

Доналд Фангер

## ДОСТОЈЕВСКИ КАО САВРЕМЕНИК

### 1.

Чеслав Милош недавно је, председавајући овом скупу, изразио осећање блиско многим од нас. „Данас”, каже он, „без обзира да ли је наша пажња усредсређена на ставове Достојевског или на стилске обрте и структуру његових романа, примећујемо да се на свакоме од могућих приступа окушао бар један од наших претходника”.<sup>1)</sup> У овој песимистичкој формулацији, међутим, такође примећујемо спасоносно присуство онога што Бахтин назива „слово с лазейкой” — реч са отвором. Чак ни најбољи од ових приступа не полаже право да буде сматран коначним или исцрпним; само је допринос трајном процесу расправе и тумачења. Као што се непрестано враћамо текстовима Достојевског, тако исто ми непрестано ревидирамо, проширујемо, изоштравамо, пречешљавамо елементе своје реакције на њих — што је процес ништа мање по себи бесконачан — а и због тога што је Достојевски међународна културна баштина, у најширем смислу колективна (као што и овај симпозијум *inter alia* доказује).

Кад хоћу да говорим о Достојевском као савременику, да уму ми је нешто што нису везе с културом и друштвом Русије његовог доба, колико год да су оне важне (зато што су фундаменталне). То што је користио савремени материјал ствар је веродостојности, делимично да би уклатио своје романе у реалност коју читаоци могу да препознају, али још више зато да би из те реалности извукао веснике будућег стања.<sup>2)</sup> Оно што га је занимало у савременом му свету управо су његови „ексцентрични” видови, појаве чија значења половином леже у садашњости а половином у будућности. Његово мишљење о соп-

ственим постигнућима у односу на писце—савременике заснивало се на уверењу да они као конвенционални реалисти нису у могућности да верно прдеставе реалност, јер, „човек је целина једино у будућности и ни на који начин не може се у садашњости сагледати (исчерныбається)”, Из тих разлога он „у самом реализму није видео истину.”<sup>3)</sup> „Толстој и Гончаров”, пише марта 1875. године, „мисле да су насликали живот већине. По мом уверењу, они су ти који су насликали живот по изузетку. Супротно, живот који су живели јесте живот по изузетку, док сам ја живео живот по општем правилу. У то ће се уверити будуће генерације, оне ће бити непристрасне, истина ће бити на мојој страни. Ја у то верујем.”<sup>4)</sup>

Достојевски је писао у времену од безмало четрдесет година, а „ово време, које га је каткад високо оцењивало, могло би се (ипак) назвати временом трајног неразумевања (епохой его спложного непонимания)”. Ово тврђење узевује се за Аркадија Горнфелда; изговорено је пре тачно шездесет година, на петроградској комеморацији поводом четрдесетогодишњице смрти Достојевског. Оно представља увод у једину мени познату студију која настоји да истражи ову појаву.<sup>5)</sup> Горнфелд узима навод из утицајног Савременика којим се изјављује да је представљање „усањених, изузетних, ником знаних феномена — и још горе, измишљање ради песничког приказивања непостојећих ствари, таквих, на пример, као што је студент Раскољников у новом роману г. Достојевског — неусаглашено са појмом истинске уметности.” Критичар допушта да, „ако ишта слично и постоји у стварности, то захтева акцију, али не посредством песништва, него полиције, јавне или тајне.”<sup>6)</sup> Ово је убедљив доказ да су оновремени критичари — чак и незаслепљени идеолошким ставовима — сматрали да је немогуће разумети уметност Достојевског у њеној принципијелној и систематичној необичности. Она је „нормална”, „морбидна”, „прљава”, „нездрава”, „невероватна”, „немогућа”. Не може се избећи закључак (Горнфелдовим речима) да иако „није све неистинито што је речено о Достојевском за његова живота, све је ипак неизбежно плитко, пристрасно, тривијално.”<sup>7)</sup>

Достојевски је у двадесетом веку ближе и сродније присутан, готово онако како је сам предвиђао, зато што ми баратамо ширим (и крхкијим) појмовима о томе шта је „нормално”,\* а и зато што од уметника очекујемо не-

\*) Нада Достојевског да ће га у будућности признати, као што је горе наведено, заснива се добрим делом на томе што је он, једини, „у стопу пратио трагичну природу подземља која значи патњу, самокажњавање, свест да постоји нешто боље али и немогућност да се то боље постигне — а, изнад свега, јасно уверење тих несрећника да се свакоме исто дешава, па тако нема ни сврхе ни покушавати да се нешто измени! ... Умовање подземља јесте разарање вере у општа правила.” \_\_\_\_\_, св. 77., стр. 342—343.

што друго. Наш је век — век »la crisi dell' uomo« — као што назив овог скупа доказује. Ако му се мисли могу да одврате од кризе помоћу Стендалових романа, писца који је писао за „малобројне срећнике“, онда ће он наћи своје најдубље преокупације у романима Достојевског за кога би се могло рећи да је писао за „многобројне несрећнике“.<sup>8)</sup> Ове преокупације мењале су се кроз деценије, али, као што В. С. Причит каже, „он је још увек мајстор“ зато што „корача с нама онако како се мења наше чуло за сопствену опасност.“<sup>9)</sup> Како он то чини, или, тачније, које одлике његове уметности допуштају да он то чини — питање је које бих волео да упутим за ово кратко време које имам на располагању. При томе, не желим да расправљам о посебно модерним темама, о спорним питањима и претпоставкама које сачињавају уметност Достојевског, тј. о природи саможивости, о дубокој усамљености урбаног човека, природи (и самој вредности) среће, моћи идеологије, изворима и дејству страха, злочина, казне, вере — ма да већ сам овакав попис мора да наведе на помисао да Достојевски јесте у много већој мери него Француз који је исковао ове речи, прави творац појма »le roman experimental«: његови јунаци и он сам као писац изводе експерименте да би истражили ове спорне теме — они животима, он формом приповедања.

ТОБЕГЛА  
ОКТОБРА

## 2.

Један од разлога зашто су Достојевског тако мало разумевали у његово време и у његовој земљи лежи у тада владајућем убеђењу његових читалаца да су књижевност и живот два дела исте целине, да се истине једног дела могу непосредно проверити у области оног другог, да је књижевни облик само инструмент казивања поруча које могу исто тако лако да се саопште и на други начин. Велики писци знају више — у истину, баш то знање омогућава им да буду велики писци — и они интуицијом схватају разлику коју је објавио Кант, између идеја у уметничком делу и идеја ван њега:

Под естетском идејом подразумевамо ону игру маште која индукује многу мисао, а ипак без могућности за било каквом коначном мисли, тј. оно схватање које тој игри одговара, а чији језик, сходно томе, никада не може да се усагласи или учини потпуно разумљивим. Иако уочавамо да је естетска идеја двојник **рационалне идеје**, која, обрнуто, представља схватање са којим никаква интуиција (игра маште) не може да се упореди.<sup>10)</sup>

У наше време, захваљујући утицају есеја Лијонела Трилинга **Значење књижевне идеје**, у још се већој мери прави оваква разлика, истичући општу грешку која се састоји у гледању на идеје искључиво као на „крајње фор-

муле", уз nagлашавање да оне не треба да буду „праћка поимања нити кристализација мисли, тачна и потпуна", тврдећи да, „кад год се две емоције нађу једна наспрам друге, добијамо оно што се с правом може назвати идејом" и закључујући да „управо форма књижевног дела... сама по себи представља идеју."<sup>11)</sup>

ПОБЕДА  
ПРОБРА

Ово признавање форме као вредности по себи доминира размишљањем двадесетог века о уметности и њиме се објашњава све чешиће обраћање поетици Достојевског у последњих шест деценија, што одражава напор да се про-тумачи начин на који његова уметност преноси значења, а то је неопходан предуслов за истраживање самих ових значења.

Неоспорно је да је највише посејала, најплоднија по оперсацији, најбогатија по сугестивности, књига Михаила Бахтина **Проблеми поетике Достојевског**.<sup>12)</sup> У тексту и допунама осећа се узбуђење при интелектуалном открићењу, које почиње покушајем да се објасни суштина уметничке иновације Достојевског, његово стварање „савршено новог начина уметничког мишљења (мышление) које Бахтин назива „полифоним" (Достојевски „не мисли мислима него гледиштима, свешћу, гласовима"). Овакав начин мишљења — „визија света" — отелотворен је у романима, а његова доследност у другој половини каријере Достојевског даје за право тврдићи да је он „тако рећи (как бы) створио нови уметнички модел света, по коме су многи основни видови старе уметничке форме подвргнути радикалном преображају."<sup>13)</sup> Овај нови облик („полифони роман") дејствује на принципима који га одвајају од осталих романа века, чинећи квалитативно јединственима његову свеукупну уобличеност и његово уметничке поруке. Полазећи од претпоставке да свако од нас добро познаје ову књигу, допустите ми да укратко саопштим главне тврдње и основне проблеме Бахтинове теорије, утолико уколико се оне тичу мог основног питања. При томе ћу се позвати на белешке поправљеног издања из 1963. године.<sup>14)</sup>

Основно Бахтиново тврђење јесте да је Достојевски открио „потпуно нову структуру слике о људској бићу" као о аутономној свести, схваћеној и поштованој од других — ликови, читаоци, сам Достојевски као писац — тачније речено, као о животном извору неограничене експресије, „речи", „расправе", „неуклопљеном у декор стварности која би га могла учинити коначним (чак и у смрти), јер његово разумевање не може да буде разрешено нити опозвано стварношћу." Чак ни његов творац у овом смислу не ужива повластице: „Писац, попут Прометеја, ствара (или наново ствара) жива бића независна од себе, са којима мора да поступа као са себи равнима.

Он не може да их учини коначнима, пошто је открио оно што представља разлику између индивидуалног бића (личности) и свега онога што није потпуно индивидуално биће" (308—309). Бахтин ово назива првим уметниковим открићем. Друго откриће јесте уметничко сликање „саморастуће идеје“, неодвојиве од потпуне индивидуалности, као што је горе речено. Идеја — а не животопис или судбина једног јединог лика или групе ликова — „постаје предмет уметничког приказивања“, а открива се „на нивоу људског збивања“. Треће кардинално откриће (а сва три, по Бахтиновој формулацији, јесу „три фацете јединственог феномена“) јесте „дијалогизација као нарочити облик међудејства између равноправних али различитих значења свести“ (равноправные, разнозначные). Ова открића, тврди Бахтин, одређују садржај романа, зато што делима Достојевског намећу форму романа (носе формално-садржатељни карактер) (309). Традиционални монопол на јединствену ауторску свест искључује се у принципу, заједно са експланаторним приматом свакидашњег света и његових категорија. Бахтин тумачи: „Сваки (традиционални) роман слика „саморастући живот“, „ствара га наново.“ Овај саморастући живот независан је у односу на писца, његову свесну вољу и склоности (тенденција). Ово је независност егзистенције, реалности (догађаја, личности, чина). Ово је логика саме егзистенције, независна од писца, али није логика значења својствена свести (смысла — сознания). Значење својствено свести припада искључиво писцу и само њему. А ово значење односи се на егзистенцију више него на неко друго значење (значење не мање ауторитативне свести неке друге личности“ (равноправное) (311). Сама свест Достојевског, тврди Бахтин, не подређује себи свест његових главних јунака, него тежи да се удружи са њом на истом нивоу (311), показујући осећања и поступке који изазивају одговарајућу реакцију а не просто вредновање (310).

Бахтин, чини ми се, изазива не само поштовање и захвалност, него и извесну (дијалошку?) неповерљивост која не потиче од његових унутрашњих проницања, већ из навике да представља као апсолутно оно што су неоспорне средишне тенденције уметности Достојевског. Јасно разликујући главне личности романа (носиоце сопствених, појединачних истина (310), „не типове људи и судбина виђених као потпуни, као предмети, него типове светских назора“ (321) од мноштва другоразредних личности које „служе искључиво као грађа или парадигма за (централни) дијалог“ (326), он не успева да испита овај став суочавајући се до краја са проблемом архитектуре романа Достојевског. Ни на једном месту он није потпуно анализирао ниједан роман Достојевског, нити је тражио да објасни целокупан садржај или смисао његовог облика. Он се често позива на судбине појединих личности, а ипак

изгледа као да им пориче било какво пресудно значење. Упорно тврдећи да је „основна целина код Достојевског „дијалошка” и да је сам писац „једино учесник у дијалогу (и његов организатор)” (322), он мало пажње поклања завршецима који означавају границе ове организације, а чини се да на појединачне романе гледа као на „просте дужине исечене из текуће... материје која се зове Достојевски.”<sup>15)</sup> Стога, ма да успоставља формално јединство у поступцима Достојевског, он га одређује негативно и само приближно: „Јединство целине код Достојевског има својство да не припада ни заплету ни једногласној замисли, што ће рећи јединственој идеји. То је јединство изнад заплета и изнад идеје (надслоложеное и надыдейное)” (324).

Бахтинов рад о Достојевском — осим обиља сјајних опаски о појединачним књигама и одломцима, и упркос непотпуном разматрању његових најближих општих тврдњи — има захвално дејство што нас нагони да преиспитамо применљивост својих уобичајених критичких категорија на романе Достојевског и што испољава свој утицај увлачећи нас у трајни дијалог.\*) Тиме се оправдава читаочево немило учествовање у дијалозима Достојевског који су истовремено пуноправни и неизбежни: он једино може да реагује на ове гласове онако како морају да реагују ликови и као што је и сам писац приморан да чини. Унутрашње тешкоће коначног тумачења стога као да нису ни слаба тачка читаоца ни пишчев пропуст. Оно је **а priori** узалудан захтев од кога треба одустати у корист сједињавања са писцем и личностима — не као разлучивање, него као **озакоњење** неких најбољих исходита модерног постојања, исходишта чије се дубине доказују непрекинутом животношћу процеса „који се догађа на **граници** сопствене и туђе свести” (311). Свет који је Достојевски створио још увек чврсто држи читаоца стотину година по његовој смрти\*\*) каже Бахтин, зато што он данас не представља неки прошли свет, него представља „судар основних проблема” (308). Остављајући своју скицу неокончану, он уплиће читаоца у размену отворених граница, и то није случајно. Ова обележја суштинска су; она подразумевају да се уметност и сам живот састоје у

\*) По томе овај рад реплицира јединствено дело свог субјекта, који је „разголитио дијалошку природу друштвеног живота, људског живота. Не конфекцијска егзистенција чији смисао писац треба да изложи, него бескрајан дијалог многогласног смисла који је у непрестаном процесу настајања” (324).

\*\*) Заиста, Бахтин сматра да бесмртност Достојевског треба објаснити терминима који доминирају његовим уметничким светом, где смрт, која лежи ван свести (изузев у случају самоубиства), не нуди ни довршеност ни решење (315): Индивидуалност која се одређује као свет, не умире. „Смрт је одлазак. Човек је тај који одлази... Човек одлази рекавши оно што је имао да каже, али сама реч остаје у недовршеним дијалогу” (326).

трагању за највишим вредностима, кроз искуства pro et contra. Због ове непроменљивости, јасноће и доступности не треба зажалити, јер овај осећај трагања, интензиван и раздирући, јесте осећај људског живљења у највећем размаху и људске судбине.

У извесном смислу Бахтинова анализа своди се на „деконструкцију” света који је Достојевски створио. Опет и опет, он истиче важност функције над специфичним значењем и обликом; опет и опет он убеђује да ови романи нису онакви каквим би могли да се учине наивним читаоцима — да они нису једноставно или поглавито приче, да њихове јунаке не треба мешати са „стварним људима”, да свет романа Достојевског не треба тумачити као што тумачимо свет у коме живимо (пре ће бити обрнуто):

Код Достојевског не налазимо такозвани објективан опис спољашњег светас у његовом роману, строго говорећи, нема уобичајеног тока свакодневног живота (быт), градског ни сеоског, нити природе; али наизменично предео, груду, земљу, у зависности од нивоа посматрања *dramatis personae*.<sup>16)</sup>

Дословно схваћено, ово је нетачно — велики део богатства уметности Достојевског потиче баш из унутрашње коезистенције конвенционалних елемената реалистичког кодекса и оних других, супра-реалистичких шема које је Бахтин са упорношћу следио — али је истицање корисно да би се објаснило зашто романи, мада утемељени у својеврсно време и место, изгледају толико мање везани за историју и географију него романи других писаца у веку Достојевског. Брижљивост са којом се призива Петроград месеца јула 1865. године у **Злочину и казни**, на прим., истовремено је и запањујућа и најмање значајна.<sup>17)</sup>

Слобода у односу на место и време коју истиче Бахтин испитује се у последње време на различите сугестивне начине: Г. Д. Гачев, провизорним цртањем **Космоса Достојевског**; В. Н. Топоров у расправи о „архаичним шемама митолошке мисли” у поетици Достојевског; Часлав Милош, својом значајном демонстрацијом начина на који схватања Сведенборга надахњују поетику и врхунски смисао највећих остварења Достојевског.<sup>18)</sup> Оно што је овде спорно јесте *disponibilité\** написа о коме је овде реч, његова систематична отвореност према различитим тумачењима,\*\* а свему томе заједнички је смисао што проистиче из крајње и нужне последице, истовремено временске и безвремене.

\*) Расположивост (прим. прев.)

\*\*\*) Цф. Топоров о „митопоетским шемама”: „Под условима крајње драматизованог конфликта функција... се искристалише као таква. Она постаје сама себи довољна и одређујућа” (Подвукао Д. Ф.)

Због тога што уопштавања романа Достојевског неизбежно замагљују и пренебрегавају њихове међусобне разлике, скорашња књига Робин Милер о *Идиоту*<sup>19)</sup> од посебног је значаја — и овде је посебно релевантна. Видели смо како Бахтин „деконструише“ конвенционалну слику аутора—приповедача и при томе тврди да његова „реч“ или „глас“ нису ништа више повлашћени него речи и гласови главних јунака. Такође смо запазили како Бахтиново тврђење да је Достојевски створио потпуно нову врсту романа остаје неиспитано, пошто ниједно дело он није подвргло подробном испитивању. Врлина књиге Робин Милер је у томе што на најзагонетнији од зрелих романа Достојевског она примењује књижевно расуђивање истовремено танано, обавештено и прагматично, а њена анализа води рачуна да не изостави ниједан значајан доказ или проблем. Резултати су изванредни. Они показују како управо омане и недоследности (мерено конвенционалним мерилима) играју суштинску улогу у домету *Идиота*. Роман је организован око једне једине идеје која се показује као збир техничких поступака, ништа мање него што је збир отворених тема. Они такође указују на нове равни танане сложености у пишчевом односу према својим јунацима, теми и читаоцу.

Значај *Идиота* као примера двојак је. Уследивши за првим међу великим романима, *Злочином и казном*, он се од ове књиге разликује на исти начин на који ће се потоње књиге разликовати једна од друге.<sup>20)</sup> Као што каже Милерова, сваки од ових романа је „виртуозна представа одмеравања и стапања загонетке са објашњењем.“ Објашњење које нуди приповедач често служи за то да створи „још веће мистерије“ (89).

Сецирање приповедања у *Идиоту* које врши Милерова повлађује Бахтиновом схватању о „многогласности“ (многоголосост), ако не и о дијалогу, разазнавањем неколицине „симултано постојећих видова нарације“, „различитих гласова једног јединог приповедача“, који не говори у име Достојевског већ му служи — ради околишног ефекта (90—91).

Са тактом и брижљивошћу у појединостима којима се у оваквом сажимању не може одати признање, Милерова прати непостојане тонове и улоге приповедача, од саосећајног свезнаштва, преко „комичног гласа ограниченог расуђивања који се везује за маниристички роман“ (91) и готичког гласа који се служи „техником производног обелодањивања и повећаног ужаса,“ до чисто драмског. Модулације запрепашћују и збуњују. Оне могу лако да заведу читаоца и да се учине знаком слабости. Али Милерова, градећи на Зунделовичевом опажању да уну-

трашњи сукоби у приповедању дају кључ за разумевање романа, показује да недоследан глас приповедача представља суштински елемент романа, исто као што то јесу и сви гласови јунака или чак „сви догађаји у које су ови ушлетени.”

Приповедача променљив однос према читаоцу, његова (почетна) предвидљивост која постепено прераста у непоузданост, његово потпуно напуштање свог јунака у тренутку када је овоме јунаку саосећање најпотребније — сви ови елементи доприносе значењу романа у ономе што је најбитније (163—164).

Приповедач, каже Милерова, јесте оруђе завођења само за читаоца који од њега тражи меродавност.\*) Из тога произилази да се читалац који ово схвата и сам такође удваја: опажајући сметеност „приповедача овог читаоца”, он се отвара према могућности да постане „мишчев читалац” — то јест, дати читалац имплицитног пишчевог плана, а у ствари још једна варијанта онога што бисмо назвали »решант«\*) Достојевског ка стварању „поцепаних личности”.

Смисао свег овог трагања у томе је да покаже како су у Идиоту етички проблеми подведени, не губећи од своје потребности, под оквира који на многоструким равнима наговештавају сложену и широко засвођену тему — „проблеми комуникације или, говорећи више метафизички, могућност саучествовања” (2). Приповедање — тај најшири медијум комуникације — површински показује, ништа мање него говор ликова, немогућност да мисли буду потпуно изражене речима. А ипак, промашене визије милосрба, лепоте, доброте и саучествовања само добијају у снази тиме што су промашене: проблеми који стоје између текста и читаоца мењају чин читања „од активности хранјене заинтересованошћу и забавом у поновно стварање моралних доживљаја високог напона, у које је читалац неразмрсиво ушлетен” (228).

Држање корака са приповедачем понекад доводи читаоца „до ивице суђења и осуде патника, доброг човека,”

\*) Пример: Тренутак (део IV) када се чини да роман повратно измиче приповедачевој контроли управо је тренутак када дати аутор савршено намерно исказује своју меродавност и нагони стварног читаоца да осети противречна реаговања датог читаоца и приповедача овог читаоца. Управо када дати читалац осети Мишкинов трагични неуспех да изрази своје мисли о добром и лепом у стварном свету, приповедачев читалац се препушта праведном бесу због пометње и несреће коју је Мишкин убрзао.” (229—230).

уплићући га тако у „исту наукову мрежу“ у коју су ухваћени ликови романа и поистовећујући његов свет са светом Достојевског (231). Подсвесни резултат покренуће га да подели са Достојевским његову оновну животну интуицију: по речима Милерове, он је приморан да „на веру прихвати целину и себи нађе семе доброте или лепоте које опстојава усред варки (текста) и моралних поқварености (прича које се причају)” (229).

**Достојевски и Идиот** је, колико знам, прва књига која разматра читав роман Достојевског, одбацујући парти pris, у покушају да *дедукује* (а не да наметне) категорије функционисања текста. Бахтинов став да је писац „само учесник у дијалогу” од кога се састоји роман, а у исто време и да расветли парентетичко одобравање које следи за тврдњом „и његов организатор”. Оно што Милерова изнад свега показује јесте начин на који читаочев „судар са приповедањем” лишава читаоца удобне улоге посматрача, судије или опредељеног учесника. Он није просто преведен у свет Достојевског; тај свет залази у његов сопствени.

#### 4.

Пошто сам се определио да о Достојевском распраћам као о савременику у оквиру његовог уметничког мајсторства а не у оквирима отворених идеја, закључака и пророштава, можда је прикладно закључити наговештајем о пореклу његове поетике. Изучавања предака његове уметности већином истичу пишчево мењање састојака које је налазио код претходника; нико се, колико знам, није упитао да ли је можда било претходника у **стратегии мењања**.<sup>21)</sup> На овоме месту једино нам је могуће да скицирамо доказ.

Ко год се бавио руском књижевношћу зна да се Достојевски на почетку каријере својим савременицима чинио као „нови Гогољ”, јер је очевидно градио своја прва дела око тема и ситуација познатих из радова великог претходника. Опште је мишљење да се овај однос ограничава на ону деценију књижевне активности која им је била заједничка, на четрдесете године прошлог века. Често су уочаване њихове шире и дубље везе, што је учинило прихватљивом тврдњу једног критичара да у руској књижевности нема „два писца и мислиоца тешње повезаних него што су Гогољ и Достојевски.”<sup>22)</sup> Овде нисмо у могућности да проблем до танчина испитамо, иако он може да буде од значаја за оно што следи, како бисмо показали да Тогољ јесте онај други писац руског деветнаестог века чије је велико дело инхерентно окренуто ка будућности, који је код читалаца свога времена изазвао

страсно признавање уметности на коју нису могли рачунати ни они ни критичари (тј. осећање величине везане за загонетку), а чије је дело, управо због тог својства загонетке, постало самосвојно као доминантан утицај на руску књижевност раног двадесетог века, а истовремено као тренутак у општој култури.

Ја овде заступам уверење да **познији** Достојевски, различито, али ништа мање него Достојевски почетник, може да се посматра као произашао из Гогољевог **Шињела**. Док је хиљаду осамстотина четрдесетих година Достојевски прилагођавао елементе Гогољевих приповедака сопственим сврхама, хиљаду осамстотина шездесетих година прилагођавао је управо ону Гогољеву **наративну стратегију** коју је раније одбацивао. Најпростије ћемо разјаснити овај став ако размотримо јединственост **Шињела** поредећи га са **Носем**. И једно и друго суштински су Гогољева ремек дела, али **Шињел** показује како Гогољ открива оно што ће постати покретачки изум његовог великог романа **Мртве душе** (Достојевски га види као дело које „закупља ум питањима чија дубина не дозвољава да буду мшчупана, а у руском уму пробуђују мисли у највећој мери узнемирујуће“).<sup>24</sup>)

Домет **Носа**, како ја видим, користи заокруженост своје тривијалне а збуњујуће приче да би произвео суштинско померање. Област у којој се проблеми крећу провокативно се помера са уобичајеног места — доживљаја испричаног у тексту — на читаочев доживљај текста: завршни редови су изазов читаоцу да пронађе нешто у свему томе<sup>(25)</sup> **Шињел** пружа исту врсту изазова али са **једном** великом разликом: оно „нешто“ овога пута може да буде именовано. У тексту се појављују крупне и озбиљне теме: правда, љубав-хришћанско милосрђе, урбано отуђење, бирократија, беда. Али су оне овде неразвијене, неразјашњене, неизмирене са приповедачким ставом који их наизменично излаже и сасеца. Глас приповедача у овој приповеци Виноградов, у ствари, назива „оркестром гласова“. Дејство ове полифоније (која је сама по себи одрицање од приповедачевог ауторитета) у томе је што драматизује двосмисленост у погледу средишне личности, Акакија Акакијевича, чинећи га не нечим објективним, што читалац треба да размотри, него проблемом са којим се треба борити и на интелектуалном и на моралном плану. То значи да читалац бива увучен, хтео не хтео, у круг посвађаних гласова, приморан да се суочи са исходом који они намећу (што по свом најдубљем и најузнемирљивијем својству може да се поистовети са моралном дилемом која се јавља као наша реакција на људе „безначајне“ по интелекту, психологији и култури, када ни осећање за ближњег нити равнодушност нису истинити).

ПОВЕТА  
ОК ПОВРА

Да кажемо укратко и да закључимо:

Присутство Достојевског и даље је необично живо, не само по дубини и предвиђању онога што је њега отворено занимало, него и због природе његове уметности која то преноси — јер, тачније речено, вредност свега овога неодвојива је од средстава преношења. А сама средства имају прикривену тематску вредност. Она показују како и сама форма може да представља идеју.

ПОРТАЛ  
ОКТОБАР

Његова отворена интересовања уметност Достојевског приказује са најмањом могућом коначношћу (не релативизам, већ нешто попут релативности), и отуда највећа мера моћи инсинуације. Основна техника у овоме је конструкција страсног дијалога — Бахтин је свакако у праву — при коме читалац не може да искључиво остане посматрач, него је приморан да се упусти и сам.

Дијалози се усредсређују на проблеме, битне, животне, многостране, које наше време и даље чини акутнима и који не показују знаке да ће бити разрешени или да ће пасти у сенку других још наметљивијих. До оне мере до које их Достојевски својим представљањем оставља отвореног завршетка, ми смо у могућности да одбијемо учествовање, уколико нам је могуће да одбацимо *изразе* презентирања — јер је одбацивање отежано недокучивом достојевскијанском стратегијом.

Осећајући фундаментални „исход исхода“ у Достојевском, многи читаоци су склони да тај исход виде у исходу хришћанске вере као опреми за живљење. Бахтин и овде пружа критичку квалификацију: оно што романи имплицитно објављују јесте основна важност осећаја или осећања вере схваћене као „интегрални однос (са целином људског бића)“ према којој вредности — оно које изискује ништа мање него целокупну личност, а које истовремено потврђује слободну самосвојност и нуди олакшање од саме самосвојности.<sup>27)</sup> Данас, када традиционални извори такве вере нису више ауторитет као некада, агонистичка дела Достојевског по својој природи уплићу све оне који желе да нађу значење израза „људска судбина“ и да осете да њихови животи представљају њен део.

Било како да ствари стоје, опасности нашег двадесетог века у вези су са овом проблематичном жељом — а Достојевски као да „корача с нама“ забележивши основе нашег песимизма (и његове супротности), на начин који показује да су оне још увек нерешиве.

## Б Е Л Е Ш К Е

1. Dostoevsky and Swedenborg у његовом делу *Emperor of the Earth: Modes of Eccentric Vision*, Berkeley, Los Angeles and London, 1977, str. 120.

2. Динамични смисао Достојевског за историјску садашњост гледану као непоуздан тренутак оптерећен радикалним мењањем, који непрестано намеће нове исходе као што осакћајује старе категорије разумевања. Модерно је видео као обележено коренимом нестабилношћу, над којим се већ надноси сенка немирне будућности. Отуда његова склоност ка „типовима“ који се тек помалају, насупрот уверењу Гончарова да типови треба да узму утврђени облик пре него што ће пуноправно бити употребљени у роману.

3. Литературно наследство, вол. 83, стр. 628.

4. Ибид., вол. 77, стр. 342, мој курзив.

5. А. Горнфелд: Два сорокалетия, у Дом Литераторов, Пушкин, Достоевский, Петербург, 1921.

6. Ибид., стр. 101—102. А. Ф. Кони се присећа да није видео „ниједан озбиљан приказ Злочина и казне“; в. његово дело Некрасов, Достоевский по личним воспоминаниям, Петроград, 1921, стр. 53.

7. Горнфелд, стр. 107.

8. Упореди Борис Бурсов: »Ses héros sont les plus anxieux, les plus inquiets que la littérature ait jamais produits. En lisant Dostoïevski nous nous plongeons dans l'atmosphère anxieuse de la vie et de l'histoire des hommes. Et aucun écrivain ne rend cette anxiété avec autant de force que Dostoïevski.« (његови јунаци су најузнемиренији, најбрижнији које је књижевност икада створила. Читајући Достојевског ми се утапамо у узнемирену атмосферу живљења и људске историје. А ниједан писац не приказује ову узнемиреност са толико снаге као Достојевски), *Dostoïevski, Cahiers de l'Herne*, vol. 24, приредио Jacques Catteau, Paris, 1973, стр. 143. Vittorio Strada тврди исто нешто другачијим речима: »Sta qui... l'importanza dell'opera di Dostoevski nella nostra vita: nel rifiuto d'un riposo e d'una pace che obliano le contraddizione e le lacerazioni della sussistente realta — ма да подај и други елеменат: »e in una postulata liberazione dall'affanno e dal disordine atroce dell'attuale vita« *Tradizione e rivoluzione nella letteratura russa*, Torino, 1980, str. 83.

9. V. S. Pritchett: *The Myth Makers*, London, 1979, str. 72

10. *Critique of Aesthetic Judgment*, прев. James Creed Meredith, стр. 175—176; наведено по Walter H. Sokel: *The Writer in Extremis*, Stanford, 1959, стр. 10.

11. *The Liberal Imagination: Essays on Literature and Society*, New York and London, 1975, str. 266.

12. Први пут објављено 1929. године под насловом **Проблеми творчества Достоевског** (Проблеми стваралаштва Достоевског). Поправљено и допуњено издање појавило се у СССР 1963. године и поново 1972. године. Све примедбе односе се на издање из 1963. године.

13. Ибид., стр. 3

14. Објављено под насловом „К переработке книги о Достоевском“, у М. М. Бахтин: **Естетика словенског творчества**, Москва 1979. Даља позивања односе се на ово издање, а странице су обележене у заградама у тексту.

ПОПРАВКА

15. Честертонова фраза о Дикенсу; променио сам само последњу именицу.

16. **Проблеми поезије Достоевског**, стр. 31.

17. О историјској тачности в. Jacques Catteau: **La création littéraire chez Dostoïevski**, Paris, 1978, стр. 531—533

18. Г. Д. Гачев: **Космос Достоевског у Проблеми поезије и историји литературе**, Сборник статей, Саранск, 1973, стр. 110—124;

В. В. Топоров: **Поетика Достоевског и архаичне схеме мифолошког мишљења (Преступление и наказание)**, Ибид., стр. 91—109 (енглески превод објављен је у *New Literary History*, IX, 1977—78, 333—352, под насловом »On Dostoevskys Poetics and Archaic Patterns of Mythological Thought«), Milost, op. cit., v. beešku 1.

19. Robn Feuer Miller: **Dostoevsky and the Idiot: Author, Narrator and Reader**, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1981. Даља позивања дата су у заградама у тексту.

20. Приређивачи издања Совјетске академије правиће разлику између манира у **Идиоту** и **Злочину и казни**, бележе „оштрији нагласак на очигледну ирационалност, на загонетно својство понашања јунака које као да се често одвија ван њихове воље и свести, у стању узрваности и подигнутог расположења. Неразјашњива предвиђања, мутна и нејасна нагађања и слутње протежу се на значење и значај романа... Све ове нарочите особине поезије **Идиота** биће даље развијене у **Злим дусима**, **Младићу** и **Браћи Карамазовима**“, Ф. М. Достоевски, **Полноје собрание сочинений** в тридцати томах, IX, 1974, стр. 410

21. Сам Бахтин сјајан је у тумачењу доприноса популарног авантуристичког романа достојевијанској уметности и индигенан је, ако не и сасвим уверљив, у вези са достојевијанским оправданим прилагођавањем Менипеанске сатире. Милерова пружа необично танану расправу о дугу Достоевског поезији готског романа (стр. 108—122). В. такође допринос А. Ј. Бема, наведено на стр. 271 код Доналд Фангер: **Dostoevsky and Romantic Realism: A Study of Dostoevsky in Relation to Balzac, Dickens and Gogol**, Cambridge, Mass., 1965, као и сама књига.

22. В. В. Зеньковский: **Гогољ и Достоевски** у А. Ј. Бем, **О Достоевском**, I, Прага, 1929, 65.

23. О Гогољевој окренутости ка будућности в. Donald Fanger: **The Creation of Nikolai Gogol**, Cambridge, Mass., 1979. О популарности Достоевског код читалаца и неразумевању критичара в. Горнфелд, белешка 5.

24. Дневник једног писца, април 1876.

25. Гогољева реченица. V. Fanger: *The Creation of Nikolai Gogol*, стр. 18—22.

26. Две најбоље студије о књижевној реакцији Достојевског на Гогоља јесу Сергеј Бочаров: *Перход од Гогоља к Достојевскому*, Академија наук СССР, Институт мировой литературы, Смена литературних стилиа, Москва, 1974, стр. 17—57; и Јуриј Тишанов: *Гогољ и Достоевский; К теории пародии, у Архаисты и новаторы*, Ленинград, 1929. стр. 412—455. Изврстан кратак приказ значења затвора и прогонства за Достојевског в. код А. Сињавскиј, *Достоевский и каторга*, Синтаксис, 9, Парис, 1981, 108—111.

27. *Естетика словесног творчества*, стр. 319—320. Бахтин бележи несигурност самог Достојевског у погледу специфичног контекста изузетне вредности и сматра да је у његовом делу од суштинске важности разликовати две врсте јунака: они који не могу да опстану без виших вредности и они који живе слободни од било какве везаности — поседовања или трагања.

Превеле: Љиљана МИРКОВИЋ и  
Љубица ПОПОВИЋ