodi u svijest čitaoca, prepoznao postupke Dostojevskoga, a u sablasnom Kirilovljevom samoubistvu našao asocijacije prema Kirialesovoj metafizičkoj smrti kod M. Krleže, kod kojega je, poput Bahtina pronašao da *ljudska materija romana sa njenim figuralnim iskazivačima stoji objektivno odvojena od pisca*, kao što je to slučaj s Dostojevskim, što predstavlja originalnu formulaciju dijela Bahtinove polifonije.

U svojim napisima o Meši Selimoviću Begić, po svoj prilici nije uspio da razvije paralelu Dostojevski – Selimović kao što je to učinio u drugim slučajevima. Ali valjda osjećajući veličinu amplitude piščevog stvaralačkog daha od koje možda najviše zavisi da li će neko bili pripovjedač ili romanopisac, Begić će napisati: *U stvari, Selimović je i ovim romanom (Tvrđava – N. K.) kao i ‘Dervišom’ potvrdio svoju romansiersku čistokrvnost te ga je moguće upoređivati sa T. Vulfom i sa Dostojevskim...* A Begić bi sigurno pronašao i razvio paralelu u pogledu intenziteta prikazivanja čovjeka, u ekstremnim uslovima koje bira za svoje junake, u njihovim demonskim porivima.

U već pomenutom članku *Gorki u Kosmpolisu* Begić prikazuje i parafrazira poznati sukob između Zole i Tolstoja na stranicama tog časopisa na pitanjima ljudske sreće. *Bio je to čitav manifest (Zolin – N. K.) u korist pozitivnog naučnog i praktičnog rada kao jedinog spasonosnog sredstva u rukama modernog čovjeka.* Zolinom ateizmu Tolstoj suprotstavlja ideju vjere u ljudske ideale i poziva se na kineskog filozofa Lao Ce i njegovu doktrinu *tao* (razum, vrlina) koja bi jedino ljudima mogla donijeti sreću: *Čovjek nema zasluga zato što radi kako god, što nije zaslužan zato što jede.* Tolstoj dalje kaže da Zola vjerovatno zamišlja ideal kao nešto *natprirodno, neobjašnjivo.* Za Tolstoja je ideal *kružnica u kojoj su svi radijusi jednaki, u moralu – savršena vrlina.* *Tehnika i savremena nauka po Tolstuju – veli Begić – bacile su ljude u vratolomnu trku za poslovima... i pledira za izmje-*

nom načina mišljenja. Potražite nebesko carstvo i sve će vam ostalo biti dato kao prekobrojan dar – navodi Begić i komentariše – kao da im maše maramicom na vratolomnom putu u obetovani kosmpolis, drugi pak komentar glasi: prorok iz Jasne Poljane. Drugih komentara nema, ali je jasno da Begić prigovara na vratolomnu trku i ironizira mistiku riječi prorok, jer iza vratolomne trke stoji biznis, a iza, makar i svojevrsnog Tolstojevog carstva nebeskog – srednji vijek.

U povodu Andrića Begić će napraviti trodijelnu, vrijednosnu paralelu – jednačinu: ‘Travnička hronika’ je isto toliko regionalna koliko je i ‘Kartuzijanski manastir u Parmi’ Stendalov i ‘Rat i mir’ Lava Tolstoja. To je napoleonovska epoha viđena iz tri kraja svijeta, pod tri različita istorijska ugla, ali sa istim neumitnim osjećanjem istorije i njenog kretanja. Dodali bismo: jedinstvo umjetničke istine, absolutna neumitna istinitost osjećanja uložena u istorijske slike. Na drugom mjestu Begić će ova suglasja objasniti na drugi način: Šta je to u predmetima, u riječima, ako ne mitsko iskonsko lice čovjeka... Svaka mitska umjetnička riječ i svaki umjetnik stvaraju samo taj zagrljaj. Na tome se uvijek ostvaruje saglasnost različitih umjetnika, stvaralača različitih struktura: Tolstoja i Gorkog, Igoa i Bodlera, Šekspira i Joneška, Kafke i Kočića, a onda Begić hvata vezu, osvjetljava i konkretizuje: *I Tolstoj i Gorki su vidjeli obrazac stvaranja u narodnim legendama.*

Tolstojev postupak pripovijedanja, suprotstavljen Zolinom opisivanju od strane Lukača, ne nalazi u dvojice naših velikih pisaca: ‘Povratak Filipa Latinovića’ (M. Krleže – N. K.) je roman unutarnjeg toka psihe i to retrospektivnog, dok u Andrića uvijek imamo neko žarište obasjavanja bitnije od pripovjedne podloge. Begić utvrđuje da to nisu pisci Tolstojevog pripovijednog toka, a kao analogan model Tolstojevom, parafrazirajući Izidoru Sekulić, vidi u *Nečistoj krvi* Bore Stankovića.

Iako su savremenici, Čehov i Gorki, prema istoriji ruske književnosti, pripadaju dvama vjekovima: Čehov je posljednji veliki pisac XIX vijeka, velikog realizma, Gorki pripada XX vijeku. Begić međutim kaže da je generacija A. Čehova i M. Gorkog... suvereno umjetnički, svojim djelom, nadišla realistička ograničenja ruskih prosvjetitelja, ne izgubivši ništa od humanističko-aktivističkog intenziteta. Naprotiv, njihova impresionistička simbolička, njihov romantičarski prodror kroz nisku ljudsku realnost, njihova krajnje umjetnička, oblikovna preokupacija koja ih u odnosu na prethodnu generaciju stavlja u položaj Flobera prema Stendalu i Balzaku – izraz je jednog novog i nezavisnog snažnog estetičkog stila i umjetničkog pogleda.

Čehov zaista završava realističku književnu epohu koja je trajala gotovo jedan vijek, a koja započinje pripovijetkom, doživljava svoj apogej u roma-

nu-digresiji, zatim se ponovo pri kraju *mrvi* u čehovsku proznu minijatu-ru. Međutim, Begićevi atributivni kvalifikativi kao što su *impresionistička simbolika i romantični prodor*, pa i *oblikovna preokupacija* imaju pokriće: prvi pretežno u Čehova i u suglasju sa simbolistima koji ga smatraju svojim prethodnikom, drugi u Gorkog, a treći u obojice pisaca. U ovom povodu ne izgleda nam loša misao: u epohama i razdobljima koja obilježava pre-vlast poezije, prozni žanrovi se krate. To kraćenje najčešće je popraćeno zgušnjavanjem umjetničkog ekstrakta, što, čini nam se, programski i vri-jednosno ulazi u Begićev estetski kritičarski sistem.

Gdje je Gorki po Begiću? Pored onoga što je o njemu već rečeno valja istaći još nekolike stvari: Begićevu misao da se Gorkijevo interesovanje za Flobera suprotstavlja *suštinski ne samo ruskim nego i francuskim teoretičarima realizma*. Gorki kaže da je učio da čita i piše iz *psaltira i voli tu knjigu*, jer ona govori ‘*divnim muzikalnim jezikom*’ kao što je isticao kod Flobera *majstorstvo opisa*. Ovim Begić utemeljuje svoju misao o piscu čija su se traženja i umjetnički postupci uključivali u moderne evropske književne tokove jer su na istom ili sličnom mjestu izvore za svoju poeziju tražili i futurista Hljebnikov i imažinista Jesenjin. A da je to tako potvrđuje Begićev istraživanje odnosa Hasana Kikića prema Gorkom. *To traženje jedinstva, savladavanje raspona između dva Kikićeva pola* (*Za svaki posao prepostavlja se volja i umijenje, odnosno htjeti taj posao obavljati i umjeti ga obavljati*, kaže Kikić), koji kao i kod Gorkoga, predstavljaju i dvije faze njegova stva-ranja, središnji je problem moderne književnosti, a posebno oštro naglašen i presudan u Kikićevu djelu. To htjenje i umijenje za Begića označava, s jedne strane, svjesnu usmjerenost a s druge, spontanost, neposrednost.... Begić, dakle, ne distancira stvaralaštvo Gorkog od pojedinačne osebujnosti ruskih klasika jer je po Begiću svaki od njih iskakao van teorijske ravni realizma, nego od teorijske rezultante realizma kao stilske formacije.

Problem romana *Mati* Gorkog koji je u socrealizmu, tačnije u njegovoj praksi, bio promovisan kao roman-model od kojega treba polaziti, Begić će riješiti na originalan, etički i estetski bespriješoran način: *Socijalnog ro-mana modernog tipa, pogotovu radničkog, nema prije Emila Zole, a poslije njega usamljen stoji Maksim Gorki sa romanom 'Mati' uz rusku revoluciju 1905. g. I ma koliko mi tražili i mogli naći uspjelih obrazaca docnije, naro-čito između dva rata, kao što je djelo Aptona Sinklera, koga Kikić spominje uz prethodnu dvojicu, klasična ostvarenja sa sociološkom dubinom svode se ipak na Zolu i Gorkoga*. Ovdje valja primijetiti da roman *Mati* Begić vezuje za idealizam neuspjele socijalne revolucije koji je bio emotivna stvaralačka osnova djela. Kikićeve pak djelo *Ho-ruk* proglašiće jedinstvenim djelom te

vrste u našim jednojezičkim književnostima. Uz roman Gorkoga vezaće i dvije pripovijetke Skendera Kulenovića *Cigara i Čvor*.

Budući i sam umjetnik – kritičar, Begić je visoko cijenio prozu Petra Kočića i Isaka Samokovlije i uopće pjesničku prozu. U elaboraciji Kočićevog umjetničkog idioma reći će da je zbirka *S planine i ispod planine* proizašla iz dvije početne priče: *Tube i Đurinih zapisa* i dodati: *Muslim u onom smislu u kome je to rečeno za ruske pripovjedače i Gogoljev 'Šinjel'*. Druga poredba tiče se slučaja stilske podudarnosti Kočićeva pisanja s tadašnjim pričama M. Gorkog koji je stvarao sličan vitalistički mit obespravljenih, a Gorki je i kao čovjek i kao pisac posebno zanimalo Petra Kočića, i on ga je čak jedinog i prevodio. Vitalizam Kočićev Begić objasnjava Skerlićevim uticajem o čemu je već bilo riječi. Stilski pak saodnos između dvojice pisaca ne bih nazvao podudarnošću već tipološkom srodnosću.

Pišući *Samokovljinu* izvjesnost Begić će nadahnuto reći: *Kao i Gorki, Samokovlja pripada redu umjetnika čije djelo izgleda kao oljušteno jezgro života, produženi odjek njegovih glasova, sačuvani ritam njegova pokreta. Svet snova nadovezuje se na izdanke istinskog svijeta, umjetnost ostaje vjerodostojnija, istina izručena iz samog života.*

Trebalo je očekivati da će Begić uočenu vezu između dvojice pisaca potražiti u poredbi gusto liriziranog pripovijedanja u dvojice pisaca i tipološkoj srodnosti socijalne tematike. On ju je našao u kontinuitetu između zbilje i fikcije, u ekspresivnoj, da kažemo ontološki iskazanoj poredbi *oljušteno jezgro života*, u kompariranju naratora dvaju pisaca.

Begić se oduševljavao Šolohovljevim romanom *Tih Don. Djelo je ubjedljivo zato što je pisano bez ikakvog, pa i bolješevičkog predubrjeđenja*. Navešće i Matićevi mišljenje da su Šolohovljevi romani iznad Aragonovih, Gijoovih i Marloovih i da u njima *epski elementi još snažnije provijavaju*. Begić će Bandićevu *Vrijeme romana* dovesti u vezu s uticajem Šolohova, a Božićeve romane i Čopićev *Prolog* određuje, po njegovom mišljenju *predrevolucijska situacija* kao što je slučaj s 'Tihim Donom' Šolohova. Uočiće razliku u poetici između *Tihog Dona* i *Uzorane ledine*. Smještanje Šolohova u predrevolucionarni vremenski segment zaista je inventivno i originalno. Na njega nisam naišao u brojnoj kritici o Šolohovu.

Zanimljivo je da slučaj Borisa Pasternaka Begić ne razmatra kao ekskluzivan već je to *drama koja se tiče svakog umjetnika, sadržana je u svakom činu stvaranja*. Kod nas je sve veći broj čitalaca koji se slažu s Pasternakom da je u umjetnosti najvažniji njen postanak, da djela uglavnom pričaju o svom rođenju.

Ovim je Begić iskazao širinu vlastite platforme kritičara koji ne prihvata nijednu teorijsku niti ideološku misao koja iole smeta postanku djela. Begićeve ocjene i zaključci najčešće su izvedeni iz neposrednog kontakta s djelom. I nije svako djelo za svakoga kritičara ako nije uspostavljena srodnost duha s djelom.

Ovo je samo dio materijala iz Begićevih *Sabranih djela* koji se odnose na rusku književnost, čovjeka intuitivne, apriori estetske refleksije, stiliste koji se nije zadovoljavao samo narušavanjem kritičkog diskursa.

Rezime

Prvo izdanje druge knjige eseja *Doticaji i suočenja II* objavljeno je 2002. godine u izdanju Filozofskog fakulteta u Sarajevu.⁷⁸

Knjigu otvara esej posvećen 200. godišnjici rođenja Aleksandra Sergejevića Puškina pod nazivom *U početku bijaše Puškin*. Pozivajući se na poznate kritičke ocjene ruskih istraživača koji Puškina s pravom nazivaju *Adamom ruske književnosti i načelom svih načela*, Nazif Kusturica pokazuje zašto se kaže da je ovaj veliki umjetnik riječi, ponikao u epohi romantizma, začetnik ruskog realizma te moderne, originalne ruske književnosti.

U esisu *O Tolstojevoj epopeji* autor razjašnjava pojам romana-epopeje te govori o *Ratu i miru* kao jedinstvenom romanu koji sve do Šolohovljevog *Tihog Dona* nije pronašao tipološkog srodnika. Svjestan inovatorskog zahvata u romanesknu strukturu, Tolstoj je samo u Homerovoj *Ilijadi* pronalazio sličnosti sa vlastitim djelom. S namjerom da prikaže Tolstojev prijelaz s epike na dramu, Kusturica kazuje i o osobenostima epike u drami *Carstvo mraka* podsjećajući na to da je Tolstoj i izuzetan dramski pisac.

Polazeći od tvrdnje da je realizam Dostojevskog trajno obilježen romantikom, autor na primjeru romana *Jadnici* pokazuje na koji je način i u kojoj mjeri kod svojih junaka Dostojevski *rehabilitirao* (N. K.) sentimentalni princip na koji mu je realizam osporavao pravo.

Iz Gogoljevog Šinjela u Čehovljevu Futrolu esej je u kojem autor knjige govori o razvoju teme *malog čovjeka* uspoređujući dva tipološki srodnna modela – Gogoljevog Bašmačkina i Čehovljevog Bjelikova. Opisavši jednu od najvažnijih tema velikog realizma u ruskoj književnosti u navedenom esisu, autor nakon njega donosi i iznimno sadržajan esej o Čehovljevim pripovijetkama. Čehov se bavio temama koje su bile od velikog značaja za dalji razvoj ruske književnosti, a neke od njih su: odgovornost *malog čovjeka* za vlastitu sudbinu, kameleonstvo, banalizacija ruske inteligencije...

⁷⁸ Kritičko-esejističku trilogiju Nazifa Kusturice, uz knjigu *Doticaji i suočenja II*, čine i: knjiga *Doticaji i suočenja* koja je objavljena 1976. godine u izdavačkoj kući Svjetlost iz Sarajeva, i njeno drugo izdanje *Doticaji i suočenja I* koje je objavljeno 2017. godine u izdanju Slavističkog komiteta u BiH, te treća knjiga *Doticaji i suočenja III* iz 2011. u izdanju Slavističkog komiteta u BiH.

U eseju *Žanrovske metamorfoze u Gorkog* Kusturica pokazuje kako Gorki, koristeći se postupkom spajanja dva žanra, s jedne strane višestruko obogaćuje svoje djelo (*Makar Čudra*), s druge strane, kako formalnim razdvajanjem pripovijesti i legendi (*Starica Izergil*) ruski pisac stvara jedinstven umjetničko-književni triptih i, na koncu, pokazuje na koji način legenda kod Gorkog prerasta u realističku priču (*Kretanje leda*).

Tvrdeći da je Gorki jedan od najmisaonjih ruskih pisaca, autor u eseju *O Gorkom i nekim njegovim pripovijetkama* daje izbor pripovijetki koji može poslužiti kao solidan uvod u čitanje obimnog i raznolikog djela ovog pisca.

Predstavljajući niz Andrejevljevih pripovijetki, autor u eseju *Andrejevljevi narativni pomaci* pokazuje da Andrejev u pogledu žanra ostaje u okvirima tradicionalnih epskih formi (dikensovská priča, psihološki portret...), ali narativne pomake ostvaruje koristeći patetiku, uvodeći ekspresivnost, tragizam i grotesku.

U prvom dijelu knjige svoje je mjesto našao i esej koji je predgovor prijevodu Tinjanovljevih radova. Naučnik i umjetnik Jurij Nikolajevič Tinjanov čuveni je ruski formalist koji se u svojim istraživanjima bavio teorijskim pitanjima koja su i dan danas aktuelna, kao što su: evolucija književnosti, semantika stihovnog jezika, teorija parodije, književna činjenica... Kusturica se u eseju poziva na pitanja koja je Tinjanov postavio u knjigama i radovima: *Arhaisti i novatori*, *Književna činjenica*, *O književnoj evoluciji*, *Dostojevski i Gogolj (ka teoriji parodije)*, radovi o Bloku i Hljebnikovu.

Lirska epičnost i dramatičnost u Šolohovljevim pripovijetkama i *O Šolohovljevom lirizmu* dva su eseja u kojima autor detaljno opisuje Šolohovljeve umjetničke postupke na primjeru *Donskih pripovijetki* i *Tihog Doma*.

U eseju pod nazivom ‘*Majstor i Margarita*’ Mihaila Bulgakova kao ‘ruski ‘Faust’’ predočen je niz paralelizama koji potvrđuju stvaralačke dodire Bulgakovljevog djela sa Geteovim na planu tematike, fabule i sižea.

Esej *Polemički roman V. Kaverina ‘Pred ogledalom’* (Kaverin – Pasternak – Bulgakov) donosi promišljanja o tri romana o epohi, umjetniku i ljubavi (Pasternakov *Dr. Živago*, Bulgakovljev *Majstor i Margarita* i Kaverinov *Pred ogledalom*) s naglaskom na utvrđivanju načina na koji ovi pisci svjedoče epohu.

Tvrdeći da je Nabokovljev roman *Poziv na smaknuće* u svojoj žanrovskoj cjelini razvijena groteska, autor eseja izdvaja dvije temeljne komponente koje predstavljaju glavne vrijednosti romana. Prva je osobit Nabokovljev inovativni lirizam koji je *pisac prepustio glavnom junaku* (nevino osuđen na smrt – J.G.) *kao motivaciju njegovih vrijedosti, kao autorsku junakovu*

ocjenu (N. K.), a druga načelo groteske kao vladajući estetski princip, što potcrtava naziv eseja.

U posljednja dva eseja prvog dijela predstavljena su dva romana ruskih pisaca 80-tih godina XX stoljeća: *Život i priključenija vojnika I. Čonkina* Vladimira Vojnovića i *Djeca Arbata* Anatolija Ribakova, čime nas autor knjige upoznaje i sa malim dijelom recentnije i u nas manje poznate ruske književnosti.

Drugi dio knjige čini pet eseja u kojima se autor bavi odnosom ruske i domaće književnosti. Prije svega, tu su dva eseja posvećena dvojici velikih književnika – Fjodora Dostojevskog i Meše Selimovića: *Meša Selimović i F. M. Dostojevski (u svjetlu nekih stavova iz Bahtinove teorije polifonog romana)* i *'Derviš i smrt' u ruskoj književnoj kritici*. Za njima slijedi esej *O poeziji Vaska Pope* u kojem autor Popu naziva avangardnim pjesnikom naglašavajući njegove veze s Majakovskim, Lorkom, Davičom, Hljebnikovom...

U esisu *Mak Dizdar i folklor (na primjerima dviju pjesama)* autor istražuje mesta u Dizdarevim tekstovima koja potvrđuju prisustvo tekovina ruske umjetničke avangarde, književnih formacija poput simbolizma, fufurizma, ekspresionizma, nadrealizma i egzistencijalizma.

U posljednjem esisu drugog dijela autor je predstavio akademika Midhata Begića i njegove rade o ruskoj književnosti, ali i ruskoj kritici.

Autorove empirijski i emotivno utemeljene spoznaje, izuzetan stil i dar esejista, intelektualno zahtjevni književnokritički i književnoteorijski tekstovi s raznolikim odabirom tema, djela i pisaca o kojima kazuje više su nego dobar razlog zbog kojeg je knjiga *Doticaji i suočenja II* zaslužila ponovljeno izdanje.

U ovom drugom izdanju knjige *Doticaji i suočenja II*, svi autorovi tekstovi, uz neznatne intervencije, objavljaju se u izvornom obliku.

Резюме

Первое издание второй книги эссе *Doticaji i suočenja II* (*Соприкосновения и соотношения II*) опубликовано в 2002 году в издательстве Философского факультета в Сараеве.⁷⁹

Книга начинается с эссе, посвящённого 200-летию со дня рождения Александра Сергеевича Пушкина под названием *В начале был Пушкин*. Ссылаясь на известные критические оценки российских исследователей, которые Пушкина с полным правом называют *Адамом русской литературы и началом всех начал*, Назиф Кустурица показывает, почему они говорят, что этот великий художник слова, возникший в эпоху романтизма, является основоположником русского реализма и современной, оригинальной русской литературы.

В эссе *О эпопее Толстого* Кустурица разъясняет концепцию романа-эпопеи и рассказывает о *Войне и мире* как о уникальном произведении, которое до *Тихого Дона* Шолохова не нашло типологического родственника. Сознавая собственное новаторство романной структуры, Толстой только в *Илиаде* Гомера нашёл сходство со своим произведением. С намерением показать переход Толстого от эпики к драме, Кустурица в следующем эссе рассказывает об особенностях эпики в драме *Власть тьмы*, напоминая, что Толстой является и выдающимся драматургом.

Исходя из утверждения о том, что реализм Достоевского ознаменован романтикой, Кустурица на примере романа *Бедные люди* показывает, каким образом и в какой степени Достоевский, при изображении героев, *реабилитировал* (Н. К.) сентиментальный принцип, которому реализм оспаривал право на существование.

⁷⁹ Критически-эссеистская трилогия Назифа Кустурицы, наряду с книгой *Doticaji i suočenja II* (*Соприкосновения и соотношения II*), состоит из книг: *Doticaji i suočenja* (*Соприкосновения и соотношения*), которая была опубликована в 1976 году в издательстве *Svetlost* (Светлость) из Сараева, ее второго издания, которое было опубликовано в 2017 году в издательстве Славистического комитета в Боснии и Герцеговине, и из третьей книги – *Doticaji i suočenja III* (*Соприкосновения и соотношения III*), – от 2011 года в издательстве Славистического комитета в Боснии и Герцеговине.

Из 'Шинели' Гоголя в 'Футляр' Чехова – эссе, в котором автор книги рассказывает о развитии темы маленького человека, сравнивая две типологически связанные модели – гоголевского Башмачкина и чеховского Беликова. Описав одну из самых важных тем великого реализма в русской литературе в предыдущем эссе, в данную книгу включено и чрезвычайно содержательное эссе о рассказах Чехова. Чехова интересовали темы, которые имели большое значение для дальнейшего развития русской литературы, такие как: ответственность маленького человека за свою судьбу, хамелеонство, бинаризация русской интеллигенции...

Исследуя рассказы Горького в эссе под названием *Жанровые метаморфозы у Горького* Кустурица показывает, каким способом русский писатель методом слияния двух жанров многократно обогащает своё произведение (*Макар Чудра*) с одной стороны, а с другой стороны показывает каким способом формальным разделением повести и легенд создаёт уникальный художественно-литературный триптих (*Старуха Изергиль*) и, в конечном, он показывает каким образом у Горького легенда превращается в реалистический рассказ (*Ледоход*). Утверждая, что Горький является одним из самых мыслящих русских писателей, Кустурица в эссе *О Горьком и о некоторых его рассказах* представляет избранные произведения, которые могли бы послужить хорошим введением в чтение обширного и разнообразного творчества этого писателя.

Представляя ряд рассказов Андреева, автор в эссе *Нarrативные сдвиги Андреева* показывает, что этот писатель с точки зрения жанра остаётся в рамках традиционных эпических форм (диккенсовский рассказ, психологический портрет...), но нарративные сдвиги реализирует, используя патетику, вводя экспрессивность, трагизм и гротеск.

В первой части книги помещено ещё и эссе, которое является предисловием к переводу научных трудов Тынянова. Учёный и художник Юрий Николаевич Тынянов – известный российский формалист, который интересовался теоретической проблематикой, которая по сей день актуальна: литературная эволюция, семантика стихотворного языка, теория пародии, литературный факт... В своём эссе Кустурица ссылается на следующие книги и работы Тынянова: *Архаисты и новаторы*, *Литературный факт*, *О литературной эволюции*, *Достоевский и Гоголь (к теории пародии)*, научные труды о Блоке и Хлебникове.

Лирическая эпичность и драматичность в рассказах Шолохова и О лиризме Шолохова – два эссе, в которых автор подробно описывает художественные приёмы Шолохова на примере *Донских рассказов* и *Тихого Дона*.

В эссе под названием ‘*Мастер и Маргарита*’ Михаила Булгакова как ‘*русский “Фауст”*’ представлен ряд параллелизмов, подтверждающих творческие соприкосновения произведения Булгакова с произведением Гёте на плане тематики, фабулы, сюжета.

Кустурица в эссе под названием *Полемический роман В. Каверина ‘Перед зеркалом’* (*Каверин – Пастернак – Булгаков*) приносит размышления о трёх романах о эпохе, художнике и любви (*Др. Живаго* Пастернака, *Мастер и Маргарита* Булгакова и *Перед зеркалом* Каверина), обратив особое внимание на то, каким способом в этих произведениях представлена эпоха.

Утверждая, что роман *Приглашение на казнь* Набокова в его жанровой целостности является развернутым гротеском, автор эссе выделяет два основных компонента, представляющих основные ценности романа. Во-первых, это особый инновационный лиризм Набокова, которого писатель уступил главному герою (невинно приговоренный к смерти – Е. Г.) в качестве мотивации его ценностей и авторской оценки героя (Н. К.), во-вторых, это принцип гротеска как правящий эстетический принцип, который подчёркивается названием эссе.

В последних двух эссе первой части книги представлены два романа русских писателей 80-х годов XX века – *Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина* Владимира Войновича и *Дети Арбата* Анатолия Рыбакова – которые позволили автору книги познакомить нас с небольшой частью более недавней и у нас малоизвестной русской литературой.

Вторая часть книги состоит из пяти эссе, в которых Кустурица говорит об отношениях русской и наших литератур. Прежде всего, можно прочитать два эссе, посвящённых двум великим писателям – Фёдору Достоевскому и Меше Селимовичу: *Меша Селимович и Ф. М. Достоевский (в свете некоторых взглядов из теории полифонического романа Бахтина)* и *‘Дервиши и смерть’ в русской литературной критике*. За ними следует эссе *О поэзии Васко Попы*, в котором автор называет Попу авангардным поэтом, подчёркивая его связи с Маяковским, Лоркой, Давичо, Хлебниковым...

В эссе *Мак Диздар и фольклор (на примере двух стихотворений)* автор исследует места в текстах Диздара, которые подтверждают на-

личие достижений русского художественного авангарда и других литературных направлений, таких как: символизм, футуризм, экспрессионизм, сюрреализм, экзистенциализм.

В последнем эссе второй части книги автор представил академика Мидхата Бегича и его научные труды, касающиеся русской литературы и русской критики.

Авторские эмпирические и эмоционально обоснованные познания, изысканный стиль и дар эссеиста, интеллектуально требовательные литературно-критические и литературно-художественные тексты с разнообразным выбором тем, произведений и писателей, о которых автор пишет, более чем веская причина, по которой книга *Doticaji i suočenja II* (*Соприкосновения и соотношения II*) заслуживает повторного издания.

В данном, втором издании книги *Doticaji i suočenja II* (*Соприкосновения и соотношения II*), все статьи автора, за исключением некоторых незначительных изменений, публикуются в их первоначальном виде.

Summary

The first edition of the second book of essays *Doticaji i suočenja II (Contacts and Confrontations II)* was published in the year 2002 by the Faculty of Philosophy in Sarajevo.⁸⁰

The book begins with an essay dedicated to the 200th anniversary of the birth of Alexander Pushkin entitled *In the Beginning Was Pushkin*. Referring to the well-known critical evaluations of Russian researchers, who rightly call Pushkin *Adam of Russian Literature* and *The Principle of all Principles*, Nazif Kusturica shows why it is said that this great artist of words, originated in the era of romanticism, is the founder of Russian realism and modern, original Russian literature.

In the essay *On Tolstoy's epopee* the author explains the concept of the novel-epopee and talks about *War and Peace* as a unique novel, that did not find a typological relative before the novel *Quietly Flows the Don* by Sholokhov. Aware of his innovation in the novel structure, Tolstoy only found similarities with his work in Homer's *Iliad*. Intending to show Tolstoy's transition from epic to drama, Kusturica also talks about the features of epic in the drama *The Power of Darkness*, reminding that Tolstoy is also an outstanding playwright.

Based on the statement that Dostoevsky's realism is firmly marked by romance, the author shows, by the example of the novel *Poor Folk*, in which way Dostoevsky had *rehabilitated* (N. K.) the sentimental principle of his characters, on which realism challenged his right.

From Gogol's 'The Overcoat' to Chekhov's 'Case' is an essay in which the author of the book tells about the development of the theme of *the little man*, comparing two typologically related models – Gogol's Bashmachkin and Chekhov's Belikov. Having described one of the most important

⁸⁰ The critical essayist trilogy of Nazif Kusturica, along with the book *Doticaji i suočenja II*, consists of the books: *Doticaji i suočenja*, which was published in the year 1976 by *Svetlost* publishing house in Sarajevo, its second edition, which was published in the year 2017 by the Slavic Committee in Bosnia and Herzegovina, and the third book *Doticaji i suočenja III* from year 2011 published by the Slavic Committee in Bosnia and Herzegovina.

themes of great realism in Russian literature in the previous essay, the author also brings an extremely informative essay about Chekhov's stories. Chekhov dealt with topics that were of great importance for the further development of Russian literature, and some of them: the responsibility of a *small man* for his destiny, chameleonism, the banalization of the Russian intelligence...

In an essay titled *Genre metamorphosis*, the author talks about Gorky's novels. Wanting to show that by merging two genres, a work can be enriched on one hand (*Makar Chudra*), and on the other hand, a unique artistic-literary triptych is created, to which Gorky comes by formally separating stories and legends (*Old Izergil*) and, in the end, the author shows how the legend turns into a realistic story (*The Icebreaker*). Claiming that Gorky is one of Russia's most thoughtful writers, the author in the essay *On Gorky and some of his novels* presents selected novels that can serve as a solid introduction to reading this writer's extensive and diverse work.

Presenting several Andreev's stories, the author in the essay *Andreyev's Narrative Shifts* shows that Andreev, from the point of view of the genre, remains within the traditional epic forms (Dickensian story, psychological portrait...), but the narrative shifts out using pathos, expressiveness, tragic elements and the grotesque.

In the first part of the book, the place also belongs to the essay, which is the preface to the translation of Tynyanov's scientific works. Scientist and artist Yuri Nikolaevich Tynyanov is a well-known Russian formalist, who in his research dealt with theoretical issues that are still relevant: literary evolution, semantic dynamics of the poetic text, theory of parody, and the literary fact... Kusturica's essay relates to questions posed by Tynyanov in books and works: *Archaists and Innovators*, *Literary Fact*, *On Literary Evolution*, *Dostoevsky and Gogol (Towards a Theory of Parody)*, scientific works about Blok and Khlebnikov.

Lyrical epicness and dramatic character in Sholokhov's novels and *On Sholokhov's lyricism* are two essays in which the author describes in detail Sholokhov's artistic techniques on the example of the *Tales of the Don* and *Quietly Flows the Don*.

The essay entitled '*The Master and Margarita*' by *Mikhail Bulgakov as Russian 'Faust'*' presents several parallelisms that confirm the creative touches of Bulgakov's work with Goethe's work on the plan of the theme, plot, and storyline.

Essay Polemical novel by V. Kaverin 'In Front of the Mirror' (*Kaverin - Pasternak - Bulgakov*) brings reflections on three novels about the era,

artist and love (Pasternak's *Dr. Zhivago*, Bulgakov's *The Master and Margarita* and Kaverin's *In Front of the Mirror*), with an emphasis on defining how these writers testify an era.

Claiming that Nabokov's novel *Invitation to a Beheading* is a grotesque in its genre as a whole, the author of the essay identifies two main components that represent the novel's core values. The first is Nabokov's innovative lyricism, which *writer left to the protagonist* (innocently condemned to death - J. G.) *as the motivation of his values, as the author's rating of hero* (N. K.), and the second is the principle of the grotesque as the ruling aesthetic principle, which underlines the title of the essay.

In the last two essays of the first part, two novels of Russian writers of the 1980s are presented: *The Life and Extraordinary Adventures of Private Ivan Chonkin* by Vladimir Vojnovich and *Children of the Arbat* by Anatoly Ribakov, which introduces us to a small part of recent and less known Russian literature in our country.

The second part of the book consists of five essays in which the author deals with the relationship between Russian and our literature. First of all, there are two essays dedicated to two great writers – Fyodor Dostoevsky and Mesha Selimovich: *Mesha Selimovich and F. M. Dostoevsky (in the light of some views from the theory of Bakhtin's polyphonic novel)* and '*Dervish and Death*' in *Russian literary criticism*. They are followed by an essay *On the poetry of Vasko Popa*, in which the author calls Popa an avant-garde poet, emphasizing his connections with Mayakovsky, Lorca, Davicho, and Khlebnikov...

In the essay *Mak Dizdar and folklore (using examples of two poems)*, the author explores places in Dizdar's texts that confirm the presence of achievements of the Russian artistic avant-garde and literary formations such as symbolism, futurism, expressionism, surrealism, existentialism.

In the last essay of the second part, the author presented academician Midhat Begich and his works on Russian literature, as well as Russian criticism.

The author's empirically and emotionally grounded insights, the exceptional style and gift of the essayist, the intellectually demanding literary-critical and literary-artistic texts with the diverse selection of topics, works and writers he discusses are more than a good reason why the book *Doticaji i suočenja II* deserved to be re-published.

In this second edition of the book *Doticaji i suočenja II* (*Contacts and Confrontations II*), all of the author's texts, with insignificant interventions, have been published in their original form.

Indeks važnijih pojmove i književnih naslova

A

- Ana Karenjina [Áнна Карéнина] (Lav Nikolajevič Tolstoј [Лев Николáевич Толстóй]) 12, 93
Andělak [Ангелóчек] (Leonid Nikolajevič Andrejev [Леонíд Николáевич Андрéев]) 67, 78
Arapin Petra Velikog [Apáп Петрá Велíкого] (Aleksandar Sergejevič Puškin [Алек-
сáндр Сергéевич Пúшкин]) 16
Arhaisti i novatori [Архайсты и новáторы] (Jurij Nikolajevič Tinjanov [Юрий Нико-
лáевич Тынáнов]) 81, 85
Azurna stepa [Лазóревая степь] (Mihail Aleksandrovič Šolohov [Михáйл Алексáндрови-
ч Шóлохов]) 91

B

- bajka 55, 62
Bakarni konjanik [Мéдный всáдник] (Aleksandar Sergejevič Puškin [Алекsáндр Сер-
гéевич Пúшкин]) 15
balada 72, 171, 174, 175
Bahščisarajska fontana [Бахчисарайский фонтán] (Aleksandar Sergejevič Puškin
[Алекsáндр Сергéевич Пúшкин]) 15
Belutak (Vasko Popa) 77, 161, 164
Ben-Tovit [Бен-Товит] (Leonid Nikolajevič Andrejev [Леонíд Николáевич Андрéев])
69, 75
Boris Godunov [Борíс Годунóв] (Aleksandar Sergejevič Puškin [Алекsáндр Сергéевич
Пúшкин]) 15, 16
Bostandžija [Бахчéвник] (Mihail Aleksandrovič Šolohov [Михáйл Алексáндрови-
ч Шóлохов]) 89, 91

C

- Carstvo mraka [Власть тьмы] (Lav Nikolajevič Tolstoј [Лев Николáевич Толстóй]) 21,
22, 23
Cigani [Цыгáны] (Aleksandar Sergejevič Puškin [Алекsáндр Сергéевич Пúшкин]) 15
Cigara (Skender Kulenović) 185
Crveni smijeh [Красный смех] (Leonid Nikolajevič Andrejev [Леонíд Николáевич Ан-
дрéев]) 67, 70, 78, 79
Crvotočina [Червотóчина] (Mihail Aleksandrovič Šolohov [Михáйл Алексáндрови-
ч Шóлохов]) 91

Č

- Čelkaš [Челкаш] (Maksim Gorki [Максим Горький]) 57, 58, 59, 63
 Činovnikova smrt [Смерть чиновника] (Anton Pavlovič Čehov [Антон Павлович Чехов]) 41, 44
 Čovjek [Человек] (Maksim Gorki [Максим Горький]) 55, 56
 Čovjek u futroli [Человек в футляре] (Anton Pavlovič Čehov [Антон Павлович Чехов]) 33, 41, 44
 Čovjekova sudbina [Судьба человека] (Mihail Aleksandrovič Šolohov [Михаил Александрович Шолохов]) 79, 92, 93, 94, 179
 Čvor (Skender Kulenović) 185

D

- Debeli i mršavi [Толстый и тонкий] (Anton Pavlovič Čehov [Антон Павлович Чехов]) 41, 43
 Deca Arbata [Дети Арбата] (Anatolij Naumovič Ribakov [Анатолий Наумович Рыбаков]) 134
 dekabrizam 14, 81, 87
 Derviš i smrt (Meša Selimović) 145, 146, 148, 149, 151, 152, 154, 155, 157, 158, 189
 Djeca sunca [Дети солнца] (Maksim Gorki [Максим Горький]) 50, 61,
 Dječaci [Мальчики] (Anton Pavlovič Čehov [Антон Павлович Чехов]) 41, 42
 Djelo Artamonović [Дело Артамоновых] (Maksim Gorki [Максим Горький]) 17, 60
 Dnevnik Satane [Дневник Сатаны] (Leonid Nikolajevič Andrejev [Леонид Николаевич Андреев]) 76
 Doktor Živago [Доктор Живаго] (Boris Leonidovič Pasternak [Борис Леонидович Пастернак]) 77, 113, 119, 134
 Don Kihot [Don Quijote] (Miguel Servantes [Miguel de Cervantes]) 31, 55
 Donske priповijetke [Донские рассказы] (Mihail Aleksandrovič Šolohov [Михаил Александрович Шолохов]) 88, 89, 188
 dramske poslovice (proverbes dramatique) 23
 Dušica [Душечка] (Anton Pavlovič Čehov [Антон Павлович Чехов]) 41

E

- Eleazar [Елеазар] (Leonid Nikolajevič Andrejev [Леонид Николаевич Андреев]) 65, 69, 79
 epopeja 94, 97, 98, 99, 100, 187
 Evgenije Onjegin [Евгений Онегин] (Aleksandar Sergejevič Puškin [Александр Сергеевич Пушкин]) 11, 12, 14

F

- Faust (Johan Wolfgang Gete [Johann Wolfgang von Goethe]) 73, 106, 114
 Foma Gordejev [Фома Гордеев] (Maksim Gorki [Максим Горький]) 17, 138
 formalisti 28, 81, 83, 85, 120, 177
 futurizam 170, 177, 178

G

groteska 65, 115, 120, 124, 127, 131, 138, 163, 181

H

Hadži Murat [Хаджý-Мурáт] (Lav Nikolajevič Tolstoj [Лев Николаевич Толстóй]) 23, 28
humanizam 34, 37, 58, 61, 94, 95, 112, 116, 144, 164

I

Idiot [Идиót] (Fjodor Mihajlovič Dostojevski [Фёдор Миха́йлович Достоéвский]) 127, 149

Igre (Vasko Popa) 77, 161, 162, 166

Ilijada (Homer) 17, 18, 187

Izabrana mjestá iz prepiske s prijateljima [Вýбранные местá из перепíски с друзьями] (Nikolaj Vasiljevič Gogolj [Никола́й Васи́льевич Го́голь]) 84, 87

J

Jadnici [Бéдные люди] (Fjodor Mihajlovič Dostojevski [Фёдор Миха́йлович Достоéвский]) 27, 28, 37, 93, 144, 187

Jonič [Иóныч] (Anton Pavlovič Čehov [Антóн Пáвлович Чéхов]) 41, 45

Juda Iskariot [Иúда Искариót] (Leonid Nikolajevič Andrejev [Леонíд Николаевич Андрéев]) 65, 69, 73, 74, 75, 78

K

Kaljače [Калóши] (Mihail Aleksandrovič Šolohov [Михаил Алексáндрович Шóлóхов]) 91

Kameleon [Хамелеóн] (Anton Pavlovič Čehov [Антóн Пáвлович Чéхов]) 41, 43

Kameni spavač (Mak Dizdar) 169, 170, 171, 172

Kapetanova kćí [Капитánsкая дóчка] (Aleksandar Sergejevič Puškin [Алексáндр Сергеевич Пúшкин]) 15

Kartuzjanski manastir u Parmi [La Chartreuse de Parme] (Stendal [Stendhal]) 183

Kaštanka [Каштáнка] (Anton Pavlovič Čehov [Антóн Пáвлович Чéхов]) 41, 42

Klim Samgin [Жизнь Кlíма Самгинá] (Maksim Gorki [Максим Горький]) 53, 55, 62

Konjsko prezime [Лошадíная фамíлия] (Anton Pavlovič Čehov [Антóн Пáвлович Чéхов]) 41

Kretanje leda [Ледохóд] (Maksim Gorki [Максим Горький]) 47, 51, 61, 188

Kuća nasred druma (Vasko Popa) 162, 164

L

legenda 47, 48, 49, 50, 51, 52, 57, 58, 61, 62, 70, 183

lirska drama 40

Lovčevi zapisi [Запýски охóтника] (Ivan Sergejevič Turgenjev [Ивáн Сергеевич Турéнев]) 55

M

- Majstor i Margarita [Mácter и Маргарыта] (Mihail Afanasjevič Bulgakov [Михаил Афанасьевич Булгаков]) 73, 75, 76, 106, 113, 119, 134, 179
Makar Čudra [Макár Чудrá] (Maksim Gorki [Максим Горький]) 47, 49, 50, 57, 58, 63
Male tragedije [Мáленъкие трагéдии] (Aleksandar Sergejevič Puškin [Алексáндр Сергеевич Пушкин]) 11, 16
Maljva [Мáльва] (Maksim Gorki [Максим Горький]) 63
mali čovjek 27, 30, 31, 33, 36, 38, 39, 44
Mati [Мать] (Maksim Gorki [Максим Горький]) 184
Mi [Мы] (Evgenij Ivanovič Zamjatin [Евгéний Ивáнович Замáтин]) 126
Mit o Sizifu [Le Mythe de Sisyphé] (Alber Kami [Albert Camus]) 181
Misao [Мысль] (Leonid Nikolajevič Andrejev [Леонíд Николáевич Андрéев]) 71
Mocart i Salijeri [Мóцарт и Сальéри] (Aleksandar Sergejevič Puškin [Алексáндр Сергеевич Пушкин]) 16
Mrtve duše [Мéртвые дýши] (Nikolaj Vasiljevič Gogolj [Николáй Васíльевич Гóголь]) 45, 180

N

- Na rijeci [На рекé] (Leonid Nikolajevič Andrejev [Леонíд Николáевич Андрéев]) 68
naturalna škola 27

O

- Oblak u pantalonama [Óблако в штанáх] (Vladimir Vladimirovič Majakovski [Влади́мир Владíмирович Маякóвский]) 78
Oblomov [Облóмов] (Ivan Aleksandrovič Gončarov [Ивáн Алексáндрович Гончáров]) 180
oda 11
Odeljenje br. 6 [Палáта № 6] (Anton Pavlovič Čehov [Антóн Пáвлович Чéхов]) 41, 44, 45
Odiseja (Homer) 17, 18
Ostrige [Ўстрицы] (Anton Pavlovič Čehov [Антóн Пáвлович Чéхов]) 41, 42, 43

P

- Petrogradske pripovijetke [Петербóргские пóвести] (Nikolaj Vasiljevič Gogolj [Нико́лái Васíльевич Гóголь]) 12
petrogradski tekst 15
Pikova dama [Пíковая дáма] (Aleksandar Sergejevič Puškin [Алексáндр Сергеевич Пушкин]) 11, 15
polifonijski roman 15, 18, 20, 148, 150
Porodičan čovek [Семéйный человéк] (Mihail Aleksandrovič Šolohov [Михаил Алексáндрович Шóлохов]) 89, 91
Po Rusiji [По Русíй] (Maksim Gorki [Максим Горький]) 59, 62
poslanica 11
Poziv na smaknuće [Приглашéние на казнь] (Vladimir Nabokov) 120

- Priča o sedmoro obješenih [Рассказ о семи повешенных] (Leonid Nikolajevič Andrejev [Леонид Николаевич Андреев]) 67, 71, 72, 127
 priopovijetka 11, 12, 16, 30, 33, 35, 40–185
 Pred ogledalom [Перед зеркалом] (Venjamin Aleksandrovič Kaverin [Вениамин Александрович Каверин]) 110, 113, 114, 117, 119
 Presolio [Пересолил] (Anton Pavlovič Čehov [Антон Павлович Чехов]) 41
 Problemi poetike Dostojevskog [Проблемы поэтики Достоевского] (Mihail Mihajlovič Bahtin [Михаил Михайлович Бахтин]) 18
 Prokleta avlija (Ivo Andrić) 152, 153
 putopis 11, 55
 Puškinski dom [Пушкинский дом] (Andrej Georgijevič Bitov [Андрей Георгиевич Битов]) 110, 114

R

- Rat i mir [Война и мир] (Lav Nikolajevič Tolstoј [Лев Николаевич Толстой]) 12, 17, 18, 20, 90, 93, 97, 111, 117
 realizam 11, 27, 28, 31, 44, 55, 63, 73, 147
 roman 11, 12, 14, 15, 17–19, 23, 26–28, 30, 32, 54, 55, 58, 65, 74, 75–78, 81–83, 87, 92, 93, 97, 98, 106–159, 180–185
 romantizam 11, 27, 59, 176
 roman toka svijesti 20
 roman u stihu 11, 15
 rusozizam 19

S

- satira 14, 55, 131
 sentimentalizam 11, 27, 176
 Sirano [Cyrano de Bergerac] (Edmon Rostan [Edmond Rostand]) 55
 Smrtni neprijatelj [Смертный враг] (Mihail Aleksandrovič Šolohov [Михаил Александрович Шолохов]) 91
 Sporedno nebo (Vasko Popa) 165, 166, 168
 Starica Izergil [Старуха Изергиль] (Maksim Gorki [Максим Горький]) 47, 50, 57, 58
 Stepa [Степь] (Anton Pavlovič Čehov [Антон Павлович Чехов]) 12, 41, 44–46, 88
 Supruzi Orlovi [Супруги Орлобы] (Maksim Gorki [Максим Горький]) 50, 60
 Sutjeska (Vasko Popa) 161
 suvišan čovjek 15, 19, 20

Š

- Šibalkovo sjeme [Шибáлково сéмя] (Mihail Aleksandrovič Šolohov [Михаил Александрович Шолохов]) 88
 Šinjel [Шинéль] (Nikolaj Vasiljevič Gogolj [Николай Васильевич Гоголь]) 30, 33, 34, 44, 68, 185

T

- Tih Don [Тихий Дон] (Mihail Aleksandrovič Šolohov [Михаил Александрович Шолохов]) 18, 89, 90, 93, 97, 134, 185
Travnička hronika (Ivo Andrić) 183
Tuđinska krv [Чужая кровь] (Mihail Aleksandrovič Šolohov [Михаил Александрович Шолохов]) 90
Tvrđava (Meša Selimović) 147, 148, 182

U

- Uspomene o Tolstoju [Воспоминания о Льве Николаевиче Толстом] (Maksim Gorki [Максим Горький]) 53
Uspravna zemlja (Vasko Popa) 164
U tamnu neizvjesnu daljinu [В тёмную даль] (Leonid Nikolajević Andrejev [Леонид Николаевич Андреев]) 68
U vozu [В поезде] (Leonid Nikolajević Andrejev [Леонид Николаевич Андреев]) 79

V

- Vanja [Ванька] (Anton Pavlovič Čehov [Антон Павлович Чехов]) 41
Veliki šljem [Большой шлем] (Leonid Nikolajević Andrejev [Леонид Николаевич Андреев]) 65, 69
Vjesnik bure [Песня о Буревестнике] (Maksim Gorki [Максим Горький]) 57
Vjetar [Ветер] (Mihail Aleksandrovič Šolohov [Михаил Александрович Шолохов]) 91
Vrati mi moje krpice (Vasko Popa) 161, 163, 164

Z

- Zapisi iz mrtvog doma [Записки из Мертвого дома] (Fjodor Mihajlovič Dostojevski [Фёдор Михайлович Достоевский]) 180
zaum 123
Zid [Стена] (Leonid Nikolajević Andrejev [Леонид Николаевич Андреев]) 66, 77, 78
znanjevci 67

Ž

- Ždrijebe [Жеребёнок] (Mihail Aleksandrovič Šolohov [Михаил Александрович Шолохов]) 90
Željezna bujica [Железный поток] (Aleksandar Serafimović [Александр Серафимович Серифимович]) 88, 132
Život i priklučenija vojnika Čonkina [Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина] (Vladimir Nikolajević Vojnović [Владимир Николаевич Войнович]) 128
Život Vasilija Fivijskog [Жизнь Василия Фивейского] (Leonid Nikolajević Andrejev [Леонид Николаевич Андреев]) 69, 70, 71, 79

Indeks važnijih imena

A

- Ahmatova, Ana Andrjejevna [Áнна Андреевна Ахмáтова] 12, 15
Alberes, Rene-Marie [Albérès, René Marill] 12, 13
Alighieri, Dante 54, 109, 181
Andrejev, Leonid Nikolajevič [Леонíд Николáевич Андрéев] 65–80, 126, 127, 181
Andrić, Ivo 152, 153, 155, 182, 183
Aninski, Lav Aleksandrovič [Лев Алексáндрович Áннинский] 136, 151, 152, 154, 155, 157, 158
Antokoljski, Pavel Grigorjevič [Пáвел Григóрьевич Антокóльский] 82

B

- Bahtin, Mihail Mihajlovič [Михаíл Михáйлович Бахtíн] 83, 92, 93, 126, 143, 144, 145, 147, 148, 149, 150, 153, 156, 174, 178, 182
Balzak, Onore [Honoré de Balzac] 179, 181, 183
Begić, Midhat 170, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186
Bitov, Andrej Georgijevič [Андрéй Георгиевич Бýтов] 110, 114, 131
Bjeli, Andrej [Андрéй Бéлыj] / Boris Nikolajevič Bugajev [Борíс Николáевич Бугáев] 15, 121, 122
Bjelinski, Visarion Grigorjevič [Виссариóн Григóрьевич Белýнский] 14, 29, 138, 177
Blok, Aleksandar Aleksandrovič [Алексáндр Алексáндрович Блок] 12, 41, 65, 68, 85, 87, 126, 176, 177
Boalo, Nikola [Nicolas Boileau-Despréaux] 11
Borhes, Horhe Luis [Jorge Luis Borges] 13, 180
Bulgakov, Mihail Afanasjevič [Михаíл Афанáсьевич Булгáков] 35, 66, 67, 73–77, 106–119, 129, 131, 134, 138, 177, 179

Č

- Čajkovski, Petar Ilijč [Пётр Ильíч Чайкóвский] 11, 15
Čehov, Anton Pavlovič [Антón Пáвлович Чéхов] 16, 27, 28, 30, 33, 35, 37–46, 53, 55, 60, 67, 88, 89, 124, 125, 127, 134, 139, 176, 177, 180, 183, 184
Černiševski, Nikolaj Gavrilovič [Николáй Гаврíлович Чернышéвский] 29, 36, 108, 177, 180
Čiževski, Aleksandar Leonidovič [Алексáндр Леонíдович Чижéвский] 27

D

- Davičo, Oskar 78, 161

Deržavin, Gavrila Romanovič [Гаврийл [Гаврýла] Ромáнович Держáвин] 11

Dizdar, Mak 169–171, 172–174

Dostojevski, Fjodor Mihajlovič [Фёдор Михáйлович Достоéвский] 11–13, 15–20, 27–32, 36, 37, 54, 56, 66, 67, 70, 71, 73, 74, 76, 84, 86, 87, 93, 94, 108–110, 112, 127, 135, 137, 143–150, 155, 156, 176, 177, 180–182

Dž

Džojs, Džejms [James Joyce] 176

E

Ejhenbaum, Boris Mihajlovič [Борýс Михáйлович Эйхенбáум] 18, 81–83, 86, 177

Erenburg, Ilja Grigorjevič [Илья Григорьевич Эренбúрг] 82, 83, 122

F

Falkone, Đovani [Giovanni Falcone] 15

Farber, Leonid Moisjevič [Леонíд Моисéевич Фáрбер] 51

Feđin, Konstantin Aleksandrovič [Константíн Алексáндрович Фéдин] 53

Flaker, Aleksandar 79, 95

Fonvizin, Denis Ivanovič [Дени́с Ивáнович Фонвíзин] 11

Frans, Anatol [François-Anatole Thibault] 55

Fridlender, Georgij Mihajlovič [Геóргий Михáйлович Фридлéндер] 32

G

Garšin, Vsevolod Mihajlovič [Всéволод Михáйлович Гárшин] 21, 67

Gete, Johan Wolfgang [Johann Wolfgang von Goethe] 12–14, 54, 56, 73, 89, 106, 107, 109, 181

Ginzburg, Lidija Jakovljevna [Лíдия Йаковлевна Гínзбург] 81, 84

Glinka, Mihail Ivanovič [Михаíл Ивáнович Глýнка] 11

Gogolj, Nikolaj Vasiljevič [Николáй Васíльевич Гóголь] 12, 14, 15, 28, 30–40, 44, 45, 54, 56, 67, 68, 84–87, 95, 108, 112, 124, 127–131, 133, 161, 163, 176, 180, 185

Gončarov, Ivan Aleksandrovič [Ивáн Алексáндрович Гончáров] 12, 20, 54, 57, 89, 180, 181

Gorki, Maksim [Максýм Гóркий] / Aleksej Maksimovič Pješkov [Алексéй Максý-мович Пешкóв] 29, 31, 39, 40, 44, 47, 51–58, 60, 61, 63, 67, 68, 82, 137, 156, 177, 182–185

Gumiljov, Lav Nikolajevič [Лев Николáевич Гумилёв] 15

H

Hajne, Hajnrih [Heinrich Heine] 14

Hemingvej, Ernest [Ernest Hemingway] 18

Hercen, Aleksandr Ivanovič [Алексáндр Ивáнович Гéрцен] 12

Hljebnikov, Velimir [Велимир Хléбников] 85, 87, 170, 171, 184

Homer 181

I

Ibzen, Henrik [Henrik Ibsen] 21, 22, 24

J

Jesenjin, Sergej Aleksandrovič [Сергей Александрович Есенин] 12, 176, 184

Ježuitova, Ljudmila Aleksandrovna [Людмила Александровна Иезуитова] 70

Jovanović, Milivoje 95

K

Kafka, Franc [Franz Kafka] 67, 125–127, 154, 176, 181, 183

Kami, Alber [Albert Camus] 67, 157, 181

Karamzin, Nikolaj Mihajlovič [Николай Михайлович Карамзин] 11

Kaverin, Venjamin Aleksandrovič [Вениамин Александрович Каверин] 110, 113–119

Kjuheljbeker, Viljgeljm Karlovič [Вильгельм Кáрлович Кюхельбéкер] 81, 85

Klimović, Ljucian Ippolitovič [Люциан Ипполитович Климович] 151, 152

Krleža, Miroslav 176, 177, 182, 183

Kručonih, Aleksej Jelisejevič [Алексей Елисеевич Кручёных] 171

Kulenović, Skender 185

L

Leonov, Leonid Maksimovič [Леонид Максимович Леонов] 53

Lomonosov, Mihail Vasiljevič [Михаил Васильевич Ломоносов] 11

Lomunov, Konstantin Nikolajević [Константин Николаевич Ломунов] 22

Lorka, Federiko Garsija [Federico García Lorca] 161

Lukač, Đerđ [György Lukács] 12, 31, 53, 146, 155, 179, 183

Lunačarski, Anatolij Vasiljevič [Анатолий Васильевич Луначарский] 53, 55

LJ

Ljermontov, Mihail Jurjevič [Михаил Юрьевич Лермонтов] 13, 16, 27, 54, 92, 179, 180

M

Majakovski, Vladimir Vladimirovič [Владимир Владимиrowich Маяковский] 41, 47, 53, 67, 71, 78, 129, 130, 161, 164, 166, 170, 176, 177

Man, Tomas [Thomas Mann] 53

Meščerjakov, Sergej Nikolajević [Сергей Николаевич Мещеряков] 151, 152

Mihajlovski, Boris Vasiljevič [Борис Васильевич Михайловский] 17, 40, 51, 66, 67, 72

Molijer [Molière] 181

Musorgski, Modest Petrovič [Модест Петрович Мусоргский] 11

N

Nabokov, Vladimir Vladimirovič [Владимир Владимиrowich Nabókov] 120–127

NJ

Njekrasov, Nikolaj Aleksejevič [Николáй Алексéевич Некráсов] 15, 23

O

Ostrovski, Nikolaj Aleksejevič [Николáй Алексéевич Острóвский] 23, 57

P

Pasternak, Boris Leonidovič [Борýс Леонíдович Пастернáк] 12, 77, 89, 92, 110, 113–119, 131, 134, 136, 177, 185

Pilnjak, Boris Andrejevič [Борýс Андрéевич Пильнýк] 41, 67, 78–80, 83

Plehanov, Georgij Valentinovič [Геóргий Валентíнович Плехáнов] 54, 82, 115, 177, 178

Popa, Vasko 67, 77, 160–169

Prust, Marsel [Marcel Proust] 176

Puškin, Aleksandar Sergejevič [Алексáндр Сергеéевич Пúшкин] 11–16, 19, 20, 30–32, 54–57, 81, 85, 92, 93 94, 111, 128, 135, 178–180

R

Ribakov, Anatolij Naumovič [Анатóлий Наýмович Рыбакóв] 134–136, 138

Rid, Herbert [Herbert Read] 56

Rolan, Romen [Romain Rolland] 17, 18

Romanjenko, Aleksandar [Алексáндр Романéнко] 151

Rostan, Edmond [Edmond Eugène Alexis Rostand] 55

S

Saltikov-Ščedrin, Mihail Jevgrafovovič [Михаíл Евгráфович Салтыкóв-Щедрýн] 54

Samokovlija, Isak 177, 185

Selimović, Meša 143–159, 182

Servantes, Migel [Miguel de Cervantes] 55, 181

Skerlić, Jovan 176, 177, 179, 180, 185

Skot, Volter [Walter Scott] 15

Solženjicin, Aleksandar Isajevič [Алексáндр Исáевич Солженицын] 177

Stendal [Stendhal] 179, 183

Š

Šekspir, Vilijam [William Shakespeare] 12, 13, 15, 17, 20, 54, 55, 107, 143, 179, 181, 183

Šimunović, Dinko 180, 181

Šklovski, Viktor Borisovič [Вíктор Борýсович Шклóвский] 14, 15, 19, 23, 53, 81–83, 85, 87, 96

Šolohov, Mihail Aleksandrovič [Михаíл Алексáндрович Шóлохов] 97–102, 104, 105, 131, 134, 177, 179, 185

T

Tinjanov, Jurij Nikolajevič [Юрий Николáевич Тынýнов] 28, 81–87, 113, 178

Tolstoj, Lav Nikolajevič [Лев Николаевич Толстой] 11, 12, 15–28, 40, 44, 46, 53–56, 63, 69, 71, 89, 90, 92–94, 97, 104, 108, 111, 112, 114, 115, 124, 133, 134, 139, 155, 156, 176, 178, 179, 181–183

Turgenjev, Ivan Sergejevič [Ивáн Сергеевич Тургéнев] 12, 20, 23, 29, 54, 57, 79, 108, 176, 180

V

Vidmar, Josip 53, 54, 72

Vojnović, Vladimir Nikolajevič [Владимир Николаевич Войнович] 128–133

Voronski, Aleksandar Konstantinovič [Алексáндр Константи́нович Ворóнский] 53, 82, 115, 177, 178

Z

Zamjatin, Evgenij Ivanovič [Евгéний Ивáнович Замáтин] 126, 127, 135

Zola, Emil [Émile Zola] 179, 182–184

O autoru

Dr. Nazif Kusturica (Plana, Bileća, 10. 12. 1928), rusist i slavist, profesor je emeritus na Odsjeku za slavenske jezike i književnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Sarajevu.

Studij slavistike započeo je u Sofiji, a nastavio i diplomirao u Beogradu (1953), gdje je redovno studirao ruski jezik i rusku književnost kao prvi glavni predmet te češki jezik i češku književnost kao drugi glavni predmet, dok je vanredno studirao srpskohrvatski jezik i jugoslavenske književnosti. Doktorsku disertaciju *Inteligencija u dramama Maksima Gorkog iz epohe prve ruske revolucije* odbranio je na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Sarajevu (1975), gdje je, uz poslove profesora za rusku književnost 19. i 20. vijeka, obavljao i funkcije predsjednika Vijeća Odsjeka za slavenske jezike i književnosti, predsjednika Savjeta te dekana Filozofskog fakulteta Univerziteta u Sarajevu. Odlaskom u mirovinu (2000) nije prestao njegov aktivan angažman na Odsjeku i Fakultetu, a predstavljao je značajnu i dragocjenu pomoć u odvijanju nastavno-naučnog procesa na dodiplomskim, diplomskim, postdiplomskim i doktorskim studijima.

Posvetivši cijeli svoj, preko pedeset godina dugi radni vijek rusistici i slavistici, objavio je pet autorskih knjiga – *Doticaji i suočenja* (1976), *Dramski triptihon Maksima Gorkog o inteligenciji* (*Epoha prve ruske revolucije*) (1981), *Doticaji i suočenja II* (2002), *Meša Selimović i Fjodor Dostojevski u svjetlu teorije polifonijskog romana Mihaila Bahtina* (2006), *Doticaji i suočenja III* (2011), kao i preko stotinu naučnih i stručnih radova te sedam udžbenika ruskog jezika za srednje škole (u koautorstvu s Gordanom Kusturicom). Također, uz priređivački, sa zapaženim uspjehom se bavio i prevodilačkim radom, te je, između ostalog, prevodio i djela značajnih ruskih pisaca i književnih teoretičara i kritičara – Ljermontova, Gorkog, Andrejeva, odnosno Lunačarskog, Šklovskog, Tinjanova, Paustovskog...

Za neumorni i predani rad te entuzijazam u promoviranju rusistike i slavistike tokom više od pet desetljeća nagrađen je nagradom Povelja Kulina bana bosanskohercegovačkog Slavističkog komiteta (2011).

NAZIF KUSTURICA
DOTICAJI I SUOČENJA II

Slavistički komitet, Biblioteka *Bosnistika*, Posebna izdanja, knjiga 23

Za izdavače
Senahid Halilović
Elvira Dilberović

Korektura
Adrijata Ibrišimović-Šabić
Jelena Bavrka

Lektura
Jelena Bavrka

Prijevod rezimea
Jelena Bavrka

Indeksi
Jelena Bavrka

Dizajn korica
Tarik Jesenković

Prijelom
Narcis Pozderac, TDP, Sarajevo

Štampa
Dobra knjiga, Sarajevo

CIP - Katalogizacija u publikaciji
Nacionalna i univerzitetska biblioteka
Bosne i Hercegovine, Sarajevo

821.16.09:929

KUSTURICA, Nazif

Doticaji i suočenja II / Nazif Kusturica ; [priredila Jelena Bavrka]. - 2. izd. - Sarajevo : Slavistički komitet ; Mostar : Federalno ministarstvo obrazovanja i nauke, 2020. - 207 str. ; 24 cm. - (Biblioteka Bosnistika. Posebna izdanja ; knj. 23)

O autoru: str. 209. - Bibliografske bilješke uz tekst. - Summary; Rezjume. - Registri.

ISBN 978-9958-648-26-7 (Slavistički komitet)

ISBN 978-9958-11-160-0 (Federalno ministarstvo obrazovanja i nauke)

COBISS.BH-ID 41866758

