

3

E-DISERTACIJA

Draginja Ramadanski

PARODIJA U ROMANU
SELO STEPANČIKOVO
F. M. DOSTOJEVSKOG

Novi Sad, 2013.



Draginja Ramadanski

**PARODIJA U ROMANU
SELO STEPANČIKOVO
F. M. DOSTOJEVSKOG**



NAPOMENA O AUTORSKOM PRAVU:

Nijedan deo ove publikacije ne može se preštampati, reprodukovati ili upotrebiti u bilo kom obliku bez pisanog odobrenja autora, kao nosioca autorskog prava.

COPYRIGHT NOTICE:

No part of this publication may be reprinted, reproduced or utilized in any form without permission in writing from the author, as the holder of the copyright.

Ova monografija proistekla je iz teksta doktorske disertacije, pod naslovom *Parodijski plan romana Selo Stepančikovo F. M. Dostojevskog*, koja je odbranjena na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu, dana 30. januara 1992. godine, pred komisijom u sastavu:

- (1) Prof. dr Vitomir Vuletić, mentor, Filozofski fakultet, Novi Sad,
- (2) Prof. dr Milivoje Jovanović, Filološki fakultet, Beograd,
- (3) Prof. dr Dragiša Živković, Filozofski fakultet, Novi Sad.

Saglasnost za objavljivanje monografije dalo je Nastavno-naučno veće Filozofskog fakulteta, na sednici održanoj dana 12. oktobra 2012. godine.

PARODIJA U ROMANU *SELO STEPANČIKOVO* F. M. DOSTOJEVSKOG

Apstrakt

Polazna tačka našeg rada je potreba ponovne evaluacije čuvene studije Jurija Tinjanova *Dostojevski i Gogolj. Ka teoriji parodije* (1921). Po našem mišljenju ova studija odražava početne kontradikcije sovjetskog formalizma. U teorijskom okruženju koje apeluje za emancipaciju od svih „nizova“ (socijalnog, psihološkog, istorijskog) osnovni i očekivani nalaz ove studije jeste „nemotivisanost parodije“, kao automatizacije poznatog postupka. Naučnikovo oslanjanje na ideološke momente (u duhu Visariona Bjelinskog) smatramo stranim telom, nedoslednošću ili pak metodološkom maskom, u duhu „ezopovskog“ jezika sovjetske epohe.

Tinjanov prezentuje ansambl od dvadesetak tekstualnih podudaranja između Dostojevskog romana *Selo Stepančikovo* (1959) i Gogoljevih *Odabranih mesta iz prepiske s prijateljima* (1847), imenujući taj odnos parodijom. Po njegovom mišljenju meta parodije je upravo ovo ozloglašeno Gogoljevo delo.

Uz dužno uvažavanje Tinjanovljevog komparativnog materijala, smatramo da se ovde radi o drugačijem tipu tekstualne podudarnosti, koji izmiče matrici svesne orijentacije, svojstvenoj parodiji (Tinjanov nije uspeo da dokaže smisleni rad Dostojevskog na pretvaranju jednog diskursa u drugi). U odnosu na Gogolja sve mogućnosti ostaju otvorene. Otuda i naslov naše teze treba čitati sa nevidljivim znakom pitanja (u sprezi sa znakom uzvika) na kraju.

Za našu tezu je od enormnog značaja da sam Tinjanov, u svojoj poznijoj studiji *O parodiji* (1929), uvodi distinkciju između parodijske forme i parodične funkcije. On naknadno dozvoljava mogućnost da neko delo bude parodijsko ali ne i parodično, što je izuzetno produktivna postavka. U međuvremenu je, u datoj društvenoj klimi, prva studija zadobila (činilo se konačnu) ideološku podršku sovjetskog mislećeg kolektiviteta. Naš rad smatramo skromnim prilogom emancipaciji od takve kanonizacije.

Uticaj *Izabranih mesta* na vokabular i sintaksu romana *Selo Stepančikovo* ne dovodi se u pitanje. Ipak, po našem mišljenju, mogućnost asocijacije sa Gogoljevim tekstom ne igra konstitutivnu ulogu u romanu *Selo Stepančikovo*. Heterogeni i disperzivni intertekst fermentovao je u efektni romaneskni diskurs, koji je kao takav i bio prihvaćen od strane publike.

Posredstvom koncepcije glavnog junaka, Fome Fomiča Opiskina, roman je dosegao dodatnu i kompleksnu transdijalogičnost. To se odnosi na čitavu lepezu markantnih književnih realizacija datog tipa, kako svetske tako i ruske književnosti. Tu ubrajamo i specifičan preintertekst kada se čuveni kritičar, mentor i Gogolja i Dostojevskog, Visarion Bjelinski, obrušio na svog prvog pitomca prigrlivši drugog, i više od toga: izazvavši stradanje obojice. To se desilo prilikom pojave Gogoljevih *Odabranih mesta*.

Moguće da je Dostojevski svojim romanom, kao jednim sumarnim citatom, pokušao da obujmi i ovu složenu, multiplu dijalogičnost. Takvu intertekstualnu relaciju bismo pre nazvali virtuelizacijom negoli eksplifikacijom (koja odlikuje parodiju). Motrište Dostojevskog nije toliko rekonstruktivno (što bi podrazumevalo dokaziv analitički napor) koliko konstruktivno. U svom kreativnom odgovoru na znakovito i konfliktno jedinstvo (Gogoljeva knjiga *Odabrana mesta* versus epistolarni i publicistički korpus Belinskog povodom nje, koji smo mi nazvali *Interventio Belinskiana*), Dostojevski uzima u obzir obilje mogućih filijacija.

U poglavlju *Selo Stepančikovo i intertekst* nudimo pregled intertekstualnih relacija ovog romana. Intertekstualni pedigree glavnog junaka je dobro proučen i koncentrisan na tip malog čoveka na svom putu do junaka iz podzemlja. Putem mikroframenata unutar polemičke i parodične citatnosti susrećemo se i sa paradijom određenih žanrova (idila, propoved, kliše romantizma, naturalizma i dr.) kao i sa sporadičnim satiričnim postupcima. Sve to na nivou elemenata teksta a ne teksta romana u celini. Osim toga tražimo i za prisustvom biografskog materijala u romanu (*Sibirska beležnica*).

Dostojevski je radikalno šifrovao svoj pristup Bjelinskom. Pišući ovaj roman, on je pre svega sledio stvaralačke zadatke povratka pred rusku publiku nakon višegodišnje robije (koja je usledila baš u znaku pomenutog antagoniste), odnosno osvajanja novih izražajnih mogućnosti „komičnog romana“. U tom individualnom citatnom modelu (sa pretpostavljenom preintertekstualnom relacijom na koju nam je skrenuo pažnju Tinjanov) samo je jedan od dva tekstualna antecedenta (*Odabrana mesta*) formalno prisutan u romanesknom post-tekstu (*parodijska forma*) dok je drugi (*Interventio*

Belinskiana) prisutan bez jasno vidljivog formalnog traga (Tinjanov bi to nazvao *parodičnom funkcijom*), kao svojevrsni skriveni ali tim ubojitiji ri-košet. Prezime glavnog junaka (Opiskin) upravo to i znači – omaška (lapsus calami). A ime i patronim (Foma Fomič) upućuju na posvemašnu sumnju.

Zaključak naše teze je da Dostojevski nema nameru da verifikuje ocenu Bjelinskog sredstvima svoje umetnosti (kako to proizilazi iz prve studije Tinjanova). Dostojevski nam nudi reduktivnu i pojednostavljenu imitaciju gogolijanske književne misije posredstvom Bjelinskove posvemašne ideologizacije, čime demonstrira njenu (čiju to?) invalidnost i neprimenjivost. Sofistikovanom igrom prosedea, mi ipak saznajemo pravo ime vinovnika jednog od ključnih kazusa ruske književnosti. Posredstvom suptilne umetničke strategije (prepoznatljiva sklonost Dostojevskog prema igri rečima) očitavamo oslovljenog krivca kroz slojeve diskursa (pa i snovidnog) u anagramu jednog podnaslova romana: *Beli bik i kamarinski*.

Na osnovu toga, dakle, možemo pretpostaviti da ovaj roman ne podrazumeva (samo) dijalog sa Gogoljem; pravi dijalog se vodi, iza kulisa diskursa, sa tendencioznim arsenalom citata iz korpusa koji smo za ovu priliku nazvali *Interventio Belinskiana*.

Ključne reči: Gogolj, Dostojevski, Bjelinski, Tinjanov, Opiskin, parodijska forma, parodična funkcija, formalizam, san, anagram

PARODY IN THE NOVEL *THE VILLAGE OF STEPANCHIKOVO* BY F. M. DOSTOEVSKY

Abstract

This work's starting point is the need for a reevaluation of Yuri Tynjanov's famous study *Dostoevsky and Gogol: Toward a Theory of Parody* (1921). In our reading, this study reflects the contradictions of Soviet Formalism's origins. Given the current theoretical environment that calls for emancipation from all "series" (social, psychological, historical), this study's primary finding is the "unmotivatedness of parody" as an automatization of well-known devices. Any scholar's dependence on ideological moments (in the spirit of Vissarion Belinsky) emerges here as an alien body, an inconsistency, and even a methodological shield in the spirit of the Soviet epoch's "Aesopian" language.

Tynjanov presents some twenty textual points of contact between Dostoevsky's novel *The Village of Stepanchikovo* (1859) and Gogol's *Selected Passages from Correspondence with Friends* (1847), defining that relationship as parodic. In his opinion, Gogol's notorious work is "definitively" the target of Dostoevsky's parody.

With all due respect for Tynjanov's comparative material, we consider this an example of a different type of textual coincidence, one that slips beyond the matrix of conscious orientation that is typical of parody. (Tynjanov did not succeed in proving that Dostoevsky had intentionally focused on transforming one type of discourse into another.) With regard to Gogol, all possibilities remain open. Hence our title, too, must be read with an invisible question mark (and perhaps an exclamation mark as well) at the end.

It is vital for our thesis that Tynjanov, in his later study *On Parody* (1929), himself introduces a distinction between parodical forms and parodic functions. He allows the possibility that a certain work may be parodical but not parodic, a position that is exceptionally productive. At the same time, in the given societal climate, it seems that the first study received

definitive support and approval from the collective of Soviet intellectuals. We consider our work a humble contribution to emancipation from canonization of this kind.

The influence of Gogol's *Selected Passages* on the vocabulary and syntax of *The Village of Stepanchikovo* is unquestionable. Nonetheless, the possible associations with Gogol's text do not play a constitutive role here (as they would in parody of a certain work). Dostoevsky fermented the heterogeneous and dispersive intertext of Gogol's text into an effective, monovalent novelistic discourse, and it was received as such by the reading public.

By way of its hero, Foma Fomich Opiskin, the novel achieved an additional complex transdialogicity. This refers to the whole range of marked literary realizations of the given type, including both Western European and Russian literature. We include here one specific pre-intertext: that is, when the famous critic and promoter of Gogol and Dostoevsky, Vissarion Belinsky, turned against his first protégé while praising the second one. Moreover, his reaction to the appearance of Gogol's *Selected Passages* caused grief for both Gogol and Dostoevsky.

It may be that Dostoevsky, with one dubious citation, was attempting to encompass this complex, multiple dialogism in his novel as well. We would identify an intertextual relationship of this kind as virtualization rather than explication (as in parody). Dostoevsky's position is not reconstructive (with the implication of a demonstrable analytical effort) so much as constructive. In his creative response to a meaningful and conflicted unity (Gogol's *Selected Passages* versus the epistolary and publicistic corpus of Belinsky, which we might sum up as *Belinsky's Intervention*), Dostoevsky takes into account a true multiplicity of possible filiations.

The chapter "The Village of Stepanchikovo and Intertext" offers an overview of this novel's intertextual relations. The hero's intertextual pedigree is well studied and concentrates on the naturalistic tradition's petit bonhomme as a type on the way from the underground to becoming a hero. Through microfragments embedded in a polemical and parodic citationality we encounter both parody of certain genres (the idyll, the sermon, the clichés of Romanticism, Naturalism, etc.) and sporadic satirical gestures. All this lies on the level of textual elements, not of the novelistic text as a whole. In addition, we look for the presence in the novel of biographical material (*The Siberian Notebook*).

Dostoevsky's approach to Belinsky was radically encoded. In writing this novel, he first and foremost pursued the creative task of coming back before the Russian reading public after several years of hard labor (which had passed precisely in the sign of the above-mentioned antagonist), or rather of the conquest of the "comic novel's" new expressive possibilities. In that individual citational model (to whose presumed preintertextual relation Tynjanov directs our attention) only one of the two textual antecedents is formally present as parodic form in the novelistic post-text (that is, *Selected Passages*), while the other (*Belinsky's Intervention*) is present functionally, which Tynjanov would have called the parodical function, without a clearly visible formal trace, as a concealed but therefore all the more colorful ricochet. The hero's surname (Opiskin) signifies a miswriting (lapsus calami). Moreover, both his name and patronymic (Thomas, son of Thomas) point to an all-encompassing doubt.

Our thesis concludes that Dostoevsky has no intention of proving Belinsky's evaluation with his own work (as Tynjanov's first study suggests). Dostoevsky offers us a reductive and simplified imitation of Gogol's literary mission, mediated by Belinsky's all-encompassing ideologization, with which he demonstrates its lack of validity and applicability. We nonetheless learn, through sophisticated play with the procedure, the true name of the guilty party in this key affair of Russian literary history. It appears through subtle artistic strategies (Dostoevsky's tendency to engage in wordplay), through layers of discourse (including that of dreams), and in an anagram of the cryptic (and revelatory) title of the novel's chapter „Белый бык и камаринский“. Belinsky is here though, isn't he?

On this basis, therefore, we can assert that this novel does not presume a dialogue with Gogol. The true dialogue is conducted, behind the scenes of discourse, with a tendentious arsenal of quotations drawn from the body of *Belinsky's Intervention*.

Key words: Gogol, Dostoevsky, Belinsky, Tynjanov, Opiskin, parodical form, parodic function, formalism, dream, anagram

SADRŽAJ

I.	POSTAVKA, CILJ I STRUKTURA ISTRAŽIVANJA	13
II.	KA MORFOLOGIJI PARODIJE	17
III.	KOMIČNI ROMAN ZA COMEBACK.....	29
IV.	RUKAVICA JURIJA TINJANOVA.....	37
V.	POTONJA SUOČENJA	51
VI.	SELO STEPANČIKOVO I INTERTEKST.....	59
	1. Previo examine.....	59
	2. Interventio Belinskiana	70
	3. Preformulisani Foma.....	78
VII.	POKAZNI MATERIJAL	89
	1. Pozna Gogoliana: Homo Religiosus	89
	2. Dostoevskiana: Homo Politicus.....	103
VIII.	ZAKLJUČAK.....	113
	BIBLIOGRAFIJA.....	119

OBJAŠNJENJE SKRAĆENICA

Д. oznaka тома i stranice – Ф. М. Достоевский, *Полное собрание сочинений в 30 томах*, Ленинград, 1972-1990

Гоголь, oznaka тома i stranice – Н. В. Гоголь, *Собрание сочинений в 7 томах*, Москва, 1984-1986

Odabrana mesta – *Odabrana mesta iz prepiske s prijateljima* N.V. Gogolja, 1847

Interventio Belinskiana – Kritičko-epistolarni korpus Visariona Bjelinskog povodom *Odabranih mesta iz prepiske s prijateljima* N. V. Gogolja (recenzija objavljena u *Savremeniku*+Zalcbrunsko pismo) 1847

Selo Stepančikovo – *Село Степанчиково и его обитатели (из записок неизвестного)*, 1859

DiG – Ю. Н. Тынянов, *Достоевский и Гоголь (К теории пародии)*, 1921

P – Ю. Н. Тынянов, *О пародии*, 1929

RLP – *Русская литературная пародия*, Ann Arbor, 1980

I. POSTAVKA, CILJ I STRUKTURA ISTRAŽIVANJA

Polazna tačka ovog rada je teza o parodijskom odnosu romana F. M. Dostojevskog *Selo Stepančikovo* (1859) prema knjizi N. V. Gogolja *Oda-brana mesta iz prepiske s prijateljima* (1847). Tezu je izneo 1921. godine J. N. Tinjanov, u kontekstu formalističke teorije proze i književne evolucije.¹ Smatramo da je potrebno, ove 1990. godine, ako ne izvršiti, ono inicirati reviziju tog zaključivanja. S tom namerom i započinjemo ovo naše istraživanje.

Pošto je parodija književni žanr sa dugom tradicijom, i pokušaji njenog teorijskog promišljanja su višestruki. Nakon kraćeg selektivnog pregleda postojećih teorijskih pristupa, od antičkih do modernih shvatanja, predložićemo radni morfološki model parodije, sa optimumom generičkih, immanentnih i recepcijskih obeležja, kao i tipologiju nekih srodnih oblika.

Proces iznalaženja eksta-, intra- i intertekstualnih veza između *Sela Stepančikova* i Gogoljevih *Odabranih mesta* oslanjaće se na konsultovanje kritičkih izdanja, memoarskih kazivanja, prepiske, biografskih realija, uz nužno uvažavanje činjenice nedostupnosti (nesačuvanosti) rukopisa i ostalog pripremnog materijala za ovaj roman Dostojevskog. Do sada ne postoje tragovi trenutka kada je Dostojevski zamočio svoje pero u mastionicu pa do trenutka kada je tekst smatrao konačnim (sa svim precrtavanjima, beleškama po marginama i ostalim grafološkim tragovima oklevanja ili žurbe). Ova okolnost je bitno uticala na metodološko opredeljivanje pri istraživanju: usko shvaćena genetička kritika (primerena istraživanju parodije) ovde nije imala pravog posla.

U centar istraživanja doveden je istorijat recepcije i književni (ne)uspeh ove dve knjige. Recepcijsko ignorisanje ma kakve parodijske intencije romana *Selo Stepančikovo* i njegovo trajanje bez balasta takve referencijalnosti, situacija je koju zatiče J. Tinjanov. Po njemu, žanrovska sukcesija ovog dela

¹ Тынянов, Ю.Н., *Достоевский и Гоголь (К теории пародии)*, Петроград, 1921 г. Mi smo koristili publikaciju *Texte der Russischen Formalisten*, München, 1969, str. 300-370.

izgledala bi ovako: „parodija”, zanemarena parodija, otkrivena parodija. Dodajmo iz naše perspektive još jedan beočug: prevladana parodija.

Napori da se ponovo pronađu izvorni uslovi produkcije (mada ne odgovaraju vrsti iskustva koje čitalac traži u tekstu) nesumnjivo doprinose detekciji parodije. Otuda, uz monografsko-stilističku analizu navedenih dela, i naš napor književno-istorijske rekonstrukcije znakovnog događanja između njih (socijalna, biografska i stilogena zbivanja) u posmatranom razdoblju (1847-1859). Pri tome ćemo, pre svega, pokazati gotovost na nepristrasnu valorizaciju Gogoljeve knjige kao eventualnog predloška romana Dostojevskog. Otuda, poglavlja ovog rada naslovljena kao *pokazna*, jesu za nas *dokazna*. Naravno, naš dokazni postupak preuzeo je rizik suočavanja sa argumentacijom Tinjanova, ukazujući na njenu metodološku prevaziđenost i nemogućnost da datu problematiku „celovito integriše”.² Takav zahvat imao je potporu u ohrabrenju E. D. Hirša da hermeneutika treba da teži upravo „rekonstrukciji autorovih ciljeva i stavova, ne bi li došla do putokaza i normi za konstruisanje značenja njegovog teksta”.³

² M. Glovinjski je, razmišljajući o potrebi uvođenja teorije književne komunikacije, ovako definisao smenu jedne teorijske paradigme drugom: „Ne dešava se retko da se koncepcije na koje smo navikli, koncepcije duboko usađene u našem mišljenju, naglo pokazuju kao dezaktualizovane, sumnjive, neobrazložene. Podvrgnute refleksiji, pokazuju svoju pripadnost metodološkoj i teorijskoj arhaici, jer nisu kadre da integrišu nova iskustva, da postanu tačka oslonca za njihov opis i analizu”. (*Od spoljašnjih i unutrašnjih metoda do književne komunikacije*, Zbornik Teorija istorije književnosti, Beograd, 1986, str. 17).

³ Hirš, E. D., *Načela tumačenja*, Beograd, 1983, str. 251.

Naravno, u pozadini ove teze je svest o opasnosti nabeđivanja:

„Neophodno je ustanoviti da je kontekst na koji smo se pozvali najverovatniji kontekst. Tek tada, u odnosu prema ustanovljenom kontekstu, možemo da donesemo sud da je jedno čitanje koherentnije od drugog. Zato, u krajnjoj liniji, moramo da postuliramo autorovo tipično stanovište, tipične asocijacije i očekivanja koja delimično obrazuju kontekst njegovog iskaza. (...) Otuda je jedan od suštinskih zadataka u procesu verifikacije promišljanja rekonstrukcija autorovog subjektivnog stava u onoj meri u kojoj je ovaj relevantan za tekst o kome je reč.” (str. 268).

Dospeti do onoga što autor uznačuje, a ne do onoga što tekst kazuje ambicija je svakog razumevanja (a pogotovo razumevanja parodije, čije aktuelizacije već po definiciji računaju sa autorskom intencijom). U slučaju nemogućnosti pozivanja na autorski paratekst, do autorove intencije možemo dopreti samo putem istovrsnih intencionalnih činova. Zaista imponuju prerogativi koje Hirš stavlja u ruke tumača:

„Tumač treba da simpatički usvoji autorovo stajalište (njegovu nastrojenost za vršenje posebnih intencionalnih činova) kako bi bio u stanju da, s izvesnom verovatnoćom, „intendirati” iste intencionalne predmete kao i autor. Ovo je osobito jasno u slučaju implicitnog

Ovo zdravorazumsko oruđe pomoglo nam je ne samo u suočavanju sa formalizmom Tinjanova (i sa svekolikim filološkim objektivizmom), nego i sa jednim drugim mogućim metodološkim zaleđem čitanja ovog romana Dostojevskog. Radi se o poststrukturalističkoj tezi o intertekstualnosti svekolike umetnosti, po kojoj svaki znak poseduje tragove drugih znakova. Prema njenim postulatima hermeneutika, videći u svakom tumaču ujedno i graditelja značenja, ne može imati za cilj neku „izvornu” istinu niti neki *terminus ad quem*. Imala bi da važi i prividno paradoksalna tvrdnja da je Dostojevski moderan na način postmoderne *avant la lettre*, odnosno da je njegovom opusu primerena ova hermeneutička aparatura.

Zaista, naporedo sa visokovrednovanom tipizacijom likova ovog romana, u njemu se mogu *a posteriori* identifikovati i egzemplifikovati na desetine za današnjeg čitaoca većim delom anonimnih, intertekstova. Ako i uvažimo činjenicu da roman *Selo Stepančikovo* varira veći broj takvih hipotekstova (pa i onaj iz *Odabranih mesta* Gogolja), odnosno da na ivesnim nivoima izražajnosti poseže za parodijskim postupcima (što zaista nije teško pokazati), t e š k o da se smemo ovde zaustaviti u zaključivanju. Ovaj roman je, budući (i) parodičan, izvršio proboj u čistu ekspresivnost, njegov jezik jeste u službi neposredne izražajnosti. Podvucimo da to nije naivna i nesvesna, nego dvostruka, iznova zadobijena izražajnost. U modernoj književnosti (Man, Džojls, Bulgakov, Nabokov, Borhes), koja zapravo i počinje Dostojevskim, postoji takva prekretnica, kada se prethodne forme, dekonstruisane kroz parodiju, transformišu u novu celinu. Taj trenutak transgresije poznaje i klasična retorika, kao *hiperbaton*, u izvornom značenju inverzije i preobraćanja ideje. Strategija takvog prekoračenja (transcendencije parodije) u osnovi je alhemije romana *Selo Stepančikovo*.⁴ Samo, čije ideje je tako preobratio Dostojevski?

U našem pokušaju da lociramo *Selo Stepančikovo* u mreži mogućih intertekstualnih odnosa (posebno prema *Odabranim mestima* Gogolja), zalažemo se za termin rekonstruktivno-konstruktivne intertekstualnosti sa jednim kardinalnim preintertekstom u pozadini: *Odabrana mesta* versus

verbalnog značenja gde se tumačevim ostvarenjem autorovog stajališta određuje horizont teksta.” (str. 268).

⁴ Od ove konstatacije samo je korak do stanovišta koje parodijski modus pisanja posmatra ne samo kao odliku određene vrste umetničkih dela, već kao kretanje literature u celini. Valter Benjamin je čak ustvrdio da je svako imenovanje u suštini parodično – u odnosu na prvobitne, božanske reči. (*O jeziku uopšte i jeziku ljudi*, Eseji, Beograd, 1974).

odgovarajući kritički korpus V. G. Bjelinskog.⁵ Generativno-stilogeno ulančavanje (sažimanje) ovih entiteta je i psihološki sasvim očekivano, s obzirom na traumu mladalačkog opredeljivanja Dostojevskog u sporu Bjelinskog sa Gogoljem. Rečju, mišljenja smo da je doksološki status teksta *OM*, a ne sam tekst po sebi, u najvećoj meri uticao na umetničku orkestraciju glasova *Sela Stepančikova*.⁶

Radi se, dakle, o kreativnom polilogu četvorice markantnih intelektualaca; dvojice sa polja književnosti (Gogolj, Dostojevski), dvojice sa polja teorije i kritike (Bjelinski, Tinjanov). Pentagram upotpunjava naše radoznalo prisustvo i želja da se razaberemo u tragovima njihovog suočavanja, uz pronalaženje tona besede sa svakim od njih ponaosob.

⁵ Na unutrašnju dinamiku intelektualnog razvoja čuvenog kritičara skrupulozno ukazuje prof. V. Vuletić u svojoj monografskoj studiji (univerzitetski udžbenik *Ruska književnost XIX veka, od Žukovskog do Gogolja*, Beograd, 1971), ne propuštajući da istakne ekstremne napore Bjelinskog da od jednog kontradiktornog opusa načini uzoran model dogmatizovanog realizma (naturalizma).

⁶ Sa ovim tipom intertekstualne strategije dodiruje se i pojava „šifriranog” upućivanja na tuđi glas. Ovaj manir otkriva Milivoje Jovanović kod Bulgakova, koji „mistifikuje čitaoca” smišljenim isticanjem u prvi plan drugih, „neautentičnih” izvora svoga dela i „navođenjem čitaoca na pogrešan trag”(M. Jovanović, *Mihail Bulgakov, Druga knjiga*, Beograd, 1989, str. 10).

II. KA MORFOLOGIJI PARODIJE

Sačiniti univerzalan model parodije kao žanra, nešto nalik njenoj morfologiji, hermeneutički i književnoteorijski malo je moguće. Neistorodnost strukture i funkcija za koje parodija zna, kao i uvek nova tematologija, znače i nemogućnost stroge sistematizacije. Parodija, naime, ne može biti na početku iskaznog univerzuma. Njeno ishodište nije originalni aktivitet, nego reaktivitet, odgovor na primarni tekst. Svoje žanrovske odlike parodija preuzima upravo od njega, budući sama po sebi žanrovski amorfnu. Prozna dela se po pravilu parodiraju u prozi, poezija u poeziji, ali to pravilo ima izuzetaka. Sve zavisi od ciljeva parodije, da li je stilistička ili žanrovska, odnosno preko kojih signala obezbeđuje prepoznavanje paralelizma. Ona je uvek usmerena na neki drugi književni tekst, odnosno nasuprot njegovih književnih normi. Anormativizam parodije je, prema tome, pre svega književni, mada norme sa kojima je u dijalogu imaju svoje socijalne, religiozne, filozofske, psihološke aspekte. Parodija, dakle, predstavlja metalingvističku upotrebu jezika kao sredstva analize; to čini njen jezik dvopotentnim, odnosno konotativnim i meta-jezikom u isto vreme.

Ovu specifičnu lociranost između kreacije *ex nihilo* i transfera tuđih tekstova, antičko bavljenje književnošću raspoznalo je kao mogućnost za desakralizaciju mitske prošlosti. Glavna odlika žanrova takve usmerenosti (dijatriba, menipeja, kinička parodija) jeste upadljiva citatomanija, u funkciji obračuna sa konkretnim književnim vrednostima. Ta pojačana hipertekstualna aktivnost nije se služila pravim citatima u svojoj raspravi; hipo- i hipertekst združivani su u cilju postizanja komičnog efekta, dakle približno u smislu koji filološka tradicija prepoznaje kao parodičan.⁷

⁷ „Jedan od interesantnijih stilističkih problema helenizma je problem citata. Bili su beskrajno raznovrsni oblici otvorenog, poluskriivenog i skrivenog citiranja, oblici uokvirivanja citata kontekstom, oblici intonacionih navodnika, različiti stupnjevi ograđivanja od ili priznavanja tuđe citirane reči. I ovde često nastaje problem: da li autor citira s poštovanjem ili, naprotiv, sa ironijom, sa podsmehom. Dvosmislenost u odnosu prema tuđoj reči često je bivala namerna.” (M. Bahtin, *O romanu*, Beograd, 1989, str. 418).

Teorijska refleksija razlikuje tri tipa kiničke parodije, s obzirom na modifikacije korišćenja citata. U prvom tipu hipotekst se evocira svojim vlastitim sredstvima na svim nivoima, osim na leksičkom koji, budući antitetičan, izaziva efekat ismevanja. U drugom tipu funkcioniše doslovan citat uz promenu konteksta u koji se navedeni citat smešta, i usmeravanje poruge na evocirani tekst. Treći tip postiže efekat komičnog nesklada neznatnom izmenom samo jedne reči u citiranom fragmentu, gde upravo ta pojedinačna intruzija postaje bitna za interpretaciju smisla.⁸

Osim ove, zaista iznijansirane prakse, iz antike potiče ne jedna definicija parodije, manje ili veće ažurnosti i obuhvatnosti. Prema antikvaru Polemonu iz Ilija (2. vek pre n. e.), čije nam svedočanstvo posreduje Atenej, pronalazač parodije je pesnik Hiponakt Efeški (6. vek pre n. e.), koji je koristio Homerove stihove u cilju ismevanja svojih savremenika. Istom periodu pripadaju i dve epske parodije (*Boj žaba i miševa*, *Margita*). Parodijskim efektima su se služili i pisci komedija, Aristofan na primer. Platon se smatra prvim tvorcem prozne parodije, koju je praktikovao u obračunu sa konkurentskim učenjima. Jedan od najeminentnijih praktičara ovog žanra, u okvirima parodijskog koncepta prvobitnog kinizma, jeste Tebanac Kratet (4. vek pre n. e.).

Kao književno-teorijski *terminus technicus* parodija je uspostavljena od strane Aristotela, koji ga pridružuje komičnim tekstovima sa ciljem korektivnog ismevanja gorih od sebe. Aristotelov model podrazumeva citat (integralan, izmenjen, parafriziran), komičku intenciju prema parodiranom predlošku ili nekoj drugoj fundamentalnoj (ne)vrednosti, kao i aksiološki stav lica koje parodira. Ovaj analitički model i danas je upotrebljiv, najviše zbog mogućnosti primene na antičke, ali i potonje, srednjovekovne i novovekovne parodijske prakse.

Uz izbegavanje svakog terminološkog rigorizma, pozabavimo se leksičkim gnezdnom samo termina. Reč *parodija* je kod starih Grka prvobitno podrazumevala odstupanje od utvrđenog načina pevanja (recitovanja) ep-

⁸ „Например, методы пародии могут показаться нам излишне мелочными. Ведь уже древняя теория, широко принявшаяся у теоретиков 18. и первой половины 19. века, считала пародическим средством перемену одной буквы (звука).” (Тынянов, Ю.Н., *О пародии*, у: *Поэтика, История литературы, Кино*, Москва, 1977, str. 297). NB. Veoma rado navodimo iz ove pozne studije Tinjanova *O parodiji* (1929, poslednji teorijski rad Tinjanova), uz puno poverenje u samoocenu da ona predstavlja „углубление” i „итог” ranijih proučavanja, pa i studije DiG.

skih dela (*para ten oden* = suprotnost uobičajenoj melodiji). To značenje se kasnije proširilo na svako netradicionalno izvođenje, na primer pevanje novog teksta na melodiju starog. Jedna od glavnih prepreka terminološkom osvešćivanju antičkih kritičara bio je prefiks *para-*, koji može značiti i *prema* i *protiv*, dakle pesmu pevanu na neku drugu pesmu ili protivno njoj, sa elementima imitacije i improvizacije.⁹ Otuda postoje i čisto stilistički pristupi parodiji, koji vide u njoj specifičnu formu čiste imitacije; za takve pristupe odlučujući činilac kvaliteta jedne parodije jeste sličnost, nemogućnost konstatovanja razlike u odnosu na original.

Pomenimo i učenje Rimljanina Kvintilijana (1. vek pre n. e.) koji u delu *Institutio Oratoria* karakteriše parodiju kao simulaciju drugih stilova, uz razlikovanje doslovnog, izmenjenog i fingiranog citata. Da je u retoričkoj tradiciji parodiju ipak vezivao za komično, svedoči činjenica da je svoju raspravu smestio u odeljak posvećem smešnom.

Smeh je u antici doživljavan kao ravnopravan ozbiljnom, uz nepreten-ciozna, zabavljачka i samosvrhovita posezanja za tuđim tekstovima. Srednji vek je stvorio reglamentaciju na štetu komičnog i smeha. Parodija je opstala i u tim stilovima, dakako manje teorijski komentarisana. Tek se u 17. veku pojavljuje na nivou refleksije, i to kao svaka bliska imitacija nekog dela, ne obavezno komična. Iz perspektive srednjovekovlja, o takvoj neagresivnoj parodiji, koja ništa ne prigovara parodiranim tekstovima, pisao je M. Bah-tin, insistirajući na nenapadačkom, ludičkom karakteru ove hipertekstualne aktivnosti, stimulisane narodnom smehovnom kulturom.¹⁰

Savremena teorija znatno proširuje mogućnosti komičnog i kritičkog preusmeravanja citata, odnosno njegovih polemičkih transformacija. Citi-

⁹ „Существует перевод слова пародия – *перепеснь*. Это старое слово литературного теоретика, поэта и пародиста начала XIX века Остолопова. Слово это не при-вилось; как термин оно непримеримо, потому что (...) содержит сближение понятия пародии и подражания, вариации (*перепеснь*, *перепев*).” (Navedeno delo, str. 292-293)..

¹⁰ „U srednjem veku odnos prema tuđoj reči nije bio manje složen i dvosmislen. Uloga tuđe reči, citata, otvorenog i sa poštovanjem naglašenog, poluskrivenog, skrivenog, polusvesnog, nesvesnog, tačnog, namerno unakaženog, nenamerno unakaženog, namerno preosmišljenog itd., u srednjovekovnoj književnosti je ogromna. Granice između tuđeg i sopstvenog govora bile su elastične, dvosmislene, često namerno uvijene i zamršene. Neke vrste dela građene su kao mozaici, od tuđih tekstova. Naprimer, takozvani „centon” (po-seban žanr) pravljjen je samo od tuđih stihova. (...) *Kiprijanova večera* je najstariji i veli-čanstveni uzorak „parodia sacra”, to jest „svete parodije”, tačnije parodije svetih tekstova i rituala.” (M. Bahtin, *O romanu*, Beograd, 1989, str. 418).

ranje se i dalje smatra početnim uslovom parodiranja, uz široke mogućnosti odstupanja od njega. Pri tome se pravi razlika između „normalnog” i parodijskog citiranja: prvo, signalisanom montažom (navodnici) dovodi do povezanosti dva kontingentna teksta; drugo, pak, povezuje dva disparatna teksta, dovodeći u prvi plan njihov skriveni identitet. Osnovna tehnika književne parodije jeste citiranje delova ili celine nekog teksta unutar novog teksta, uključujući „žrtvu” u nove okvire. Imitativni temelj (citat) ima za cilj da izazove evokaciju predloška, a postupci refunkcionalizacije citata, preko niza njegovih transformacija, dosežu do efekata ismevanja. Svi ovi oblici otklona i deformacija bukvalnog citata svode se na izmene unutar njega ili pak montiranje u izmenjeni kontekst (promena sociolekta, idiolekta). Krajnja posledica ovih zahvata po pravilu jeste komična *diskrepancija*.¹¹

¹¹ „As a basic premise it will be maintained, that a prime distinguishing feature between the imitation (or the non-ironic, non-critical reproduction of the whole or a part of another literary work in a text) and the literary parody is the effect of comic discrepancy between the original and its „imitation”.” (Rose, M. A., *Parody. Meta-Fiction. An Analysis of Parody as a critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*, London, 1970, str. 25).

Citirani tekst se lišava prvobitne koherencije semantičkim, sintaktičkim, ko-tekstualnim intruzijama (zmena bukvalnog i prenesenog značenja, promena sociolekta, idiolekta, nekih elemenata leksike), pa sve do jasno uobličenih komentara (*direct statement*) na račun parodiranog teksta ili njegovog autora.

U toj dodatnoj refunkcionalizaciji citata ruski formalisti su razlikovali na desetine postupaka (преувеличение, упрощение мотивировки, подмена словесного материала, умолчание, остранение). Tu je i modernizacija-arhaizacija, komična realizacija metafore, ogoljavanje uticaja. Ovi postupci su po pravilu stvarali efekat diskrepancije (невязка, смещение), sa karakterističnom formalističkom ambicijom ogoljavanja postupka, njegove mehanizacije i automatizacije, kroz dijalektičku igru sa njim.

Milivoje Jovanović, u knjizi *Dostojevski i ruska književnost XX veka, Prilog teoriji podteksta*, Beograd, 1985, ukazuje na niz takvih parodijskih realizacija *versus* poetika „učitelja” (postupci substitucije, transformacije, zamene uloga), dajući nehotičnu unutrašnju demonstraciju Tinjanovljeve tvrdnje i ujedno otvarajući njenu reviziju.

„Stvarajući *Jelku kod Ivanova*, Vedenski je prema „staroj celine” Dostojevskog postupio onako kako je Dostojevski doživeo „staru celinu” Gogolja: on je mehanizovao stare postupke autora *Zločina i kazne* i na nov način ih organizovao. Za tako nešto imao je sve uslove. S jedne strane, u stvaralaštvu Dostojevskog počev od *Zločina i kazne* ojačale su „propovedničke” tendencije, čime se ukidala aktivna opozicija prema Gogoljevima „propovedničkim” raspoloženjima u *Izabranim mestima iz prepiske s prijateljima*; tako su predmet parodije, pored ostalog, mogli da postanu pogledi Dostojevskog na piščevu misiju, koji su počeli da gravitiraju prema Gogolju.” (Navedeno delo, str. 131).

Prema najnovijim teorijskim uvidima parodija sadrži dva modela komunikacije: parodist prema autoru parodiranog dela i parodist prema čitaocu. Delo koje se parodira dekodira prvo parodist da bi ga, iznova enkodirano, ponudio drugom dekođeru, čitaocu parodije.

Aspekt parodiste može biti, videli smo, višestruk. Imitacija može imati za cilj kritiku i ismevanje, ali to nije pravilo. Imitacijsko preuzimanje tuđih tehnika, još iz antičkih vremena, može poteći i iz blagonaklonih ciljeva, ili čak obožavanja. Danas bismo rekli da je u takvim slučajevima reč o stilizaciji. Postojanje afirmativnog odnosa prema predlošku dopušta i formalistički pristup fenomenu parodije. Arhetip takve, u najmanju ruku vrednosno ambivalentne, parodije pronašao je, kako smo već pomenuli, M. Bahtin u srednjovekovnim karnevalskim manifestacijama. Takav, konstruktivan, stav formalisti vezuju uz ime Puškina, i kao autora i kao mete parodija.¹²

Čitalac poznaje i (dekodirani) original i novi (enkodirani) tekst parodije, i u situaciji je da ih poredi. U detekciji parodije, dakle, uloga čitaoca je arbitrarna. Bitna okolnost pri recepciji parodije jeste da čitalac u isto vreme prima dva tekstualna univerzuma, tekst parodije i tekst predmeta parodije, spojena u jedan.¹³ Sudbina parodije je da mora računati i na nekompetentnog čitaoca, koji ne poznaje tekst originala i citate iz njega čita kao delove novog teksta, odnosno ne registruje tekst kao parodiju. Može se desiti i da čitalac uoči citate, ali da ne prepozna nameru autora, budući neosetljiv na prirodu parodijske diskrepancije. Recepcijska dimenzija parodije nije, vidi-

¹² Produkcija parodije u ruskoj književnosti 19. veka bila je izuzetno kvalitetna. Pomenimo Krilovljevog *Trumfa*, Gribojedovljevog *Studenta*, književno društvo *Arzamas*, agresivnu promociju karamzinista i šikovista. Bilo je to po rečima M. A. Dmitrijeva „nekakvo veselo i živahno vreme za pesnike, vreme parodije”. Ni Puškinove inovacije, kao što je beli stih *Borisa Godunova*, nisu bile zaštićene od parodista. Ruski stjernijanci stavljali su parodiju u osnovu svoga pripovedanja, parodirajući (ogoljavajući) postupke žanra puto-pisa. Mnogi časopisi su pasionirano negovali parodiju. Pojava nove književne škole, koju je oponent F. Bulgarin nazvao *naturalnom*, privukla je pažnju parodista. U centru škole stajao je Gogolj, negujući skaz kao upadljivo naratološko rešenje. U svojim *Etidama o stilu* Gogolja V. V. Vinogradov daje iscrpnu analizu najizrazitijih stilizacija i parodija onovremenog Gogoljevog manirizma.

¹³ „U stvari u parodičnoj reči sastaju se i na izvestan način ukrštaju dva stila, dva (unutarjezička) „jezika”: parodirani jezik, na primer, jezik junačke poeme, i jezik koji parodira – trivijalni, prozaični jezik, slobodni govorni jezik, jezik realističkih žanrova, „normalni” jezik, „zdravi” književni jezik kako ga zamišlja autor parodije. Taj drugi jezik koji parodira, na čijoj se pozadini stvara i poima parodija, u samu parodiju – ako je to stroga parodija – ne ulazi, ali je u njoj neprestano prisutan.” (M. Bahtin, *O romanu*, 1989, str. 425).

mo, nimalo jednostavna. Čitaočeva nesigurnost u pogledu izazvanog smeha može značiti i pragmatičku slabost svih parodijskih tekstova.¹⁴

Zadržimo se sada nakratko na distinkciji između parodije i nekih drugih, eminentno dualnih, žanrova koje smo na materijalu *Sela Stepančikova* takođe imali prilike da osmotrimo. Reč je o satiričnim i ironičnim iskazima kojima se Dostojevski u principu rado služio.

Mada i ovi oblici mogu poteći iz beletrizovane forme, njihov cilj je pojava iz strogo vanfikeijske stvarnosti. Dok parodija apsorbuje svoj cilj u svoj tekst (taj apsorbovani entitet može biti tuđi tekst, ali i celina manja ili veća od teksta: reč, pasaż, fragment, klasa tekstova, opus, stil, škola, pa i pojedinačni aspekti ovih entiteta (leksika, eufonija, ritmika, kompozicija, sižeiranje, aksiologiziranje), satira svoj cilj drži izvan sebe, u svetu moralnih i društvenih fenomena. Satira ima jedan kod i jedan jasan vanknjiževni cilj. Recimo da i parodija može imati satirične efekte (ili biti jedan od postupaka u okviru žanra satire), u slučaju da se parodirani tekst može identifikovati sa određenim grupnim ponašanjem.

Već smo istakli da parodija prezentuje svoju književnu „žrtvu” kroz svojevrsnu montažu teksta (uvlačeći parodirani tekst u kritičku perspektivu), ometajući normalan protok informacija i nudeći više od jedne poruke za dekodiranje. Ona je nosilac dualnog značenja: konfrontirajući dva koda, parodija komentariše svoj predložak, stvarajući svoj metajezik. Ironija svoje višestruke poruke sažima u jedan kod, postajući kriptička a ne montažna, dakle bez komentara izdvojenog u metatekst. Njen efekat se zasniva na kontrastu pojavnog i suštinskog poruke istog koda (govori se jedno a misli drugo), dok parodija kontrastira dva koda, primarni i sekundarni. Parodirani tekst nije puki subtekst, nego legitimni tekstualni univerzum broj dva. Tekst parodije je pri tome kritički kontekst za rekodiranje i recepciju ranijeg teksta, sredstvo unutrašnje istorizacije.

Ne možemo a da ne spomenemo rasprave o ideološkom statusu parodije, o njenoj unutarknjiževnoj i izvanknjiževnoj konzervativnosti ili prevratništvu. Ona često kritički napada etablišana, popularna književna dela, dovodeći u pitanje njihovu vrednost. Može biti progresivna (kada se parodiraju oveštale forme) ili konzervativna (kada ismeva inovativnost nekih ško-

¹⁴ Označavanje čitaočeva kolebanja (*harites* u Demetrijevoj raspravi *O stilu*) kao vrline od dalekosežne je važnosti za teoriju parodije. Iz tog ugla gledano, parodijska višeznačnost ne samo što nije mana, nego preporučuje parodiju u odnosu na neposrednu kritiku i ismevanje.

la). Može biti korišćena da demitologizuje stare ali i da stvara nove mitove. Svoјstvo da uočava defekte i manirizme, ali i atribute novine i originalnosti, preporučuje parodiju kao vid svoјevrsne popularizacije originala.¹⁵

Parodist kao autor ima imitativne sposobnosti i u odnosu na sebe; politici autoparodije posvećuje se pažnja u novije vreme.¹⁶ Autoparodija, baš kao i parodija nekog drugog modela, služi da pisac refunkcioniše svoje ranije tekstove, jednu fazu svoga stvaralaštva. Autorov tekst je u isto vreme i objekat i subjekat nove interpretacije. U okviru ovog samonadmetanja mogući su mnogi komični efekti. To ospoljenje i otuđenje manirizma svog ranijeg stila moguće je i uz maksimalnu prisnost sa izvorima toga stila.

Pomenimo još jedan ugao gledanja na parodiju, u značenju analize fikcije unutar same fikcije, u svoјstvu izobličujućeg ogledala produkcije i recepcije književnih tekstova kao takvih. Novijeg datuma su i generalizacije modela parodije koje polaze od tvrdnje da je književnost u celini parodična, i to preko svog deformatorskog (pre nego imitatorskog) dejstva na svoj objekat. Deformacija stvarnosti prilikom njene umetničke reprodukcije postaje nužnost. Umetnička fikcija u biti negira maksimalistički shvaćen *mimesis*. Parodija na taj način ulazi u temeljnu debatu o mimesisu, proklamujući zamenu koncepta imitacije konceptom deformacije. Reč je, naravno, o metaforičkoј upotrebi pojma parodije, gde se ona nalazi u pozadini svake antimimetičke kreacije. Jedna od najširih reperkusija parodijske kritike mimetičke uloge umetnosti (naivnog koncepta ogledala stvarnosti, kada se svet fikcije uzima za istinit), jeste njena sposobnost demonstriranja kako funkcioniše umetnost. Taj momenat snalaženja u duplicitetu teksta može predstavljati osnovno uživanje u opservaciji parodije. Budući tekst po sebi ali i sugestija nekog drugog teksta, parodija nas dovodi do izvesnosti kako primamo književni tekst.¹⁷

¹⁵ „Эволюция литературы, в частности поэзии, совершается не только путем изобретения новых форм, но и, главным образом, путем применения старых форм в новой функции. Здесь играет свою роль, так сказать учебную, экспериментальную, и подражание, и пародия.” (Тынянов, *О пародии*, 1977, стр. 239).

¹⁶ Poirier, R., *The Politics of Self-Parody*, Partisan Review, 1968/55.

¹⁷ „Our pleasure in recognising ambiquity lies in the recognition of both the cleverness of the author in showing it and in our cleverness in perceiving it.” (Rose, 1970, стр. 89).

Napori teoretičara najčešće su usmereni na mehanizme dijagnosticanja tekstualnih signala, odnosno modifikovanih citata, uz uvođenje tanih taksonomija (najčešće iz spektra retorskih figura).

Tako, prema uvidima Vladimira Propa, sa parodiranjem su tesno povezani umetnički postupci preuveličavanja, i to preko tri svoja oblika: karikature (preuveličavanja samo jedne osobine), hiperbole (preuveličavanja svih negativnih osobina) i groteske (posvemašnog preuveličavanja do zastrašujućih razmera).¹⁸

Henrik Markijević takođe smatra da je preuveličavanje (i sažimanje) osobine književnog uzora tipično za parodiju. Tu krhku ravnotežu između imitiranja i preoblikovanja, Markijević je raspodelio na parodiju u širem i užem smislu, na nižu i višu burlesku i travestiju. Svi ovi oblici (zasnovani na komičnoj protivurečnosti između trivijalne teme i uzvišenog stila ili obrnuto) razotkrivaju konvencije datog književnog dela, dovodeći čitaoca u superiornu poziciju.¹⁹

Mišel Fuko razvija svoju tezu o strukturi parodije, stavljajući u njene temelje, takođe, citat i imitaciju. Reč je o dijalektičkoj imitaciji (preoblikovanju) prvobitnog teksta, gde parodičarevo pomno čitanje ujedno odražava i njegov kreativni mentalitet. Ulogu književne parodije Fuko vidi u transformaciji književne istorije: parodija funkcioniše kao katalizator i promoviše promene u vladajućoj epistemi. Tu možemo razaznati i čuvenu tezu o odsutnom autoru (čitaocu) uz prezenciju teksta, iz pera Žaka Deride: tekst, naime, mora ostati čitljiv bez obzira na njihovo (ne) prisustvo. Ta sposobnost teksta da se ponavlja izmenjen jeste njegova iterabilnost. Ova teza skida svaki zaštitni znak sa teksta, pa i sa parodije, i otklanja pitanje njegovog pogrešnog čitanja. Čitalac (parodije) ima svoj, a autor parodije svoj horizont očekivanja, jedan za drugog su odsutni. Iz toga mogu proisteći i mnoga konfliktna čitanja, kao što je, videćemo, bio slučaj sa *Selom Stepančikovom*.

¹⁸ „Parodiranje je imitiranje spoljašnjih osobina bilo koje životne pojave (čovekovih manira, umetničkih postupaka) kojim se baca u zasenak ili odriče unutrašnji smisao onoga što je podvrgnuto parodiranju. Parodiranje nastoji da pokaže kako se ništa ne krije iz spoljašnjih oblika manifestacije duhovnog načela, da je iza njih praznina. (...) Parodija je sredstvo ispoljavanja unutrašnje neuverljivosti onoga što se parodira.” (V. Prop, *Problemi komike i smeha*, Novi Sad, 1984, str. 75)

¹⁹ Markiewicz, H., *On the Definition of Literary Parody*, u: *To Honour Roman Jakobson*, The Hague, 1967.

Differentia specifica parodije nije ni izdaleka laka stvar. Stalni pratilac ma i najsofistikovanije sistematizacije jeste sumnja u postojanje ekvifinalnosti sa nekim drugim stvaralačko-mentalnim procesom. Otuda je, mimo opisa ulovljenih paralelizama tekst-tekst odnosa, nužan prodor u dimenziju geneze svake pojedinačne realizacije parodije.

Cvetan Todorov izričito veli da hronološki „pre žanrova” – ne postoji; postoji samo distinkcija između žanra kao opisa i žanra kao realizacije, i težnja ka njihovom identitetu – da opus uspe u realizaciji. I odista, svako književno delo je i pravilo i izuzetak od pravila, identitet i diferencija, konstativ i performativ. Parafrizirajući reči Emila Štajgera, možemo reći da, kada pesniku delo uspe, u njemu nema ni traga istorije njegova nastanka. Kategorija kauzalnosti nema značaja tamo gde treba razumeti lepotu kao takvu: umesto zašto i zato, imamo posla sa dubljim povezanošću drugoga reda.

Pitanje porekla žanrova postavlja i engleski filozof Dž. L. Ostin. On predlaže već klasičnu distinkciju između konstativa (iskaza koji podleže kriterijumu istinitosti i lažnosti) i performativa (iskaza koji podleže kriterijumima uspeha i neuspeha). Ova podela potom biva zamenjena trijadom: lokutiv (niz reči), ilokucioni čin (koji ima moć izvršnosti i ubeđivanja) i perlokucioni čin (koji proizvodi izvesne posledične učinke). Ako se nadovežemo na ovu šemu, možemo reći da *Selo Stepančikovo* kao *pretpostavljena* parodija žanrovski nije uspelo ni na nivou (i)lokucije (bitnom za parodiju kao žanr čije aktuelizacije moraju računati za autorskim uznačenjem) niti na nivou perlokucije (kao bitnog čina za konstituciju svakog žanra).

Drugim rečima, Jurij Tinjanov nije uspeo da iz oblika piščeve (problematične) intencije prevede ovo delo (žanrovski) u oblik svoje (arbitrarne) čitalačke odluke. To je, pre svega, posledica njegovih polovičnih napora u tom smeru. Verovatno se radi o danku mladom ruskom formalizmu koji je na genezu dela (fenomen dovodljiv u vezu sa ilokutivom) gledao kao na van-književni entitet (što počiva na relaciji između niza književnih pojava i nekog drugog niza), stavljajući je, manje ili više dosledno, u zgrade pri utvrđivanju smisla dela. Ekstremni cilj formalizma postaje potraga za nijansama tako desemantizovanog znaka, kada forma postaje jedini sadržaj. Tinjanovljeva teorija parodije nije mogla pristati uz ovu krajnost, diskretno pomerajući arbitarnost iz domena recepcije u domen geneze.²⁰ Parodija

²⁰ „Раз пародия не обнаружена, произведение меняется; так, собственно, меняется всякое литературное произведение, оторванное от плана, на котором оно выдвинулось.” (*DiG*, str. 370).

sui generis zahteva jednu predviđenu interpretaciju, u skladu sa intencijama autora; svaka akcidentalnost (u njenom recepcijskom u- ili previđanju) dovodi u pitanje njen opstanak kao zasebne generičke specije. Pitanje o parodičnosti *Sela Stepančikova* bi, i prema Tinjanovu, bilo rešeno do kraja samo pronalaženjem nesumnjivog traga o autorovoj nameri, tj. plana prema kome je delo nastalo. Dozvoljavamo sebi slobodu da ovde plan ne shvatimo kao korpus parodiranog teksta (na čijoj pozadini se realizuje parodija), nego upravo kao svedočanstvo o nameri da se parodični paralelizam realizuje. Tinjanov kao da nam daje za pravo svojom tvrdnjom da se pitanje o parodičnosti *Grofa Nulina* ne bi ni postavilo „da nije lično Puškin ostavio svedočanstvo o tome”.²¹ Možemo, dakle, dopustiti da parodija bude i skrivena, ali ne za – svoga autora. Suština parodijskog kontakta sa vrednostima, za razliku od vulgarizatorskog ili nekog drugog, jeste u njenom racionalnom kritičkom žarištu, koje ne dozvoljava promenu smera kritike niti njenu omašenost. Recimo odmah da posezanja za Gogoljevim tekstom u romanu Dostojevskog ne ispunjavaju ove uslove.

Pregnantna definicija Dragiše Živkovića ne bez razloga, čini se, insistira upravo na kategoriji svesnosti književno-parodijskog deformišućeg podražavanja.²² To nas je učvrstilo u tvrdnji da parodija ne pokriva prirodu veze *Sela Stepančikova* i *Odabranih mesta* Gogolja. Tim pre veza ovih dva-ju testova zasluži preimenovanje.

Pomenimo i jedno od najmarkantnijih učenja o parodiji, koje je nezaobilazno pri razmatranju njene aplikabilnosti na stil Dostojevskog. U jednom značajnom segmentu svog teorijskog sleda Bahtin posvećuje pažnju upravo karnevalizovanim junacima *Sela Stepančikova*.²³ Uočivši značaj

²¹ „Так глубоко спрятаны пародии сюжетных схем, что вряд ли догадался бы кто-нибудь о пародийности *Графа Нулина*, не оставь сам Пушкин об этом свидетельства.” (*DiG*, str. 370).

²² „Parodija (grč. *parodie* = suprotna pesma) je svesno (podvukla D.R.) podražavanje nekog književnog dela bilo kog roda ili vrste u cilju da se ono izvrgne komično-satiričnom podsmehu.” (Dragiša Živković, *Teorija književnosti sa teorijom pismenosti*, Beograd, 1984, str. 150).

Alfred Liede u svom enciklopedijskom članku *Parodie* iz *Reallexicon der deutschen Literaturgeschichte*, Berlin, 1966, takođe polazi od „svesnosti” parodijske aktivnosti, ali je pre svega usmerava na efekte „učenja i usavršavanja tehnike i stila”, dakle protežira njene stilističke domete, skoro potpuno ignorišući njenu istorijsku i meta-fikcijsku funkciju.

²³ Prema mišljenju M. Bahtina, čitav život u Stepančikovu ima intenzivan karnevalski karakter, koncentrisan oko karnevalskog kralja Fome. Sve ličnosti imaju karnevalsku

skrivena polemika i unutrašnje dijalogizacije, on pripisuje ogromno i principijelno značenje tuđoj reči kod Dostojevskog.²⁴ Pri tome, piščevo osećanje tuđe reči i reagovanje na nju, po Bahtinu, nije ni stilizatorsko ni parodično u užem smislu. Ono, na šta je Dostojevski spreman, jeste provociranje tuđe reči (ideološke pozicije) i opredeljivanje uz najprovokativniju sureč. Njegova parodija i stilizacija nisu tu da nametnu svoju istinu, nego da provere tuđu. Da li, uz tako kardinalnu promenu funkcije, ima rezona da se rutinski podvode pod žanrovske rubrike? Jedino ako smo namerni da ignorišemo njihovu suštinsku metapoziciju i svekoliku žanrovsku transcendenciju...

boju, svi su ispali iz običnog životnog koloseka; radnja pripovesti jeste niz skandala, svrgavanja i krunisanja.

„Naročito je duboko karnevalizovan karakter Fome Fomiča: on se već ne poklapa sa samim sobom, on nije ravan sam sebi, njemu se ne može dati jednoznačna definicija. U mnogo čemu Foma Fomič anticipira buduće junake Dostojevskog. Uzgred budi rečeno, on je koncipiran kao karnevalski kontrastni par sa pukovnikom Rostanšovom.” (Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, Beograd, 1967, str. 234).

²⁴ „Stilski značaj tuđe reči u delima Dostojevskog ogroman je. Ona živi ovde intenzivnim životom. Za Dostojevskog osnovne stilističke veze nisu uopšte veze između reči na ravni jednog monološkog iskaza – osnovne su dinamičke, intenzivne veze između iskaza, između samostalnih i punopravnih govornih i smisaonih centara koji nisu podređeni verbalno-misaonoj diktaturi monološkog jedinstvenog stila i jedinstvenog tona.” (Navedeno delo, str. 277).

Danas, u eri preosmišljavanja Bahtina, teoretičari streme jasnijoj i užoj specifikaciji parodije kao pojedinačne književne vrste. To deluje kao povratak na ranije stanje opisa.

Tako G. S. Morson u članku *Parodija, istorija i metaautopija* (Zbornik *Rethinking Bakhtin*, 1989), predlaže tri kriterijuma za razlikovanje parodije kao žanra: jasno ukazivanje na svoj književni cilj, osporavanje toga cilja, raspolaganje semantizovanim autorstvom, nesvodivim na realnog autora (parodirajućeg ili parodiranog, podjednako).

Linda Hačén u svom članku *Savremena parodija i Bahtin* (navedeni Zbornik), analizira fenomen parodije u postmodernističkom romanu, određujući je kao „ponavljanje sa kritičke distance, u čijem rezultatu umesto sličnosti nastaje različitost” (str. 88). Po njenom mišljenju, temeljna razlika savremene i tradicionalne parodije nastaje iz „ideološke nestabilnosti” (str. 103) savremene kulture. Registruje se neminovna transgresija žanra parodije, što se odražava na status književnosti uopšte. Po mišljenju Linde Hačén, Bahtinovo učenje nalazi se u predvorju savremenog parodičnog „metaromana” i nudi teorijsku aparaturu za tzv. autorizovanu transgresiju. Što se tiče najnovijih oblika neautorizovane transgresije, po njenom mišljenju, ima razloga za skepsu.

III. KOMIČNI ROMAN ZA COMEBACK

Ima mnogo nepoznanica u stvaralačkoj istoriji sibirskih dela Dostojevskog, pa i malog romana *Selo Stepančikovo*, koji je trenutno pred nama. Mada je utvrđivanje tačnog datuma rađanja zamisli i početka rada na romanu od presudne važnosti, taj podatak nam za sada nedostaje. Isto vredi i za autograf i koncepte ovog dela. Posedujemo svega nekoliko orijentira.²⁵ Ne podleže sumnji jedino podatak da je određeniji rad na romanu započet na-

²⁵ Predistorija stvaranja *Sela Stepančikova* spada u domen tzv. „komičnog romana”. U pismu od 18. I 1856. g. Dostojevski piše A. N. Majkovu o napuštanju rada na *komediji* („собственно для удовольствия как можно дольше следить за приключениями моего нового героя”) i preorijentaciji na komični roman. (Д, 28/I, 209).

9. novembra 1856. godine u pismu bratu pisac iznosi izvesne sumnje u celinu zamisli, izdvaja odelite epizode i razmišlja o manjim žanrovima. (Д, 28/I, 246).

U pismu E. I. Jakuškinu (1. VII 1857. g.) još uvek se spominje veći („величиною с Диккенсова”) roman, sa fragmentarnom („лоскутная”) kompozicijom („Написана только 1-я книга в 5 частях”). (Д, 28/I, 281).

3. novembra 1857. godine Dostojevski pristupa realizaciji novog plana: dvogodišnji trud, sa svim materijalima, „сложен теперь в ящик”. „Я взял писать повесть, небольшую (впрочем, листов в 6 печатных). Кончив её, напишу роман из петербургского быта”. Ovde se očito misli na *Ponižene i uvređene*, koji se pojavljuje tek 1861. godine. Povest sa početka klauze verovatno je *Selo Stepančikovo*. (Д, 28/I, 289).

Pismo bratu od 18. januara 1858. godine umnogome rasvetljava problematiku. Dostojevski ovde prvi put govori o dva razdvojena dela manjeg obima, dakle potpuno se oslobađa od ranije uporne zamisli jednog, velikog dela. „Povest” postaje „небольшой роман” („который пишу теперь”) i retrospektivno se uspostavlja njegova geneologija.

„У меня уже восемь лет назад составила́сь идея одного небольшого романа в величину *Бедных людей*. В последнее время я как будто знал, припомнил и создал его план вновь. Теперь всё это пригodiлось. Сажусь за этот роман и пишу.” (Д, 28/I, 299)

Teško je utvrditi šta je zajedničko između ovog romana i epizoda iz velikog „komičnog romana”; za sada Dostojevski ne pominje karakter romana koji piše. Govori se samo o iznova sačinjenom planu na osnovu stare ideje. (Mного jednostavnijom se čini geneza *Ujkinog sna*. U istom pismu bratu Dostojevski veli da je jedna epizoda iz napuštenog velikog komičnog romana, i to baš ona komična, dala materijal za ovo delce. Ta epizoda je bila, zapravo, suvišna („вредящая целом”) u okvirima velikog romana, o kome Dostojevski, očito, još nije prestao da razmišlja. Napomenimo da je to bilo vreme „robovanja” i to dvostrukog, jednog Katkovu (uredniku *Ruskog vesnika*) a drugog Kušeljovu-Bezborodko

(uredniku *Ruske reči*); zbog primljenih obaveza Dostojevski je u žurbi „usitnjavao” već postojeći materijal. (Д, 28/I, 300).

8. februara 1858. godine u pismu E. I. Jakuškinu Dostojevski pominje „длинную повесть”, što je u odnosu na ranije „небольшой роман” nebitno žanrovsko kolebanje. (Д, 28/I, 302) Ovu fazu, inače, karakteriše subjektivno osećanje nezadovoljstva.

13. decembra 1858. godine u pismu bratu Mihailu Dostojevski se žali na ponižavajuću situaciju nadničarske produkcije za Moskvu i Petrograd istovremeno.

„Не нравится мне она, и грустно мне, что принуждён вновь являться в публику так нехорошо (...) Для денег я должен нарочно выдумывать повесть”. (Д, 28/I, 319)

Tek januara 1859. godine Dostojevski uspeva, uz titanske napore, boreći se sa sopstvenom stvaralačkom nemoći i vremenskim tesnacom, da nešto realizuje. Dovršenje *Ujkinog sna* predstavlja važan međaš izlaska iz krize.

„Отослав опостылевшую повесть, Достоевский, не давая себе ни минуты отдыха, возвращается к *Селу Степанчикову*, как бы стремясь наверстать упущенное и реабилитировать себя после первой неудачи”. (Туниманов, 1986, str. 13).

U narednoj fazi rada samoocena je veoma povišena:

„Роман, который я отсылаю Каткову, я считаю несравненно выше, чем *Дядюшкин сон*. Там есть два серьёзные характера и даже новые, небывалые нигде”. (Д, 28/I, 323).

9. maja 1859. godine Dostojevski otkriva bratu svoja očekivanja:

„Я уверен, как в аксиоме, что это лучшее мое произведение (...) Тут положил я мою душу, мою плоть, мою кровь (...) На нём основаны все лучшие надежды мои и, главное, упрочение моего литературного имени.” (Д, 28/I, 326).

Svoju verziju o provenijenciji *Sela Stepančikova* iznela je posle smrti pisca A. G. Dostojevskaja. 1888. godine ona saopštava Stanislavskom (К. Станиславский, *Собрание сочинений в восьми томах*, т. 1, Москва, 1954, str. 138) da je Dostojevski primarno nameravao da napiše komediju a ne roman, „но отказался от этого намерения потому, что хлопоты по проведению пьесы на сцену (...) трудны, а Федор Михайлович нуждался в деньгах.”

Još nedvosmislenije potvrđuje tu postavku pismo Dostojevskog upućeno A. N. Majkovu 18. januara 1856. godine, u kome saopštava da je „шутя начал комедию” ali da mu se glavni junak u toj meri dopao, da je „бросил форму комедии” i latio se za „комический роман” koji se sastoji od „отдельных приключений героя”. Niz uglednih istraživača (М. Р. Алексеjev, А. S. Dolinin, L. P. Grosman) *Selo Stepančikovo* i *Ujkin san* smatraju upravo za delove ovog nerealizovanog romana (Д, 28/I, 209). Komedioграфска позадина *Sela Stepančikova* odmah je primećена, kritika ceni da je roman obeležen „nategnutim melodramatizmom” (*Отечественные записки*, 1863/2).

U svojoj studiji o dramaturškim pokušajima Dostojevskog, М. Р. Алексеjev (*О драматических опытах Достоевского*, Сборник статей и материалов, ред. Л. П. Гроссман, Одесса, 1921, str. 40-62) ističе činjenicu da su prvi stvaralački pokušaji Dostojevskog zaodенuti upravo o formu drame. Teatarska tehnika ostavila je traga u formiranju njegovog kasnijeg književnog manira: dramska/dramatična intriga, do koje je Dostojevski došao u *Selu Stepančikovu*, postaje jedan od prepoznatljivih postupaka njegovih velikih romana. Na tragu formulacije Vjač. Ivanova, romansiјerska produkcija Dostojevskog je u celini

kon dobijanja saglasnosti M. N. Katkova o saradnji sa *Ruskim vesnikom* (3. novembar 1857. godine). Juna 1859. godine delo je završeno i predato uredniku. U delo je pisac polagao velike nade, pre svega zarad ponovnog sticanja svoga književnog ugleda. Redakcija časopisa, međutim, odbija zahteve Dostojevskog oko honorara i vraća mu rukopis. Oktobra iste godine i od uredništva *Savremenika* dobija ponudu koja zapravo znači odbijanje. Tek su pregovori sa *Otadžbinskim zapisima* A. A. Krajevskog urodili uspehom. Cenzor je bio I. A. Gončarov koji je iz rukopisa izbacio samo jednu reč (koja je ostala nepoznata). Ime autora izašlo je bez inicijala: bili su to tragovi nemilosti prema bivšem petraševcu.

Obnovljenom opusu ambicioznog povratnika, koji je sav u znaku resocijalizacije, daje pečat izvesna inercija. Dostojevski kao da se trudi da obnovi svoju raniju reputaciju autora socijalnih romana sa filantropskim i reformatorskim tendencijama. Koji su bili motivi za ovo okretanje „lakim” žanrovima? Ne treba isključiti želju da se čitalište što pre podseti na sebe, kao i da se popravi loše materijalno stanje porodice. Ovakva dela davala su nadu na brz uspeh i dalji spokojan rad nad „velikim romanom”, zamišljenom na robiji. Tu je i želja da se nakon sveže rehabilitacije ne uznemiri cenzura. Čini nam se da je za obradu „provincijalnih istorija” i komičnih karaktera, ipak, najpresudnija bila unutrašnja spremnost pisca. Poznata je činjenica da životne nevolje kale velike humorne talente, a to je Dostojevski, i po oceni Bjelinskog, bio. Njegove provincijske pripovesti, kao što su *Selo Stepančikovo* i *Ujkin san*, petrogradski roman *Poniženi i uvređeni* i *Zapisi iz mrtvog doma* sinhrone su književne pojave, i obično ih svrstavamo u tzv. prelazni period Dostojevskog, njegovu „stvaralačku krizu”, „drugi početak”.

okarakterisana kao roman-tragedija. Naravno, specifična romaneskna dijalogičnost ovih tekstova umnogome prevazilazi prirodu teatarskog dijaloga.

U nizu inscenacija *Sela Stepančikova* najpoznatija je ona iz 1917. godine u Hudožestvenom teatru K. S. Stanislavskog, gde Stanislavski igra Rostanjova a I. M. Moskvina Fomiča. Visoku reputaciju imala je i obnovljena predstava 1957. godine. Februara 1924. godine jedna grupa hudožestvenika gostovala je na sceni beogradskog Narodnog pozorišta sa komadom *Selo Stepančikovo*, u dramskoj preradi Nemiroviča-Dančenka. To je ujedno i jedina inscenacija ovog dela u Jugoslaviji.

O scenskim interpretacijama *Sela Stepančikova* kao i o tumačenjima od strane pozorišne kritike, pisali su I. N. Vinogradskaja, J. Kalašnjikov, S. Drejden, A. V. Arhipova. U okviru svoje disertacije *Dostojevski kod Srba*, prof. dr M. Babović daje niz dragocenih podataka i o ovom krugu problema.

U analizi žanrovskih odrednica *Sela Stepančikova* pođimo od razlikovanja žanra i žanrovskog oblika, koje je predložio V. A. Zaharov.²⁶ Da je Dostojevski osećao njihovu subordiniranu komplementarnost, svedoči mnoštvo paratekstualnih (podnaslovnih) odrednica, tipa *roman: zapisi*.²⁷ Pri tome je karakteristično insistiranje na (prividno) neumetničkoj artikulaciji svesti *učesnika događaja*, na slučajnosti i haotičnosti *zapisa*.

Prema usvojenoj žanrovskoj reglamentaciji *Selo Stepančikovo* jeste komični porodični roman, sa dramatičnom (vodviljskom) prirodom, odnosno sa planiranim ženidbama (dramatičnom i vodviljskom, paralelno) kao osnovnim zapletom. Fabularnu osnovu romana čini istorija ljubavi spahije Rostanjova i samohrane Nastje (psihološki i socijalno osložnjena činjenicom da je on udovac, a ona guvernanta njegove dece) i planirana ženidba (u interesu porodice) sa bogatom i bezumnom Tatjanom Ivanovnom.

Princip naracije u ovom delu, i uopšte kod ranog Dostojevskog, jeste memoarski, uz jasno prisustvo personifikovanog, neprofesionalnog naratora. Nekada je to aktivni učesnik i očevidac dešavanja, a nekada skriveni letopisac koji ne otkriva svoje *ja* i svoje učešće u događajima, mada je po pravilu dobro obavešten.

U ovom romanu Dostojevski se odrekao sveznajućeg pripovedača. „Autor” zapisa je neiskusni i mlađani rođak ujke Rostanjova, Sergej Aleksandrovič, koji na ujkino poziv napušta metropolu i dolazi na selo, postajući svedok i učesnik domaćih peripetija. Njegovo prezime se dosledno izbegava, premda su prezimena kod Dostojevskog često semantizovana, pa i u ovom romanu (neuspeli pisac Opiskin, stepski spahija Stepan Aleksejevič Bahčejev, niz prezimena – verbalnih maski). Ovakav, poluanoniman, status naratora skopčan je sa pomakom u umetničkim zadacima koje Dostojevski postavlja. Naime, željeni domet naracije nije sud o junacima i sredini čija kompleksnost ostaje van domašaja naratora (kao junaka). Njegovi sudovi su približni, promenljivi, lišeni autoriteta. Tu liniju naratora Dostojevski će kasnije maestralno razviti, negujući sredstva narativne ironije.²⁸

²⁶ В.А. Захаров, *Система жанров Достоевского*, Ленинград, 1985.

²⁷ *Zapisi* jesu podnaslov *Poštenog lopova, Jelke i svadbe, Sela Stepančikova, Kockara, Poniženih i uvređenih, Mladića*. U *Zapisima iz mrtvog doma* i *Zapisima iz podzemlja* ovu žanrovsku modifikaciju nalazimo u samom naslovu.

²⁸ Postupak *retardacije* (kada priče i glasine prethode pojavi samog junaka), koji je posebno podvučen i primetan u ovom romanu, u budućnosti će Dostojevski takođe često praktikovati („navešćenje“ Svidrigajlova, Stavrogina i dr.).

Savremenici nisu shvatili ovaj roman. Nisu zapaženi novi karakteri i gogoljevski format humora; uočena je čudna pretencioznost i zakasnelo podražavanje Gogolju. Pojava romana na stranicama *Otađbinskih zapisa* dočekana je ćutanjem. Mišljenja su se izražavala u usmenim kontaktima ili preko pisama.²⁹ Štampani odzivi pojavili su se tek posle drugog izdanja romana. Neuspeh *Sela Stepančikova* ogorčio je Dostojevskog koji je od početka imao povišenu samoocenu. Vremenom se potpuno ohladio prema ovom delu i okrenuo novim planovima, koji i jesu daleko značajniji za njegov književni ugled.

Koji su razlozi za ovakav prijem? Po našem mišljenju, roman-feljton četrdesetih godina za kritiku šezdesetih predstavljao je preživelu formu. U međuvremenu ustoličili su se novi umetnički pristupi stvarnosti: reputaciju su sticala dela kao što su *Detinjstvo i dečaštvo*, *Plemićko gnezdo*, *Uoči novih dana*, *Oblomov*, *Gubernijski zapisi*. I ne samo to: stvarnost je donela novi kodeks vrednovanja.³⁰ Ignorisanje od strane demokratske kritike ute-

²⁹ Njekrasov je, prema svedočenju P. M. Kovaljevskog, bio krajnje uzdržan: „Достоевский вышел весь. Ему не написать ничего больше.” (Д. В. Григорович, *Литературные воспоминания*, Ленинград, 1928, str. 422).

A. N. Pleščejev u pismu A. P. Miljukovu od 10. decembra 1859. godine veli da mu se roman „uopšte ne sviđa”: „Где эти гоголевские типы, о которых говорил мне ММ? Помоему – тут кроме Ростанева (дяди), нет ни одного живого лица. Все это сочиненно, придумано; ходульно страшно.” (*Литературный архив*, т. 6, Москва – Ленинград, 1961, str. 274).

Mišljenje A. A. Krajevskog iznosi se indirektno, u pismu Mihaila Mihajloviča Dostojevskog, od 21. oktobra 1859. godine:

„О романе он сказал, что некоторые места великолепны, Фома ему чрезвычайно нравится. (...) Сказал еще, что конец великолепен, вся вторая часть (и я согласен в этом) великолепна, но начало растянуто, и вообще жаль, что ты поддаешься иногда влиянию юмора и хочешь смешить.” (*Материалы и исследования*, ред. А. С. Долинин, Ленинград, 1935, str. 525).

Mihail Mihajlovič Dostojevski pruža bezrezervnu podršku piscu u tim teškim trenucima nesnalaženja u vrednovanju i pomaže mu da prevaziđe neosporni neuspeh.

„Не умею сказать тебе, как нравится мне твое произведение. У меня постоянно стояли в глазах слезы от какого-то душевного благополучия при чтении второй части. Прекрасно. Полковник вышел чудно-хорош. Все, все лица обаятельно свежи и новы. Но чем я всего более дорожу, это то, что все твое здание, как в целом, так и в малейших деталях оригинально до чрезвычайности.” (*Достоевский, Материалы и исследования*, Ленинград, 1935, str. 531-532).

³⁰ Članak *Забитые люди* N. A. Dobroljubova objavljen je u listu *Современник*, 1861/9, i to povodom dvotomnog izbora iz dela Dostojevskog. Ocena kritičara bila je u

meljeno je pre svega u osobinama epohe. Rusija 1859. godine, uoči ukidanja kmetstva, bila je zainteresovana za druge sadržaje, koje Dostojevski iz svoje sibirске zabiti nije mogao registrovati. U novonastaloj klimi društvenog poleta valjalo je otkrivati ne pojedinačna nesavršenstva, nego neodrživost sistema u celini. Takav stav radikalne kritike bio je jedan od uzroka nepažnje prema ovom romanu, koji kao da je namenjen recipijentu četrdesetih godina. Orijentisan na svoj prethodni književni opus, Dostojevski se oglašio o aktuelni stranački radikalizam.

Tragikomično ustoličenje kućne lude i komedijaša u svojstvu despota i tiranina, kao i neuspeli pokušaj njegovog obaranja čine najfascinantniji domet ovog dela, ono što je autor u svom dnevniku i prepisci osećao kao otkriće „dva ogromna tipična karaktera”, „sasvim ruska”, do sada „loše opisana u ruskoj književnosti”.

Ekspertiza lika Fome Fomiča neosporno pruža mnoge izazove, posebno u kontekstu uzurpacije vlasti od faktički bezvrednog čoveka. Činjenica da njegova vlast progresivno raste, da ume i poraz da pretvori u trijumf, da se dojmí kao usrećitelj svojih žrtava – bio je i ostao psihološki domet koji je nadživio sve ostale kvalitete ovog romana. Istina, za potpunu recepciju ovog lika bilo je nužno vreme, odnosno umetnička potpora od strane nadolazećih obrada ovog tipa u delima Dostojevskog.³¹

Fomu Fomiča je prvi „otkrio” N. K. Mihajlovski, učinivši ga junakom svoje studije *Surovi talenat*.³² Dve crte ovog „čankoliza i parazita” privukle su pažnju kritičara: mučiteljska strast i „poetska žica”. Mihajlovski je imao skriveni cilj ovako detaljnog anatomisanja karaktera Fome Fomiča, koji je i obelodanio: sve ocene o njemu odnose se i na njegovog autora. Na taj način Dostojevski je definitivno lišen filantropskog oreola: u odrednicu „surovi dar” kritičar je investirao jedan uzak i uvredljiv smisao. Za Mihajlovskog Dostojevski jeste Foma Fomič, ali sa velikim stvaralačkim datostima. Su-

koliziji je sa programom samog pisca. Bio je to nastavak njihovih publicističkih trvenja od ranije (koncept umetnosti po sebi prema utilitarizmu realne kritike Dobroljubova, koja je skoro u potpunosti prevaspitala mlado čitalište: počela je potraga za aktuelnim „objašnjenjima” dela Turgenjeva, Ostrovskog, Gončarova pa i Dostojevskog.

³¹ Marmeladov u *Zločinu i kazni*, Lebedev iz *Idiota*, Lebjadkin u *Zlim dusima*, Snegirjov, Smerdjakov, Fjodor Karamazov, đavo Ivana Karamazova, sam Ivan u izvesnom smislu.

³² Н. К. Михайловский, *Жестокий талант*, Отечественные записки, 1882/9,10.

geriše se misao da je izlišna, bezrazložna, nesvrhovita surovost karakteristična crta Dostojevskog, i kao umetnika, i kao publiciste, i kao čoveka.³³

³³ „Nas samo interesuje kako će se odraziti na krupan književni talenat beskorisna okrutnost oslobođena gluposti, blata i ništavila Fome Opiskina. (...) Pouzdano se može tvrditi da postoje ljudi koji ne muče ljude iz koristi, ni radi odmazde, ili zato što bi im ti ljudi stajali na putu, već radi zadovoljenja svoje mučiteljske sklonosti, koja se ispoljava i u umetnosti, u okrutnim talentima, kakav je bio Dostojevski. (...) Slabost umetničkog osećanja mere, koje bi moglo da kontroliše ispoljavanje okrutnog talenta, odsustvo društvenog ideala koji bi mogao da ga reguliše – to su, dakle, uslovi koji su potpomagali ili pratili padanje Dostojevskog niz strmu ravan – od jednostavnosti ka izveštačenosti, od „humanističkog” smera ka bezrazložnom i besciljnom mučenju.” (*Dostojevski u svetlu ruske kritike*, Beograd, 1981, str. 91-99).

IV. RUKAVICA JURIJA TINJANOVA

Čak i uz pretpostavku da je pod uticajem mučnog sibirskog iskustva Dostojevski preosmislio mnoge književne vrednosti, postavlja se pitanje: u kojoj je meri netalentovani literata Foma Fomič Opiskin mogao biti parodija na Gogolja, pa i uz uvažavanje deziluzionističke i deformišuće suštine žanra parodije?

Studija J. N. Tinjanova *Dostojevski i Gogolj (Ka teoriji parodije)* pojavila se 1921. godine.³⁴ Tinjanov u njoj prezentuje lanac vešto ukomponovanih stilističkih i biografskih argumenata, dokazujući da je Foma Fomič

³⁴ Ova studija predstavlja samo jednu etapu u Tinjanovljevom trajnom razmišljanju o fenomenu parodije. Još 1916. godine, u seminaru Vengerova, on brani referat posvećen jednoj parodijskoj realizaciji Puškina. U Domu literatora predaje dva semestralna kursa posvećena istoriji i teoriji parodije. Radi na projektu zbornika „tobožnje poezije” (*Мнимая поэзия*), svojevrсне istorije književnosti, što kao zamisao deluje sveže i danas. Na tom poslu sarađuje sa B. Begakom, A. Morozovom, B. Šklovskim. Uvodni članak za ovu ediciju jeste tekst *O napodu* (1929), objavljen prvi put tek 1977. godine. I mada upravo ovaj tekst, a ne *DiG*, predstavlja vrhunac Tinjanovljevog bavljenja paradijom, nije bilo prilike za potiskivanje postavki mladalačke studije, koja je u međuvremenu postala široko priznata. Za nas je enormno važno da je Tinjanov ovim dokumentom „iz ladice”, zapravo, odstupio od rigidnosti svoje teorije; i možemo samo da pretpostavimo da se to desilo opservacijom zaživljavanja i petrifikacije nekih njenih aspekata. Premošćujući ranije terminološke skele, Tinjanov uvodi dodatno razlikovanje pojmova parodičnosti i parodijnosti, uz uvažavanje moguće konstelacije da jedno delo bude parodično ali ne i parodijsko. Ovde imamo dopunu i autoreviziju celokupnog materijala (teorijskog opisa) *DiG*, koju možemo sažeti u tvrdnju da je *Selo Stepančikovo* parodično, ali ne i parodijsko. Nažalost, ovaj tekst nije na vreme ušao u saobraćaj istraživača parodije, tako da i najautoritarniji (enciklopedijski) i najnoviji (u nas M. Jovanović) interpretativni pristupi vrše identifikaciju parodije samo na osnovu teksta *DiG* iz 1921. godine, čiju je ranjivost Tinjanov zacelo bio uočio.

„Стало быть, важный пункт, относительно которого следует условиться, – это вопрос о пародичности и пародийности, иначе говоря – вопрос о пародической форме и о пародийной функции. Пародичность и есть применение пародических форм в непародийной функции. Использование какого-либо произведения как макета для нового произведения – очень частое явление. При этом, если произведения принадлежат к разным, напр. тематическим и словарным, средам, – возникает явление, близкое по формальному признаку к пародии и нечего общего с нею по функции не имеющее.

(...) Таким образом, перед нами – отсутствие *направленности на какое-либо произведение*.” (Тынянов, *О пародии*, 290, граfička emfaza naša).

„Таким образом, пародия, оторванная от пародийности, но носящая в своей структуре характер комического сдвига систем, оказывается каким-то *ценным, устойчивым материалом*.” (Navedeno delo, str. 299, граfička emfaza naša).

Zacelo da su i neke kritike prvobitnog modelovanja žanra izazvale ovaj Tinjanovljev „pravni ispit“ u znaku uvođenja, mimo svih uočenih paralelizama, i funkcionalne njihove usmerenosti.

V.V. Vinogradov je otvoreno oponirao tezi Tinjanova, smatrajući da je opterećena mehaničkim opisivanjem „verbalne пародije”, bez uspostavljanja odnosa sa stilom Dostojevskog u celini.

„Нельзя видеть в „нагнетании” / „вы самолюбивы, необъятно самолюбивы” / пародирование Гоголя. *Бедные люди* Достоевского начинаются фразой: „вчера я был счастлив, чрезмерно счастлив, донельзя счастлив”.” (Виноградов, 1976, str. 461).

Van sumnje je tvrdnja da se linija od Fome do Gogolja mogla povući na polju tipike:

„Ю. Н. Тынянов твердо обосновал то положение, что материалом для создания „огромного типического характера” Фомы дала, между прочим, и *Переписка* Гоголя. И это – его неотъемлемая заслуга.” (Navedeno delo, str. 461).

„Из сопоставлений автора совершенно ясно, что стилистической, т.е. словесной пародии на приемы организации речи *Выбранные места из переписки в Селе Степанчикове* нет. Тематические совпадения и общность отдельных фраз речей Фомы и *Переписки*, говорят лишь об использовании *Переписки* в качестве материала для создания типического характера. И, если говорить о пародии, то придется ее видеть не в системе словесных смешений, а в приурочивании тем и фраз гоголевской переписки к герою с отрицательной психологической характеристикой.” (Navedeno delo, str. 198).

Ako već treba izdvojiti materijal literarnog citiranja, on je, po Vinogradovu, znatno širi. Na tom momentu je insistirao i M. P. Aleksejev:

„Я же лично думаю, что в образе Фомы Опискина, (...) воплощен собирательный тип претенциозного беллетриста-рутинера 40-их годов и что материал для его создания доставили литературные факты Н. Полевого, Кукольника и других, а не только *Переписки* Гоголя. Впрочем, каков бы ни был конструктивный генезис типа Фомы Опискина, его речи, во всяком случае, не осуществляют чистых эффектов стилистической пародии: они могут служить лишь средством проектировать на тип Фомы, как на экран, тень той или иной литературной физиономии.” (Алексеев, *О драматических опытах Достоевского*, 1921, str. 56).

Tu nesumnjivu stvaralačku orijentaciju na Gogolja, i to pre svih na njega, teoretičar V. Tuminanov, ovako definiše:

„И уж, конечно, не говорят о подражании (или полемике) частые, обычные в творчестве Достоевского, цитаты и реминисценции из произведения Гоголя. Они, строго говоря, и не могут считаться заимствованиями и цитатами; почти весь Гоголь давно уже стал общим достоянием настолько, что сама собой отпала необходимость в кавычках.” (Туниманов, 1980, str. 61).

parodirani Gogolj i da se u romanu *Selo Stepančikovo* parodira knjiga Gogolja *Odabrana mesta iz prepiske s prijateljima*.³⁵ Polazeći od pretpostavke da je u stanju da dokaže parodijsku zamisao i genezu dela, čije se nepoznavanje tako loše odrazilo na naše razumevanje njegovo, Tinjanov je spreman da ustvrdi da je u pitanju klasičan žanr parodije, koji pred dovoljno informisanog čitaoca ne postavlja nikakve prepreke. Za njega nema nikakve sumnje da je po sredi parodijska poruga (izrugivačko prepravljjanje) i da su njeni isključivi objekti evocirani tekst i njegov autor. Reč je o tekstu u to vreme višestruko poznatom, koji je predstavljao omiljenu negativnu paradigmu diskursa poznog Gogolja.

Početni impuls ovoj tezi dala je valorizacija lika Fome Fomiča, izrečena u samom romanu, prema kojoj je on „čovek nepraktičan, čak u neku ruku pesnik”.³⁶ Interesantno je primetiti da se od ove ocene otisnuo i N. K. Mihajlovski u svom zaključivanju. Rečju, i protagonisti romana i kritičari akceptirali su literarni substrat biografije ovog junaka. Mihajlovski je u Opiskinu video nemotivisanu, slučajnu, omašenu (a stoga i neobično dragocenu) auto-parodiju, povezavši je sa ličnošću Dostojevskog. Tinjanov, pak, u liku Fome Fomiča Opiskina vidi parodičnu retrospekciju na stil i karakter Gogolja.

Svoju studiju o književnoj parodiji Tinjanov započinje razmatranjem književne tradicije, videći u njoj borbu i otiskivanje, a ne prostu linearnu sme-

Bez obzira na uočljive paralelizme (manilovština Rostanjova, veza Fome sa likovima Popriščina, Kostanzogloa, Kočkarjova i dr.) Tunimanov otklanja mogućnost svesne i pojedinačne parodijske orijentacije Dostojevskog, i zaključuje:

„Главное и бесспорно самое перспективное художественное открытие Достоевского в *Селе Степанчикове*, это целая когорта типов, многие из которых вновь и много раз еще появятся в произведениях 1860-1870 годов.” (Navedeno delo, str. 62).

³⁵ „Целью этой статьи и является, между прочим, указание неподмеченного до сих пор второго плана одного из романов Достоевского, указание на пародийность в его *Селе Степанчикове*. Пародия в этом случае определенная, второй план ограничен одним произведением.” (DiG, str. 334).

„Один из них, Опискин, – характер пародийный, материалом для пародии послужила личность Гоголя; речи Фомы – пародируют гоголевскую *Переписку с друзьями*.” (DiG, str. 336).

Da je prema tekstu *Odabrana mesta* moguće zauzet i neutralan, ili čak afirmativan, stav pokazuje sam Tinjanov: u tekstu Dostojevskog, nastalom na robiji (*Mali junak*) na delu je stilizacija članka *Женищина в свете* iz *Odabranih mesta* (DiG, str. 340).

³⁶ Это человек непрактический; это тоже в своем роде какой-то поэт.” (Д, III, str. 94).

nu, kada se ruše stare i stvaraju nove celine.³⁷ To je teorijska najava razgovora o stilskom antagonizmu između Dostojevskog i Gogolja. Prema mišljenju Tinjanova, na svojim počecima Dostojevski donosi oba plana Gogoljevog stila, i niski i visoki, otvoreno se poigravajući njima, u okviru stilizacije bliske podražavanju. Jedna osobina Gogoljevog stila, međutim, izazivala je Dostojevskog na borbu od samog početka: to su karakteri (tipovi), realizovani putem postupaka hiperbolične i hipermotorične maske.³⁸ Prema mišljenju Tinjanova, Dostojevski se ograđuje od ovakve prakse. Ne odričući se korišćenja navedenog postupka, ali sa ambicijom signalisanja njegove instrumentalne uloge, Dostojevski iznijansirano podvlači kontrast prema suštinskim vrednostima i postiže jedan novi efekat. U toj fazi *preuzimanja uz nadograđivanje* Tinjanov vidi početke parodijskog odnosa Dostojevskog prema Gogolju.³⁹

U narednoj etapi dokaznog postupka, Tinjanov (pomaknuto u status fusnote) ukazuje da je u odnosu Dostojevskog prema Gogolju postojala izvesna *psihološka odbojnost*, koja po svoj prilici, nije mogla nastati ličnim saobraćanjem.⁴⁰ Iz ove napomene dâ se zaključiti da je pomenuti odnos *ličnog aksiološkog stava* bitan činilac pri ekspertizi jednog mogućeg parodijskog događaja. U iste tonove neprihvatanja Tinjanov boji i ovlaš rekonstruisani odnos Dostojevskog prema knjizi *Odaabrana mesta*. Bez obzira na status fusnotiranih miscelanea i ovo doživljavamo kao aranžiranje jednog meritornog *psihološkog* optimuma negativnog predznaka.⁴¹ Sledeći fusnotirani detalj koji Tinjanov prezentira odnosi se na period pripadništva Dosto-

³⁷ „Нет продолжения прямой линии, есть, скорее отправление, отталкивание от известной точки, – борьба.” (*DiG*, str. 300).

Prema mišljenju formalista, Dostojevski stupa u takav poetološki disput ne samo sa Gogoljem, nego i sa Turgenjevom. „Do parodije Gogolja i parodije Turgenjeva”, po mišljenju A. Morozova, Dostojevski je došao različitim putem: u slučaju Gogolja reč je o prevladavanju usvojenog stila, poniklom na stilizaciji; u slučaju Turgenjeva reč je o neposrednom negiranju resko oprečnog stilskog sistema. (*RLP*, str. 109).

³⁸ „Вот эти „типы” Гоголя и являются одним из важных пунктов борьбы Достоевского с Гоголем.” (*DiG*, str. 308).

³⁹ „Но любопытно, что, явно отмежевываясь от „типов” Гоголя, Достоевский пользуется его словесными и вещными масками.” (*DiG*, str. 326).

⁴⁰ Tinjanov se odlučuje za navođenje malevolentnog komentara izrečenog povodom smrti Gogolja, tačnije na lažnu vest o njoj koja se pronela 1846. godine. (*DiG*, str. 336).

⁴¹ Naše mišljenje je da, u poređenju sa narastajućim skandalom ondašnjeg javnog mnjenja, ova izjava ne pokazuje antipatiju: Gogolj je za Dostojevskog vrednost koju treba prevazići a ne negirati.

jevskog kružoku Bjelinskog a potom petraševaca. Tinjanov tvrdi da je, nakon raskida sa Bjelinskim, Dostojevski zadržao njegovu ocenu *Oda-branih mesta*, odnosno da se u vreme čitanja čuvenog Bjelinskogog konspirativnog pisma Gogolju, Dostojevski ideološki odredio protiv Gogolja.⁴² Mada je već na ovom stepenu reč o problematičnoj tvrdnji, još problematičnija je tvrdnja da se taj odnos ne menja posle izdržane zatvorske kazne. S obzirom da u iskazima Dostojevskog po tom pitanju uglavnom nailazimo na ćutanje (uključujući i razumljivo distorzivan iskaz pred islednicima), možemo se osloniti samo na kasnije iskaze, što uostalom Tinjanov i čini.⁴³

Prema sledećoj pretpostavci Tinjanova, Dostojevski (oslanjajući se na svedočenje barona A. E. Vrangela) iznova iščitava Gogolja verovatno baš u vreme rada nad *Selom Stepančikovem* i *Ujkinim snom*. Kako su 1857. godine izašla dva toma Gogoljevih pisama (koja su obnovila problematiku *Oda-branih mesta*), Dostojevski je mogao, u skladu sa saznanjima iz objavljene prepiske, neposredno pred davanje u štampu, *Selo Stepančikovo* podvrgnuti

⁴² „Чтение и отдача для списывания письма Белинского к Гоголю, как известно, главным образом, ставилось в вину Достоевскому на процессе петрашевцев. Позднее, порвав с кружком Белинского, Достоевский, по-видимому, руководится живою памятью о нем по отношению к *Переписке*.”

„Почти все места из Гоголя, приводимые нами ниже для сличения, приводятся у Белинского, в его рецензии на *Переписку*. Это отношение к *Переписке*, по-видимому, у Достоевского не меняется.” (*DiG*, str. 338)..

⁴³ „Гоголь в своей *Переписке* слаб но характерен.” (*Iz Piščevog dnevnika* za 1876, Д, 22, str. 106).

„Заволакиваясь в облака величия (тон Гоголя, на пример в *Переписке с друзьями* есть неискренность, а неискренность даже самый неопытный читатель узнает чутьем). Это первое что выдает.” (*Pismo I. Aksakovu s kraja 1880. godine*)

Ova pozna izjašnjavanja Dostojevskog o Gogolju dozvoljavaju razgovor o duboko motivisanoj i ličnoj recepciji pisca *Oda-branih mesta*. Reč je o suptilnoj analizi *подполья*, sa širokih antropološko-psiholoških pozicija, što se bitno razlikuje od Bjelinskove socijalno-političke kritike. Dostojevski je nad zagonetkom Gogolja zamišljen i tužan, ni u kom slučaju podsmešljiv i rugalački.

„Что же это за сила, которая заставляет даже честного и сердечного человека так врать и паясничать, да еще в своем *Завещании*. Сила эта русская, в Европе люди более цельны, а у нас мечтатели и подлецы.” (*Литературное наследие*, т. 33, Москва, 1971, str. 607-608).

intenzivnoj doradi.⁴⁴ U svakom slučaju, Dostojevski je, po mišljenju Tinjanova, uspeo da preusmeri narav tipizacije svoga junaka u datom smeru.

Verovatno svestan manjkavosti ovakve argumentacije (bez poznavanja autografa svaka apodiktičnost pri utvrđivanju parodije je neumesna), Tinjanov u zaključak unosi neočekivani elasticitet. Naime, ispostavlja se da prikazani, u biti ne-prijateljski stav Dostojevskog prema *Odabranim mestima*, ne objašnjava parodiju na ovu knjigu, baš kao što ni neprijazan odnos prema Gogoljevoj ličnosti ne objašnjava parodiju na njegov karakter. Tinjanov, posle svega, veli da je reč o slučajnom i za žanr irelevantnom podudaranju; materijal za parodiju može biti ma koji, nisu neophodne socio-psihološke pretpostavke.⁴⁵ Ako je tako, parodiranjem *Odabranih mesta* Dostojevski nije ispoljio ličan aksiološki stav prema ideologiji koja je na delu u ovoj knjizi.

Pitanje je da li bi se došlo do ove tvrdnje o fakultativnosti momenata psihološkog reda (stožerne u formalističkom razvijanju modela parodije)⁴⁶ da je Tinjanov imao posla sa drugim korpusom. Ovako, on se otisnuo u modelaciju uz deklarativno ostavljanje svih psiholoških i ideoloških rekonkvista po strani. U svakom slučaju, Tinjanov (ne)očekivano dolazi do jedne eminentno formalističke definicije, koja i predstavlja najveći domet njegove studije.

Zadržimo se na eksplikaciji tako, formalistički, shvaćenog modela parodije. Njena suština jeste u *automatizaciji* određenih postupaka, koja je osetna i dijagnostibilna samo ako nam je poznat postupak koji se automatizuje. Ako ne znamo šta se parodira, parodije i nema. Parodija je bliska stilizaciji: i jedna i druga žive dvostrukim životom, iza plana dela postoji drugi plan, koji se stilizuje ili parodira. Prilikom stilizacije postoji harmonija a

⁴⁴ Dokumentarnu osnovu za ovakvu pretpostavku Tinjanov nalazi u pismu Dostojevskog bratu (od 29. oktobra 1859. godine), mada se o prirodi dorade iz njega ne može doneti meritoran sud.

⁴⁵ „Враждебность Достоевского к *Переписке с друзьями* нимало не объясняет его же пародии на нее, так же как и отношение к Гоголю не разъясняет нам пародию на его характер. Случайно эти оба момента совпали, но они могли бы и не совпасть; материал для пародии может быть любой, здесь необязательны психологические предпосылки.” (*DiG*, str. 339).

⁴⁶ „Пародия вся – в диалектической игре приемом.” (*DiG*, str. 370).

„Пародия есть показ стиля.” (*TLP*, str. 54, formulacija Begaka).

u parodiji diskrepancija ovih planova.⁴⁷ Deli ih, dakle, samo jedan korak: komično motivirana stilizacija postaje parodija. Tinjanov demontira jedan takav preobražaj stilizacije, uz ukazivanje na relevantna komična pomerenja.⁴⁸ Ostvaruje se dvostruki zadatak: automatizacija određenog postupka i organizacija novog materijala.⁴⁹

Po Tinjanovu, parodija postoji ukoliko kroz dato delo izviruje drugi plan, koji se parodira. Parodičnost raste u srazmeri sa izdetaļisanošću toga drugog plana. Ako se taj drugi plan rasplinjuje do opšteg pojma stila, parodija postaje jedan od elemenata dijalektičke smene škola. Ako taj drugi plan, pak, nije dospeo u književnu svest recipijenta ili ako je zaboravljen, tekst parodije shvatamo u jednom, imanentnom, planu, kao svako drugo umetničko delo.⁵⁰ Tinjanov pretpostavlja da je broj ovakvih, neotkrivenih parodija kod Dostojevskog veliki.⁵¹

Dokumentacija o „parodiranju” određenih postupaka Gogoljevog stila iscrpna je i duhovita. Tinjanov pronalazi paralelizme i na sadržinsko-tematskom i na formalnom planu. Po njegovom mišljenju, Foma Fomič

⁴⁷ „Стилизация близка к пародии. И та и другая живут двойной жизнью: за планом произведения стоит другой план, стилизуемый или пародируемый. Но в пародии обязательна невязка обоих планов, смешение их. (...) При стилизации любой невязки нет, есть, напротив, соответствие друг другу обоих планов. Но все же от стилизации к пародии один шаг; стилизация, комически мотивированная или подчеркнутая, становится пародией.” (*DiG*, str. 306).

⁴⁸ Radi se o noveli *Ujkin san* koja je nastajala u isto vreme sa *Selom Stepančikovem*, i koja (bar u navedenom fragmentu) ima isti drugi plan, *Odabrana mesta* Gogolja. (*DiG*, str. 330-334).

⁴⁹ „Суть пародии – в механизации определенного приема, эта механизация ощутима, конечно, только в том случае, если известен прием, который механизуется; таким образом пародия осуществляет двойную задачу: 1) механизация определенного приема, 2) организация нового материала, причем этим новым материалом и будет механизован старый прием.” (*DiG*, str. 330).

U nastavku sledi uvid u sredstva „mehanizacije književnog postupka”: повторение его, не совпадающее с композиционным планом, перестановка частей, каламбурное смешение значения, оторванность от подобных и соединение с противоречащими приемами, i др.

⁵⁰ *DiG*, str. 334.

⁵¹ „И кто поручится, что у Достоевского мало таких необнаруженных (потому что не открытых им самим) пародий? (...) Быть может эта тонкая ткань стилизации-пародии над трагическим, развитым сюжетом и составляет гротескное своеобразие Достоевского?” (*DiG*, str. 334).

otvoreno zastupa program *Odabranih mesta*, uz preuzimanje gotovih formulacija, uzvišeno melodioznog načina rezonovanja, uz korišćenje vulgari-zama neumesnih za dato stilsko okruženje. Tinjanov u tome vidi parodijsko preslikavanje stilske meزالijanse karakteristične za *Odabrana mesta*. Sledi ukazivanje na gogoljevske verbalne maske (nesklad sintakse i semantike, tautološka rešenja, nabranje sinonima do granice smislenosti, barokno pridruživanje epiteta, automatizacija (ponavljanjem), međusobno parodiranje likova), uz doslovno uporedno navođenje odgovarajućih tekstualnih rasadnika iz *Odabranih mesta*.⁵²

Činjenica je da predstava o *Selu Stepančikovu* kao parodiji nije postojala u književnoj svesti sve do pojave ove studije Tinjanova (čija osnovna ambicija možda i nije bila ukazivanje na taj, decenijama neprimećen drugi plan, nego pre svega teorijsko sondiranje žanra parodije). Sa pojavom ove studije i uvažavanjem njenog otkrića, roman *Selo Stepančikovo* počeo je da živi kao parodija, uz revitalizaciju svog drugog plana, knjige *Odabrana mesta* Gogolja.⁵³

⁵² Dodajmo da *s v a k a* od ovih tvrdnji (невязка синтаксиса, подчеркивание гоголевской тавтологии, словесные и вещные маски, сам словарь *Перепуски*, целые выражения из *Перепуски*) ima iscrpan pokazni materijal. (DiG, str. 340-370).

⁵³ A. A. Krajevski je prvi, pročitavši *Selo Stepančikovo*, obratio pažnju na crte izvesne psihološke sličnosti Fome Fomiča sa Gogoljem druge polovine 40-ih godina. Pred M. M. Dostojevskim, bratom pisca, izjavio je da ga je Foma podsetio na „H. B. Гоголя в грустную эпоху его жизни”. Ova ocena je ušla u usmenu legendu, ali nikada dovoljno jasnu i dokazanu, te je završila u poluzaboravu.

„Утверждение, что Фома Опискин – пародия на Гоголя эпохи *Перепуски* давно живет в устной легенде.” (М. Р. Алексејев, *О драматических опытах Достоевского*, (Творчество Достоевского), Одесса, 1921, str. 56) Prema sopstvenom svedočenju, Алексејев je ovaj podatak čuo od redaktora svoje studije, L. P. Grosmana.

Naravno, teško je tvrditi da je baš u tom krugu specijalističkog nagađanja Tinjanov dobio podsticaj za postavljanje svoje hipoteze. U svakom slučaju, od datuma njenog obnjanjivanja (1921) ona zadobija aksiomatičan karakter.

Tako, V. Šklovski, upućujući čitaoca na knjigu Tinjanova, tvrdi da je u njoj „parodija istražena i dokazana do kraja”. Prema mišljenju Šklovskog, Dostojevski je „pošao na robiju protestujući protiv *Odabranih mesta* i vratio sa robije nastavljajući da se bori protiv iste te ideologije. Tu on dugo ništa nije menjao. Promena odnosa prema *Odabranim mestima* dogodila se mnogo kasnije, pri čemu se to podudarilo sa vremenom čuvenog *Govora o Puškinu*. Došlo je vreme da Dostojevski do kraja iskazuje svoje ideje (...) govoreći isto ono što je govorio Gogolj.” (Šklovski, *Za i protiv*, 1977, str. 50-51).

Ukažimo na neke momente. Uz pretpostavku da je ovaj roman i bio parodija za svoga pisca (činjenica koju je tumačenje Tinjanova polovič-

Za Šklovskog „Gogoljevo zaveštanje” predstavlja stilistički ključ za Fomu Opiskina, koji „uveličava Gogoljeve greške i kao da razvija njihovu nakaznu protivurečnost.” (Navedeno delo, str. 49).

Međutim, Šklovski ne bi bio ono što jeste, a posebno ne bi svoja razmišljanja naslovio *Za i protiv*, kada ne bi uvažavao i druge, manje jednostavne, mogućnosti tumačenja. Dajući nam do znanja da je svestan poklapanja vremena rada nad romanom i pisanja čuvenog pisma N. D. Fonvizinoj (Omsk, 1854), on, nakon citiranja udarnog pasaža epistole ženi dekabriste Fonvizina („Мало того, если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и действительно было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной.”) (Д, 28/1, str. 176), poziciju Dostojevskog sažima u formulu sa kojom bismo se i mi složili:

„Gogoljevo zaveštanje Dostojevski je dobro proučio i *znao da je ono van istine*.” (kurziv RD).

U svojoj recenziji na knjigu Tinjanova, B. Tomaševski u potpunosti uvažava apodiktičnost njegovog otkrića i predviđa:

„Отныне невозможно будет читать *Село Степанчиково* не ощущая в нем пародию на Гоголя эпохи *Переписки с друзьями*.” (*Книга и революция*, 1921/1, str. 66).

Afirmativne osvrte dali su i A. Gornfeld (*Летопись дома литераторов*, 1921/2, str. 2), D. Vigodski (*Печать и революция*, 1921/3, str. 267), A. Slonjinski (*Однодневная газета Русского библиологического общества*, Прага, 1921, str. 30), P. Oldina (*Вестник литературы*, 1921/10, str. 8).

U studiji *Литературная пародия и классовая борьба* A. Cejtlin (u svojstvu nivelišućeg predgovora hrestomatiji *Русская литературная пародия*), daje ideološki bespogovorno zaokruženje Tinjanovljeve postavke:

„В образе Фомы Фомича Опискина пародируется не кто иной, как Гоголь. Пора подражаний ему минула. Мещанский художник стал на собственные ноги и начал борьбу со всем тем, что у Гоголя было сословного, классового, враждебного Достоевскому по своей социальной направленности.” (*RLP*, str. 13).

Ovo teoretisanje, sa svoje posvemašne ideologizacije jednog žanra, smatramo neumesnom podrškom talentovanom pokušaju Tinjanova da progovori o žanrovskim polugama umetničkog rukopisa Dostojevskog. Sumnjičavost, kao osnova date epohe, ostavila je pečat na njegovom izboru načina govora o proskribovanom i u isti mah voljenom. Parodija, sa svojim virtuožno poigravačkim odnosom prema vrednostima, dozvolila je jedini razgovor o Gogolju („ismejanom”) i Dostojevskom („ismevaču”). Koliko je hiperbolizma, polemičnosti, dramatične eliptičnosti u ovom teorijskom rukopisu, koliko stimulativnosti za neki budući dijalog... Mi, ljudi devedesetih, dobro znamo cenu takvog virtuoznog eskapizma. Između nas i Tinjanova (1894-1943) postoji potrebna distanca naučnog pijeteta, ali i velikog ljudskog razumevanja za tužni udes instrumentalizacije najprisnijih duhovnih vrednosti. Svoju knjigu o Tinjanovu V. Novikov je naslovio *Новое зрение*, a V. Kaverin je oduvek slutio da postoji „tajna Tinjanova”.

no vaspоставilo a potom napustilo), čitaoci ga nisu spontano prihvatili kao parodiju, čak ni u najaktuelnijem trenutku njegove pojave. Nije li bilo kasno, nakon osamdeset godina, revalorizovati njegov „izvorni” status? Veliki naučnik postaje žrtva neizbežne teorijske aberacije: proučavanje recepcije Gogolja od strane Dostojevskog, koje je preduzeo, kontaminirano je, nužno, sopstvenim istorijskim i kritičkim iskustvom recepcije Gogolja. Osim subjektivnog stava književnog istoričara, nije bez značaja ni stav njegove epohe...

Idealno shvaćen zadatak istoričara književnosti bio bi pak da u jednom sinhronom poretku vrednosti otkrije i protumači dejstvo dijahronijskih faktora istorije. Naravno, veoma je teško rekonstruisati značenje dela u smislu jednog semantičkog izvornika koji prethodi svim kasnijim tumačenjima. Neminovna je pojačana osetljivost na ona značenja kojima delo učestvuje u savremenosti; da nije toga, ono bi ostalo beznadežno izolovano u vremenu, nespremno da živi u budućnosti. Ali, nisu zanemarljive ni opasnosti izneveravanja izvornih intencija...

Knjiga Tinjanova nastala je na talasu pojačanog interesovanja za probleme parodije u ruskoj filološkoj nauci dvadesetih godina. Ova problematika smatrana je ključnom u razmatranju književne evolucije. Na materijalu jednog hipotetičkog parodijskog odnosa, Tinjanov je razvio svoje učenje o parodiji, koje je po mnogo čemu meritorno i danas. Usput je ostvario niz visokih dometa (skica Gogoljevog komizma, skrupulozno komparatističko čitanje artefakata i biografskih realija, demonstriranje komično modifikovanog paralelizma). Međutim, zacelo je premise svog početnog čitanja u završnoj sintezi izneverio: uključivanjem nadasve kompleksnih književno-istorijskih činjenica u argumentaciju, kao da je izneverio finalno stanovište teorijskog prepoznavanja i opisa žanra.⁵⁴

Ta skrivena protivurečnost učinila je ranjivom njegovu teoriju, i to ne samo sa naše, budućnosno superiorne, pozicije; i kada pokušamo da rezonujemo sa pozicija Tinjanovljevog vremena, uspevamo da uočimo da u ovom

⁵⁴ „В соответствии с целью и направленностью работы, Тынянов акцентировал внимание на чисто „формальной” стороне, показал как „сделана” литературная пародия, но совершенно устранил проблему, для чего она введена, даже настаивал на ее немотивированности.” (Туниманов, 1980, стр. 44).

„Механизм литературной пародии обнажен и впечатляюще продемонстрирован Тыняновым. Смысла и внутреннего функционирования мотивов (...) в романе Тынянов не коснулся.” (Navedeno delo, стр. 56-57).

delu Dostojevskog ima mnogo više skrivenog nego očevidnog i napravljenog po ukusu formalističkog oka.

Tinjanov jeste sastavio potpuni svod fragmenata iz Gogoljeve knjige, ali je to učinio bez uviđanja saodnosa sa stilom ranijeg i kasnijeg opusa Dostojevskog, mehaničkim opisivanjem postupaka „verbalne parodije.” „Gogoljevska tautologija”, koja po Tinjanovu jeste upadljivi stilski amblem Opiskina, karakteriše:

a) Gogoljev stil u celini, i van stilskog korpusa *Odabranih mesta*, spomenimo makar karakteristične improvizacije Popriščina i Hljestakova.

b) Preuzimanje ove ambematike svojstveno je Dostojevskom još iz davnih 1840-ih godina. To se odnosi i na takav elemenat stila, zajednički obojici umetnika, kao što je „melodioznost” rečenice, anaforska i epiforska ponavljanja u okviru višestruke klauze i druge paralelizme na koje ukazuje Tinjanov.

Po našem mišljenju, opisano stilsko jedinstvo *imanentno* je liku Fome Fomiča, i to na način povraćene i iznova zadobijene ekspresivnosti, pa ma i posredstvom parodijske transcendencije. Kolika je umetnička mera ove realizacije najbolje svedoči činjenica da je „drugi plan” bio izgubljen i nevidljiv sve do otkrića Tinjanova.

Insistirati na parodijskom osmišljavanju pojedinačnih ideoloških i estetskih postavki, uz sva okazionalna proširivanja „drugog plana”, po našem mišljenju predstavlja postavljanje obimnog komparativnog korpusa pred istraživača, bez šansi za neki sintetički sud. U krivom ogledalu Fominih oratorskih egzibicija premnogo je tuđih čestica. Svojim dodirom on kompromituje i vulgarizuje s v a k u vrednost. Parodija organski ulazi u socijalno-književni podtekst Opiskina, odnosno celog romana. Izdvajanje isključivo jednog i to uskog objekta parodije, smatramo riskantnim. A pogotovo je riskantno zadatke tako shvaćene parodije svoditi na domen književno-stilističkog obračuna.

Foma kao tip živi po zakonima parodije: on malo-malo pa tuđoj misli doda neku besmislicu, deformišući je; on je nesposoban za dignitete pravog, neparodičnog citiranja; on neizbežno i automatski produkuje parodiju i stilsku afektaciju. Njegova pretenciozna i agresivna reč vlada nad njim i nad njegovim slušaocima, dovodeći ga (ih) u stupice. Njegova tobožnja erudicija i patološka samosvest luče jedan nesumnjivo originalan i individualan stil, značajan za kasnije dostojevskijanske tipske aplikacije. Do beskonačnosti je rastegljiv krug objekata koji su dospeli u karikaturno-parodijsku

sferu njegovih retorskih izliva. Očevidno je Dostojevski koristio enormno bogat životni i književni materijal za kreiranje ovog lika, što ćemo i pokazati u jednom od sledećih poglavlja.

Spomenimo još jedan, dodatni, problem koji izrasta iz spektra Tinjanovljeve argumentacije. Naime, od početka nije bilo sasvim jasno da li njegova studija instistira na parodijskom obračunu sa stilom jednog književnog teksta ili sa biheviorističkim modelom njegovog tvorca.⁵⁵ Savremena shvatanja parodije razdvojila bi sve crte karikaturalnosti od supstrata stilističke parodije. U okviru Tinjanovu savremenih pristupa karikatura je predstavljala legitiman postupak u okviru parodije kao žanra.⁵⁶

⁵⁵ Formulacije Tinjanova glase:

„Характер Гоголя пародирован тем, что взят Гоголь времени *Переписки* и вдвинут в характер неудачника-литератора, приживальщика.” (*DiG*, str. 342).

„Во всех мелких подробностях выдержан быт Гоголя.” (*DiG*, str. 346).

„Наружность Фомы тоже как будто списана с Гоголя.” (*DiG*, str. 346).

Tinjanov navodi niz anegdotskih crta iz Gogoljevog života (ne vodeći računa da u vreme pisanja *Sela Stepančikova* nije bilo meritornih izvora o /antipatičnoj/ fizičkoj auri Gogolja), počev od njegovog debakla sa profesurom, delikatnih izjava o sopstvenoj hljestakovštini, gurmanluku, konformizmu, sve do bahatih gošćenja kod prijatelja i sl.

To mešanje „stilističkog i biografskog pristupa” smetalo je mnogim savremenim recenzentima. Prigodom prikaza knjige u okviru udruženja *Общество художественной словесности* (12. juni 1921. godine), u centru diskusije bilo je pitanje dvojice oponenata (A. Slonjinski i V. L. Komarovič):

„Пародировал ли Достоевский в лице Фомы самую личность Гоголя, а не только стиль его *Переписки*?”

Reagujući na ovu dilemu, N. Kravcov se opredeljuje na sledeći način:

„Шарж, карикатура пришли на помощь пародии, мишенью которой были высказывания поэта, а не литературное творчество.” (*RLP*, str. 91).

A. Cejtlin ispoljava još veću empiričnost:

„Пародируется не только внешность, одежда, привычки, не только темы проповедей, но и лексика.” (*RLP*, str. 13).

A. N. Čudakov smatra da su upravo na planu „karakterološke parodije” dokazane sve Tinjanovljeve teze (komentar uz zbornik Vinogradova, str. 465-482).

⁵⁶ Najlakše je ukazati na to upućivanjem na predmetni indeks publikacije *RLP*, gde na strani 252. u obilju parodijskih postupaka stoji i „создание пародийного персонажа из фигуры пародируемого автора“. Kao nesumnjivi postupak Dostojevski ga koristi ne jedanput u svome opusu, navedimo samo karikaturalnu realizaciju Karmazinova u *Zlim dusima*. Upravo na fonu ovakvih realizacija, lik Fome Fomiča bi mogao potvrditi svoju neparodičnu i nekarikaturalnu provenijenciju.

Ne možemo sporiti sa činjenicom da je *Selo Stepančikovo* tekst kulturni, koji vrši dokazivu ideološku i estetsku funkciju. Parodija, autoparodija i karikatura nesumnjivo ulaze u sistem postupaka ovog komičnog romana, ali ni u genezi, ni u strukturi, ni u vrednosnoj poziciji autora pa ni u recepciji od strane čitališta, nema dovoljno elemenata za razgovor o parodiji stila *jedne* knjige i književnih, ideoloških, ponašajskih manira Gogolja kao njenog autora. Mišljenja smo da je *Selu Stepančikovu* daleko primereniji „naivni“ pristup, koji ne ide dalje od laičkog pristupa ovom ljupkom delcu, videći u njemu samo kratki roman mladalačkih deziluzija.

Tinjanov je, zapravo, pošao unazad, od ulovljenih paralelizama u tekstu, i nakon veoma ubedljivog tekstološkog merenja, prenebregavši činjenicu ireverzibilnosti faza ovog procesa, zaključio o postojanju parodijskog odnosa.⁵⁷ Otuda se taj komparativni tekstološki materijal čini smeštenim u

Verovatno iz potrebe da se prodube postavke *DiG* (koje u slučaju Foma vs. Gogolj nisu imale ni izdaleka jasan i raščišćen status), Tinjanov nastavlja da razmišlja o teorijskom problemu „parodije ličnosti”. To čini u tekstu *O napodu* (str. 303).

Uporedimo, u cilju ukazivanja na relativnost insistiranja na pukim paralelizmima, sledeća dva opisa.

Prvi pripada dnevničkoj skici iz pera Gogoljevog savremenika, I. Turgenjeva, naslovljenoj *Гоголь*.

„Он был одет в темное пальто, зеленый жилет и коричневые панталоны. (...) Его белокурые волосы, которые от висков падали прямо, как обыкновенно у казаков, сохранили еще цвет молодости, но заметно поредели; от его покатого, гладкого, белого лба по-прежнему так и веяло умом. (...) Длинный, заостренный нос придавал физиономии Гоголя нечто хитрое, лисье.” itd.itd. sve do utiska o nečem učiteljskom i provincijalnom, o čudovišnoj mešavini genija i ludaka. Ova dnevnička beleška nije laskava, ona nam nudi prizor podbulih usana, i gnjilih zuba...

Pa ipak, habitus Gogolja oblikovao je i jednu drugačiju portretnost, iz pera M. Bulgakova. I njegov Majstor je (mimo svih drugih kreativnih oslanjanja romana *Maestro i Margarita* na poetiku Gogolja) spalio svoj rukopis, i on je bio po obrazovanju istoričar, imao oštar nos, pramen kose popao po čelu.

„С балкона осторожно заглядывал в комнату бритый, темноволосый, с острым носом, встревоженными глазами и со свешивающимися на лоб клоком волос человек примерно лет тридцати восьми. (...) На нем было белье, туфли на босу ногу, на плечи был наброшен бурый халат.” (М. Булгаков, *Мастер и Маргарита*, часть 1, глава 13)

⁵⁷ „Ispitivanje uticaja, kad je celovito, ima dve vrlo različite faze, upravo zato što premošćuje jaz između stvaralačkog procesa i dela samog. Prvi korak je tumačenje generičkih pojava. Ono za predmet ima uticaj kao takav, ili delovanje. Drugi deo je tekstualan i komparativan, ali bez prvog dela ne bi ga bilo i ne bi imao vrednosti. (...) Tako bi se našom metodom prvo utvrdilo da neki uticaj deluje, a potom bi se procenio značaj relevantnosti

vakuumu, i skloni smo da ga svrstamo u neku drugu vrstu tekstualnih podudarnosti, koja nije povezana sa matricom svesne geneze (kojoj parodija po definiciji pripada). Pri tome imamo na umu skeptičnu opasku da vraćanje unazad u proučavanju jednog teksta vodi samo do – drugih tekstova, tuđih i sopstvenih, književnih i neknjiževnih – i da je nemoguće i nepotrebno držati pod kontrolom sav taj skup činilaca. Možda je na delu nehotično sećanje koje, čuvano u piščevom senzibilitetu, stoji na raspolaganju svim njegovim kreacijama? Zar biti savremenik Gogoljevog manirizma ne znači biti podložan njegovoj, skoro mehaničkoj, diseminaciji? Tu vrstu fascinacije Giljen argumentovano smešta izvan svakog svesnog transfera i preustrojavanja iz jednog teksta u drugi.⁵⁸

Za utvrđivanje parodije bitno je i odlučujuće, po našem mišljenju, konstatovanje rada na pretvaranje jednog diskursa u drugi, za šta u slučaju *Sela Stepančikova* nema čvrstih dokaza.

ili generička funkcija toga delovanja. Zatim bi se razmotrio objektivni rezultat, koji je možda posledica uticaja o kome je reč, i odredila tekstualna funkcija toga uticaja.” (Guillen, *Književnost kao sistem*, str. 43).

⁵⁸ „Ova sredstva i verbalni običaji uslovi su umetničkog stvaranja. To su okolnosti njegovog medijuma, situacija u kojoj se on lingvistički nalazi. Ali na njih se ne može gledati kao na uzroke, ako se neposredno ne tiču nastajanja dela.” (Navedeno delo, str. 53).

V. POTONJA SUOČENJA

Tek je poststrukturalizam, svojim insistiranjem na pluralizmu činjenica koje uzimaju učešća u značenju teksta, započeo suspenziju aristotelovske postavke o autonomiji književnog dela. Ideja o stabilnosti znaka dovedena je u pitanje: svaki znak poseduje tragove drugih znakova, svaki tekst poseduje tragove drugih tekstova. Pri tome, nije u pitanju samo preimenovanje starih pojava – reč je o anonimnim elementima prošlosti u kasnijem tekstu, koje identifikujemo kao *intertekst*.

Pojam intertekstualnosti učinila je plodnim za nauku o književnosti i naratologiju francuski poststrukturalist Julija Kristeva. Uz ovaj pojam ona uvodi čitavu paletu iznijansiranih termina (metatekst, arhitekst, fenotekst, genotekst). U rezultatu se literarni tekst eksplicitno naziva reakcijom na druge tekstove, čije čitanje se odvija prema nekoj stranoj strukturi mišljenja.⁵⁹

Preuzimajući ovu postavku, Rozalind Kauard realizam smatra izričitom *kopijom kopije*, odnosno prećutnim citiranjem, bez navođenja tačnog izvora. Roman u principu, a ne samo parodijski, postaje, tako, sistem koji nije dostatan sam po sebi i koji se nalazi u saodnosu sa nekim stvarnosnim korpusom. Svaki tekst postoji u mreži *svih drugih* tekstova, iz kojih i crpe svoju razumljivost.

Ispitivanjem tekstualne transcendentnosti, odnosno vidljive ili skrivenne veze jednog teksta sa drugim tekstovima, bavio se i Žerar Ženet, nazvavši ovu oblast pojava *transtekstualnošću*.⁶⁰ U nju je uključio *intertekstualnost* u strogom smislu reči (prisustvo, celovito ili ne, jednog teksta u drugom tekstu; citiranje sa navodnicima najočigledniji je primer ovog tipa), *metatekstualnost* (kao tekstualni odnos koji povezuje komentar sa tekstom koji se komentariše)

⁵⁹ „Da bismo analizirali strukturiranje romana, a ne njegovu strukturu, moramo ga smestiti unutar totaliteta prijašnjih ili sinhronijskih tekstova, tako, da bismo proučavali strukturiranje teksta kao transformaciju, mi ćemo ga zamisliti kao tekstualni dijalog, ili bolje kao intertekstualnost” (J. Kristeva, *Le Texte du Roman*, navodimo prema R. Coward, J. Ellis, *Jezik i materijalizam*, 1985, str. 75).

⁶⁰ Ženetova knjiga *Pragovi (Seuiles)*, Paris, 1987) predmet je izuzetno uspelog prikaza Jelene Novaković (*Književna kritika*, Beograd, 1989/2).

i *paratekstualnost* (parodija i pastiš, sa svojim odnosima podražavanja i preobražavanja), čije modelovanje Ženet stavlja u niz svojih budućih zadataka.⁶¹ Ovaj teoretičar razlikuje još jedan odnos inkluzivne prirode, koji je nazvao *arhitekstualnom transcendentnošću*, to jest odnosom teksta prema sopstvenom arhitektstu, sa različitim tipovima diskursa iz kojih potiče.⁶²

Usitnjenu specifikaciju ovog fenomena pokušava da prati, kao što vidimo, adekvatna terminološka raznorodnost. Tako, osim navedenih termina srećemo i sledeće: *infratekst*, *intratekst*, *horstexte*, *avant-texte*, *extra-texte*, *graphotexte*, *texto-lecte*, *antologico-texte*, *bibliotexte*, *syntexte*, *intermimo-texte*, *pretexte*, *autotexte*, *peritexte*, *hypertexte*, *hipotexte*.⁶³ Svi oni svedoče o otvaranju dimenzije povezanosti teksta sa drugim tekstovima, uz napuštanje ideje o čvrstom poretku struktura.

Jedan od tvoraca ove terminologije, M. Rifater, tim povodom upozorava:

„Neki stručnjaci brzopleto uzimaju intertekst kao izvore, i kao da smatraju da je intertekst novoskovana reč za uticaj ili oponašanje. Mora nam biti jasno da intertekst ne znači zbirku književnih dela koja su možda izvršila uticaj na tekst ili koje je tekst možda oponašao. Isto tako, to nije kontekst koji može objasniti tekst ili njegove učinke na čitaoce, niti tekst koji bi se mogao upotrebiti kao osnova poređenja, kako bismo istakli autorovu originalnost. Intertekst je korpus tekstova, tekstualnih fragmenata ili tekstu sličnih fragmenata sociolekta, koji ima udela u leksici i, u manjoj meri, u sintaksi teksta koji čitamo (...) u obliku sinonima ili antonima. Štaviše, svaki član toga korpusa strukturalni je homolog tekstu.”⁶⁴

Drugim rečima, ono što je u stanju fiksiranosti zahvaćeno iz drugih tekstova jeste intertekst, a intertekstualnost je svest o postojanju interteksta, zapažanje da naše čitanje ne može biti potpuno i zadovoljavajuće, ako ne idemo kroz intertekst. U tom smislu teorijski je legitimno prelomiti Gogoljev tekst *Odaabrana mesta* kroz *Selo Stepančikovo* Dostojevskoga, uz svest o antonimiji kao osnovi homologije ovih tekstova.

⁶¹ „Ako slučaj bude hteo da se providenje sa tim složi, jednog dana ćemo se baviti njome.” (Ž. Ženet, *Figure*, Beograd, 1987, str. 189).

⁶² „Arhitekst je svuda prisutan, iznad, ispod, oko teksta, i ovaj tka svoje platno tako što ga ovde-onda zakači za mrežu arhitekture.” (Navedeno delo, str. 190).

⁶³ Veoma skrupulozan opis ovog fenomena, uz specijalističku bibliografiju, daje Zoran Konstantinović u svojoj studiji *Tekst u kontekstu*, Književna kritika, Beograd, 1988/6, str. 7)

⁶⁴ M. Riffaterre iz publikacije *Critical Inquiry*, 1984/1, str. 142, u prevodu i prezentaciji Z. Konstantinovića u navedenoj studiji.

Jedan detalj navedene definicije ima poseban značaj: naime, tekst poznaje, osim stanja fiksiranosti, i stanje svojih aktuelizacija kroz čitanje, kad postaje nešto drugo, alterira. Alteritet postoji pre svega u odnosu između producenta i recipijenta nekog teksta, koji su sočeni svojim različitim kodovima. Teoretičari škole u Konstanci označavaju ovaj krug problema kao horizont očekivanja, uvodeći, pored dela i pisca, i kategoriju publike.

Harold Blum je u fenomenu aktuelizacije otkrio stvaralačku komponentu i ukazao na kompleks problema *pisca kao čitaoca*.⁶⁵ Po njegovom mišljenju, pisac pogrešno shvata tekst koji čita i u svom stvaralačkom nerazumevanju pristupa njegovom ispravljanju, revidiranju.⁶⁶

Manfred Šmeling razlikuje tri stupnja u analizi intertekstualnosti: prvi čini razmatranje konkretnih (direktnih i indirektnih) tekstualnih retroaktivnosti, drugi – uočavanje hermeneutičkih postupaka, i treći – otkrivanje interliterarne simbioze. Nije dovoljno, dakle, samo uočiti prisutnost nekog stranog teksta u njegovoj konačnoj i fiksiranoj isprepletenosti; treba pratiti dubinu i prirodu prodiranja stranog teksta u posmatrani tekst.⁶⁷ Čini se da je demonstrativni materijal koji je prezentovao Tinjanov baš u tom smislu bio lišen karakterističnosti.

⁶⁵ „Zašto je uticaj, koji bi mogao biti zdrav, uglavnom anksiozan kad su u pitanju snažni pesnici? Da li oni kao pesnici više gube ili dobijaju u borbi sa svojim duhovnim očevima? Da li *klimanen, tessera, kenosis* i drugi revizionisti postupci, koji pogrešno tumače ili preobražavaju prethodnike, pomažu pesnicima da postanu individualni, stvarno svoji, ili iskripljuju pesničke sinove kao i očeve? Tvrdim da ovi revizionisti postupci imaju istu funkciju u unutarpesničkim odnosima kao odbrambeni mehanizmi u našem psihičkom životu. Da li nam odbrambeni mehanizmi u svakodnevnom životu više štete nego *prinuda ponavljanja od koje žele da nas brane*?” (H. Blum, *Antitetička kritika*, Beograd, 1980, str. 71, kurziv naš).

⁶⁶ Poigravajući se šemom za raščlanjivanje individualnog procesa aktuelizacije nekog teksta u čitačevu svesti („sinopsis šest revizionih načela”), možemo je raspodeliti na sledeći način: Gogolj kao čitalac (a posebno kulturne dimenzije sopstvenog opusa) podlegao je procesu protivuzvišene *demonizacije*. Dostojevski, ulančavajući se u isti kulturni tekst, (a posebno knjige *Odabrana mesta*), aktivirao je stvaralačku moć *tessere*, odnosno antitetičke dopune. Tinjanov kao pomni čitalac dvaju tekstova (*Odabranih mesta* i *Selo Stepančikovo*) traga za izgubljenim korenima poslednjeg i tvori pod hipnotičkim dejstvom *apofadesa*, povratka mrtvih. Naše istraživačko čitanje, trenutno poslednje u nizu, bilo je u moći *askesisa* (pred *Odabranim mestima*) odnosno *kenosisa*, sa svojim nastojanjem da ponešto ne primeti, da izbriše (pred tekstom Dostojevskog)...

⁶⁷ M. Schmelling, „Textuelle Fremdbestimmung und literarischer Vergleich“. *Neohelicon*, 1985/1, str. 230-239.

Već smo istakli da su mogućnosti književno-teorijske upotrebe Deridine ideje o iterabilnosti znaka sumnjive u odnosu na parodiju. Značenje je, po Deridi, nesvodivo na bilo koju kategoriju prisustva. Nema zatvorenog, dovršenog, potpunog sistema književnog značenja. U procesu čitanja na delu je iterabilnost, koja eliminiše normativnu snagu markiranog teksta, raskidajući vezu sa kontekstom koji ga produkuje, ali i sa svakim budućim virtuelnim kontekstom. Teorija književnih značenja postaje oblik povremenih i uvek konkretnih uopštavanja, koja i jesu najbitniji deo procesa čitanja. Zahtevi koje deridijanska dekonstrukcionalistička teza postavlja pred književnu teoriju, sa stanovišta tradicionalnog modela književne teorije, mogu se doživeti kao njena suspenzija. Reč je o pozivu na čitanje kao na stalnu dekontekstualizaciju i rekontekstualizaciju književnog značenja.⁶⁸

Jednu od najpotpunijih konceptualizacija tekst-tekst odnosa, proglasivši ga za osnovu stvaralačkog čina, dao je I. P. Smirnov.⁶⁹ Po njegovom mišljenju, umetnički intertekst se može verifikovati na materijalu celokupne umetničke produkcije, u svim žanrovima i idiolektima, sa mnogobrojnim i heterogenim antecedentima.⁷⁰ Pored ovog ahronijskog, univerzalističkog interteksta Smirnov, dakako, priznaje i dijahronijske nijanse.

⁶⁸ Postmodernoj genologiji i istoriji književnosti nakon poststrukturalizma posvetio je svoju knjigu *Pripitomljavanje drugog* Vladimir Biti (Zagreb, 1989). Talentovano poređenje modernističke i postmodernističke intertekstualnosti dao je i Pavao Pavličić, koji između ostalog kaže:

„Ako se nekada tražilo da se ne gleda ni levo ni desno od teksta, (...) danas se u ekstremnim slučajevima u tekst uopšte ne zaviruje. Kao i da ne postoji tekst nego samo intertekst.” (Pavličić, *Moderna i postmoderna intertekstualnost*, Umjetnost riječi, 1989/1, str. 40).

Savremenici smo još jednog dubinskog zahvata u intertekstualnost, shvaćenu u kontekstu opisivanja i istraživanja književne prošlosti. Z. Konstantinović proučava način na koji tekst uključuje, aktuelizuje i prevladava književnoistorijsku prošlost i tradiciju. Ne, dakle, delo u književnoj istoriji, nego književna istorija u delu. Ovako shvaćen fenomen istoričnosti dokučuje se pomoću uočavanja pojavnih oblika njegovih, kao što su to palingeneza, ananka, palimpsest, reminiscencija. Ovu problematiku najinstruktivnije izlaže Konstantinović povodom knjige K. Uhliga *Theorie der Literaturhistorie* (1982), u prikazu objavljenom u časopisu *Izraz* 1983/9-10.

⁶⁹ Смирнов, И. П., *Порождение интертекста (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака)*, Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 17, Wien, 1985.

⁷⁰ „Итак, интертекстуальность – это слагаемое широкого родового понятия, так сказать, интер-альности, имеющего в виду, что смысл художественного произведения полностью или частично фомируется посредством ссылки на иной текст,

Slično njemu, i C. Todorov upozorava da međutekstualnost zaista možemo videti svuda, ali da nesumnjivo postoje tekstovi u kojima ona igra konstitutivnu ulogu. Ima slučajeva kada je asociranje sa drugim tekstom upravo smisao datog jezičkog segmenta, kao što je to slučaj kod parodije.⁷¹ S obzirom na prisustvo ili odsustvo upućivanja na neki prethodni diskurs, Todorov razlikuje monovalentni (koji ne priziva u sećanje neki predašnji način govora) i polivalentni diskurs (koji to čini manje ili više izričito).⁷²

Često se tekst-tekst odnosi porede sa određenim tropima, uz preuzimanje retoričke terminologije. Videli smo da su formalisti insistirali na hiperboli, neki teoretičari ističu metaforičku ili metonimijsku reaktivaciju znaka,⁷³ drugi u opisu koriste termine silepse ili sinegdohe,⁷⁴ a poznajemo i realizaciju interteksta na osnovu paronomastičkog (praznog) preseka post- i preteksta.⁷⁵

Perspektive teorije interteksta Smirnov vidi u njenoj dezideologizaciji,⁷⁶ gde se ne-ideološka relacija antecedenta i konsekventa ispoljava u fenomenu konverzije (zameni mesta datog i novog u procesu obrazovanja umetničkog smisla). Osnovna supersegmentna pojava ove relacije jeste paralelizam, sa svojim posebnostima u religijskom, naučnom i umetničkom diskursu.

который отыскивается в творчестве того же автора, в смежном дискурсе или в предшествующей литературе” (Смирнов, стр. 12).

⁷¹ C. Todorov, *Simbolizam i tumačenje*, Novi Sad, 1986, str. 64-65.

⁷² C. Todorov, *Poetika*, Beograd, 1986, str. 30.

⁷³ Metonimijska transformacija preteksta karakteristična je, prema zapažanju Z. Ben-Porata, za poetiku Pasternaka (*The Poetics of Literary Allusion*, 1976, str. 105-128).

⁷⁴ M. Riffaterre, *Le syllepse intertextuelle*, Poétique, 1979/40, str 496-501.

Pitanju intertekstualnih anagrama i kalambura posvećuje pažnju R. Lahman (Intertextualität als Sinnkonstitution: Andrej Belyjs Petersburg und die „fremden” Texte“. *Poetica*, 1983/15 str. 99).

⁷⁵ Reč je o reminiscenciji koja čuva zvučnu sliku preteksta. Primer takvog intertekstualnog kontakta na planu izraza (dok je plan sadržaja bez tačke preseka) imamo u zvučnim citatima Hlebnjikova, koji nemaju na planu referentnosti nikakve veze sa izvornicima.

⁷⁶ „Дальнейшее развертывание теории интертекста может быть осуществлено только на пути ее деидеологизации. (...) Всякая идеологическая система имеет одну и только одну идеологическую предпосылку. (...) Пытаясь, пусть не переодолеть, но хотя бы ослабить безотчетную идеологичность интертекстуальных представлений, мы обязаны на каждом из познавательных уровней концептуализовать наш объект, если это только возможно, как полисистемный, как не свертываемый до одной и только одной формы.” (Смирнов, 1985, str. 18).

Ključna tvrdnja Smirnova jeste da je umetnički intertekst *transdijalogičan*, da se poziva na (kvazi)dijalog i tako reaguje na minimum dva izvora. Tako dolazi do razlikovanja primarnog i sekundarnog preteksta. Tekst konstatuje *ponovljivost*, koju *demistifikuje*, i – ništa više.⁷⁷

Dakle, uvek postoji izvestan *pre-intertekst*, koji možemo nazvati prototekstom, i koji je, zapravo, *upućivanje na upućivanje*. Analizator na tekst gleda kao na obnavljanje jedne pre-intertekstualne (ili autointertekstualne) veze, koja produkuje tzv. „sumirajući citat” i čini od njega *znak znaka znaka*.⁷⁸

Istraživanje interteksta ima, tako, ontološki a ne operacionalni smisao, jer radi se o anuliranju svih sadržaja, osim metaznakovnosti.⁷⁹ Postoje i a-intertekstualni tekstovi, u koje Smirnov ubraja futurističku verbalnu produkciju koja, ako je dosledna, ne poseduje odgovarajući tekst antecedent, odnosno markirani književni izvor. Jedina veza koju neguje jeste (zvučno-intonacijska) veza sa – jezikom.

Za naše predstojeće razmišljanje o intertekstu u *Selu Stepančikovu* izuzetno je inspirativno ukazivanje Smirnova na prirodu mogućih kontakata teksta sa pretekstom.⁸⁰ On razlikuje realne kontakte (kada operacija

⁷⁷ „Всякое произведение словесного (и-шире-художественного) творчества реактивирует как минимум два источника, обнаруживаясь между ними отношение параллелизма. Художественный текст трансдиалогичен, он ссылается на диалог или квазидиалог. Новый текст, если он эстетически отмечен, нацелен на то, чтобы констатировать в используемом им литературном материале повторяемость и прервать ее. Текст выступает как делимитативный член рассекреченного им повтора, как поле, где трансформируется параллелизм претекстов.” (Смирнов, 1985, str. 22, kurziv naš).

⁷⁸ Успенский, Б. А., *О семиотике искусства*, Москва, 1962, str. 127.

⁷⁹ „Нерепрезентативная природа художественного слова осознается вдобавок как фундаментальное, не зависящее от интенций отдельного автора по отношению к его предшественнику (от интересубъективности) свойство литературы, т.е. онтологизируется. При крайних решениях теория интертекстуальности аннулирует в литературном произведении всякое содержание, кроме метазнакового.” (Смирнов, 1985, str. 11). A. Popović podvlači da ontologija teksta tako postaje ontologija metateksta (*Problemy literarny metakomunikacie, Teoria metatextu*, Nitra, 1975). U ovom fenomenu teoretičari tragaju za naknadnom metakomunikacijom i nude nam interesantne tipologije. (П. X. Топ, *Проблема интекста*, Тарту, 1981).

⁸⁰ Tako, on razlikuje rekonstruktivnu i konstruktivnu intertekstualnost, u zavisnosti od prirode pišćevog reagovanja na zajedništvo dvaju (ili više) izvornika; ako se radi o pozitivnom smislaono-izražajnom zajedništvu (do koga pisac dolazi posredstvom analize) radi se o prvoj verziji; ako je sličnost spolja nevidljiva, kako na planu sadržaja tako i forme (u rezultatu stvaralačke sinteze) pisac ostvaruje konstruktivnu intertekstualnost. Postoji i me-

šovita, rekonstruktivno-konstruktivna situacija, kada pisac traga za međusobno nezavisnim filijacijama datog preteksta u kasnijoj produkciji.

Izgleda da je odnos *Sela Stepančikova i Odabranih mesta*, u viđenju Tinjanova, ipak u sferi (nedokazive) rekonstruktivne optike Dostojevskog. To povlači za sobom i utvrđivanje analitičkog rada Dostojevskog, što je izostalo. Smirnov, međutim, ne dopušta tu operacionalnu nedoslednost.

Govoreći, tako, o sablazni pojedinačnih poklapanja u poeziji Pasternaka i poetese Pavlove, Smirnov upozorava:

„Однако, такая интерпретация будет беспочвенной, поскольку в *Венеции 2* нет ни одного следа, который указывал бы на то, что предпринятая автором тематизация изображаемой реальности была достигнута им в результате рекреативной работы, проделанной над текстом Павловой.” (Смирнов, 1985, str. 66).

Razmatrajući intertekstualne situacije i signale, Smirnov izdvaja tri vida referencija intertekstualnog akta: realizaciju, virtualizaciju i eksplikaciju preteksta. U okvir poslednjeg smešta stilizaciju, imitaciju, centon, pastiš, kontrafakturu i samu parodiju.

Po definiciji Smirnova, antecedent se može podvrgavati intertekstualnim operacijama koje ili čuvaju ili narušavaju izvorno jedinstvo sadržaja i forme, svojim mikro- ili makrojedinicama. Otuda je svrsishodno razlikovati integrativnu i dezintegrativnu zavisnost. Ograđujući se od ambicija da ponudi potpun spisak relacionih operacija, Smirnov nam daje skicu procedure intertekstualnih supstitucija (str. 70-72). Post-tekst može aktivirati ili paradigmatске ili sintagmatске intertekstualne odnose. Paradigmatска intertekstualnost pretpostavlja da je tekst konsekvent konstruisan kao rezultat odabira iz mnoštva izvornika. Takav post-tekst zadržava tragove selektivnih napora, sa oblašću implicitne, enigmatične intertekstualnosti. Ako je među pretekstovima već postojao neki intertekstualni odnos, on se ukida. Sintagmatски orijentisan post-tekst manifestuje ne rezultat nego proces prelaza od jednog do drugog izvornika. Po mišljenju Smirnova, ovaj tip intertekstualnosti karakterističan je za poznog Pasternaka, za čije poimanje je potreban uvid u redosled izvornika. Na putu konkretizacije, ovaj materijal zahteva još jednu taksonomiju: podelu intertekstualnosti na disjunktivnu i konjunktivnu (u zavisnosti od stepena uzajamne ne-koherentnosti smisaonih veličina unešenih u post-tekst).

Smirnov se poziva i na stratifikaciju J. Kristeve, koja razgraničava tri strane intertekstualnih odnosa: fonetiku, semiku i sintagmatiku. (Kristeva, *Pour une semiologie des paragrammes*, u: *Semeiotike*, str. 185). V. M. Paperni bazira svoju podelu na suprotstavljanju plana sadržaja i forme, i razlikuje reproduktivnu stilizaciju (na oba plana), stilistički citat (kontakt u sferi forme) i generativnu stilizaciju (kontakt na nivou sadržine) (Паперный, Андрей Белый и Гоголь, Tartu, 1983, str. 87).

Oslanjajući se na model A. J. Greimasa (*Pour une theorie du discours poetique*, Paris, 1977, str. 12), Smirnov nam predlaže sopstvenu stratifikacionu šemu. Napominjemo da njenu dublju eksplikaciju možemo naći u rukopisu *Два типа рекуррентности: поэзия vs. проза*, koji nam, na žalost, nije bio dostupan.

Ova šema nam pomaže u konkretizaciji pojmova „veza” i „element”, koji su neophodni pri svakom opisu intertekstualnih operacija. „Veze” se dele na fono-intonacijske, morfo-gra-

na pretekstu može biti realizacija, virtuelizacija ili eksplifikacija, sa ubrajanjem parodije u poslednju), kao i tzv. književnu ekvifinalnost, koja ne zna za kontakt sa pretekstom, bez obzira na kasniji efekat, i koja jeste rezultat operativne književne memorije autora.⁸¹

matičke i semantičke, a takođe i na unutarnje (motiv – situacija) i međuplanske (semema – morfema – fonema).

⁸¹ „Перед тем, как перейти к более детальному обсуждению возможностей, которыми располагает автор при проведении операций на антецедентах, необходимо заметить, что представление об интертекстуальных отношениях как о преобразованиях рече-смысловой связности дает критерий для различений действительных контактов между произведениями и разнообразных случаев литературной эквифинальности” (Смирнов, 1985, стр. 65).

VI. SELO STEPANČIKOVO I INTERTEKST

1. Previo examine

Teško je osporiti konstataciju da se Dostojevski otiskuje od tradicionalnih likova i siže a da, preko prepoznatljivih situacija, stupa u polemiku sa svojim prethodnicima.⁸² Po pravilu, radi se o opštim analogijama koje teorij-

⁸² Tim povodom Leonid Grosman je rekao:

„Не история заимствований должна здесь привлекать внимание исследователей, а выяснение формирующих книжных впечатлений, воспитывающих автономную творческую личность Достоевского. Рост его духовной организации во многом объясняется не подражаниями, а восприятием тех заражающих веяний, которые никогда не переставали волновать его творческую восприимчивость.” (*Библиотека Достоевского*, Одесса, 1919, str. 24-25).

B. G. Reizov je takođe zapazio da Dostojevski spada u tip književnika „которые вдохновляются к творчеству не только сырым материалом действительности, сколько художественной переработкой его в произведениях литературы.” (*О западном влиянии в творчестве Достоевского, Известия Северо-Кавказского университета*, 1927, том I, str. 95-96; Reizov, B. G., *Из истории европейской литературы*, Ленинград, 1970). Slično mišljenje je zastupao i V. J. Kirpotin, obogaćen iskustvom potonje umetničke i teorijske produkcije:

„Достоевскому и вообще-то было свойственно выбирать и перерабатывать для своих целей материалы, почерпнутые из книг, на идеологическую жизнь он смотрел как на законную и неотъемлемую часть действительности.” (*Лебедев и племянник Рамо, Вопросы литературы*, 1974/7, str. 152).

Jedan od najvećih znalaca opusa Dostojevskog, G. M. Fridlender, podvlači, uz puno uvažavanje:

„Достоевский не смотрел на свою художественную работу как на плод одних лишь собственных творческих усилий, но видел в ней продолжение коллективной работы писателей разных стран и эпох, проявление общих по своему смыслу тенденций и закономерностей развития национальной и мировой литературы.” (*Достоевский и мировая литература*, Москва, 1979, str. 141).

Navedimo i mišljenje J. Seljeznova iz članka *Лесков и Достоевский*:

ski, ipak, ne obavezuju previše, i koje se mogu lako dopuniti, sve do zamašnog zaleđa jedne imaginarne biblioteke – žerminala obrazaca i orijentira.⁸³

Književni fon *Sela Stepančikova* takođe je veoma bogat i raznovrstan. U ovom ili onom tipu intertekstualnosti, ocenjivački ili ne, vidljivo

„Дело, однако, не в заимствованиях... Духовная культура человечества, в том числе и художественно-словесная, созданная и создаваемая его предшественниками и современниками, для Достоевского – такой же законный материал, как и реально-историческая действительность прошлого и настоящего, материал, преобразуемый мощным гением, создающим особый, достоевский образ мира.” (Селезнев, *В мире Лескова*, 1983, str. 127-128).

⁸³ O strukturi romana Dostojevskog u vezi sa arhaičnim šemama mitološkog mišljenja, u istoimenoj studiji, piše V. N. Toporov (U: *Structure of Texts and Semiotics of Culture*, The Hague-Paris, 1973).

Posebno ističemo studiju A. Grigorjeva *Достоевский и Дидро* (*Русская литература*, 1966/4, str. 88-102), koja spada u obrasce tako orijentisanih prilaza. Navodimo je i zbog kardinalnog reza koji čini Grigorjev u genealogiji glavnog junaka *Sela Stepančikova*, uverljivo ga povezujući sa tipološkim kompleksom *Ramoovog sinovca* Didroa, i zaklanjajući, tako, gogoljevski kompleks *Sela Stepančikova*. Intertekstualne relacije prema Didrou, na polju kreacije tipa dobrovoljne lude i komičnog mučenika, Grigorjev pomera na same početak umetničkih zahvata Dostojevskog, ne gubeći, istina, Gogolja sasvim iz vidnog polja...

„После Ползункова Достоевский создал много образов добровольных шутов и комических мучеников; все они так или иначе соотносятся с его ранним рассказом, и во всех есть нечто общее с героем диалога Дидро. Создавая их, Достоевский, может быть, и не всегда вспоминал о *Племяннике Рамо*, но фактически во многом приближался к нему.

Есть нечто общее между *Племянником Рамо* и отдельными образами и эпизодами в *Селе Степанчикове*. Здесь опять налицо сходство главных героев. Оба они ничтожные шуты, издевавшие всевозможные унижения, и оба находят удовлетворение в том, чтобы унижать других людей. Всем своим поведением Фома Фомич как будто иллюстрирует слова племянника Рамо о том, что он стал бы делать, если бы его положение изменилось и из шута он превратился бы в богатого и влиятельного человека. (...)

В разглагольствовании Опискина Достоевский, как известно, пародировал Гоголя. Это не исключает в них возможности и других пародийных намеков. Рассуждения Фомы Фомича об Александре Македонском и Юлии Цезаре напоминают слова Дидро из его письма к императрице Екатерине. (...).

Просветительское преклонение Дидро перед человеческим разумом Достоевскому было не по душе, и у него аналогичные рассуждения, вложенные в уста Фомы Опискина, звучат комически.” (Григорьев, *Достоевский и Дидро* (к постановке проблемы), *Русская литература*, 1964/4, str. 95-96).

Zaista, pasaž iz prepiske Didroa (o opredeljivanju za vrlinu prevaspitavanja a ne za iracionalni poriv uništavanja ljudi), korespondira sa poređenjem Fome (u svoju korist): on nije ubio „vrloga Klita”, a „avanturista i mangup Cezar“ – jeste.

ili skriveno, zahvaćene su desetine tekstova. Pomenimo imena autora koje smo prepoznali: Turgenjev, Gogolj, Ostrovski, Puškin, Ljermontov, Nje-krasov, Karamzin, Polonski, Hercen, Senkovski (baron Brambeus), Kozma Prutkov, N. Poljevoj, Družinin, Krajevski, A. P. Glinka, Marlinski, N. Kukuljnik, F. Bulgarin, Pisemski, Odojevski, Afanasjev, Šiškov, Borozdna, I. Gluharev, M. Zagoskin, D. Begičev, D. Presnov; Šekspir, Molijer, Didro, Balzak, Dikens, Tekeri, Stendal, Petrarka, Šatobrijan, Volter, Cezar, E. Si, A. Redklif, Pol de Kok, Toma Kampijski, tekst Biblije, naturalna škola, V. Bjelinski. S obzirom na eliptično amblematsku prirodu intertekstualnog prisustva, ovaj spisak dalek je od svake iscrpnosti i konačnosti.

Jedan od najminucioznijih istraživača književnih veza ovoga dela jeste A. V. Arhipova, autor komentara uz najnovije kritičko izdanje. I pored hipnotičkog oslanjanja na autoritet Tinjanova i njegov komparativni materijal, ona objektivnom prezentacijom mimogogoljevskih paralelizama doprinosi zaključku da je predmet nekih parodičnih iskaza *Sela Stepančikova*, između ostalog, mogao biti *korpus određenih žanrova u celini*, odnosno da je poučne i moralizatorske besede Fome Fomiča oportuno čitati kroz optiku parodije žanra.⁸⁴

Manifestujući smisao za izdiferencirano posmatranje, Arhipova konstatuje da su i elementi *književnog feljtona* znatno obojili stil ovoga romana,⁸⁵ uz dodatno obilje karikaturalno-ironičnih invektiva na ličnosti i pojave

⁸⁴ Veliko obilje paralela vaspostavlja A. V. Arhipova, u svom tekstu komentara uz tom 3. sabranih dela u 30 tomova Lenjingrad, 1972, str. 496-518.

⁸⁵ Sledeći tekstovi predstavljaju resurse za takvu, žanrovsku, parodiju (radi se, pre svega, o žanru poučne besede): *Письма сельского жителя* N. M. Karamzina, *Завещание моим крестьянам или нравственное наставление* A. S. Šiškova, *Заметки о связи между улучшениями жизни, нравственностью и богатством в крестьянском быту* Velikoseljceva, *Сельское чтение* V. F. Odojevskog i A. P. Zabolocko-Desjatovskoga, *Клятва при гробе господнем* N. A. Poljevog, uz krivo ogledanje žanrovskog prapredloška, moguće čak i *Подражания Христу* Tome Kampijskog ili knjige mitropolita Filareta *Слова и речи*. Predmet parodije nesumnjivo je i morfologija još nekih žanrova, spomenimo samo mističko-filozofske poeme početka 19. veka, u maniru S. A. Širinskog-Šihmatova i S. S. Bobrova, baš kao i manirističku novelistiku, tipa novele *Графиня Полина* A. P. Glinke ili avanturističke, pseudo-istorijske romane I. Gluhareva i D. Presnova, epigona M. Zagoskina. Tu je i najšire shvaćena parodija na „srećne završetke” (*mock idyl*), sa svojim kalkiranjem sižea (naslov završnog poglavlja glasi *Фома Фомич создает общее счастье*). Spisak dela nađenih u fioci Fome Fomiča posle njegove smrti svedoči o banalnosti, nedarovitosti i pretencioznosti njihovog autora; i samo imenovanje žanrovskih odlika tih rukopisa, žigoše mediokritetsku produkciju trećerazrednih ruskih pisaca date epohe: начало исторического романа, происходившего в Новгороде в 7 столетии, чудовищная поэ-

datog vremena i istorije.⁸⁶

ма *Анахорет на кладбище*, писанная белыми стихами, бессмысленное рассуждение о значении и свойстве русского мужика и о том, как надо с ним общаться, повесть *Графиня Влонская* из великосветской жизни. (Д, 3, str. 130).

Kao totalna nedarovitost i epigon epigona, Foma se pojavio na književnoj sceni pisanijom „вроде различных *Освобождений Москвы*, *Атаманов бурь*, *Сыновей любви* или *России в 1104 году*, и проч. и проч. романов.” (Д, 3, str. 12) Uzgred, čak ni u svetlu parodijske, antitetičke, homologije, nije pomenuto ni jedno Gogoljevo delo.

Neosporno da je u romanu prisutna, skrivena ili jasna, književno-kritička polemika širokog diapazona, a ne samo ova žanrovski usmerena. Dostojevski je, ne jedanput, usmerava na stilske osobenosti pojedinačnih spisateljskih manira. Spomenimo Karamzina, kao tvorca bukoličkog *Фрола Силина* (Д, 3, str. 69), ili A. N. Afanasjeva i njegov esej *Религиозно-языческое значение избы славянина*, sa svojim nerealnim predstavama o ruskoj ruralnoj stvarnosti.

Parodijski se eksploatiše i sud muzičkog kritičara Rostislava (pseudonim F. Tolstoja), posredstvom Fomine netrpeljivosti prema „kamarinskom” plesu (Д, 3, str. 68).

U kritički kod ironije uvučena su mnoga Fomina (samo)određenja, kroz pominjanja ličnosti kao što je Diogen, Lukul, Cezar, A. Makedonski i dr., uz oštro kontrastiranje pojavnosti i suštine.

Lik lakeja Vidopljasova može se očitati kao invektiva na F. V. Bulgarina, koji je imao pseudonim Vidok Figljarin (gde фигля значи afektacija). Izraz „lakej Figljarin” bio je u to vreme prava krilatica.

Reminiscentnim možemo proglasiti i poigravanje rečima *верный* – *скверный*, koje se može vezati uz ime I. V. Šervuda (1798-1867), koji je denuncirao dekabriste. (Д, 3, 105)

Pominjanje grada Malinova (Д, 3, str. 55) uvodi u krug podteksta i A. I. Hercena i njegovo delo *Записки одного молодого человека* (1841), najverovatnije u funkciji tipizacije (fantazmagoričnost ujke Rostanjoва), kao što nam pominjanje poslovično mnogobrojne porodice Holmskih (Д, 3, str. 52) dovodi u vidokrug opus D. N. Begičeva, posebno njegov istoimeni (*Семейство Холмских*) opširni roman.

⁸⁶ Razmatrajući funkciju svojevrsnog teksta u tekstu (recitovanje poduže komične ode K. Prutkova *Осада Памбы* kao i kvaziučeni pokušaj ujke da „žanrovski odredi” ovu prigodnu recitaciju, Д, 3, str. 133), na tragu Arhipove (tačnije njezinog mentora V. J. Kirpotina), došli smo do zaključka da ima rezona u ovom „ogledalnom” tekstu očitati ekspoziciju nadolazećeg dešavanja – deziluzionisanje ujke, koji prvo nastupa s romantičnih pozicija, da bi pretrpeo sudar sa surovom realnošću. Sličnu ironičnu asocijativnost nudi nam pominjanje romana *Тюфяк* u vezi sa drugim junakom romana: na delu je intertekstualno definisanje „od poznatog ka nepoznatom”, kome Dostojevski rado podvrgava svoje junake. Po mišljenju Arhipove, plan ironije je upadljivo prisutan u kritičkom pominjanju časopisa *Отечественные записки* A. A. Krajevskog, Д, 3, 135, (kao zaštitnika visprenih folklorističkih studija A. N. Afanasjeva). U svom insistiranju da Krajevski ni slučajno ne izbacì to mesto iz romana, Dostojevski veli da „mišljenje Rostanjoва ne može da ponizi niti uvredi Krajevskog”. (Pismo bratu od 20. oktobra 1859, Д).

U svojoj knjizi V. Tunimanov, isto tako, ukazuje na enormnu širinu književnog fona *Sela Stepančikova*.⁸⁷ Po njegovom mišljenju, prvenstvo u ukidanju Tinjanovljeve ideje (o jednom uskom parodičnom planu) pripada V. V. Vinogradovu, koji je insistirao na tvrdnji o širokom planu parodične kritike. Ipak, Tunimanov smatra da je i takvo, konsekventno punjenje ovog plana novim tekstovima, metodološki neprimereno.⁸⁸ U zamahu teorijske provokacije, on ne preza ni od duhovitog metodološkog začikivanja.⁸⁹

Jedan od najsvežijih uvida u intertekstualne relacije *Sela Stepančikova* ostvario je L. M. Lotman, povezivanjem sa *Kućom u selu* J. P. Polonskog.⁹⁰

Mogućnost poređenja ova dva dela daje već i sam naslov; tu je, zatim, sličan status naratora, identičan milje (imanje ujaka spahije), odnos ukućana, kućni tiranin (tiranka). Po mišljenju Lotmana, nije isključeno da je naziv sela u romanu Dostojevskog (Stepančikovo) reminiscencija na ovo prezime.

Roman Polonskog štampan je u *Savremeniku* za 1855. godinu, i Lotman polazi od pretpostavke da ga je Dostojevski mogao pročitati.⁹¹ Tragajući za stvaralačkim motivima posezanja za tako sveže elaboriranom temom, Lotman se zadržava na poznatoj izjavi Dostojevskog, o nameri da zaseni

⁸⁷ Туниманов, В. А., *Творчество Достоевского 1854-1862*, Ленинград, 1980.

⁸⁸ „Интересно и предложение Виноградова обратиться к другому литературному материалу, который, возможно, даст основание говорить не об узкой, а о типизированной литературной пародии (на материале 1840-их годов). По существу, однако, Виноградов предложил нечто очень близкое гипотезе Тынянова, замещаая один конкретный источник для пародирования многими, не столь четко, даже расплывчато обозначенными (добавление „и другие” расширяет задачу до безпредельности.” (Navedeno delo, str. 50).

⁸⁹ Potragu za paralelama on rasprostire čak do L. Tolstoja: epizoda sa Fominim uspoimenama iz detinjstva (Д, 3, str. 145), može se iluminirati detaljem iz autobiografske trilogije Tolstoja:

„Возможно и бабочка и плач Фомы попали из *Детства* Толстого.” (Navedeno delo, str. 58).

Може biti, čak, reći i o sižejnom paralelizmu sa Puškinovim *Jevgenijem Onjeginom* koji, takođe, počinje motivom dolaska na selo po hitnom pozivu ujaka.

⁹⁰ Лотман, Ю. М., *Село Степанчиково в контексте литературы второй половины XIX века*, u: *Материалы и исследования*, т. 8, 1987.

⁹¹ Lotman se poslužio jednim indirektnim pokazateljem: u romanu Dostojevskog citira se delo K. Prutkova, koje je objavljeno 1854. godine. To znači da je pisac imao mogućnosti da kontaktira sa savremenom literarnom produkcijom i u uslovima progonstva.

sve prethodne obrade iste teme.⁹² Prema hronološkim odrednicama ove izjave (maj 1859. godine), za početnom idejom romana možemo tragati u 1854. ili 1855. godini, što, po mišljenju Lotmana, potkrepljuje tezu o mogućem uticaju Polonskog. Umetnički zadaci Dostojevskog bili su, i pored svega, novatorski, baš kao i njihova realizacija.⁹³

Foma Fomič osložnjen je, u odnosu na ordinarnog tiranina, jednim dodatnim („spisateljskim”) kvalitetom. U njegovom prezimenu krije se aluzija na omašku u pisanju, zapravo na njegovo mistifikovano pregalaštvo na polju književnosti. J. Lotman se od ove činjenice otiskuje u pretpostavku o mogućem parodiranju *tipa* suvišnog čoveka, „duhovnog vođe i učitelja”, i to ne bez saodnosa sa umetničkom interpretacijom Turgenjeva. Zaista, roman koji Lotman ima u vidu, *Ruđin*, pojavio se u *Savremeniku* za 1856. godinu, te ga je Dostojevski mogao pročitati u fazi sazrevanja ideje svoga romana. Parodijska homologija (sa postupcima snižavanja, naravno) ogleđa se u činjenici da je i Ruđin gotovan koji se koristi naklonošću domaćice plemićkog gnezda, i on je „despot u duši” koji svojom krasnorečivošću pokorava sve ukućane, i za njega je prozvučalo poređenje sa Tartifom. S druge strane, i Foma se sprema da izdaje časopis, da drži predavanja, stremlji opštoj sreći i nagoveštava odlazak u maniru pustinjaka. Parodičnu prototipiju Fome Fomiča možemo, dakle, proširiti na još neke „mučenike ideje”.⁹⁴

⁹² „В нем есть два огромных типических характера, создаваемых и записываемых пять лет, обделанных безукоризненно (по моему мнению), характеров вполне русских и плохо до сих пор указанных в русской литературе.” (Pismo bratu od 9. maja 1859. godine, u publikaciji Lotmana, str. 158).

⁹³ Ključni umetnički zadatak Polonskog je, čini se, pronalaženje ključa za bezgraničnu pokornost, uz pribegavanje uprošćenom rešenju u stilu naturalne škole: pasivni muškarac pod papučom energične žene.

Kućni despota, kao nosioci agresivne strasti, bogato su osmišljeni u socijalno-psihološkom tipu *samodura* (jedno od glavnih tipoloških dostignuća dramaturgije A. N. Ostrovskoga) u ruskoj književnosti 50-ih godina.

⁹⁴ Interesantno je napomenuti da je i lik Ruđina doživljavan kao parodičan; za prototip je mogao imati ličnost Bakunjinu ili Granovskog, kao oličenja naprednih ljudi četrdesetih godina. Setimo se ovom prilikom i jetko-duhovitih domišljanja Dostojevskog o sudbini Bjelinskog „da je duže poživio”. Po nekim svojim kvalitetima (šarmiranje dama u godinama, smrt u njihovom naručju) to nas neodoljivo podseća na – Fomu Fomiča. Navedimo dva takva svedočenja, od kojih prvo jeste intimno priznanje, bez ogledanja na „pravilnost perspektive”, dakle maksimalno otvoreno (pismo N. N. Strahovu od 18. V 1871) a drugo prilagođeno publikaciji *Piščev dnevnik*. Ipak, poklapaju se.

U široko iznijansiran književni milje, uvučeni su, na ovaj ili onaj način, skoro svi stanovnici Stepančikova.⁹⁵ Narator je, takođe, mogući pisac, koji svojim zapisima rekonstruiše događaje iz „romantičnog doba” četrdesetih godina veka,⁹⁶ iskupljujući svoj romantizam i „šilerovštinu” iskrenošću i produhovljenošću. On ima svoje književno rodoslovlje, te se i njegova pojava u salonu domaćina dublira književnom asocijacijom.⁹⁷

„Я обругал Белинского более, как явление русской жизни, нежели лицо. Это было самое смрадное, тупое и позорное явление русской жизни. Одно извинение – неизбежность этого явления. (...) Он не мог заметить того, сколько в нем и в них мелкого самолюбия, злобы, нетерпения, раздражительности, подлости, а, главное, самолюбия. (...) Нет, он никогда не задумался над тем, что он сам гадок; он был доволен собой в высшей степени, и это была уже личная смрадная позорная глупость.” (Д, 29/1, стр. 215).

„Белинский, может быть, кончил бы эмиграцией, если бы прожил дольше и если бы удалось ему эмигрировать, и скитался бы теперь маленьким восторженным старичком с прежнею теплою верою, не допуская малейших сомнений, где-нибудь по конгрессам Германии и Швейцарии, или примкнул бы адъютантом к какой-нибудь немецкой м-м Геп, на побегушках по какому-нибудь женскому вопросу.”

Naravno, ovo nije moglo ostati neprimećeno. Leonid Grosman u svojoj studiji *История создания и публикации Села Степанчиково*, objavljenoj kao pogovor knjizi *Село Степанчиково и его обитатели*, Москва, 1935, стр. 221-222, na tragu francuskog istraživača A. Levinsona, otvoreno suprotstavlja Tinjanovljevoj tezi ovu alternativu. Ideja o parodijском „obračunu” sa Bjelinskim za nas ima izvesno prvenstvo u odnosu na ostale. Taj obračun ipak nije sproveden parodijskom paralelom Foma – Bjelinski, nego daleko složenije.

⁹⁵ Karikaturalni skriboman Opiskin/Omaškić ima svoga vaspitanika na polju lepe reči: idiotskog stihoklepeca, lakeja Vidopljasova.

⁹⁶ Vesti iz tog dalekog vremena koje je obuhvaćeno naratorovom retrospekcijom, donose nam stihovi Njekrasova *Когда из мрака заблуждения*, ne bez polemičkog (autorског) naboja i gorčine (Д, 3, стр. 161). Kao što je često slučaj, u umetničkoj reaktivaciji citata, otkriva se prava investicija u njega; ovi stihovi su, znamo, epigraf drugog dela *Записи из подземья*, gde je polemički naboj daleko jasniji. Nastupilo je, naime, vreme preosmišljanja „filantropije” naturalnog smera, koje sam Dostojevski doživljava kao goruće programsko pitanje.

⁹⁷ „Мне показалось, что моя поза среди комнаты была очень смешна и отзывалась несколько тюфяком (...) Вы читали *Тюфяка*?” (Д, 3, стр. 46).

Ima pokušaja povezivanja lika Fome Fomiča sa sižeјnom šemom јednog drugog Turgeњevljeвог дела, naime, sa komedijom *Gotovan* (1848), koja je bila zabranjena i štampana tek 1857. године под насловом *Туд хлеб* u *Savremeniku*. Rukopis ove komedije читан је на sastancima petraševaca 1849. године, i до времена pisanja romana mogao је previrati u recepciji Dostojevskog i rezultirati izvesnim paralelama.

Ovaj roman ima i bogato (auto)metatekstualno zaleđe, sa brojnim realizacijama sopstvenih motiva i (ne)napisanih tekstova.⁹⁸ U radu nad njim korištena je *Sibirskaja sveska*, u koju je Dostojevski zapisivao izraze robijaškog miljea; plasirane su i gotove formulacije iz sopstvene prepiske i publicistike.⁹⁹

Selo Stepančikovo nije samo prenaseljeno književnim citatima, asocijacijama, parodičnim iskazima. Ovaj komični roman je, srazmerno broju strana, najprenaseljeniji tipovima roman Dostojevskog.

Zadržimo se ovom prilikom, nakratko, na tipološkoj vrednosti lika Fome Fomiča. Recimo da tumačenje iz ugla pretežne parodijske retrospek-

⁹⁸ Prema V. N. Zaharovu (*Комический шедевр Достоевского*, u svojstvu predgovora izdanju romana iz 1981 godine), motiv „ваше превосходительство” (Д, 3, str. 56) preuzet je iz neostvarene zamisli *Скрытые бакенбарды*, i predstavlja autoparodiju sopstvenog umetničkog postupka (insistiranje na kršenju tuđeg samopoštovanja, bilo kojim sredstvima).

⁹⁹ *Сибирская тетрадь*, (tom 6. iz kolekcije 30-tomnog izdanja) sa više od 40 izraza koji organski ulaze u tekst *Sela Stepančikova*. Jezikom statistike, to su zapisi pod sledećom originalnom numeracijom: 60, 65, 87, 93, 94, 106, 107, 118, 123, 129, 130, 147, 149, 154, 186, 187, 191, 192, 209, 217, 254, 261, 281, 294, 300, 309, 311, 321, 324, 350, 365, 373, 375, 378, 384, 401, 420, 434, 437, 454, 459, 460, 466, 468, 473.

U rečima uške o potrebi delikatnosti prilikom pružanju usluga drugima (Д, 3, str. 14-15), koristi se formulacija iz pisma Dostojevskog upućenog A. E. Vrangelu 14. avgusta 1855. godine.

Skoro svi junaci (naročito Bahčejev i mužici) upotrebljavaju izraze koje je pisac prvi put čuo na robiji. Pripovedač, šta više, prikriveno nagoveštava izvoriste svoga vokabulara:

„Притом же вы так... оригинально выражаетесь, что я даже готов записать ваши слова.” (Д, 3, str. 27).

Zatvorski motivi zazvučali su i neposredno; na primer, motiv deljenja pogače u robijašnici, sudbina Vidopljasovljevog brata farsično preobražena u priču o „nepovratnoj pogibiji”, sastav mužičkog orkestra, koji i po repertoaru odgovara onom arestantskom i dr.

Nevini junosha kao pridošlica u krug čudaka krije analogiju sa daleko mučnijim i ozbiljijim utiscima uznika „mrtvog doma”. Ljudske olupine, raspoređene u tirane i žrtve, čine sponu između Stepančikova i robijašnice. Da je Opiskin dželat, nema sumnje, na to njegovo svojstvo ukazuje sam pripovedač:

„Тянуть жилки была потребность Фомы. Он заигрывал с своей жертвой, как кошка с мышкой.” (Д, 3, str. 67).

V. A. Tunimanov je ovu sadističku suštinu Fomine ličnosti doveo u vezu sa realnim tiranima i dželatima omskog zatvora: „и более всего с „восьмиглазым”, плац-майором Кривцовым Мертвого дома, о котором с неугасимом ненавистью вспоминал Достоевский.” (Туниманов, 1980, str. 38).

tive (četrdesete godine prošlog veka, *Odabrana mesta* Gogolja), kako to čini Tinjanov, biva nadmašeno njegovim genuinim vrednostima. Foma Fomič Opiskin, snagom svoje nesumnjive karakterološke i tipološke završenosti, jeste ravnopravan u nizu svojih, podjednako velikih, srodnika iz zrelih dela Dostojevskog.

Komedijaštvo, kao kompleks psihosocijalnih osobina, predstavlja otkriće sasvim nezavisno od ličnosti Gogolja, do koga je Dostojevski došao na izvoristima svoje umetničke artikulacije. L. P. Grosman u svojoj sistematizaciji lajtmotiva čitavog opusa Dostojevskog (mislioci, maštari, sladostrasnici, pravednici, otpadnici, nihilisti, ljudi iz podzemlja itd.) posebno izdvaja tip komedijaša, uz isticanje umetničke varijabilnosti i razvojnosti njegove, koje izlaze iz okvira jednog dela.¹⁰⁰

Neki drugi teoretičari u ovom tipu razaznaju golemi satirični potencijal, dakle usmerenost na realno postojeći tip samoljubivih hipokrita, koji bi svi mogli da nose ime Fome Fomiča.¹⁰¹ Dopustimo da je Gogolj, u jednom trenutku svoga života, počeo da liči na taj *v e ć p o s t o j e ć i* tip ruskog poluintelektualca (domaći učitelj, konfident, družbenik) i da je došlo do izvesnog, marginalnog, poklapanja. Ne liči Foma Fomič na Gogolja, nego Gogolj na Fomu Fomiča.

Koreni geneze ovog lika ne nalaze se, međutim, samo u stvarnosti i postupku realističke tipizacije. Foma Fomič nije autohtono satiričan lik. Stajemo uz tezu o njegovom intertekstualnom rodoslovlju, pa čak i u vezi sa Gogoljevim opusom, i ne sasvim mimo knjige *Odabrana mesta*. V. Tu-

¹⁰⁰ „Вариантом этого образа является выдающийся тип распоясавшегося приживальщика. Такого удачного шута, взошедшего на чужих хлебах к успехам и власти, Достоевский дает в Фоме Опискине и завершает в старике Карамазове.” (Гроссман, *Достоевский – художник*, и: *Творчество Достоевского*, Москва, 1959, str. 401).

„Шутовство – вот та важнейшая черта, которую открыл в людях старого мира Достоевский и, уже открывши, продолжал разрабатывать свою художественную идею. С этих пор почти ни одно крупное его произведение не обходится без шутов.” (Navedeno delo, str. 456).

¹⁰¹ „Тип приживальщика-наставника был широко распространен в помещичьей среде, но не только в роли домашнего учителя. Фомы Фомичи поучали и в печати того времени, и в школах, и с университетских кафедр. На эту разновидность мракобесия обрушил Достоевский всю силу сатирического осмеяния, все свое литературно-художественное мастерство, вынесенное из гоголевской же школы разоблачающего смеха.” (Заславский, Д. О. (1959). *Заметки о юморе и сатире в произведениях Достоевского*. Москва: Издательство АН СССР. str. 455).

nimanov je došao do vrlo interesantne pretpostavke u vezi s tim; on smatra, naime da je ideološki podtekst književne parodije *Odabranih mesta* u *Selu Stepančikovu* možda ipak postojao. (Tinjanov je, kao što znamo, insistirao upravo na parodijskoj selekciji koja bi bila podudarna sa mestima ismejanim u recenziji Bjelinskog. U svojoj studiji *DiG* on ne jednom skreće pažnju na to).

Foma Fomič i svi njegovi smešni prethodnici iz pera Dostojevskog (Goljadkin, Proharčin, Polzunkov) imaju, po našem mišljenju, direktan intertekstualni odnos prema tipu malog čoveka ne samo Gogolja, nego i Puškina i njihovih epigona. Dostojevski preko tog tipa kao da vodi polemiku sa piscima koji razvijaju tradicije naturalne škole (preuveličavanje uticaja društvenih okolnosti na ličnost, umanjivanje odgovornosti za ono što se (ne)čini i dr.). Ovaj citatni oproštaj od jednostrano shvaćenog tipa malog čoveka, ostvaren je putem šifriranog citiranja motivskih mikrofragemata, uz prevladavanje polemičkog vida citatnosti nad afirmativnim.¹⁰²

Simpatije prema poniženima i uvređenjima kontaminirane su dubljom psihološkom prognozom najupečatljivije u *Dvojniku*. Tek je Foma Fomič, međutim, nedvosmisleno fiksirao ovu polemičku novinu u tipološkom spektru. Za to je bilo potrebno jedno specifično iskustvo, koje povratniku iz Sibira nije nedostajalo. Radi se o pretvaranju žrtve u dželata. Svet marginalaca gubi svako etičko opravdanje i ostaje samo sa oružjem sopstvenog psihološkog samoopravdavanja. U liku Fome Fomiča ambicije malog čoveka izazivaju gađenje a ne saosećanje. Preko tog lika dolazimo u obližje jedne druge velike teme Dostojevskog, teme duhovnog podzemlja. *Selo Stepančikovo* jeste roman sa kojim možemo povezati ovaj diskretni pomak, kome tek predstoji izrazita umetnička obrada. Kao i Foma Fomič i junak iz podzemlja nije merkantilni gotovan, nego kapriciozni i iracionalni umetnik, što ga čini još kompleksnijim i tragičnijim. Njegova motivacija je pre antisocijalna nego socijalna, i proističe iz same dubine ljudske prirode koja je uvek sklona da radi u korist sopstvene štete. Taj kapric jeste varijabla sa kojom mora računati prosvetiteljska filozofija kao i utopijski socijalizam (dve dominantne dogme sa kojima je Dostojevski u dispute). *Selo Stepan-*

¹⁰² Po rečima jednog junaka *Sela Stepančikova*, spahije Bahčejeva, Foma Fomič je ranije služio kao činovnik i propatio za pravdu „где-то в сороковом году”, što može biti i ironično preosmišljanje istorije sa Akakijem Akakijevičem (*Šinjel* je pisan i situiran u period 1839-1841), uz kontaminaciju sa životnim ambicijama jednog drugog malog čoveka (Makara Đevuškina) na planu literature.

čikovo možemo posmatrati kao prvi disput sa njima nakon robije; možda čak i kao mimikrirani revanšizam, sredstvima iracionalističke provokacije razumnosti. U tom smislu karakteristična je Fomina netrpeljivost prema „malograđanskim” odnosima i njegova diverzija (uspešna) tuđe sreće. Ovu programsku destruktivnost njegovog lika, prvi je uočio V. V. Rozanov, nazvavši Fomu prvobitnim nacrtom junaka iz podzemlja, „ali isključivo sa komične strane”.¹⁰³

Da je reč o velikom tipološkom rezervoaru ovoga lika, pokazuju i neke kasnije inspiracije njime, iz pera poznatih ruskih pisaca. Možemo, dakle, govoriti ne samo o intertekstualnosti ovog romana, nego i o njemu kao matrici novih intertekstualnih odnosa.¹⁰⁴

¹⁰³ Rozanov, V. V., *Legenda o Velikom inkvizitoru*, u: *Ruska religijska filozofija i F. M. Dostojevski*, Beograd, 1982, str. 235).

¹⁰⁴ Siže o krasnorečivom gotovanu koji teroriše svoje dobrotvore, još jedanput se maestralno oglašio u ruskoj književnosti. Dao ga je Čehov u svojim scenama iz seoskog života *Ujka Vanja*. Teško je eliminisati pitanje intertekstualne relacije sa malim romanom Dostojevskog. I ovde imamo poverljivog ujku, koji sa mnogo entuzijazma veruje u mudrost samozvanca; ideolog porodičnog kulta i ovde je vremešna gospođa, koja zahteva od sina bezuslovno pokoravanje. Međutim, dok je uticaj Fome zagonetka za sve (sa svoje neosnovanosti), ovde je reč o ličnoj bezvrednosti u kombinaciji sa respektabilnim društvenim statusom. Ujka Vanja je takođe znao za trenutke pobune, ali i amnestije i pomirenja. Da je upravo ovaj roman zasnovao tipološku dinastiju u memoriji čitališta, može posvedočiti i sledeća činjenica: kada je trebalo razgrnuti pojavnost jedne od najstrašnijih tiranija koje svet zna, A. Antonov-Ovsejenko poseže za poređenjem sa kamernim tiraninom iz Stepančikova.

„Spontano je setiš junaka Dostojevskog Fome Opiskina, koji je isto tako više puta pretio da će otići iz kuće gde su mu dali toplo utočište. Ta kuća u selu Stepančikovu, s plesnjivom atmosferom, servilnošću, s gotovanima, lakrdijašima i psićima generalice, s tako predusretljivim pukovnikom, postala je za Opiskina najpogodnija tribina (...) Staljin je pokušao da celu zemlju pretvori u selo Stepančikovo. Koštalo je to narod mnogo miliona života.” (časopis *Književnost*, Beograd, 1989/10, str. 1651).

I Lav Trocki je koristio ovo ime kao autohtoni član poređenja:

„Foma Fomič Opiskin klasičan je tip starog plemićkog čankoliza „s psihologijom”, a gotovo je stalno bio u stanju kućne bune. Ali dalje od gumna, kako se sjećamo, nije odlazio. Vrlo je grubo i, dakako, u svakom slučaju nepristojno uspoređivati Opiskina sa akademikima i gotovo klasicima: s Bunjinom, Mereškovskim, Zinaidom Gipijus, N. Kotljarevskim, Zajcevom, Zamjatinom i drugima. No iz historijske pjesme ne možeš iščupati riječ.” (Trocki, *Književnost i revolucija*, Rijeka, 1971, str. 32).

2. Interventio Belinskiana

I u ovlašnoj klasifikaciji vidi se obilje tipova i usrdnost negovanja raspršene, disperzivne intertekstualnosti u romanu *Selo Stepančikovo*.

Iz spektra *vidljivog afirmativnog* prodora tuđih tekstova u osnovni tekst romana, pomenimo citate,¹⁰⁵ aluzije,¹⁰⁶ imenovanje ili reprodukciju tuđih tekstova,¹⁰⁷ njihovu bukvalizaciju,¹⁰⁸ imenovanje namera pisca,¹⁰⁹ pohvalne recenzije,¹¹⁰ agitacione kritike,¹¹¹ preporuke,¹¹² traktate,¹¹³ čitalačke

¹⁰⁵ „*Citatna relacija* je intertekstualna veza građena na načelu podudaranja ili ekvivalencije između vlastitoga i tuđeg teksta; *citata* je eksplicitni in-tekst u kojem se tuđi i vlastiti tekst podudaraju u sklopu vlastitog; *citatnost* je takav oblik intertekstualnosti u kojemu je citatna relacija postala dubinskim ontološkim i semiotičkim načelom – dominantom kakva teksta, autorskog idiolekta, umjetničkog stila ili kulture u cjelini.” (Dubravka Oraić-Tolić, *Teorija citatnosti*, Zagreb, 1990, str. 15).

Ovim, po rečima same autorke, korisnim i jednostavnim distinkcijama, mogli bismo dodati da citatno polje može zahvatiti i manje tekstualne entitete od navedenih (reč, pasaž, fragment teksta). Korisnom se čini i podela citata koju je predložila ista autorka. Po citatnim signalima deli ih na prave i šifrovane. Po opsegu podudaranja između citata i prototeksta – potpune, nepotpune i prazne. Po vrsti podteksta – intrasemiotičke, intersemiotičke i transsemiotičke. Po funkciji – referencijalne i autoreferencijalne. (Navedeno delo, str. 16-30).

¹⁰⁶ Kao vid intertekstualne veze, aluzija se bazira na enkluziji ili isključivanju. Iz teksta romana navedimo jednu ilustraciju – aluziju na manirističku tehnologiju naturalne škole, koja halapljivo citira stvarnost i privatnost običnih ljudi: (Д, 3, str. 28): „Вон и Фома грозился меня описать да в печать послать.”

¹⁰⁷ Spisak naslova iz Fomine ladice, kao i spisak dela na koja se ugledao.

¹⁰⁸ *Отечественные записки* – „Так сказать, все отечество сидит да записывает,” „преполезный журнал! и какой толстый!” (Д, 3, str. 135).

¹⁰⁹ „Вольтер был только острый писатель; смеялся над предубеждениями; а вольтерянцем никогда не бывал!” (Д, 3, str. 135).

¹¹⁰ „Если я уважаю за что бессмертного Карамзина, то это не за *Историю*, не за *Марфу Посадницу*, не за *Старую и новую Россию*, а именно за то, что он написал *Фрола Силина*: это высокий эпос! Это произведение чисто народное и не умрет во веки веков! Высочайший эпос!” (Д, 3, str. 70).

¹¹¹ „Ведь рассказывал же Пушкин...” (Д, 3, str. 16).

¹¹² „А превосходный журнал *Современник*! Непременно надо подписываться, коли все такие поэты участвуют... Люблю поэтов! Славные ребята! Все в стихах изображают!” (Д, 3, str. 134).

¹¹³ „Я стою за это сравнение, полковник, хотя оно и взято из провинциального быта и напоминает собой тривиальный тон современной литературы.” (Д, 3, str 85).

odzive,¹¹⁴ začetke pravih feljtona, literarnih eseja i impresionističkih etida.¹¹⁵

U registru *skrivenog afirmativnog* upućivanja na druge tekstove, nalazimo skrivene ili omašene metatekstualne mrlje: reminiscencije, imitacije, stilizacije pa čak i plagiranje¹¹⁶, aforističko izražavanje,¹¹⁷ kao i blisko postupku pseudonima i mistifikacije korišćenje žanrovske maske „zapisa”.

Što se tiče polemički obojenih tekstualnih spotova, za nas su najinteresantniji *parodijski obojeni citati* (deformisani postupcima elipse, hiperbole, metafore, metonimije, silepse, sinegdohe), uz duboko ličnu investiciju autora, što zahteva veliki oprez u njihovom dešifrovanju.¹¹⁸ Pomenimo u tom smislu procedure supstitucije poznate kao interversion,¹¹⁹ *changement*

¹¹⁴ „Вижу, вижу теперь: это сатира, или... как это там называется, аллегория, что ль?” (Д, 3, str. 133).

¹¹⁵ Didaktički traktat Fome Fomiča povodom snova sluge Falaleja o *belom biku* i *kamarinskom mužiku*. (Д, 3, str. 62-70).

¹¹⁶ Radi se o odnosima intertekstualne ekvivalencije koja se često bazira na prototekstu iz Gogolja, ili o odnosima intersekcije (presecanja), gde je in-tekst gogoljevski obojeni odjek ili topos. Navedimo nekoliko primera.

Upadljivo intertekstualno je rodoslovlje gospodina Bahčejeva, koji postojano kuburi sa tarrantasom i poslugom (na manir Čičikova); verbalne maske tipa Vidopljasov, Perepeljicina, Kuropatkin, Zverkov (Д, 3, str. 72), sažeti opservacioni komentar o tuđim smehotvornim sklonostima (Д, 3, str. 21), barokno obigravanje oko *termina technicusa* (Д, 3, str. 41), sve su to oblici nesvesne citatnosti iz Gogoljevog autorskog idiolekta.

¹¹⁷ Adaptacija izreke supstitucijom aktera:

„На безлюдье и Фома может быть дворянином.” (Д, 3, str. 9).

Interesantno je napomenuti da je ova verzija u potpunosti zaklonila izvornu i, odvojena od konteksta romana, ponela sobom skeptičnu kolektivnu mudrost.

¹¹⁸ Radi se o šifriranim, radikalno deformisanim, intrasemiotičkim, i što je najvažnije, neujednačeno orijentisanim citatima. Videli smo da je veliki korpus prototekstova zahvaćen referencijalnim upućivanjima, koja je Arhipova vredno istražila. Međutim, postoji i određen broj *autoreferencijalnih* citata, koji ne upućuju na smisao tekstova iz kojih potiču, nego na smisao koji se upravo gradi u beskrajnom citatnom procesu. Veliki broj citata iz Gogolja gubi svoju referencijalnost i postaje autoreferencijalan? Odgovor na ovo pitanje ima kardinalnu važnost za utvrđivanje prirode interteksta u romanu *Selo Stepančikovo*.

¹¹⁹ Konstelacija kada dati intertekstualni niz (*Odabrana mesta* i *Interventio Belinskiana*) utiče na poredak i vrednosno rangiranje elemenata izvornika. Način jednosmernog ekstremizovanja jednog in-teksta (*Odabrana mesta*), rezultat je interverzionog postavljanja („vrednosne povlašćenosti”) drugog in-teksta (*Interventio Belinskiana*). Postavlja se pitanje naravi te povlašćenosti...

du niveau de sens,¹²⁰ amplifikacija,¹²¹ anagramsko ili kalambursko upućivanje na prototekst,¹²² kritičke aluzije bez upućivanja na prave izvore¹²³.

Dodajmo ovome i prisustvo autometateksta,¹²⁴ kvazimetateksta,¹²⁵ teksta u tekstu,¹²⁶ kalkiranje (citiranje) poznatih sižejnih šema uz inovativ-

¹²⁰ Radi se o prenosu semantičke šeme izvornika u novi kontekst. Zasluga za teorijsku elaboraciju ovog postupka pripada L. Dženiju (studija *La Strategie de la Forme, Poetique*, 1976/27, str. 275-278). Na materijalu teksta koji posmatramo to se manifestuje kao tajanstvo preusmeravanja: parodijski citat se posuvraća u vulgarizaciju, i to na štetu onog ko ga izriče. Foma u svom izrugivanju biva izrugaan.

¹²¹ Kada se iz virtuelnih značenja izvornika izvodi neka originalna inovacija. U posmatranom tekst-tekst odnosu Foma zadobija novi kvalitet koji mu nije destiničan ni *Odabranim mestima* niti tekstem *Interventio Belinskiana*. „Revolucionarni” sastojak njegove ličnosti jeste ona večna izazivačka poza prema raciji u korist iracionalnog, tako draga Dostojevskom.

¹²² Radi se o zvučnim ponavljanjima koja anagramski ili etimološki variraju imena autora-prethodnika, nazive izvornika ili njihovih junaka. Semantički intertekstualni anagrami (ili kvazianagrami) uzimaju motivisano učešće u razvoju smisla teksta. Za ovu priliku osmelili bismo se da ukažemo na anagramsku kontaminaciju u kojoj vidimo šifrirano upućivanje na autora jednog od prototekstova. Prezime koje smo prepoznali u naslovu poglavlja romana *Белый бык и Камаринский* jeste upravo *Белинский*... Kalamburskih obigravanja oko metatekstualnih orijentira u ovom romanu ima mnogo, što izvire kako iz prepotencije Fome kao i brzopletosti ujke. Još samo kad bismo utvrdili da je i sam Dostojevski bio sklon takvim „obigravanjima“ (a zar *пассаж в пассаже* nije sličan postupak?) Ono što podupire našu intuiciju jeste činjenica da je u tom poglavlju najavljena refrenska tema „cenzure snova“ od strane kućnog tiranina Fome, kao i uporno vraćanje istog, zabranjenog, sna u svest usnulog junoshe Falaleja, koji redovno uplakano raportira: da, snevao sam ono što je zabranjeno. Zar poetološka konotacija ovog motiva nije sukob konflikta Belinskog i Gogolja, odnosno formula posvemašnjog ideološkog okršaja u dubini srca samog Dostojevskog (samorodna stihijnost kreacije naspram arbitrarnih ideoloških zahteva).

¹²³ U mnoštvu manje ili više bezazlenih aluzija, pomenimo jedan izraz iz pisma Vidopljasa u interpretaciji naratora, dakle pod navodnicima, *подействовать на него „моею машиною”* (Д, 3, str. 92). Arhipova je utvrdila da se radi o izrazu iz *Sibirske beležnice* pod brojem 454. Međutim, u njemu ne vidimo samo puki autocitat, nego rezultat dublje intertekstualne selekcije. Ovde mislimo opet na široki kontekst antiprosvetiteljskih i antimehanicističkih umetničkih nastojanja Dostojevskog, u kome nije začudno tražiti dijalog sa najautoritarnijim antagonistima, koji su ljudsku ličnost poistovećivali sa klavijaturom (mašinom).

¹²⁴ Na desetine mesta iz prepiske, iz *Sibirske beležnice*, iz ranijih projekata.

¹²⁵ Eksplicitno pozivanje na Šekspira pri citiranju koje faktički potiče iz preteksta Šatobrijana (Д, 3, str. 148).

¹²⁶ Takvim semantičkim ramom raspolaže svetkovina povodom Fominog rođendana.

nu motivaciju,¹²⁷ uvođenje tekstova bez perspektive,¹²⁸ destrukciju teksta (žanra),¹²⁹ montažu.¹³⁰

Ovi metatekstovi obrazuju sistem dopunskog, aditivnog čitanja, ali isključivo na nivou elemenata teksta, a ne teksta romana kao celine. To se posebno odnosi na parodiju: imamo, nesporno, množinu parodijski interpretiranih citata, ali nismo sigurni imamo li književno-kritički usmerenu parodiju na nivou teksta u celini.

Tinjanov je prvi ukazao da tekst *Sela Stepančikova* poseduje mrežu refunkcionisanih citata iz *Odabranih mesta* Gogolja. Njegova ekspertiza rezultirala je utvrđivanjem parodijske usmerenosti ovih paralelizama. Mi smatramo da je materijal koji je Tinjanov prezentovao neranjiv na nivou dokumentacije o paralelizmu, ali da pitanje prirode i funkcije njihove nove kontekstualizacije ostaje otvoreno.¹³¹

Osnovno pitanje u sintaktičkoj ravni ovog „velikog citatnog dijaloga” jeste pitanje o broju citatnih glasova i saodnosima između njih, na bazi autorovog ličnog glasa. Po našem mišljenju radi se o citatnoj polifoniji, koja je rezultirala jednom novom, ambivalentnom i polisemičnom, smisaonom celinom, koja se ne iscrpljuje u parodiji na Gogolja i njegovu knjigu.

U pragmatičkoj ravni postavlja se pitanje o autorskoj svesti koja je stvorila ovaj individualni citatni model. Ispostavlja se da je Dostojevski duboko šifrirao i radikalno deformisao pristup ovim citatima, uz prilično protivurečan odnos prema instituciji čitališta. Očito da njegova stvaralačka orijentacija i nije bila parodija, već je sledio svoje stvaralačke zadatke, na putu zadobijanja novih ekspresivnih mogućnosti. Vivisekcija toga puta otkriva i segmente parodije, čiju svojevrstu etapnost su uočili mnogi istraživači.

Ovaj individualni citatni model, po našem uvidu, bazira se na dvostrukom paralelizmu. Na delu je svojevrstna rekonstruktivno-konstruktivna, afirmativno-polemička (смешанная) intertekstualna situacija Dostojevskog prema Gogolju, kontaminirana prethodnom doksološkom intervencijom njihovog zajedničkog arbitra u stvarima umetnosti, kritičara Visariona Bje-

¹²⁷ Ovde mislimo, pre svega, na Molijerovog *Tartifa*, uz nadogradnju tipološke skale glavnog junaka „umetničkim” (iracionalnim) supstratom, za razliku od puke proračunatosti prototipa.

¹²⁸ Tugaljivi anahronizam prati recitovanje Njekrasovljeve pesme, kao očito prevaziđenog stava prema realnosti. (Д, 3, str. 161).

¹²⁹ Ovde mislimo na unutarnju destrukciju žanra idile.

¹³⁰ Već pomenuta vakantna citatnost iz *MB*.

¹³¹ Interpretacija ode K. Prutkova *Opsada Pambe*, u specifičnoj sižejnoj poziciji.

linskog.¹³² Reagujući na ovu, njemu dobro poznatu preintertekstualnu vezu, Dostojevski je ostvario značajne efekte dekonstrukcije književne tradicije.¹³³

Dakle, u *Selu Stepančikovu* imamo „ansambl” od dva semantička podmnostva, koja, svako na svoj način, prisustvuju u post-tekstu. Samo jedno od njih konstituiše se i formalno, kao deformisani citat (in-tekst sa poreklom iz *Odabranih mesta*), dok je drugi prisutan samo vrednosno, kao medijator između antecedenta i konsekventa, kao specifičan minus-pretekst (*Interventio Belinskiana*). I dok prvi možemo nazvati introjektovanim intertekstom, drugi jeste projektovani intertekst.¹³⁴

Na delu je konjunktivna intertekstualnost (za razliku od disjunktivne, koja uvažava odvojeno postojanje tekstova u intertekstualnom lancu), koja legitimno koristi elemente više pretekstova, sintetisanih u novo, stvaralačko jedinstvo.

Ova intertekstualna veza jeste i paradigmataska, naime, tekst konsekvent konstruisan je kao rezultat odabira iz više izvornika, koji su se podvrgli konklavi umetničke zamisli i dirigovanoj refunkcionalizaciji (za razliku od sintagmatske intertekstualnosti, koja zahteva uvid u izvornik za izvornikom, insistirajući na semantizmu njihovog redosleda u procesu ulančavanja).¹³⁵

¹³² „Параллелизм источников, открываемый посттекстом, остается неперменным условием для любого вида художественной интертекстуальности.” (Смирнов, 1985, str. 106).

Opet insistiramo na autoreferalnosti citata iz Gogoljevog prototeksta, preobraženih postupcima interverzije, resemantizacije i amplifikacije.

¹³³ „Возможно, следовало бы выделить в особый тип – смешанную, реконструктивно-конструктивную интертекстуальную ситуацию тогда, когда писатель, используя какой-либо источник, прослеживает независимые друг от друга филиации этого предтекста в позднейшей литературе.” (Смирнов, 1985, str. 23).

¹³⁴ Ovde već dotičemo odnos intertekstualnosti i dijahronije.

„Каждый из авторов, участвующих в порождении и институционализации диакронической системы, приводит доставшуюся ему в наследство семантическую информацию в соответствии с отношением, релевантным для становящегося ансамбля текстов, то есть заново мотивирует усвоенные им из прошлого темо-рематические единства и сообразно этому изменяет сопутствовавшие им знаково-референтные зависимости и образы адресанта и адресата.” (Смирнов, 1985, str. 105).

¹³⁵ Pri introjektovanoj intertekstualnoj situaciji (iz dvaju semantičkih podskupova koji su prisutni u post-tekstu) samo se jedan od njih konstituiše u jasnoj relaciji sa antecedentom. Drugi skup figurira samo kao izvedeno značenje.

Projektivna intertekstualnost semantičku informaciju koju donosi post-tekst predaje recipijentu u već postojećoj i prepoznatljivoj oblandi, „довольствуется функцией отсылочной инстанции” (Смирнов, 1985, str. 133).

Aktuelizujući jednu, već utvrđenu, metatekstualnu vezu Dostojevski nije, po našem mišljenju, imao nameru da umetničkim sredstvima verifikuje postavke Gogoljevog kritičara, Bjelinskog (kako proizilazi iz studije Tinjanova). Priroda teksta *Interventio Belinskiana*, sa njegovom kulturno-vrednosnom ukupnošću, reflektovanom u formalno praznom skupu, omogućila je dirigovanu reprodukciju fragmenata *Odabranih mesta*, iz tako, belinskijanski, restaurisanog vrednosnog centra. Ali, reč je o pukoj demonstraciji a ne identifikaciji sa recepcijom Bjelinskog, i to o demonstraciji koja ima nosivost demantija i krunskog dokaza o neodrživosti – upravo te i takve belinskijanske perspektive.

Dostojevski je, dakle, plasirao fragmente *Odabranih mesta* posredstvom najautoritarnije reduktivne imitacije ove Gogoljeve knjige (*Interventio Belinskiana*),¹³⁶ i na taj način doveo *ad absurdum* tako, simplifikatorski, shvaćenog Gogolja, faktički negirajući vrednosnu poziciju *Belinskiane*.

Rekonstrukcija moguće intertekstualne procedure izgledala bi ovako:

- Dostojevski stavlja u zagrade semantičku nosivost *Odabranih mesta*, tim pre što nikada nije bio sklon da je uprošćava i kritikuje, smatrajući je enigmatičnom;

- Dostojevski obnavlja šeme udaljenih prototekstova, čija markantnost u potpunosti zaklanja *Odabrana mesta* na makroplanu (Didro, Molijer, Servantes, Balzak);

- Dostojevski na mikroplanu neguje raspršenu polemičku i afirmativnu intertekstualnost (prema obilju književnih i društvenih pojava svoje savremenosti), hipertrofirano usmeravajući svoje junake da se izjašnjavaju o književnim temama;

- Dostojevski, maksimalno diskretno i bez signalisanja povlašćenosti (u svakom slučaju ne u meri koja bi dozvolila formulaciju „parodija jedne knjige” i „jednog autora”) pribegava resubstituciji primarnog preteksta *Odabranih mesta* vrednosnim sistemom sekundarnog preteksta *Interventio Belinskiana*, dovodeći ga *ad absurdum* u svojoj „doslednoj” virtuelizaciji.¹³⁷

¹³⁶ „Парадигматическая интертекстуальность предполагает, что текст-консеквент конструируется как результат отбора, предпринятого автором на некотором множестве источников. Пост-текст обычно удерживает в себе следы селективной работы, но более или менее явно нацеливает реципиента лишь на какую-то часть из всей парадигмы претекстов. За счет этого в произведении формируется область имплицитной, энигматической интертекстуальности.” (Смирнов, 1985, str. 107).

¹³⁷ Ova kvalifikacija korpusa *Interventio Belinskiana* zasniva se na taksonomiji od četiri moguća tipa metatekstualnog upućivanja (*примыкание, linking*), i to: imitacija, selektivna imitacija, komplementarna imitacija i reduktivna imitacija.

Ovu „defektnu” koherentnost autorske pozicije¹³⁸ Tinjanov, čini se, nije raspoznao: data intertekstualna supstitucija (između teksta *Sela Stepančikova* i *Odabranih mesta*) funkcioniše na nivou *forme*; međutim, drugi i treći za parodiju najbitniji, aspekt supstitucije *vrednosnih sadržaja* i *komunikativnih funkcija*, ostao je nerazjašnjen kod Tinjanova.¹³⁹ Implicitno se sveo na polemičko-ismevačku poziciju teksta *Interventio Belinskiana*, sa kojom se Dostojevski, tobože, upravo u vreme pisanja romana, mogao identifikovati.

Po našem mišljenju, pak, *Interventio Belinskiana* ima drugu funkciju – da pokaže punu neaplikabilnost na ličnost i delo Gogolja. Prava žrtva implicitnog preusmeravanja (ubistva sopstvenim oružjem) jeste – davnjašnji mentor obojice umetnika.¹⁴⁰

Namera Dostojevskog za ovakvo stvaralačko preusmeravanje ostala nam je nepoznata, za ovu priliku ne raspoložemo dokaznim materijalom za nju. Da nije u pitanju prećutana i zagonetno motivisana „upletenost” u mrežu teksta *Interventio Belinskiana*?¹⁴¹ Ovo faktičko anuliranje (neimenovanje)

¹³⁸ Imamo u vidu tezu Smirnova da u intertekstualnom aktu mogu da učestvuju tri vida referencije (realizacija, eksplikacija i virtuelizacija preteksta), uz postuliranje posredničkog intertekstualnog beočuga. Odnos Dostojevskog prema *Odabranim mestima* u celini napušta ambicije realizacije i eksplikacije (u koje spada parodija) i kreće putem (usmerene) virtuelizacije.

¹³⁹ „Можно утверждать, что писатель, снабжая получателя недостаточной информацией, передавая ему сообщение с деффектной когерентностью, моделирует адресата как носителя общей с адресантом памяти, как лицо, от которого требуется или ожидается, что оно восстановит нарушенную когерентность текста посредством обращения к текстам-антецедентам. Адресат и адресант обмениваются позициями. Идеальный читатель оказывается отождествленным с отправителем информации, с тем, кто придает художественному высказыванию связный характер. Автор, подменяя интратекстуальную связь интертекстуальной, раскрывает себя как читателя, предстает в роли потребителя информации. Коммуникативный процесс делается обратимым.” (Смирнов, 1985, str. 75).

¹⁴⁰ Iz modela operacija koji je predložio Smirnov (str. 72), s obzirom na naš korpus, možemo zaključiti da je Tinjanov „supstituciju elemenata kao takvih” besprekorno pokazao, „supstituciju vrednosnog sadržaja elemenata” pogrešno potumačio, a „supstituciju komunikativnih funkcija elemenata” – nije uočio.

¹⁴¹ Ovakvu generativnu operaciju dozvoljava i definicija „supstitucije komunikativnih funkcija elemenata”, odnosno taksonomija njenih mogućnosti: перемещение той или иной единицы в сферу а в т о к о м м у н и к а ц и и, переадресации сообщения а к т у а л ь н о м у (квазикультуральному) партнеру, перевод сообщения в план м е т а – к о м м у н и к а ц и и. (Смирнов, 1985, str. 72, grafička ekspresija Smirnova).

posredništva teško je objasniti.¹⁴² U svakom slučaju, stajemo uz tezu da je „krivac” za ovakvo ulančavanje in-teksta upravo sećanje Dostojevskog na diskurs Bjelinskog povodom diskursa Gogolja,¹⁴³ i to prinudno sećanje, od koga se tekst konsekvent (*Selo Stepančikovo*) nastojao i uspeo emancipovati.

Nema dokaza da je to bila glavna ambicija Dostojevskog kao autora *Sela Stepančikova*. Pre će biti da je ovde reč o jednom nepoznatom proceduralnom avanturizmu, koji je, u „pogodnim” istorijskim uslovima (sovjetskog) čitališta, ugrozio autonomni status dela.

Smatramo da dijalog sa Gogoljem u tekstu romana *Selo Stepančikovo* Dostojevski nije vodio. Pravi dijalog vođen je sa tendencioznim arsenalom citata iz korpusa *Interventio Belinskiana*.¹⁴⁴

Ne zaboravimo da je reč o konfliktnim, uzajamno neprevodivim subtekstovima (*Odabrana mesta*, i *Interventio Belinskiana*, knjiga i njena recenzija), u čijem dijalogu jednom davno, mladi (odijum tajnog čitanja *Belinskiane*) kao i zreli (problesci kroz mozak robijaša) Dostojevski nije uspeo da sasvim jasno i konačno razmesti vrednosnu skalu...¹⁴⁵

¹⁴² Intertekstualnost poznaje i mogućnost praznog preseka na nekom od navedena tri nivoa supstitucije.

„Поэт сознательно отправляется от чужого текста (Т1), но в его собственном тексте (Т2) эта связь не видна. (...) В плане художественной структуры никакой цитаты и вообще никакой соотнесенности Т1 и Т2 здесь нет.” (А. К. Желковский, *Борис Пастернак*, ed. N. A. Nilson, Stockholm, 1976, str. 73).

¹⁴³ Moguće da je ova borba protiv medijacije u isti mah projekcija borbe protiv autoriteta oca i težnja za afirmacijom sopstvenog stava i ličnosti, za svekolikim poništavanjem medijacije između „ja” i sveta. Uklanjanje sekundarnog preteksta ispred idealnog čitaoca susreće se u okviru stvaralačke mentalnosti, možda i češće nego što mislimo.

¹⁴⁴ „Мы в праве ввести понятие п а м я т ь д и с к у р с а. (...) Память художника авторефлексивна, направленная на самое себя. Художник запоминает процесс запоминания (объективно данный в чужих текстах или переживавшийся субъективно)” (Смирнов, 1980, str. 137, grafička ekspresija Smirnova).

¹⁴⁵ Pomenimo teorijske uvide, koji uvode razlikovanje citata po opsegu, i znaju za izostanak relacije podudaranja:

„За разliku od potpunih i nepotpunih citata, kod kojih je riječ o opsegu podudaranja C i PT, u vakantnim citatima riječ je o izostanku same relacije podudaranja. Dvije su glavne podvrste vakantnih citata: p s e u d o c i t a t i i p a r a c i t a t i. U pseudocitatima postoji realni PT, ali je citatni dodir između vlastitoga i tuđeg teksta, između C i PT – lažan. U paracitatima nema nikakvog realnog PT s kojim bi se suodnosio T, lažni su i C i PT.” (Oraić, 1990, str. 18, grafička ekspresija autorke).

S obzirom na rečeno o prirodi inteksta iz *Interventio Belinskiana*, možda bi trebalo uvesti i razlikovanje minus – citata.

3. Preformulisani Foma

Preduzmimo sada suočavanje sa Tinjanovljevim citatnim materijalom iz *Odabranih mesta* i preimenujmo ga. Naravno, vodeći računa o citatnom resursu ponuđenom u korpusu *Interventio Belinskiana*, kao posredničkom filtru.

Podsetimo da za Tinjanova bit parodije čini mehanizacija određenog postupka (i to poznatog postupka) sredstvima ponavljanja koje se ne podudara sa kompozicionim planom, premeštanja delova, kalamburskog remećenja značenja, parodijskog refrena, anegdote i, najzad, odvajanja od sličnih i spajanja sa protivurečnim postupcima.¹⁴⁶

U lancu odabranih citata trebalo bi, dakle, dosledno demonstrirati upravo ovu paletu umetničkih sredstava, uz uočavanje mehanizacije poznatih, Gogoljevih umetničkih postupaka iz *Odabranih mesta*.

Prvo grupisanje citata sprovedeno je pod sintetskom formulacijom njihove klase, i to: „Gogoljev karakter parodiran je tako što je uzet Gogolj iz vremena *Prepiske* i uvučen u karakter neuspelog književnika, čankoliza.”¹⁴⁷ Ukazujući na odnos ujke prema Fomi, kao književniku (čija odlika je servilnost prema svekolikoj učenosti), Tinjanov (ne)namerno, upravo u toj faktičkoj sponi Fome i Gogolja izmešta Gogolja iz polja moguće parodijske mehanizacije. Naime, mimo regula citatnog „optuživanja” za određeni kompleks ponašanja, Tinjanov ističe da je Gogolj prvi koji je tu pojavu (zloupotrebljavanje servilnosti) uočio i formulisao, dakle imunizirao sebe od nje.¹⁴⁸ Na samom početku imamo, tako, odavanje priznanja i registrovanje pukog učeničkog nadovezivanja u elaboraciji tipa. Ako ne pretpostavimo da se radi o šifri (ovog puta Tinjanova), po sredi je vulgarna zamena teza.

U nastavku Tinjanov ukazuje na književni supstrat Fominog uvrednog samoljublja, sa insistiranjem na književnom neuspehu u mladosti. „Do najsitnijih detalja prikazan je Gogoljev svakodnevni život”¹⁴⁹ veli Tinjanov i navodi neka memoarska kazivanja. „U porodici Rostanjovih Foma

Upravo ovo autorsko laviranje od izvornika do izvornika imao je na umu Smirnov kada je rekao da se svaka intertekstualnost nužno pretvara u *k o n i n t e r t e k s t u a l - n o s t*. (Смирнов, 1985, str. 119).

To tim više važi za interferenciju minus-preteksta.

¹⁴⁶ DiG, str. 330.

¹⁴⁷ DiG, str. 342.

¹⁴⁸ DiG, str. 344.

¹⁴⁹ DiG, str. 346.

se ponaša kao Gogolj u porodici Aksakovih”,¹⁵⁰ ne libi se Tinjanov da ovaj kompleks anegdotskih podudarnosti legitimize kao parodiju (karikaturu) na ličnost Gogolja. Možemo mu parirati zapazanjem Tunimanova: „Вот и вся аргументация; характерологическая пародия в работе Тынянова освещена мельком, попутно. Даже если все бытовые, психологические, портретные параллели Тынянова признать бесспорными, то и тогда их окажется недостаточно для характерологической пародии. И сегодня у нас не больше основания считать, что материалом для создания типа приживальщика в *Селе Степанчикове* послужили характер и биография Гоголя. Дополнения, внесенные учеными, вдохновленными гипотезой Тынянова, нельзя назвать ни бесспорными, ни существенными, ни удачными. С некоторой долей уверенности (и с опорой на поздние суждения) можно говорить лишь, что в романе пародируется не „характер” и „быт” Гоголя, а неуместно торжественный проповеднический тон *Переписки* – признак ‘неискренности’.”¹⁵¹

Dodajmo uz to da je status uvređenog družbenika i konfidenta, mimo ličnih navika Gogolja, na veoma blizak način dat u književnim realizacijama ovog tipa dostupnim Dostojevskom (Molijer, Didro).

To, da je „Fomina spoljašnjost izgledala kao naslikana s Gogoljevog originala” subjektivna je procena. Kolika je moć tipološkog rasejanja Gogoljevog ličnog imidža već smo pokazali.

„Tu i tamo rasuti su nagoveštaji koji donekle daju Gogoljevski ton”.¹⁵² Pre svega, nagoveštaji sami po sebi nisu pobrojani u sredstvima mehanizacije poznatog postupka. Zatim, to što je „u jednoj svojoj propovedi Foma pomenuo Gogoljevo ime”, treba posmatrati u spektru mnoštva na sličan način „pomenutih” imena, prelomljenih kroz jednu pomerenu svest, a ne invalidnih samih po sebi. Mišljenja smo da je funkcionalna usmerenost svih uočenih pasaža jednakovredna: u pogrešnom citiranju tumačenju Petrarke, Voltera, Šekspira nema namere o *njihovom* parodiranju; ono se nalazi u sluzbi postupaka odgovarajuće tipizacije lika koji citira.¹⁵³

¹⁵⁰ DiG, str. 346.

¹⁵¹ Туниманов, 1980, str. 44.

¹⁵² DiG, str. 348.

¹⁵³ „Я видел, что нежное чувство расцветает в ее сердце, как вешняя роза, и невольно припомнил Петрарку, сказавшего, что „невинность так часто бывает на волосок от гибели””. (Д, 3, str. 147).

Izvlačenje iz stilogenog konteksta podatka da je Foma stradao za pravdu „ne u naše vreme već četrdesetih”¹⁵⁴ i biografsko tumačenje njegovo kao da predstavlja aplikaciju po svaku cenu, baš kao i pribiranje „otvorenih aluzija”¹⁵⁵ na neuspelu profesuru Gogolja (na Fomina predavanja dolaziće „trideset hiljada ljudi”). U prvom slučaju radi se o „citatnom oproštaju” od očevog šinjela,¹⁵⁶ a u drugom o mehanizaciji „odvajanja od konteksta” i to šekspirovskog, sa efektima svetogrđa i narcisoidne bezobzirnosti (mera žalosti Hamleta prema meri uspeha Fominog).

U dubokoumnim projektima Fominim, koji će izazvati „sveopšti zemljotres”,¹⁵⁷ po mišljenju Tinjanova, Dostojevski parodira Gogoljev članak posvećen istoimenoj pesmi Jazikova. Ne vidimo zašto bi konotacije teksta jednog drugog autora bile pripisivane gogoljevskom habitusu. Tinjanov takođe insistira na paraleli Fominog odlaska u manastir i Gogoljevog hodočašća (sa ambicijama molebni „za sreću otadžbine” odnosno za „sve sunarodnike ne izuzimajući ni jednog od njih”),¹⁵⁸ imajući pri tome na umu da je Dostojevski povodom teksta *Zaveštanja* Gogolja imao kritičan sud. Bez obzira na meru doslednog „propovedničkog” tona *Odabranih mesta*, mišljenja smo da je parodija ovaj put usmerena na stilski kompleks žanra

Povodom ovog „citata” (zapravo prevoda u maniru epigona ruskog sentimentalizma), Arhipova iznosi stav da je reč o „vulgarizaciji Petrarke”, o njegovom patetičnom svodenju na nivo opšteg mesta, „в чем обнаруживается ничтожество и бездарность Опискина”. (Д, 3, str. 515).

Upućivanje na Gogolja izgleda ovako:

„Про себя же скажу, что несчастье есть, может быть, мать добродетели. Это сказал, кажется, Гоголь, писатель легкомысленный, но у которого бывают иногда зернистые мысли.” (Д, 3, str. 153).

Ako u vezi sa Petrarkom sva citatna pomeranja imaju rodno mesto u psihi Opiskina (a ne u vrednosnoj, imanentnoj strukturi prototeksta), zašto bi samo Gogolj bio izuzetak iz ove umesne konstatacije? Pogotovu što je čak i sintagmatika (formalni aspekt) ovih in-teksta, o čemu je Tinjanov morao voditi računa, identična.

¹⁵⁴ DiG, str. 348.

¹⁵⁵ DiG, str. 348.

¹⁵⁶ Ovde adaptiramo naslovnu sintagmu D. Oraić, unoseći specifičan smisao u nju, koji se ne dodiruje sa značenjem njene analize Ujevićeve pesme sa naslovom *Oproštaj*. (Oraić, *Ujevićev citatni Oproštaj s Marulićem*, Umjetnost riječi, 1988/4)

¹⁵⁷ DiG, str. 348.

¹⁵⁸ Prva formulacija je Fomina, druga iz Gogoljevog *Zaveštanja*.

наставлений како se to usudila da nagovesti Arhipova i kako su to mnogo hrabrije eksplicirali K. A. Utehina¹⁵⁹ i V. Tunimanov.

To se odnosi i na parodijsku elaboraciju „seljačkog pitanja” u romanu *Selo Stepančikovo*, koju Tinjanov povezuje sa programom dvaju članaka *Prepiske: Ruski spahija i Onima na položaju*. Ovu pregršt motiva uputnije je povezati sa svežim i upečatljivim motivima *Plemićkog gnezda* odnosno anegdotskim postavkama Velikoseljceva; ako ne drugačije, a ono preko ironične interpretacije Čerņiševskog.¹⁶⁰ Tu je i sav komparativni materijal koji prezentira Arhipova a koji Tinjanov dosledno ignoriše.

Po tvrdnji Tinjanova „Fomino rasuđivanje o književnosti (u kontekstu njegovog „stručnog” rasuđivanja o „igrama ruskog naroda”), parodira članak *Predmeti za lirskog pesnika*, a delimično i članak *O pozorištu, o jednostranom pogledu na pozorište* itd.”.¹⁶¹ Misli se na egzaltirano ukazivanje Fome na „Puškine, Ljermontove i Borozdne”, koji opevavaju nekakve „spomenke”, dok narod igra kamarinsku apoteozu pijanstva.

Poređenje „stihovanih igrarija” iz rasprava Gogolja sa „spomenkom” iz Fominog izlaganja ranjivo je.¹⁶² U sklopu tog citata Tinjanov diskretno stavlja akcenat na još jedno kvazigogoljevsko mesto („Я знаю Русь и Русь меня знает”), čija provenijencija mu je svakako bila poznata u vreme pisanja studije. Ne mislimo da je reč o neobaveštenosti ili prećutkivanju. Na delu je mehanizam kome se i sami teško opiremo, o teorijskom kenosisu.¹⁶³

¹⁵⁹ Утехина, К. А., *Из наблюдений над языком Ф. М. Достоевского*, u: *Исследования по эстетике слова и стилистике художественной литературы*, Ленинград, 1964

¹⁶⁰ „Возможно ли читать без смеха эти предположения, что для улучшения быта поселян нужно затянуть сельских девушек в корсеты, набить их головы романами, выучить их танцевать французскую кадрили, а мужиков приучить к тому, чтобы они целовали ручки своих дам?” (Чернышевский, Н. Г., *Полное собрание сочинений*, т. 4, 1948, стр. 694).

¹⁶¹ DiG, str. 358.

¹⁶² Ocenjivačko razmatranje savremene književnosti (uz pomoć pejorativnog „незабудки”) Tinjanov dovodi u vezu sa jednim ocenjivačkim izrazom Gogolja *ОМ* („стихотворные игрушки”), ignorišući postojanje zbornika damske poezije pod tim naslovom, čijeg autora, već sasvim parodijski, Dostojevski provodi kroz Fomin karikaturni habitus. To je I. P. Borozdna (1803-1858), trećerazredni poeta, za koga su (kao i za Fomu) imena Puškina i Ljermontova nivelisana sa minornom produkcijom namenjenoj damskoj lektiri (*Незабудочка. Дамский альбом, составленный из лучших статей русской поэзии*).

¹⁶³ Tirada Opiskina „Я знаю Русь и Русь меня знает”, zapravo je citat iz predgovora N. Poljevoga romanu *Клятва при гробе господнем* (1832). Radi se opštepoznatom

Dokaz da je to tako, imamo u opažanju Tinjanova da je isti slogan Dostojevski koristio u *Zimskim beleškama o letnjim utiscima*, ali „van konteksta”.¹⁶⁴

U nastavku Tinjanov ukazuje da se u svom propovedanju patnje kao puta ka vrlini, Foma neposredno poziva na Gogolja, što po njemu ima osnova s obzirom na Gogoljev članak *O pomoći siromašnima*.¹⁶⁵ Reč je ubogom aforizmu Fome „несчастье – мать добродетели”.¹⁶⁶

Tinjanov ukazuje na stilsku mezalijansu karakterističnu za diskurs Fome, kao i za diskurs *Odabranih mesta*, kada se domaćinska savetovanja prožimaju moralnim poukama, uz obilato korišćenje trivijalnog.¹⁶⁷

Tinjanov navodi prostrani citat iz *Odabranih mesta*, koji vrvi od „nemivenih njuški” i „podlaca”, i u fusnoti podseća: „Na taj stil ukazao je, pre svega, Bjelinski. Vidi recenziju na *Prepisku*, str. 85-86, u kojoj su navedeni izrazi „glupi pametnjakovići”, „baljezgati”, „prljava njuška”.¹⁶⁸ Ovo mesto možemo smatrati za nepobitno otkrivanje repera Tinjanovljeve argumentacije, što je u datom teorijskom trenutku bilo ravno zaštitnom znaku. S druge strane, ta recenzija je bila reper i za samog Dostojevskog, ali osložnjena piščevom namerom da je dovede do krajnje virtuelizacije i demonstrira njenu nekompatibilnost sa osnovama (ovaj put programskim) Gogoljevog stila.

Nakon ove motivske mreže¹⁶⁹ koja je, videli smo, u mnogome štrčala iz formalističke definicije o mehanizaciji postupaka, sledi najlegitimniji deo ove studije (u skladu sa početnim postavkama), a to je demonstracija parodiranja „pojedinih postupaka Gogoljevog stila”.¹⁷⁰

Nakon navođenja citata, Tinjanov sumira suštinu parodijske procedure: „U ovom slučaju parodija Dostojevskog se zasniva na raznim kombinacijama slika; slike kao „iskra nebeskog ognja”, „sleteli anđeo” srodne

tekstu i upadljivo pompeznoj formulaciji, koju je često potezao Bjelinski u polemici sa Poljevim.

¹⁶⁴ *DiG*, str. 370.

Ova napomene se nalazi u sklopu Tinjanovljeve uzgredne improvizacije o „autorskim navodnicima” i međusobnom parodiranju junaka Dostojevskog putem „prenosnih parodičnih klišea”.

¹⁶⁵ *DiG*, str. 356.

¹⁶⁶ Ipak, zar tu nije na delu vulgarizacija, kako je to pretpostavio Tunimanov?

¹⁶⁷ *DiG*, str. 356-358.

¹⁶⁸ *DiG*, str. 358.

¹⁶⁹ Kako je razumemo nakon uspešne eksplikacije B.M. Gasparova, i još uspešnije aplikacije Milivoja Jovanovića.

¹⁷⁰ *DiG*, str. 360.

su sa slikama (likovima) iz Gogoljeve *Prepiske* (isp. makar sa „električna iskra pesničkog ognja”, *U čemu je najzad suština ruske poezije*) ali se one u Gogolja ne slažu sa sintaksičkom formom pitanja koja se nameću; ovde je komizam u neusklađenosti između sintakse i semantike.”¹⁷¹

Rekli bismo da je ova tvrdnja neosporna i povodom Dostojevskog i povodom Gogolja, ali da je karakteristična, i to mnogo više, za ranija, proslavljena dela Gogolja-majstora, i za rana dela Dostojevskog-učenika, te nema osnova da se vezuje za pragmatiku ovog malog romana prema *Prepisci*.

To se odnosi i na parodiranje „pritiska koji se vrši pomoću ponavljanja neke reči”, za koje je Tinjanov našao dokaze u „dva neobično važna mesta iz Gogoljevog dela”.¹⁷² Prvo je rezultiralo Fominom ambicijom da ukaže na „sve pakosti sveta” i utemeljeno je na Gogoljevom iskazu da ga gadosti ne zbunjuju, jer imaju moć katarzičkog pročišćenja (*Šta je to gubernatorka*) i na autopoetičkim seciranjima prirode sopstvenog dara o slikanju banalnosti banalnog čoveka (treće pismo povodom *Mrtvih duša*). Drugo oblikuje Fominu „misiju” da voli čoveka, uz sve moguće smetnje, uključujući i onu da nigde ne vidi onoga ko bi zavredio njegovu ljubav.

Tunimanov otklanja ovaj *ad hoc* paralelizam:

„Остроумно сближал Тынянов речь Фомы о любви к человеку (...) с признаниями Гоголя в *Светлом воскресении*. (...) Гораздо ближе к упомянутой речи Опискина мизантропические размышления Поприщина: „Мне подавайте человека! Я хочу видеть человека; я требую пищи, той, которая бы пытала и услаждала мою душу; а вместо того эдакие пустяки...” Но это уже не литературная пародия, а импровизация в манере гоголевского героя Поприщина.”¹⁷³

Tinjanov u monolozima Fome raspoznaje isticanje „gogoljevske ta-utologije” (citat iz članka *Treba voleti Rusiju*), „ponavljanje imena” (karakterističan citat iz *Istorijskog slikara Ivanova*), upotrebu verbalne maske sa semantičkim značenjem (*Фалалей-помозей*) u opoziciji prema idealnoj Gogoljevoj maski autentičnog čoveka i umetnika (*прекрасного человека*). Ovo poslednje ima neslućene polemičke reperkusije po idealnu masku Gogolja iz *Odabranih mesta*: odgovor Dostojevskog, prema Tinjanovu, glasi

¹⁷¹ DiG, str. 361-362.

¹⁷² Туниманов, 1980, str. 46.

¹⁷³ Туниманов, 1980, str. 46.

„lep je nesavršen čovek”.¹⁷⁴ Naravno, Dostojevskom je ovaj ganutljivi populizam uveliko stran, na putu samousavršavanja ni on nije tolerisao mediokritetsku inertnost, baš kao ni Gogolj. Poznata nam je njegova investicija u masku prekrasnog čoveka, koja je daleka od investicije u lik Falaleja¹⁷⁵...

U posebno potpoglavlje izdvojena je dokumentacija parodiranja „samog rečnika” *Prepiske*. Uputstva Gogolja iz *Zaveštanja*, o načinu oduživanja spomenikom duhovnog rasta, prema Tinjanovljevom mišljenju bivaju uspešno i „izvanredno jednostavno” podvrgnuta sredstvima verbalne parodije: umesto ruske reči памятник došla je strana reč monument, uz dodatni komični efekat iz upotrebe množine kod Fome: „nisu mi potrebni monументi”.¹⁷⁶ Ovo je odista veoma primenjiv opis gradnje verbalne parodije, s tim što se sam Tinjanov potrudio da ga relativizuje. Naime, on ističe da se ovim postupkom (korišćenje makaronizama) u ruskoj prozi koristio upravo Gogolj (*перепрезентабельный, инкомодите*), baš kao i Dostojevski, ali pod uticajem Karamzinovog jezičkog rudimenta (*мефитический, inferнальный*), odnosno s parodijskom intencijom davanja ruskih reči u francuskoj transkripciji i izgovoru (*un outchitel, la baboulinka*) ili francuskih u ruskoj (*энузы*). Ovo maskiranje reči Dostojevski koristi i u *Zlim dusima*, parodirajući turgenjevsko *Dosta* francuskim *Merci*.¹⁷⁷

Naredni postupak verbalne parodije, po mišljenju Tinjanova, predstavlja „odvajanje epiteta od onoga što određuje i njegovo lepljenje uz drugu reč”.¹⁷⁸ To se odnosi na Fominu formulaciju da je „Gogolj lakomislen pisac, ali u njega nailazimo na zrnaste misli” versus Gogoljevoj atribuciji iz *Predmeta za lirskog pesnika* u sklopu metafore „dragulji našeg jezika”, gde je „sve zrnasto, krupno, kao biser”.

Tunimanov, a i mi za njim, ne misli tako.

„В аранжировке Фомы „зернистая мысль” Гоголя предстаёт столь нелепой, что заставляет усомниться в знакомстве Опискина с произведениями писателя. Это традиционное в творчестве Достоевского

¹⁷⁴ DiG, str. 366.

¹⁷⁵ *Savest i sapatnja* su, prema tačnoj formulaciji M. Jovanovića, prvostepeni problem kreativnog ideala Dostojevskog, što je daleko od beslovesne i rumene vitalnosti Falaleja. (Jovanović, *Ruski pesnici XX veka*, Beograd, 1990, str. 14).

¹⁷⁶ DiG, str. 366.

¹⁷⁷ Ovo je jedno od maestralno iznijansiranih zapažanja autora studije o Dostojevskom i Gogolju, (DiG, str. 369).

¹⁷⁸ DiG, str. 368.

оперирование невежественным (или наивным) критическим мнением, осложненное до крайности принадлежностью Фомы к когорте литераторов-неудачников.”¹⁷⁹

Sledi instruktivan opis geneze ovog „parodičnog odvajanja” na koji odista nemamo zamerke. Zrnasti biser jezika – zrnasti jezik – zrnasta misao – „tako izgleda tok raskida: epitet koji pripada samo jednom liku iz niske likova (biser jezika) premešten je neposredno uz drugi, te je opet zamenjen drugim, srodnim; takav raskid je jedan od postupaka mehanizacije.”¹⁸⁰ Bez sumnje je tako na nivou formalne analize. Ne zadugo se i sam Tinjanov našao na pozicijama funkcionalnog pristupa, koji dopušta istu faktičku operaciju na jezičkom materijalu, ali sa inom teleologijom; rekli bismo njegovim jezikom: ovaj pasaž sa zrnastim mislima jeste *parodičan* ali nije *parodijski*. U ovom, na izgled spektakularno pogubnom po Gogoljev stil, citatu, krije se visoka valorizacija njegova, koga blate (*margaritas ante porcos*) samozvani i ništavni arbitri.

Sledi ukazivanje na postupak modifikovanog ponavljanja koje, za razliku od slučaja sa „iskrom nebeskog ognja”, vrši drugo lice u dijalogu. Reč je o Fominoj formulaciji „сердечный вопль”, koju prisvaja sablesednik. Tinjanov smatra da je drugi plan na koji ova mehanizacija upire, mesto iz Gogoljevog pisma N. M. Jazikovu.¹⁸¹ Po našem mišljenju o ovom citatu ne može se suditi bez uzimanja u obzir kreativne funkcije ovakvog opominjanja na stil Gogolja. Foma konstantno klizi kolotečinama tuđih misli, škropeći ih svojim poštapalicama. Njegova hiperprodukcija reči,¹⁸² iz koje se iskobeljava na najčudovišnije načine, s v e pretvara u farsu i parodiju.¹⁸³

Pa i doslovan citat, bez distorzije, iz njegovih usta, u kontekstu njegovog diskursa, zvuči podrugljivo. Tinjanov je umeo da razlikuje citat od citata. Tako, sasvim *en passant*, Tinjanov veli da je Dostojevski u *Zapisima iz podzemlja* plasirao jednu frazu izrečenu povodom Rusoa (*L'homme de la nature et de la verite*) „bez veze sa Rusoom”.¹⁸⁴ Zar onda ne možemo

¹⁷⁹ Туниманов, 1980, str. 47.

¹⁸⁰ DiG, str. 368.

¹⁸¹ „Сердечный вопль” према „душевный вопль”.

¹⁸² Tu su razni: *добавок, в некотором смысле, так сказать, как известно*, i druge pojave iz arsenala *галиматьи*. (Туниманов, 1980, str. 47).

¹⁸³ Metaforišući pojam morala glagolom „sejati”, Foma se ne libi da tiradu završi – metaforom „polivanja”. (Д, 3, str. 68).

¹⁸⁴ DiG, str. 370.

dozvoliti da i citat iz Gogolja „ne bude u vezi sa Gogoljem”? Verovatno je Tinjanov znao za tu mogućnost; upravo takav citat (*только в глупой светской башке*), ostavljen je za kraj njegovog preslikavanja Fome na Gogolja, i ostavljen je bez ikakvog komentara;¹⁸⁵ dovoljno je, čini se, indikativno, što je usledio odmah nakon konstatacije o naravi citata (autoreferativnog) „bez veze sa Rusoom”...

Prema svemu što znamo o Tinjanovu i njegovom znanju, ova finalna demonstracija paralelizma, nije bez razloga ostavljena bez teorijskog ili faktičkog zaključka; upadljivo eliptično u odnosu na prostranost ranijeg zaključivanja, ona je snabdevena anotacijom o njenoj korespondenciji sa određenim mestom iz recenzije Bjelinskog.¹⁸⁶

Tinjanovljeva anotacija o belinskijanskom reperu navodi nas na zdravozumski zaključak da je upravo tekst *Interventio Belinskiana* rasadnik uporišnih tačaka kreiranja lika Fome Fomiča (kao tekst jednoznačan, simplifikatorski u rukovanju vrednostima), a ne tekst Gogolja (višeznačan, kompleksan, neodgonetnut). Mimo svoje efemerne uloge legitimisanja pravovernosti jednog nestandardnog intelektualca (ovi belinskijanski prošivci mogli su obezbediti kredibilitet ovakve studije „во время оно”),¹⁸⁷ upravo

¹⁸⁵ „Но, иногда Достоевский просто переносит целые выражения из *Перепушки*; так слова Фомы по поводу „приличий в выражениях”: „Только в глупой светской башке могла зародиться потребность таких бессмысленных приличий” дословно повторяет фразу из *III письма по поводу Мертвых душ*: „Только в глупой светской башке могла образоваться такая глупая мысль.” Выражение, подчеркнутое курзивом, точно так же подчеркнутого, *кстати*, в рецензии Белинского на *Перепушку*.” (*DiG*, str. 370).

NB. prevod Tinjanovljeve lekseme „*кстати*“ iz ovog pasaža utiče na smisao celine. Prevodna opcija transleme („*kao poručeno*“) (Sarajevo, 1990) kao da uzima zdravo za gotovo apodiktičnu ispravnost diktata Bjelinskog. Mi smatramo da treba ostati uz opciju „*uzgred*“, koliko zbog grube naravi toga diktata, toliko i zbog sofisticirane naravi Tinjanovljeve misli.

¹⁸⁶ Ovakve prošivke imamo na još bar tri mesta *DiG*.

¹⁸⁷ A „време оно” jeste време komvuza i komuniverziteta, kada je u svojim predavanjima (1920-1926), posvećenim istoriji ruske književnosti, A. V. Lunačarski postavljao pitanje mladom auditorijumu:

„А можем ли мы у такого писателя учиться? Я думаю, что нет. (...) Возьмите одну проблему Достоевского за другой и сравните с марксизмом и ленинизмом.” (Луначарский, *Очерки по истории русской литературы*, Москва, 1976, str. 396).

Bilo je to време samih početaka državno-partijske kontrole nad umetnošću. Moralna obaveza privrženosti principima (tako eklatantno manifestovanih u *Interventio Belinskiana*)

nam je ova anotacija, *задним числом* omogućila jedno drugačije čitanje romana; zapravo, ne toliko romana (za koji je u celini dostatan laički uživajlački princip, bez posebnog insistiranja na intertekstualnom zaleđu, onako kako je to slučaj sa malim, virtuoznim, kondicionim partiturama mladog Mocarta, kada je imao nameru da se svidi), koliko njegovog junaka Fome Fomiča. „Uzgređna opaska” Tinjanova o belinskijanskom žerminalu Dostojevskove selekcije citata iz Gogolja, ne svedoči o dva identična aksiološka ishodišta! Naprotiv, dala nam je u ruke kompleksan merni instrument o intenzitetu potmulog prisustva jedne „neumrle” prošlosti Dostojevskog, o meri jeda na svako šarlatansko pojednostavljivanje i samozvano preuređivanje ljudskih života, bez obzira koliko su pozicije „dobrotvora”, „humane” i „dobronamerne”. Toj ideji suđene su maestralne elaboracije u velikim romanima Dostojevskog.

Bez navedenog signala (ma i na nivou upadljivo suvoparnog *addendum* što se tiče Bjelinskog), ne bismo imali razloga da tragamo za vinovnikom (inspiratora, videli smo, ima mnogo, ponajviše papirnatih) ovakve kreacije glavnog lika. Šta više, i veliki bilansni dvojnici Opiskina – čija stvaralačka inkubacija premaša desetogodišnji sibirski intermedij – kreirani su kao odgovor na istu upitanost. Svi su oni isprovocirani reperkusijama deklarativne, agresivne, interventne, nepravovremene, (samo)zaljubljene, (samo)obmanjujuće i (samo)unesrećujuće filantropije „učitelja”. U očima nepravovernog učenika, način na koji „učitelj” popuje Gogoljevom „pogrešnom” činu (objavljivanje *Odabranih mesta*), mora se činiti nedelikatnim i bezobzirnim, baš kao i proterivanje *belog* bika iz Falalejevih snova (Д, 3,

tek što nije postala i administrativna. Teorija, baš kao i umetnost, okrenula se sopstvenom ezopovskom žargonu, koji očekuje svoje istraživače. Konstatovanje granica i prirode interferentne moći kanonizovanih tekstova (pa i *Interventio Belinskiana*) u odnosu na teorijska merila sovjetske (pa i formalističke) nauke o književnosti čini nam se interesantnim zadatkom.

Ne zaboravimo da je, u slučaju datog teoretisanja Tinjanova, reč o 1921. godini, stotoj godišnjici rođenja Dostojevskog, koja je imala da se proslavi snagama mlade sovjetske dostojevistike. Već od ranije žigosana (sociologema Gorkog) razmišljanja Dostojevskog o revoluciji, činila su čitavu stvar veoma osetljivom. Za svoju predanost izvornom Dostojevskog već tada je počeo da strada „Don Iskoz”, A. S. Doljinin. Patentirani goniči Dostojevskog slavili su privremenu, gorku pobedu.

Teorijski korpus Tinjanova ne može se izolovati od ovakvih, ideološki opresivnih, po slobodu teoretisanja ubitačnih, činilaca „kreativne svakodnevice”, kao ni iz konteksta pragmatičkih dovijanja da se sopstvena istina, ipak, iznese na videlo.

62), kao brijanje ujkinih bakenbarda „jer je u njima malo patriotizma”. Za Dostojevskog-učenika, zahtevnost teksta *Interventio Belinskiana* morala je biti jednaka torturi oslovljavanje Fome sa *Ваше превосходительство* (Д, 3, 56).

Servirati lik koji donosi sobom maksimalizovanu aroganciju (*Oda-brana mesta? Interventio Belinskiana?*), namalati na njega crnilo koje luči narcisodina paska nad tuđim srcem i umom – to zvuči kao vendeta, kao svrgavanje tabuisane (ne)vrednosti, nekada srodne. Očevi se ruše na tako maskiran način.

I zaista, u liku Fome ima i Gogolja i Bjelinskog i Dostojevskog, on je neka vrsta zbačene košuljice, odbačenog zajedništva, novog početka, u okrilju novih vrednosti. Otuda su svi tragovi ovog trojstva zamagljeni, sa teško očitljivim *pro* i *contra*; konfuzija mladalaštva je prevrela, iz bolnih sastojaka sopstvenog razvoja Dostojevski je, konačno, sastavio leguru, u kojoj se ne može tragati za prototipovima i izvorima. Lik Fome Fomiča Opiskina izborio se za to pravo, i počeo da živi kao matrica novih likova.

VII. POKAZNI MATERIJAL

1. Pozna Gogoliana: Homo Religiosus

Duhovna situacija¹⁸⁸ u deceniji koju posmatramo (1847-1857) obeležena je predrevolucionarnim, revolucionarnim i postrevolucionarnim društvenim promenama u Evropi, kao i specifično ruskim, predreformskim, raspoloženjem. Počinju značajni procesi restrukturacije društva, uz razvijanje različitih strategija izlaska iz krize. Jedan ogranak društveno poletnih snaga bio je okupljen oko doktrine utopijskog socijalizma, sa emancipatorski shvaćenim materijalizmom i ateizmom. I u Evropi i u Rusiji pokrenut je nagli proces sekularizacije, uz slabljenje društvenog značaja religije. U kontekstu tih dešavanja, na društvenu scenu Rusije uskoro će stupiti kružok petraševaca, i u njemu, odnekud, pisac koji obećava - mladi Dostojevski, zahvaćen metaforičnom snagom furijerizma...

U toj pojavi (istiskivanja religije iz značajnih područja društvenog i političkog odlučivanja) Gogolj je pak video alarmantnu krizu religijske tradicije i religijske kulture.¹⁸⁹

Zasićen primerima političkog ateizma, baš kao i političkog teizma rimskog katolicizma, on, sredstvima svoje umetnosti, preduzima mere revitalizacije religije (dakako, u okvirima pravoslavne konfesije). Podsticanju religijskog aktivizma u Rusiji i obnovi interesa za religiozno sučeljavanje

¹⁸⁸ Termin je preuzet iz knjige J. Habermasa *Geistigen Situation der Zeit*, 1979.

¹⁸⁹ „Что значат эти странные власти, образовавшиеся мимо законных, – постоянные побочные влияния? Что значит, что уже правят миром швей, портные и ремесленники всякого рода, а божи помазанники остались в стороне? (...) Что значат эти незаконные законы, которые видимо, ввиду всех, чертит исходящая снизу нечистая сила, – и мир это видит весь и, как очарованный, не смеет шевельнуться? Что за страшная насмешка над человечеством?” (Гоголь, VI, стр. 366). „Законы собственно гражданские (...) вторгнулись в область долженствующую оставаться вечно под управлением Церкви. Случилось это не насильственно: разлив гражданских законов произошел сам собой, встретивши повсюду пустые, себя не огораживавшие места.” (Гоголь, VI, стр. 295).

sa određenim životnim izazovima, posvetio je Gogolj *Odabrana mesta iz prepiske s prijateljima*, knjigu žanrovski zakamufliranog programa za izlazak iz krize ruskog društva. U vreme pisanja ove knjige, Gogolj je živeo u iskrenom uverenju da je poštovanje tradicionalnih hrišćanskih dogmi jemtvo za to. U situaciji kada presušuju oaze utopijskih očekivanja, njemu se nametnula dilema: ili živeti u pustinji banalnosti, ili potražiti smisao u tradicionalnoj kulturi i moralu.

Religija koju Gogolj zagovara u ovoj knjizi jeste otuda, pre svega, strogo disciplinovna i revnosna, privržena institucijama vlasti i suverena, u svom prozelitizmu u mnogome lišena transkulturnih obeležja religije *per se*.¹⁹⁰ Njegov arhaični fundamentalizam u središte svog programa stavlja neokonzervativnu strategiju, koja teži uspostavljanju pretpolitičkih, prirodnih temelja društva. U borbi za svest svojih prijatelja, Gogolj eliminiše sve sadržaje negocijabilne naravi (čak i školu i knjigu, preko kojih se vrši proizvodnja i diseminacija antireligioznih simbola), i pristupa demonizaciji i satanizaciji svetovnosti,¹⁹¹ koju doživljava kao aberaciju i pad duhovnosti.

Rusko društvo nije bilo spremno ni u jednom svom stratusu da prihvati gogolijansku obnovu religioznog integriteta, usmerenog na obračun sa modernom svetovnom kulturom: ignorišući način mišljenja moderne kulture, Gogolj stiče stigmu mračnjaka. Iz ugla kritike kapitalizma više šansi su imale ideologije nade i oslobođenja, odnosno rani socijalistički pokret. Gogoljeva moralna rigidnost, odbojnost prema kulturnom pluralizmu, mržnja prema svemu što nosi beleg svetovnosti – značili su tragično distanciranje od vrednosti i institucija modernog ruskog društva.

Pa ipak, bez obzira na odbojni karakter knjige *Odabrana mesta*, Nikolaj Berđajev je upravo njoj dodelio čast „najave velike teme ruske književnosti”.¹⁹² Naime, prvi put u ruskoj književnosti radosno stvaralačko

¹⁹⁰ „Зато в нашей церкви сохранилось все, что нужно для ныне просыпающегося общества. В ней кормило и руль наступающему новому порядку вещей, и чем больше вхожу в нее сердцем, умом и помышлением, тем больше изумляюсь чудной возможности примирения тех противуречий, которых не в силах примирить церковь западная.” (Гоголь, VI, str. 239).

„Поблагодарите бога прежде всего за то, что вы русский. Для русского теперь открывается этот путь, и этот путь есть Россия.” (Гоголь, VI, str. 254).

¹⁹¹ „Народ наш не глуп, что бежит, как от черта, от всякой письменной бумаги: он знает, что там притон всей человеческой путаницы, крючкотворства и каверзничеств.” (Гоголь, VI, str. 235).

¹⁹² Berđajev, N., *Ruska ideja*, Beograd, 1987, str. 83.

obilje Puškina u službi stvaranja savršene kulture, biva zamenjeno ambicijama umetnika da spasi svoj narod i celo čovečanstvo, u službi kreiranja savršenog društva. To pregnuće, obeleženo sumnjom u slobodu umetnosti, biće svojstveno velikom broju Gogoljevih sledbenika, pa i onim najvećim. „Ruska književnost će stoga, u većoj meri nego sve literature sveta, imati moralni i implicitno religiozni karakter.”¹⁹³

Odnos između stvaralaštva i spasenja mučio je Gogolja od samih početaka bavljenja književnošću; u početku je verovao da se umetnošću može preobraziti svet; nakon debakla tako koncipiranog dela, obuzima ga sumnja u opravdanost sopstvenog stvaralaštva. Vidimo ga okrenutog revnosnom religiozno-moralističkom učiteljevanju, kako nudi svoju teokratsku utopiju.¹⁹⁴ Umetnik je, ipak, sve do konačnog uvenuća, raskošno zaklanjao mislioca u Gogolju, pa se i ove dve samoniklosti bitno razlikuju po svojoj vrednosti. Knjiga *Odabrana mesta* svedoči o na taj način ispražnjenjnoj pozornici nama drage gogoljijade, kada urolane kulise otkrivaju balast velike opsene. Upravo ovakvu, sa neuklonjenim misaonim skelama, umeo je da je respektuje baštinik Gogoljevog podvižništva, sam Tolstoj Lav Nikolajevič.¹⁹⁵ Težeći instru-

¹⁹³ Navedeno delo, str. 29.

¹⁹⁴ Još 1835. godine Gogolj objavljuje esej *Al-Mamun*, o ulozi pesnika u upravljanju državom. Iste ideje kasnije obrađuje u jednom članku iz *Odabranih mesta* – *О лирике наших поэтов*.

¹⁹⁵ U svojim poznim dnevničkim beleškama on *Kočiju* proglašava najboljim delom Gogoljevog talenta; najbolje delo Gogoljevog srca, za njega su neka od Gogoljevih pisama. K. Močuljski je, bez eufemizma, ali i bez poruge, čini nam se najtačnije formulisao domete i suštinu Gogoljeve umetničke misije:

„Своим кликушеством, своим юродством, своим „священным безумием” он разбил гармонию классицизма, нарушил эстетическое равновесие, чудом достигнутое Пушкиным, все смешал, спутал, замутил; (...) хаос, скованный пушкинской плеядой, снова воцарился. (...) От Гоголя все „ночное сознание” нашей словесности: нигилизм Толстого, бездны Достоевского, бунт Розанова. (...) Гоголь первый „больной” нашей литературы, первый мученик ее. (...) Вся русская литература последовала за Гоголем: от него ее браннолюбивый, практический и гражданский характер. От Гоголя – Некрасов, Тургенев, Щедрин, Толстой, Достоевский, народники, революционеры, реформаторы нашей литературы.” (Studija o Gogolju, objavljena u časopisu *Вопросы литературы*, 1989/11, str. 111-114).

Povodom opsesije utilitarnošću, koju je tako široko razvejavao Gogolj, V. Zenjkovski smatra da je ova ideja o „принципиальном внеморализме, даже аморализме эстетических движений” kristalisala još u vreme duhovne krize 1836. godine i nastajanja *Revizora*. M.

mentalizaciji i utilizaciji umetnosti i on se u jednom trenutku odriče imanencije i igre, i kreće putem religiozno-moralističkog samousavršavanja.

Do 1843. godine Gogoljeva pisma predstavljaju koloritnu hroniku umetnikovog života, odlikujući se raznolikošću sadržaja i stila. Ove godine, pak, njihov stil se upadljivo menja: živopisna raznolikost tema i intonacija ustupa mesto upornom ponavljanju istih formula. Pisma Gogolja pretvaraju se u pravu laboratoriju za kristalizaciju ideja i stila knjige *Odabrana mesta*, a mnoga od njih kao da služe kao neposredna priprema za nju.

Naslov knjige *Odabrana mesta iz prepiske s prijateljima* etiološki verno upućuje na nastanak teksta knjige: problematika knjige, njen tematski asortiman, i jesu odabrana mesta iz prepiske, dakle jedne prethodne komunikacije sa određenim brojem ličnosti. Veoma je lako, komparacijom sa genuinom prepiskom, konstatovati postojanje te veze. Osim naslova, na nju upućuju još neki paratekstualni signali: podnaslovi, gde se inicijalima otkrivaju adresati.¹⁹⁶ Radi se nesumnjivo o preuzimanju tematskog багаža iz jedne vrste diskursa u drugi, uz odgovarajuće prekomponovanje.¹⁹⁷ Neka poglavlja su, čini se, nastala izvan primarne dokumentarne podloge ili, pak, imaju neutvrđenog adresata, a neka su nastala specijalno za priliku knjige. To se pre svega odnosi na prvo i poslednje, koja obramljuju celu kompoziciju i imaju prvorazredno paratekstualno značenje.¹⁹⁸ U vezi sa statusom privatnih pisama u književnosti, možemo reći da *platforma pisma kao najvišeg*

S. Gus ovu reviziju vednosti vezuje uz kasniji period i napore Gogolja da u svom delu objedini estetičko i etičko načelo.

U svakom slučaju, *spiritus movens* knjige *Odabrana mesta* krije se u iskazima:

„Нельзя уже теперь и служить самому искусству, как ни прекрасно это служение – не уразумев его цели высшей и не определив себе, зачем дано нам искусство; нельзя повторять Пушкина.” (Гоголь, VI, str. 359).

„Может быть (...) снимется чрез то с души моей хоть часть суровой ответственности за бесполезность доселе написанного.” (Гоголь, VI, str. 179, tekst *Zaveštanja*).

¹⁹⁶ Adresati (sabesednici) najčešće su N. M. Jazikov, A. P. Tolstoj, A. O. Smirnova, rođena Rosseti, S. M. Vjeljgorska, – uglavnom piščeви prijatelji sa rezidencijama u inostranstvu ili prestonicama Rusije.

¹⁹⁷ „Выбираю сам из моих последних писем, которые мне удалось получить назад, все что более относится к вопросам, занимающим ныне общество. (...) Прибавляю две-три статьи литературные и, наконец, прилагаю самое завещание.” (Gogolj, VI, str. 173).

¹⁹⁸ Paratekst, prema uputstvima Ž. Ženeta, možemo očitavati u naslovu, posveti, predgovoru i sl.; radi se, zapravo, o uvidima u autorovo stanovište o samom tekstu, o smer-

oblika književnosti nije originalna. Epistolarni romani odavno eksploatišu ekspresivne mogućnosti toga žanra.¹⁹⁹ Bez obzira na postupke sažimanja, stilističkog ornamentisanja, vrednosnog ujednačavanja, sporadičnog beletrizovanja (napose sopstvene autorske ličnosti),²⁰⁰ korpus *Odabranih mesta* verno prenosi karakteristike epistolarnog saobraćanja.

Sve svesniji zamašne moralističke investicije teksta u nastajanju, Gogolj, u svojoj prepisci iz 1845. i 1846. godine, sve detaljnije govori u karakteru buduće knjige.²⁰¹ Prvu svesku rukopisa šalje izdavaču 30. jula 1846. godine, a poslednju 16. oktobra iste godine. Knjiga izlazi iz štampe 12. januara 1847. godine, u Petrogradu. Činjenica pojave knjige zajedno sa novim izdanjem *Mrtvih duša*, snabdevenih novim, moralističkim, predgovo-

nicama za interpretacije, koje bi optimalno odgovarale piščevim namerama. Tekst *Odabranih mesta* je obilato obrastao paratekstom, ali je publika bila nespremna da ga uvaži.

¹⁹⁹ Sveštenik i pisac P. Florenski doslovce veli:

„Единственный вид литературы, который я признавать стал – это письма. Даже в дневнике автор принимает позу. Письмо же пишется спешно и в такой усталости, что не до поз в нем. Это единственный искренний вид писаний.” (В. В. Розанов, *Литературные изгнанники*, С. Петербург, 1913).

Apoteozu spontanosti i svojevrsnog dokumentalizma duše predstavljala je i pasija V. V. Rozanova prema privatnim pismima, koja on proglašava umetnošću najčistije vrste. On mašta da namesto romana izdaje pregršti pisama, što je delom i realizovao. Sličan žanrovski kuriozum predstavlja i knjiga *Odabrana mesta* Gogolja. U poglavlju *Страху и ужасы России* on svesno širi granice beletre, uključujući sve signale prepiske u svoj tekst, koji time dobija na umetničkoj kompleksnosti:

„На ваше длинное письмо (...) я отвечаю не только не по секрету, но, как видите, в печатной книге, которую, может быть, прочтет половина грамотной России.”

²⁰⁰ Ova beletrizacija izvedena je dirljivo u svojim, u biti dokumentalističkim, temeljima. To je obrazac autora u nastajanju, uz nečuvenu emocionalnu investiciju. Jedino je još Rozanov znao tako rastvoriti korice knjige koju piše. Jedino je još on znao čitaoca osloviti sa „благодетель”, „добротвор”... (Гоголь, VI, стр. 174, текст *Предговора Одобранным местам*).

²⁰¹ U pismu A. O. Smirnovoj od 2. aprila 1845. godine:

„Это будет небольшое произведение и не шумное по названию в отношении к нынешнему свету, но нужное для многих.”

Kroz godinu dana, 22. aprila 1846. godine, u pismu N. M. Jazikovu, detaljnije govori o karakteru svoje buduće knjige:

„Я как рассмотрел все то, что писал разным лицам в последнее время, особенно нуждавшимся и требовавшим от меня душевной помощи, вижу, что из этого может составиться книга, полезная людям, страждущим на разных поприщах. (...) Я попробую издать, прибавив кое-что о литературе.” (Гоголь, VII, стр. 265).

rom, kao i iznova, moralistički komentarisanim *Revizorom* (dramska scena *Rasplet Revizora*), trebalo je da pojača efekat njenih postavki.²⁰²

Uprkos očekivanjima Gogolja, knjiga je podvrgnuta oštroj cenzuri. Neka poglavlja su u potpunosti uklonjena, mnoga mesta ublažena ili izostavljena.²⁰³ Gogolj je te intervencije doživeo kao grubo narušavanje autorske volje.

Knjiga *Odabrana mesta* izazvala je široku i burnu rezonancu publike. Odobravanja su bila retka, i to od strane starije generacije literata, koji se nisu mogli naprečac osloboditi vere u iskrene pobude ovog apartnog Gogoljevog javljanja. Iskreno angažovan ne samo pri recepciji nego i pri samom nastanku knjige, bio je, pre svih, V. A. Žukovski. Šta više, i sam se nosio mišlju da izda knjigu u istom ključu; i napisao je bio nekoliko tekstova u obliku pisama Gogolju.²⁰⁴ Ako je i postojala sumnja (S. T. Aksakova) da je Žukovski „zaslužan” za mračna mudrovanja *Odabranih mesta*, sasvim je izvesno da je Žukovski isto tako „zaslužan” i za oporavak Gogolja od nekih zastranjivanja *Odabranih mesta*, za bitnu reviziju kruto proklamovanih stavova, za obnovu svoga

²⁰² *Rasplet Revizora* napisan je 1846. godine, istovremeno sa *Odabranim mestima*. Gogolj je nameravao da ga objavi u novom izdanju komedije, kao svojevrsni aneks, „заключение, которое сам зритель не догадался вывести” (Гоголь, IV, str. 429). Ovaj tekst nikada nije dospao na scenu, delom zbog cenzure, delom zbog bojkota glumaca. Prvi put je objavljen 1856. godine. Postoji još jedna redakcija *Raspleta*, nastala 1847. godine u kojoj je Gogolj uvažio primedbe M. Ščepkina, koji se zalagao protiv alegorijskog tumačenja *Revizora*. U ovoj verziji glavni protagonista (prvi komičar) negira alegorijsko tumačenje rečima:

„Автор не давал мне ключа (...) комедия тогда бы сбылась на аллегорию.” (Гоголь, IV, str. 357).

Prvi put je štampana u desetom izdanju Gogoljevih dela, 1896. godine.

²⁰³ Petnaest godina posle autorove smrti, F. Čižov je uspeo da izda potpun tekst *Odabranih mesta*, mada ni ovo izdanje nije lišeno nedostataka. Otklonjeni su tek u 14-tomnom Akademijinom izdanju, 1952. godine.

²⁰⁴ Tokom 1847. i 1848. godine nastaju tekstovi u žanru *Odabranih mesta*: *О смерти, О молитве, Слова поэта – дела поэта*.

Čak se i S. T. Aksakov, koji je prvi dijagnostikovao duhovno-umetnički bezizlaz *Odabranih mesta*, nakon smrti Gogolja, oglasio simptomatičnim *Письмом к друзьям Гоголя*, nastalom 6. aprila 1852. godine. Po njegovom mišljenju, ceo tekst *Odabranih mesta* (čak i zlosrećni *Predgovor* i *Zaveštanje*), opravdao je svoju nosivost.

„Смерть запечатлела искренность всех нравственных и религиозных убеждений.” (Аксаков, 1989, том III, str. 379).

umetničkog bića.²⁰⁵ Pod njegovim sugestijama Gogolj je planirao da, pri drugom izdanju *Odabranih mesta*, izostavi *Zaveštanje*, a unese tekst *Umetnost jeste pomirenje sa životom*, čije osnovne postavke svedoče o povratku na pozicije imanentne umetnosti, u puškinskom smislu.

Kako je Gogolj reagovao na nesumnjivi debakl svoje knjige? U prvi mah stupa u disput sa oponentima i trudi se da je opravda. Ubrzo nastupa faza negativnog vrednovanja.²⁰⁶ Osnovna pouka koju je, po našem mišljenju, Gogolj izvukao iz neuspeha *Odabranih mesta*, formulisana je u pismu Žukovskom od 10. januara 1848. godine,²⁰⁷ gde Gogolj deklarativno odlaže svoje publicističke zamisli i rešava da se u potpunosti vrati svojoj umetnosti, odnosno radu na *Mrtvim dušama*. S tom odlukom je povezan i povratak piščev u Rusiju, kao i opsesivno hodočašće u Jerusalim.²⁰⁸

Zadržimo se sada na oceni *Odabranih mesta* od strane Visariona Bjelinskog, kritičara koji je zaslužan za celokupni doksološki meritum, ugled i slavu Gogolja iz vremena pre *Odabranih mesta*, a koja je bila presudna za

²⁰⁵ Pod direktivom grandioznog romantičara „жизнь и поэзия одно”, Gogolj dolazi do kreativne i rekuperativne formule: „Искусство есть водворение в душу стройности и порядка а не смущения и расстройства.” (Гоголь, VII, стр. 321).

²⁰⁶ Već u pismu Žukovskom, od 6. marta 1847. godine, Gogolj spoznaje: „Я размахнулся в моей книге таким Хлестяковым, что не имею духу заглянуть в нее.” (Гоголь, VII, стр. 298).

²⁰⁷ „Выпуск книги *Переписки с друзьями*, с которою (от радости, что расписалось перо) я так поспешил, не подумавши, что прежде чем принести какую-нибудь пользу, могу сбить ею с толку многих, пришелся в пользу мне самому. (...) В самом деле, не мое дело поучать проповедью. Искусство и без того уже поученье. Мое дело говорить живыми образами, а не рассуждениями. Я должен выставить жизнь лицом, а не трактовать о жизни. Истина очевидная. Но вопрос: мог ли бы я без этого большого крюку сделаться достойным производителем искусства? Мог ли бы я выставить жизнь в ее глубине так, чтобы она пошла в поученье?” (Гоголь, VII, 326).

U ovom pismu, kao vesniku preporoda, Gogolj instruiira Žukovskog:

„Если письмо это найдешь не без достоинства, то побереги его. Его можно будет при втором издании *Переписки* поставить впереди книги на место *Завещания*, имеющегося выброситься, а заглавие дать ему *Искусство есть примирение с жизнью*.” (Гоголь, VII, стр. 326).

²⁰⁸ Posle toga, više mitskog no realnog, čina nastupa poslednja, agonička faza velikog umetnika, koji nepovratno gubi čulo magizma sopstvene umetnosti i survava se u glib šturog dokumentalizma. Mogućnosti za demanti demantija više nije bilo: nastupala je smrt. Da je tog proleća 1852. godine nestao majstor najubojitijeg umetničkog rukopisa Rusije, svedoči i nekrolog Turgenjeva. (*Письмо из Петербурга, Московские ведомости*, 1852/32, od 13. marta 1852. godine).

recepciju *Odabranih mesta* od dana kritičarevog oglašavanja pa bezmalo do danas. Ovde je reč o čitavoj epistolarnoj opuskuli, koju čine više beočuga, a ne samo „čuveno” pismo. Kratka hronologija izgleda ovako. Recenzija Bjelinskog na *Odabrana mesta* objavljena je, sa intervencijama cenzure, u *Savremeniku* i to neposredno po pojavi knjige. Ova recenzija isprovocirala je Gogoljevu epistolarnu odbranu iz Frankfurta, 20. juna 1847. godine. Primerak časopisa sa recenzijom Bjelinskog Gogolj je dobio sa velikim zakašnjenjem, dakle nije reč o oklevanju da se odgovori. Bjelinski je jedini oponent *Odabranih mesta* kome je Gogolj odgovorio. Njegov odgovor zatiče Bjelinskog u lečilištu Zalcbrun, budući dostavljen od strane N. N. Tjutčeva. Bjelinski piše znamenito *Zalcbrunsko pismo*, datirano 15. julom 1847. godine, a objavljeno 1855. godine u prvom broju *Polarne zvezde*, koje ostaje proskribovano u Rusiji sve do 1905. godine. Original toga pisma Gogolj je, po svoj prilici, uništio. Kopiju Bjelinski predaje T. N. Granovskom (ili K. D. Kavelinu) maja 1848. godine, uoči svoje smrti. Postoje mišljenja da je u javnu cirkulaciju ovo pismo pustila udovica Bjelinskog, načinivši ga *post factum* ideološkim animatorom prvog reda. Na ovo pismo Gogolj je sročio ogorčenu repliku, koja je sačuvana samo u fragmentima, a poslao drugo, pomirljivo pismo, od 10. avgusta 1847. godine, stavljajući tačku na polemiku.

Ovaj jedinstveni književni korpus, indikativan pre svega iz aspekta komunikacijskih smetnji između pisca i njegovog tumača, predugo nije zadobio kredibilitet dijaloga; ideološka potražnja vremena previdela je njegovu kompleksnost. Stožerom ove aksiološke afere proglašen je samo *jedan* dokument, i to napadačko pismo Bjelinskog, sa svojim čuvenim spisom optužbi, sve do one o nehrišćanskim pobudama pisca, kao krunskog dokaza kontradiktornosti zamisli knjige *Odabrana mesta*.²⁰⁹ Argumentacija odbrane diskvalifikova-

²⁰⁹ Analizu ovog miljeničkog razlaza V. Nabokov ovako komentariše:

„(...) Kakvi god bili naivni nedostaci Bjelinskog kao procenjivača umetničkih vrednosti, on je kao građanin i mislilac imao onaj izvanredni instinkt za istinu i slobodu, koji može uništiti samo stranačka politika, a ona je tada još bila u povojima. U to je doba u njegovom peharu bila čista tekućina, kojoj je bilo suđeno da se pretvori u uzgajalište najpogubnijih klica. S druge strane, Gogolj je očito bio zaglibio i zabunom zamenio masni sjaj na prljavoj lokvi za nekakvu mističnu dugu. Slavno *Pismo Bjelinskog*, kojim je razneo na komade Gogoljeva *Odabrana mesta*, plemenit je dokument. Ono sadrži i odvažan napad na carevinu, tako da se rasturanje primeraka pisma Bjelinskog uskoro počelo kažnjavati prisilnim radom u Sibiru.” (Nabokov, 1983, str. 128).

„Признаемся себе: многие ли из нас перечитали *Переписку* недавно, сегодня? Несколько лет назад это сделал И. Золотусский в книге *Гоголь*, причем рассмотрел и сопоста-

na je i zaboravljena. Šteta, jer u poslanicama Gogolja, čak više no u samim *Odabranim mestima*, zvuči ona rodonačelna eshatološka nota, koja će, mimo očekivanja Bjelinskog, ponovo zazvučati u stvaralaštvu skraj 19. i početka 20. veka, sve do autora iz kruga simbolista i bogotražitelja.²¹⁰

Bez obzira što je pismu Bjelinskog bilo suđeno da pokrene lavinu revolucionarnog aktiviteta unutar ruskog društva, početke autentičnog odnosa prema *Odabrana mesta* Gogolja ne možemo vezati uz njegovo ime.²¹¹

вил письмо Белинского и Гоголя друг другу – именно писем и именно друг другу – а не одно письмо как у нас от века принято, дав соответствующей главе красноречивый заголовок *Диалог*. (...) Может быть, я что-то упустил, только не припомню, чтобы кто-нибудь из нас, коллег И. Золотусского, всерьез поддержал эту попытку, попробовал продвинуть дальше, вперед. Между тем, такое продвижение необходимо, чтобы, перестав уныло твердить вызубренные прописи, сформулировать наконец всестороннее и объективное, с высоты исторического опыта, суждение о *Выбранных местах*, без чего и наше представление о их авторе в целом нельзя считать корректным. Этого не сделать, если прежде всего не преодолеть парализующий мысль гипноз сложившихся, пусть даже самых авторитетных, мнений. Для начала надо хотя бы перестать пугать себя письмом Белинского – этим блистательным, искренним, но все же отнюдь не исчерпывающим документом, – подобно тому, как протоерей Матвей Константиновский пугал Гоголя Страшным судом. И не пугаться нынешних отцов Матвеев, давно сменивших поповскую рясу на современную историческую тройку и щеголяющих атеистической фразеологией.” (Барабаш, 1989, стр. 190).

²¹⁰ K. Močuljski, u delu *Духовный путь Гоголя* (Pariz, 1934) ovako je uspostavio moguću sukcesiju Gogolja, Bjelinskog i Dostojevskog:

„Теза Гоголя – русский народ самый религиозный в мире – столкнулась с антитезой Белинского – русский народ глубоко атеистический. Спор был вынесен на суд общества: все читали *Переписку с друзьями*, а письмо Белинского распространилось в рукописном виде по всей России, и не было ни одного уездного фельдшера, ни одного городского учителя, которые бы не знали его наизусть. Этот „манифест русской революции” имел трагическое влияние на судьбу России: в нем благородный и справедливый пафос свободы и человечности был незаконно соединен с борьбой против церкви и религии. С этих пор в сознании интеллигента революционера понятие самодержавия связалось с понятием православия. Тяжба между Гоголем и Белинским была решена в пользу последнего. Призыв Гоголя остался голосом в пустыне. Его услышала только горстка славянофилов; за Белинским пошло громадное большинство. Россия вступала в эпоху 50-60 годов, эпоху ликвидации идеализма, отречения от духа и погружения в материю; началось снижение идейного уровня, сумерки культуры. Но на голос Гоголя откликнулся Достоевский.” (Navedeno delo, fototipsko izdanje iz 1976, стр. 105).

²¹¹ Nimalo laku dužnost vraćanja ugleda *Odabranim mestima* uzeo je na sebe A. Grigorjev. On se trudi da dokaže da u ovoj knjizi „поэт даже не думал изменять своей

Već smo pomenuli da su mnoga dela Gogolja bila naknadno dorađivana i komentarisana od strane autora.²¹² Postavlja se pitanje, imamo li prava da i *Odabrana mesta* smatramo tekstom paralelnim jednom ranijem, *osnovnom* tekstu, koji bi bio opus Gogolja (realizovani i virtuelni) u celini. U tom slučaju polazimo od pretpostavke da je knjiga *Odabrana mesta* strukturisana prema tom opusu, uz postojanje nesumnjivih intertekstualnih veza, da je

прежней деятельности, что последняя книга его только поясняет эту же самую деятельность.” (Григорьев, 1970, str. 15-16).

Stoleće nakon Grigorjeva, V. V. Zenjkovski ne manje pronicljivo ističe još jednu dimenziju *Odabranih mesta*:

„Гоголь... впервые в истории русской мысли подходит к вопросу об эстетическом аморализме, с чрезвычайной остротой ставит тему о расхождении эстетической и моральной жизни в человеке.” (Зеньковский, 1949, str. 182).

Pepisku Gogolja visoko je cenio i A. Blok, uvažavajući ono večno i odbacujući slučajno i notorno u njoj. Proleća 1918. godine njemu dostaje hrabrosti da u javnom predavanju uzme u zaštitu ovu maločitanu knjigu:

„Гоголевская книга написана в миноре: ее диктовали соблазны православия, болезнь, страх смерти, – да, все это так; но еще ее диктовал *гений Гоголя*, та неузнанная доселе и громадная часть ее, которая перелетела через десятилетия до нас. Мы опять стоим перед этой книгой: *она скоро пойдет в жизнь и дело*. В *Переписке* – две неравных части: одна – малая, минорная: самодержавие, болезнь; другая – громадная: правда, человек, восторг, Россия. Белинский заметил только болезнь; Белинского услышали и ему поверили все. Но среди этих всех не было одного: молодой Аполлон Григорьев сразу понял, какие „страшные духовные интересы” составляют содержание этой книги.” (Блок, *Собр. соч.*, том 6, Москва-Ленинград, 1962, str. 27, grafička emfaza A. Bloka)

Blok se obraćao Gogolju i ranije. U dnevniku, 17. februara 1913. godine, razmišlja upravo o tragičnoj istorijskoj sprezi sa Bjelinskim:

„*Сатира*. Такой не бывает. Это – Белинские обосрали это слово. До этого обосрали, что после них художники вплоть до меня способны обманываться, думая о „бичевании нравов”. Чтобы изобразить человека, надо *полюбить* его – узнать. (...) Гоголь любил Хлестякова и Чичикова. Пришли Белинские и сказали, что Грибоедов и Гоголь „осмеяли”. Отсюда – начало порчи русского сознания – языка, подлинной морали, религиозного сознания, понятия об искусстве, вплоть до *мелочи* – убийства вкуса.” (Блок, navedena kolekcija, t.7, 1963, str. 218-219, kurziv Bloka).

Spomenimo i trajnu fasciniranost Gogoljem čuvenog brata po talentu i bolesti – psihotičnog „serapiona” M. Zoščenka. Drugi deo povesti *Перед восходом солнца* sadrži esejistička razmišljanja o Gogolju, koji posredstvom psihoanalize biva odgonetan na dobronameran i krajnje solidaran način od genijalnog terapeuta-amatera.

²¹² V. Nabokov je duhovito sažeo ovu njegovu sklonost:

„Budući da je Gogolj bio Gogolj i da je živeo u svetu ogledala, znao je temeljito isplanirati svoja dela nakon što ih je napisao i objavio.” (Nabokov, 1983, str. 82).

na delu *diskurs o diskursu*, dakle ogoljena, žanrotrvorna, intertekstualnost, koja nam dozvoljava da je opredelimo kao k o m e n t a r (u smislu kako ga genološki definiše Branislava Milijić).²¹³

Žanr komentara se, saglasno modelu B. Milijić, zasniva na prebacivanju sa jednog plana izražajnosti na drugi, pretežno racionalan, plan i nastaje, najčešće, iz sumnje u mogućnost razumevanja i tumačenja neke poruke.²¹⁴ S obzirom da u slučaju Gogoljeve knjige ta problematična poruka jeste smisao sopstvenog opusa u celini (s akcentom na triptihonskim *Mrtvim dušama*),²¹⁵ možemo reći da je u pitanju jedna podvrsta komentara, a u t o r o v k o m e n t a r.

²¹³ Milijić, B. (1988) "Tekst komentara". *Književna kritika*, Beograd, 1988/6, str. 39-45

²¹⁴ „Знаю, что моими необдуманными и незрелыми сочинениями нанес я огорчение многим, а других даже вооружил против себя. (...) Сочинения мои предстали в таком несовершенном виде и почти всех привели в заблуждение насчет их настоящего смысла.” (Гоголь, VI, str. 174).

²¹⁵ U tekstu *Приложения* (koji je, zapravo, pismo upućeno A. O. Rosseti), priloženom mnogim kasnijim štampanim redakcijama *Odabranih mesta*, dakle u završnim meta-meta naporima autora za postizanje paratekstualne validnosti, nedvosmisleno je prisutna orijentacija na *Mrtve duše*.

„Одна из причин печатания моих писем была и та, чтобы поучиться, а не поучить, (...) чтобы *Мертвые души* мои были тем, чем им следует быть.” (Гоголь, VII, str. 300). Autorov stav „книга моя в некотором отношении пробный оселок” otkriva svesnu provokativnost čina objavljivanja: „русского человека до тех пор не заставишь говорить, покуда не рассердишь его и не выведешь из терпения.” (Гоголь, VII, str. 300).

U slučaju opstrukcije od strane auditorijuma, Gogolj prognozira sledeći poetološki efekat: „У меня в *Мертвых душах* может высунуться наместо людей мой собственный нос, и покажется именно все то, что вам неприятно было встретить в книге.” (Гоголь, VII, str. 301).

„Поверьте, что без выхода нынешней книги никак бы я не достигнул безыскусственной простоты, которая должна необходимо присутствовать в других частях *Мертвых душ*, дабы назвал их всякий верным зеркалом, а не карикатурой.” (Гоголь, VII, str. 302).

Iz ovog aspekta (komentara prošlog i koncipiranja budućeg opusa) osobiti značaj ima esejiističko-ispovedni korpus *Четыре письма поводом Мертвых душ*, koji predstavlja dragocen pokušaj definicije sebe kao pisca, paratekst *par excellence*, ali začudo bez zasluženog kredibiliteta. Osnovni nedostatak poeme u nastajanju jeste nepotpuna emancipacija likova od svoga tvorca („еще вся книга не более, как недоносок”). Osnovni patos *Odabranih mesta* (koji se tako surovo izvrgao u batos) jeste upravo samokorekcija pisca, koji želi da obznani da se, ipak, razlikuje od svih umetničkih inkarnacija sopstvene banalnosti. „Я ишу добро, я скупаю им.” (Гоголь, VI, str. 249) Zatečen u prelaznom stadijumu duhovnog vzdignuća, kada se delo samoprevaspitavanja prepliće sa „delom duše”, Gogolj nam u *Odabranim mestima* ostavlja jedinstveno svedočanstvo previranja umetničkog tajanstva.

Osnovni tekst (sopstveni opus) predstavlja *projektovani* tekst za komentatorovu imaginaciju i kritičku spoznaju. Taj odnos komplikuje se uvlačenjem u dijalog (polilog) niza tuđih tekstova povodom istog tog osnovnog teksta, i diskusijom sa njima. Nastranu činjenica, što je za istraživače *Oda-branih mesta* u vidnom polju još i mnoštvo komentara ovog komentara,²¹⁶ kada svaka smisljena komunikacija postaje otežana.

Rečju, na delu je povratak tekstu koji nije u potpunosti „dobar”, o diskursu koji počinje tamo, gde se drugi završava. Osnovni napor autora usme-

²¹⁶ U tom pogledu Gogolj je učinio i nemoguće: javio se još jedanput, posthumno, delom velike iskrenosti, *Ispovešću autora*. Nad ovim tekstom Gogolj je radio najverovatnije neposredno posle debakla *Oda-branih mesta*, duboko zbunjen ukorima. Prvi put je objavljeno staranjem S. Ševirjova, u knjizi *Сочинения Н. В. Гоголя, найденные после его смерти*, Moskva, 1855. godine. U napomeni izdavača N. Truškovskog veli se da ovaj rukopis nije imao naslov, ali da ga je tragom Gogoljeve izjave „чистосердечная моя повесть, повесть моего авторства”, Ševirjov tako i nazvao (Гоголь, VI, str. 537). S. T. Aksakov, upoznat sa tekstom pre njegovog štampanja, piše S. P. Ševirjovu 19. novembra 1852. godine:

„Она непосредственно относится ко мне. По крайней мере я нашел в ней полный ответ на каждое слово моих укорительных писем.” (*Русский архив*, 1878/2, str. 54)

Iskrenost ovog dokumenta visoko je vrednovao i sam N. Černiševski: „Впечатление, произведенное *Исповедью* Гоголя, можно сравнить с тем суждением, которое вы невольно произносите, дочитав *Confessions* Руссо, в которых так беспощадно отдает он на общий позор свои пороки и ошибки.” (Гоголь, VI, str. 537).

U času Gogoljeve smrti mnogi su otkrili u sebi sposobnost da ga razumeju, da ga rastumače, da mu oproste. N. A. Njekrasov, mada je bio pesnik imun na gogoljevske dileme, u svom pismu I. S. Turgenjevu (od 12. avgusta 1855. godine) otklanja mračnu skramu sa svetlog imena, zaveštavajući ga dolazećim piscima.

„Больно подумать, что частные уродливости этого характера для многих служат помехою оценить этого человека, который писал не то, что могло более нравиться, и даже не то, что было легче для его таланта, а добивался писать то, что считал полезнейшим для своего отечества. И погиб в этой борьбе талант (...) но каково самоотвержение! Как ни озлобляет против Гоголя все, что нам известно из закулисного и даже кой-что из его печатного, а все-таки в результате это благородная и в русском мире самая гуманная личность – надо желать, чтоб по стопам его шли молодые писатели России.” (*Н. В. Гоголь в воспоминаниях современников*, Москва, 1959, str. 235).

Za nas je u ovom trenutku važno da *Ispovest autora* imenuje osnovne ambicije knjige *Oda-brana mesta*, a to je pre svega pitanje iz oblasti kreativne psihologije („психологический вопрос”), naime o razlozima napuštanja poetike smešnog, uviđanja destruktivnosti smeha i okretanja protivu njega. „Я пробовал несколько раз писать по-прежнему, как писалось в молодости, то есть, как попало, куда ни поведет перо мое, но ничто не лилось на бумагу.” (Гоголь, VI, str. 427).

ren je na povećanje komunikativnosti primarnog teksta.²¹⁷ Njegova namera je da prosvetli netransparentnost svoga arhitekta, dotičući se njegovih najdubljih planova. *Odabrana mesta*, kao sekundarni tekst, ima vrednost *paralelnog teksta*, proširujući primarni tekst mnoštvom novih ideja. On pretenjuje da bude nezaobilazni i neprikosnoveni ključ i limit za moguća tumačenja. Druga je stvar što ova knjiga nikada nije zadobila takav kredibilitet kod tumača Gogoljevog opusa, stekavši tek tužnu slavu *minus komentara*. Da li su latentne mogućnosti njene ipak veće, pokazaće budućnost.

Svest o izvesnom metodološkom prestupu (refleksija versus imaginacija) dovodila je legitimitet ovakve autorske intervencije u sumnju. Mada je ovu etapu refleksije sam Gogolj proglašavao neophodnom (da bi se otklonile teškoće umetničkog saobraćanja sa savremenici), nije bio zadovoljan njenim efektom. Pored teškoća arhitekta, koje je nastojao da otkloni, tekst *Odabranih mesta* je imao i svoje sopstvene brojne probleme, uključujući žanrovske. Pre svega mislimo na paradoksalnu metodologiju *govora o svom jeziku na svom jeziku*, i to bez izgrađene metajezičke aparature. U oba slučaja to je ostao piščev jezik, dakle ona nesvodiva posebnost koja govori sama za sebe i ne trpi objekt relaciju prema sebi.²¹⁸ Ako radikalizujemo našu tezu, možemo reći da razlike između tumačenog i tumačećeg teksta ne postoji,

²¹⁷ I njegove utilitarnosti, pre svega.

„Мне хотелось бы сим искупить бесполезность всего, доселе мною напечатанного, потому что в письмах моих (...) находится более нужного для человека, нежели в моих сочинениях.” (Гоголь, VI, str. 173).

²¹⁸ I sam Gogolj je došao do zaključka da je uzrok neuspeha knjige, pre svega, „način izražavanja”. Tinjanov je razvio ovu intuitivnu samokritičku opasku i za glavnog krivca neprijatnog utiska knjige na čitaoce (čak i na one koji su po nekim ideološkim pitanjima mogli biti saglasni sa Gogoljem) proglasio potpuno poklapanje umetničkih postupaka u oba diskursa, primarnom i sekundarnom.

„То, что было законным приемом в области художественной, ощутилось как незаконное в морально-религиозной и политической области. Быть может, этим и объясняется впечатление, произведенное *Перепиской с друзьями*, даже на друзей, согласных с Гоголем; Гоголь же сам считал главную причину неуспеха книги „способ выражения”. Но современники склонны были объяснять неуспех именно тем, что Гоголь изменил свои приемы.” (Тынянов, *DiG*, 320).

Tvrđnja o „potpunom poklapanju postupaka” snabdevena je upravo bravuroznom argumentacijom; jedan njen krak čini demonstriranje (preuzimanja) metafore u najrazličitijim svojim realizacijama: taj efektni znak raspoznavanja ranije umetničke produkcije, u diskursu *Odabranih mesta* postaje neumestan i nelegitiman. Još jedan Gogoljev omiljeni proseed (snimanje stvarnosti preko upitnika), sada, kada je predmet opservacije fenomen sopstvenog (moralnog) kreativiteta, postaje uvredljivo indiskretan i apartan.

osim u intenciji. Rezultat je kružna interpretacija. Gogolj je pravdao svoj opus, a opus je bio tu da njega opravda.

Vizuelno, dakle tehnički, reč je o trideset i tri manja teksta (pisma, članka, nazovimo ih poglavljima), koji čine kompoziciju *Odabranih mesta* prilično razuđenom. Ako bismo pokušali da ih tematski sistematizujemo, konačan spisak tema našao bi se u prilično neobaveznom redosledu. Taj zaključak možemo izvući i prostim uvidom u naslove poglavlja, koji su u prisnoj vezi sa tematskim rasponom. Pa ipak, mišljenja smo da je pri sklapanju ove knjige pre na delu aranžiranje gotovog materijala, negoli njegovo protočno komponovanje,²¹⁹ bez obzira na utisak tematske asocijativnosti. Tu je, za komentar karakteristična, sveprožimajuća tematska apriornost, koja objedinjuje „odabrana mesta”, i pored njihove labave sintaktike.

Spomenimo i čitav spektar postupaka usmerenih na Drugog kao objekt dejstva, koji se kreću od prostog zastupništva, sve do neprihvatljivog dociranja, otvorenih apelacija i uputstava, sve do teksta svoje oporuke, – na šta je čitalište, videli smo, promptno reagovalo.

Možemo, dakle, zaključiti da sudbina *Odabranih mesta* kao paratekstualnog autokomentara sopstvenog opusa nije bila slavna, i da ju je, protivno Gogoljevim očekivanjima, bilo teško ukalkulisati u masovnu recepciju.²²⁰ Jedan od najkvalifikovanijih čitalaca ove knjige, Jurij Tinjanov, pokušao je da pokaže suprotno...

„Действительно, совпадение между приемами полное. (...) Поставив на этот раз целью „узнать душу” Гоголь действует по законам своего творчества. (...) Подобным же образом преображение жизни должно было также совершиться по законам его творчества (смена масок).” (Тынянов, *DiG*, 320).

„Купля сведений слегка напоминает покупку мертвых душ.” (Тынянов, *DiG*, 322)

²¹⁹ Prema tipologiji H. Mustard, iz njene knjige *The Liric Cycle in German Literature*, New York, 1946.

²²⁰ M. Bahtin je to ovako formulisao, imajući u vidu stvaralačke teškoće finalizacije *Mrtvih duša*:

„U svet menipovske satire kao strano telo provalila je patetika, pozitivna patetika postala je apstraktna i ipak ispadala iz dela. Nije uspevao da istim ljudima i u istom delu pređe iz pakla u čistište i raj: stalni prelaz nije bio mogućan. Gogoljeva tragedija je u izvesnoj meri tragedija žanra (ako ne shvatimo žanr u formalističkom smislu nego kao zonu i polje vrednosnog opažanja i prikazivanja sveta). Gogolj je izgubio Rusiju, to jest izgubio je plan za njeno opažanje i prikazivanje, izgubio se između sećanja i bliskog kontakta (grubo govoreći, nije mogao da nađe odgovarajući podelak durbina).” (Bahtin, *O romanu*, 461).

U ovoj tragediji žanra nezaobilaznu ulogu ima upravo pokušaj sproveden knjigom *Odabrana mesta*, koja, iskoračujući iz žanra, postaje knjiga sa velikim K. Tu enormnu i ogo-

2. Rana Dostoevskiana: Homo Politicus

Otvorimo ovaj krug problema razmatranjem, za ovu priliku veoma važnog, odnosa između Dostojevskog i Bjelinskog. Idejna pozicija Bjelinskog u vreme njihovog poznanstva (od maja 1845. do maja 1848. godine) nije bila monolitna. Budući čovek ekstrema, Bjelinski je često menjao svoja ubeđenja i privrženosti. Na kojim pozicijama je bio u vreme gorljivog početka njihovog poznanstva? Nakon šegelijanstva, fihteanstva, hegelijanstva, francuskog racionalizma, bio je u fazi oduševljenja utopijskim socijalizmom. Usledilo je kratkotrajno, ali iskreno prožimanje Dostojevskog svojim harizmatičnim učiteljem.²²¹ Nakon uspešne saradnje i pripadnosti istom intelektualnom kru-

ljenu investiciju kreativne (ne)moći posreduje i čuveni aposteriorni predgovor-komentar drugom izdanju prvog toma *Mrtvih duša*. Gogolj pribegava patetično-ogoljenoj adresi *К читателю от сочинителя* u potpunosti demistifikujući svoje kreativne resurse („Кто бы ты ни был, мой читатель, (...) я прошу тебя помочь мне”) i vrši reviziju vrednosne skale poeme, upravo na način kako to i u *Odabranim mestima* čini; odriče se svojih ranijih umetničkih dostignuća, etiketirajući ih kao „собственную оплошность и поспешность”. Ovaj predgovor izazvao je ushićenje nekih krugova i odlučnu osudu drugih. Kod Bjelinskog to su „живые опасения за авторскую славу в будущем”, a S. P. Ševirjov ga ovako ceni: „Твое предисловие мне пришлось по сердцу, мне кажется что ты растешь духовно.” (Гоголь, V, str. 505).

²²¹ Na stranicama *Piščevog dnevnika* za 1873. godinu Dostojevski piše:

„Я несколько не преувеличиваю его горячего влечения ко мне – по крайней мере в первый месяц знакомства. Я застал его страстным социалистом и он прямо начал со мной с атеизма. (...) Он меня не взлюбил, но я страстно принял тогда все учение его.”.

U studiji *Последнее слово Достоевского о Белинском* (1928) G. Čulkov analizira jedan kasniji citatni oproštaj od ovog sistema vrednosti, koji se smešten u X knjigu IV dela (*Мальчику*), poglavlje VI (*Раннее развитие*) romana *Братья Карамазовы*. U dijalogu Aljoše i njegovog mladog štićenika, postavke iz čuvenog pisma Bjelinskog Dostojevski stavlja u usta nezrelog dečarca. Ne znači li to da je filozofija (i psihologija) učitelja bila infantilna i neodgovorna, svedena na nivo opštih mesta? Recimo i to da je u vreme pisanja *Braće Karamazova* pismo Bjelinskog još uvek bilo proskribovano, ali Dostojevskom, svakako, dobro poznato...

Čulkov je izričit:

„Поводом для этой пародийности послужило письмо Белинского к Гоголю и личные воспоминания о Белинском самого Достоевского.” (Navedeno delo, str. 70).

Što je još važnije, u navedenom dijalogu, Dostojevski (Aljoša) u potpunosti preuzima vrednosni sistem neposlatog pisma Gogolja, što svedoči o dubokom i istinskom slaganju. Komponujući repliku Aljoše, pisac kao da prenosi odjek Gogoljevih reči adresiranih na Belinskoga:

gu, oni se razilaze početkom 1847. godine, kada merila umetnika i njegovog promotera ispoljavaju kardinalne suprotnosti. Maja 1847. godine Bjelinski odlazi na lečenje u inostranstvo da bi se, nakon razmene polemičkih poslanica sa Gogoljem, septembra iste godine vratio u Rusiju. Njegov odnos prema Dostojevskom, sve do smrti, 28. maja 1848. godine, bio je negativan i manifestovao se nizom poznatih deziluzionisanih komentara.

Poslednja faza ideološke amplitude Bjelinskog, kojoj Dostojevski nije mogao biti svedok, jer je nastupila posle njihovih razlaza i otuđenja, najmanje je izučena. Radi se o njegovom razočaranju u socijalizam.²²² Možemo, dakle, zaključiti, ma kako to čudno zvučalo, da je u vreme kada se Bjelinski već bio razočarao u ideale socijalističkog utopizma, Dostojevski, kao akter tih ideja, za njih faktički stradao. Odijum mladalačkog revolucionarnog zavereništva tako je višestruko problematizovan. U svakom slučaju, u vreme čitanja inkriminisanog spisa (Zalcebrunskog pisma Bjelinskog Gogolju), prema hipotetičkom znanju obojice, ideološkog poklapanja nije moglo biti.

Koji su bili motivi mladog Dostojevskog da, nakon povlačenja iz okruženja Bjelinskog, potraži sabesednike među petraševcima? Simptomatičan je podatak da je Dostojevski počeo da posećuje skupove kod Petraševskog baš u vreme posta uoči Spasovdana, i da je, posle dužeg vremena, te godine i on sam predano postio. Naime, u to vreme burnog duhovnog lutanja, Dostojevski je, očito, čeznuo za novim okriljem. Druženje sa petraševcima nije ga vratilo onim pogledima koje je zastupao Bjelinski. Naprotiv, on uviđa utemeljenost religiozno-filozofske negacije ateističkog socijalizma koji nastoji da ostvari ljudsku sreću „pretvaranjem ljudskog društva u mravinjak”. Učenje Furijske, koje su preuzeli petraševci, ima nepatvorenu poetsku i vizionarsku vrednost, i na Dostojevskog je, pre svega, delovalo snagom svoje umetničke metaforičnosti. Osim toga, Furijske je duboko religiozan i hrišćanski nastrojen mislilac. Kružok petraševaca raspolagao je još jednom fascinantnom knjigom, čije drske teze, posvećene apoteozi titanskog individualizma, zanevek ranjavaju Dostojevskog.²²³

„Но какое невежество! Как дерзнуть с таким малым запасом сведений толковать о таких великих явлениях! (...) Опомнитесь, куда вы зашли! (...) Нельзя, получив легкое журнальное образование, судить о таких предметах!” (Гоголь, VI, стр. 356).

²²² U svojim pismima upućenim Botkinu i P. V. Anenkovu (1847. i 1848. godine), Bjelinski za socijaliste koristi sinonime poput: „насекомые вылупившиеся из навозу”, „дураки”, „ослы”, „скотины”. (Чулков, 1928, стр. 74).

²²³ Štirner, M., *Единственный и его собственность*, 1845.

U vreme famozne veleizdajničke sesije i čitanja Zalcbrunskog pisma Bjelinskog, što će biti neposredan razlog loma književne karijere Dostojevskog, Gogolj je nedodirljiv u svojoj asketskoj ekskluzivnosti i bez ikakvih kontakata sa Dostojevskim. Bjelinskog nema među živima.

Kao članu najradikalnije frakcije ruskih furijerista, Dostojevskom, nakon iscrpne istrage, sudi vojni sud. Dokumentacija o procesu je sačuvana, počev od denuncijacije tajnog agenta, naloga o hapšenju, izjava svedoka i optuženih, sama presuda.²²⁴ Za nas su osobito važni argumenti okrivljenog u svoju odbranu. Podvucimo, pre svega, da kukavičluku i renegatstvu nema ni traga. U izjavi Dostojevskog, članovi kružoka prikazani su objektivno, čak sa simpatijama, uz pronicljivo nadigravanje sa islednicima. Njegov iskaz o motivima čitanja pisma Bjelinskog od prvorazrednog je značaja, uzevši u obzir okolnosti pod kojima je dat. Ističući da u prepisci Gogolja i Bjelinskog vidi isključivo književni spis i sliku zanimljivih uzajamnih odnosa, posebno za njega koji je poznao Bjelinskog, Dostojevski priznaje da je postupio *neoprezno* kada je rešio da pismo pročita naglas. On jeste ocenio da je ta prepiska, dobijena ilegalnim kanalima, veoma atraktivna za debatni klub, ali ju je posredovao bez ikakvog propagandnog cilja, sasvim nepristrasno i uzdržavajući se od svakog komentara.²²⁵ Da li je u ovom rasporedu vrednosnih akcenata prevagnuo, ipak, oportunizam žrtve? Da li je reč o gestu prećutnog pristajanja uz konzervativnu akciologiju drugog korespondenta? Izgleda da je Dostojevski dosledno izbegavao da stavi ma kakav predznak ispred ovog mladalačkog angažmana, ostavljajući nam mogućnost da se, i nakon toliko godina, udubljujemo u njegovu enigmatičnost.

²²⁴ Počinjalo je desetleće degradirajućeg izopštenja. Obrazloženje je glasilo: „zbog učešća u zločinačkim planovima, i širenja pisma književnika Bjelinskog, koje je puno uvreda protiv pravoslavne crkve i vrhovne vlasti, kao i zbog širenja antivladinog spisa, što je zajedno sa drugima pokušavao da čini, uz pomoć domaće tipografije.” (*Ruska religijska filozofija i F. M. Dostojevski*, Beograd, 1980, str. 220).

²²⁵ „Da, ja sam, pročitao taj članak, ali da li onaj koji je prijavio ovo može da kaže prema kome od dvojice ljudi sam bio pristrasniji? Pismo Bjelinskog je napisano odveć čudno da bi moglo da izazove neku simpatiju, neko razumevanje. Čitav članak je primer tvrdnje bez dokaza. (...) Da li bih ja pristao da čitam članak čoveka sa kojim sam bio u svađi upravo radi njegovih ideja (to nije tajna, to mnogi znaju) i to još članak pisan u stanju bolesti, u stanju umne i duševne poremećenosti – da li bih ja čitao taj članak sa namerom da ga istaknem kao obrazac, kao formulu koju bi trebalo slediti?” (Navedeno delo, str. 148-149, 150).

U svakom tipu ideologiziranja, pa i ovako ekstremnom kao ovaj, postoji svest o slabim tačkama i preterivanjima sopstvenih ostrašćenih proklamacija, postoje izjave koje svedoče o dubokoj unutrašnjoj razdvojenosti svake krajnosne pozicije. Na tu psihološku zakonitost ljudskog određivanja prema idejama, ukazao je Nikola Milošević.²²⁶ Po logici potiskivanja, svaka ideološka pozicija poseduje pukotine, i to baš onog predznaka koji se surovo iskošenjuje iz svesvog programa. Ono što mnogi nazivaju *tajnom* Dostojevskog ili Gogolja, što pokušavaju da označe nekom posebnom fazom evolucije, zapravo je momenat iluminacije zaošijanog klatna, između dva, oduvek i nužno, suprotstavljena domašaja. Ta *dvoglasnost* prožela je Dostojevskog do kraja, i mi nemamo prava da pretpostavimo ni jednog trenutka monolitnu autoritarnost ni jednog od glasova. I Gogolj i Dostojevski bili su mislioci sa neugodnim dvojnicima. Ono što je Dostojevski pokušavao da potisne, uvek bi se iznova vraćalo. Ovakve vrednosne oscilacije možemo uočiti u oceni Gogoljevog i Bjelinskog nasleđa, svog sibirskog iskustva, angažovanja u kružoku petraševaca. Ni u jednom od tih slučajeva ne radi se o reviziji ideja, odricanju od prošlosti, okretanju za i protiv. Reč je o *orquestriranju istine*. Setimo se majstorske klasifikacije talenata koju nam daje M. Cvetajeva.²²⁷ Osećajno-misaoni svet Dostojevskog svojstven je velikim pesnicima, svaki naš pokušaj otvaranja obruča u strelu razvoja obeshrabrujuć je...

Pomenimo ovde jednu smelu pretpostavku, do koje je došao E. Simons, i to povodom zagonetne (radne) ocene Dostojevskog da je *junak Sela*

²²⁶ Milošević, N., *Dostojevski kao mislilac*, Beograd, 1981, str. 90-93; 193. I sam Dostojevski je formulisao ovu opružnu reakciju, u pismu Majkovu, od 18. juna 1856. godine, što nije bez značaja za naše razmatranje:

„Но всякая исключительность по натуре своей вызывает противоположность.” (Д, 28/I, str. 208).

²²⁷ „Чистая лирика живет чувствами. Чувства всегда – одни. В чувствах нет развития, нет логики. Они непоследовательны.” (Цветаева, *Сочинения в 2 томах*, Минск, 1988, str. 385).

Neosporno talentovani poslenik na litfrontu onog vremena, kojeg možemo pomenuti i izolovano od balasta posvemašne ideologizacije, A. V. Lunačarski, izvorno je doživljavao Dostojevskog kao pesnika-konstruktora ekspresionističkog rukopisa, „художником-лириком, который в особенности пишет о себе, для себя и от себя”. (*Достоевский как художник и мыслитель*, Красная новь, 1921), u: Луначарский, *Очерки по истории русской литературы*, Москва, 1976, str. 392).

Stepančikova – nalik na njega samog.²²⁸ Ako se saglasimo da se ta ocena odnosi na Fomu Fomiča (a ne na Rostanjova ili pripovedača), onda možemo prihvatiti da je *suštinski dualizam* (*essential dualism*) osobina koja spaja ovog junaka i *njegovog autora, Dostojevskog*. To nam ujedno otvara i nove perspektive, sa naznakom nimalo laskave autokarikaturalnosti, i sa srećnom verom da je Dostojevski znao sve ono što mi pokušavamo da kažemo o njemu i njegovom delu.

Kulminacioni momenat društvenog angažmana Dostojevskog predstavlja njegov čuveni *govor o Puškinu*, održan 8. juna 1880. godine. Govoreći o Puškinu, Dostojevski govori o savremeniciima i savremenom trenutku Rusije. Tri etape Puškinovog razvoja, koje izlaže slušaocima, nemaju mnogo zajedničkog sa Puškinovom imanencijom, ali zato odražavaju idejno-politički razvoj samog Dostojevskog.

Tip romantičarskog buntovnika, Aleka, za njega je inkarnacija faze ranog revolucionarnog (nihilističkog) negatorstva, dok je realistički dati Onjegin prototip ruskih socijalista četrdesetih godina. Ton Dostojevskog dalek je od svake podrugljivosti: jedina zamerka je da nisu dovoljno poznavali ruski narod, koji ih nikada i nije priznao za svoje predstavnike. Treća faza razvoja ruske društvene misli je okretanje ka malom čoveku (ova-

²²⁸ „It has been conjectured that Foma Fomich is a parody of Gogol, that is, of the religion-goaded Gogol of the latest years when he wrote a book of moral preachments intended to reveal his message to world. (This is the very book that Belinsky lashed so fiercely in his famous letter). There may be some truth in this suggestion, for the naively pompous Gogol, spouting moral and religious platitudes which everybody ridiculed, resembles Foma Fomich in his obvious struggle of boundiess self-esteem and pietistic humility. It will also be remembered that Dostoevsky, in his first description of the contents of *The Village of Stepanchikovo*, mentioned that the „hero is somewhat like me”. It is difficult to know whom he had in mind at hat time, for in the completed novel both Foma and Rostanev play leading roles. In reality, he probably drew upon himself for certain traits in both characters. The large-souled generosity, humbleness and impracticality of Rostanev and the essential dualism of Foma Fomich recall similar features of Dostoevski’s own nature.” (Simmons, E. J. (1940). *Dostoevsky, The Making of a Novelist*. New York: Vintage).
Ovde Simons ima u vidu izjavu Dostojevskog u pismu A. N. Majkovu, od 18. januara 1856. godine, koje smo delom citirali govoreći o genezi fragmenata tzv. „komičnog romana”.
„Я шутя начал комедию и шутя вызвал столько комической обстановки, столько комических лиц и так понравился мне мой герой, что я бросил форму комедии, несмотря на то что она удавалась, собственно для удовольствия как можно дольше следить за приключениями моего героя и самому хохотать над ним. Этот герой мне несколько сродни.” (Д, 28/I, стр. 209).

ploćenom u liku kapetana Belkina i sluge Saveljiča) i projektu moralnog samousavršavanja. Taj Puškinov zaokret, Dostojevski promovirao na nivo patetične recepture.²²⁹ Parola o smirenju prihvaćena je od strane auditorijuma kao imenovanje načina postizanja sveruskog i univerzalnog bratstva, uz isticanje specifičnosti ruskog puta.

Očito je u ovim formulacijama bilo neke dubinske protivurečnosti, kada su mu, prema svedočenju Gleba Uspenskog, frenetično aplaudirali i slovenofili i narodnjaci: jednima se činilo da pisac briljantno razvija ideje iz *Zlih duhova*, a drugima da se odriče od njih.²³⁰ Sasvim u duhu neke neeuclidovske geometrije, paralelne linije su se slile u zagrljaj.²³¹ U poslednjem *Piščevom dnevniku*, januara 1881. godine, Dostojevski sam stavlja znak jednakosti koji je za njega oduvek bio žuđen.²³² Bila je to jeres, kako sa stanovišta naučnog socijalizma tako i sa stanovišta crkvene ortodoksije.

Zadržimo se na jednoj malopoznatoj književnoj aferi, koja je imala značaj lakmus probe *homo politicus* u Dostojevskom. Bilo je to vreme simptomatičnog stremljenja dela ruskog društva da „ispravi” stvaralački put Gogolja. U štampi se 1872. godine pojavila mistifikacija *Mrtvih duša* (ne bi li se Gogolju vratila slava „progresivnog” pisca).²³³ Nastala polemika pri-

²²⁹ „Смирись, гордый человек, и прежде всего сломи свою гордость. Смирись, праздный человек, и прежде всего потрудись на родной ниве, вот это решение по народной правде и народному разуму. Победишь себя, усмиришь себя, – и станешь свободен как никогда и не воображал себе...” (Д, 12, стр. 380).

²³⁰ Uspenski, G. I., *Govor Dostojevskog o Puškinu*, u: *Dostojevski u svetlu ruske kritike*, Beograd, 1981.

²³¹ U svojoj studiji o Ljermontovu (*Избранное*, Кишинев, 1989, стр. 479), D. S. Mereškovski upravo na kategoriji „smirenja” bazira svoju sintezu o ruskom „сверхчеловечеству”. „Забунтовал Гоголь – написал первую часть *Мертвых душ* и смирился – сжег вторую, благословил крепостное право. Забунтовал Достоевский, пошел на каторгу – и вернулся проповедником смирения. Забунтовал Лев Толстой, начал с анархической синицы, собиравшейся море зажечь, и смирился – кончил непротивлением злу, проклятием русской революции.”

²³² „Я про наш русский социализм теперь говорю (...) цель и исход которого всенародная и вселенская церковь, осуществленная на земле, поколику земля может вместить ее.” (Д, 12, стр. 436).

²³³ Ovu aferu analizira V. V. Vinogradov u knjizi *О языке художественной литературы*, Москва, 1959. Inkriminirani rukopis mistifikacije, prema saopštenju časopisa *Ruska starina* koja ga je i objavila, pripadao je N. J. Prokopoviču (inače, prijatelju Gogolja) koji ga je zaveštao N. F. Jastžemskom, a ovaj dozvolio da se sa njega sačini i objavi

vukla je pažnju Dostojevskog, čije je interesovanje za Gogolja tih godina iznova produbljeno. U tom smislu su veoma indikativni rukopisni fragmenti *Piščevog dnevnika* iz 1877.²³⁴ Indigniran manipulacijama Gogoljevim nasleđem, Dostojevski se zalaže za revalorizaciju zlosrećnih *Odabranih mesta*, ističući vrednost nekih postavki, koje su se u međuvremenu potvrdile.²³⁵ Uz pretpostavku da je Dostojevski zaista autor ove zakasnele odbrane

kopija, posredstvom M. M. Bogojavlenskog. Prema ekspertizi A. N. Pipina, ti „pronađeni odlomci” predstavljali su treću redakciju drugog toma Gogoljeve poeme, sa korigovanim vrednosnim sistemom, u skladu sa recenzijom Bjelinskog.

„Таким образом, можно думать, что последние работы Гоголя над вторым томом уже отступали от направления *Переписки* в другую, лучшую сторону; ею объяснялись хоть некоторые стороны нового образа мыслей, к которому он, вместе с петербургскими друзьями, относился прежде с таким высокомерием и враждой.” (Navedeno delo, str. 369)

²³⁴ Долинин, А. С., *Новое о Ф. М. Достоевском*, Ленинград, 1940. To je ono čuveno mesto o ruskoj težnji da se bude originalan, pa makar i posredstvom nadevanja zlatnog fraka. Interesantno je povezivanje ove tipične ruske ambicije sa ličnošću Gogolja:

„Вероятнее всего, что Гоголь сшил себе золотой фрак еще чуть ли не до *Ревизора*.” (prema: Виноградов, В. В., *О языке художественной литературы*, Москва, 1959, str. 399).

²³⁵ Radi se o uvodu za seriju članaka *Из текущей жизни* i članku *Заметка от редакции* u listu *Гражданин* 1873/34, kao i o članku *Неоцененные побуждения* u broju 1873/43. Kako je stil ovih tekstova veoma blizak stilu *Piščevog dnevnika* (mada su potpisani inicijalima P. V.) Vinogradov polazi od pretpostavke da je njihov autor (ili bar davalac tonaliteta) lično F. M. Dostojevski. Za nas je značajno da autor stavlja pod sumnju „novootkriveni” ideološki preobražaj Gogolja.

„Это – забота об испорченной репутации Гоголя, написавшего *Переписку с друзьями* и в довершение беды несколько неполных глав второго тома *Мертвых душ*, в духе той же *Переписки*. Ястжембскому, находившемуся под сильным влиянием известного письма Белинского к Гоголю, пала на душу великая скорбь об утраченной репутации Гоголя и вслед за этим желание – чтоб второй том очистился и не отзывался больше духом *Переписки*. Он стал очищать и очистил три первые главы. (...).

А я, с своей стороны, смеаю, что Гоголь, исправляя второй том в 1851 году, когда Белинский уже давно лежал в могиле, вряд ли решился бы оставить намек на него, мертвого, если б это был действительный намек. Если г. Ястжембский знает Зальцбрунское письмо, то ему следовало бы знать также (...) и ответ Гоголя на это письмо, писанный в Остенде. Похоже ли там что-нибудь на озлобление? Там говорил только потрясенный организм, разбитое сердце да христианская кротость. Там, помнится, говорилось (и говорилось ведь не для печати): „Поверьте мне, что и вы и я перешли в излишество. Я по крайней мере сознаюсь в этом; не сознаетесь и вы?”” (Виноградов, 1959, str. 411).

Gogolja, ne možemo ovoj epizodi odreći socijalno-psihološki, ali i književno-istorijski pa i društveno-istorijski značaj.

Ovo potvrđuje da je političnost Dostojevskog i doslovno poprimila konture gogoljevskog koncepta; to je ona političnost, koja društvene probleme uvek nastoji pretvoriti u moralne, koji se pak mogu optimalno rešavati samo na religijskoj osnovi. Integrizam Dostojevskog, kao i Gogoljev, odbacuje bezbožnu svetovnost sa svojim moralnim relativizmom. Za obojicu je karakterističan društveni tradicionalizam ili, tačnije, ambivalentan odnos prema modernosti; to se pre svega odnosi na realan model liberalne države i njen pragmatizam. Opusi obojice umetnika usmereni su na potpunu i temeljitu kompromitaciju svetovnog humanizma i svetovne racionalnosti, kao i svetovno obojenih utopijskih očekivanja, a u korist reafirmacije religije i religijski nadahnute metapriče. Za obojicu je ponovno zadobijanje religijskog lika utopijskih očekivanja (hrišćanska linija petoknjižja Dostojevskog) vrhunac stvaralačkih napora. Autonomija profanog sveta i „punoletnog čoveka” odbacuje se i redukuje na karikaturu.

Ako uporedimo Černiševskovu i Dostojevskovu verziju tipa novih ljudi, zapažamo dve klase epiteta, koje im oba književnika dosledno podaruju. Kod prvog su to čestitost, valjanost, hrabrost, razboritost, istrajnost. Kod drugog – neiskrenost, ulizištvo, kukavičluk, pakost, glupost. Dostojevski stav o moralnoj i intelektualnoj inkompetenciji novih ljudi dovodi do iverice karikature, signališući njihovu izvornoljudsku manjkavost i besadržajnost. Konfrontacija Dostojevskog naspram novih ljudi bila je neminovna još iz aspekta onog dvadesetsedmogodišnjeg mladića, koji se kreće među njima, koji čita pismo njihovog Bjelinskog, koji robija u ime njihovog ideala. Kada je, nakon ispaštanja te krivice, shvatio da se čitava jedna populacija legitimno razmeće njemu tako dobro poznatim, intimnim misaonim arsenalom, nije se mogao odupreti izazovu. Kao publicisti, osnovni oponent mu je

Autor članaka je spreman da ove „varijante” Gogoljevog rukopisa preda u „večno i isključivo vlasništvo” Jastžembskog, jer one nemaju ničeg zajedničkog sa Gogoljevim viđenjem: „Гоголь был настолько чутко к жизни русского народа, что не мог допустить такой неправоподобности нравов и обычаев бывших помещичьих крестьян.” (Navedeno delo, str. 412).

„Итак, вся история вышла, весь сыр-бор загорелся оттого только, что назад тому лет четырнадцать г. Ястжембский находился под влиянием письма Белинского. И чудный психологический факт при этом замечается: кажется, будто г. Ястжембский как попал под влияние Белинского, так под ним и застыл.” (Navedeno delo, str. 413).

bio legendarni *Savremenik*, sa klikom militantnih intelektualaca, „nihilista i zapadnjaka”, okupljenih oko imena Bjelinskog, Dobroljubova, Černiševskog. Način na koji Dostojevski varira njihov simbol kristalne (aveti) modernizacije veoma je indikativan. I dok su oni modernizaciju doživljavali kao lirski izraz industrijskog doba, Dostojevski je odbacuje kao travestiju i frontalni napad na čoveka. U kontekstu opšte defanzivnosti prema vrednostima buržoaskog Zapada, Dostojevski je tako shvaćenu modernost pretočio u jedan od svojih najsugestivnijih simbola, sa posebnim nabojem u *Zapisima iz podzemlja*, čiji junak žudi da joj, makar krišom, isplazi jezik. Ideji „usmrćujuće rutine” modernizacije Dostojevski suprotstavlja ljudsku avanturu patnje, sumnje i negacije. Taj otpor prema kategoriji utilitarnosti, taj strah od *nove* modernosti (stakla i čelika), kao i zauzimanje za vrednosti *stare* modernosti (spontane i vibrantne gradske ulice), nasledio je od njega ne jedan kreator distopijskih modela budućnosti. Pomenimo samo Zamjatina, Hakslija, Orvela, sa njihovim umetničkim pledoajeom iracionalističke besistemnosti ljudskog.

VIII. ZAKLJUČAK

Pukotine premrežuju svako monolitno stanovište, pa i ideološko stanovište Dostojevskog u svakom trenutku njegovog iskazivanja. Praksološka realizacija ideja i kod Gogolja pati od sličnih naprslina. Nazovimo to orkestracijom istine.

Oglašavanje napaćenog izopštenika humornim delcem prinudnog samozaborava – to nam liči na psihološku igru skrivenog komedijašenja. Pred nama, izgleda, nije samo jedan Foma Fomič Opiskin...

Ima mnogo nepoznanica u stvaralačkoj istoriji *Sela Stepančikova*. Istraživač ima posla sa objavljenim tekstom i malobrojnim autorskim i saradničkim komentarima. Domislimo. Zašto bi 1854. godine (hipotetički datum početka rada nad romanom) robijaša fantomske krivice zaposela orijentacija na Gogoljevu ličnost? Ako se nije moglo bez psihološkog resantimana, malo je verovatno da bi predmet fiksacije bio Gogolj.²³⁶

Da je reč o parodiji na jednog pisca i jednu knjigu, ovo delo bi bilo slepa ulica, sa jednim tužnim nazivom. A reč je o tunelu iz jednog masiva (stilskog) u drugi, a možda i o ulici koja vodi na sunčane trgove... Ulica *Sela Stepančikova* nema samo jednog deformisanog žitelja; pamtimo je po desetini markantnih i rodonačelnih, jasno utisnutih u naše čitalačko iskustvo, ne jedanput oživljenih kroz niz medija, pa i život sam.²³⁷

²³⁶ „С презрением и богохульными насмешками Достоевский сжигает и топчет все, чему поклонялся в годы близости Белинскому и Петрашевскому. Он словно вымещает на духовных вождях своей юности тяжкие годы каторжных испытаний. Словно считая их виновными в своих великих страданиях, Достоевский клеймит их оскорбительными осуждениями и чисто памфлетическими выпадами.” (Гроссман, *Путь Достоевского*, 1921, str. 103).

²³⁷ „Главное и бесспорное самое перспективное художественное открытие Достоевского в *Селе Степанчикове* (...) – это целая когорта типов, многие из которых лишь только мелькнули на периферии романа, но вновь и много раз еще появятся в произведениях 1860-1870-х годов. Ежевикин – прямой предшественник Лебедева, (...) Мизинчикову принадлежит честь возглавлять разряд ординарных материалистов (Лужин, Ганя Иволгин, Птицын), (...) от Татьяны Ивановны протягиваются нити к Марии Лебядкиной, от Видоплясова к Смердякову.” (Туниманов, 1980, str. 64).

Celokupna poetika ovog dela sledi poetiku (i gogoljevsku) ranijih dela Dostojevskog, sve do pojedinačnih stilskih rešenja. Sporna ličnost prepo-
dobne kućne lude zakonita je varijanta m a l o g čoveka, i ujedno začetak
potonjih poetoloških (i tipoloških) rešenja.²³⁸

Hipotetički predložak ove knjige, *Odabrana mesta* Gogolja, po na-
šem mišljenju, potrebno je bilo pre svega ž a n r o v s k i odrediti, i suditi
o njemu po logici datog žanra. Naši naponi su bili usmereni upravo ka žan-
rovskoj valorizaciji teksta *Odabrana mesta*, što i jeste presudno za poima-
nje fenomena recepcije ove Gogoljeve opusku. Čitav korpus (umetničke i
publicističke) nadolazeće ruske reči biva „zaražen” gogoljevski shvaćenom
misijom umetnika, na način knjige *Odabrana mesta*. Na žalost, ovaj rasad-
nik je zagađen i uništen. Na krčevini dugo ništa nije raslo, ali klice Gogo-
ljevog misaonog apela upravo dokazuju da nisu bile lude ni bolesne, a ni
uzaludne.

Razloge neuspeha ove knjige mnogi su videli u rigidnom i doslednom
praktikovanju rukopisa velikog umetnika na tekstu manje vrednosti, gde se
on oseća kao rogovatan i smešan manirizam. Za poštovaoce Gogolja to nije
dovoljno za smehotvorno slepilo. Ako se mahnemo ambicija da superiorno
sudimo, moramo uvažiti da je i ovo Gogolj, visoko egzaltiran na način svo-
jih junaka, i to onaj pravi, njihov tvorac.²³⁹

²³⁸ „Герои *Села Степанчикова*, конечно, не „гоголевские” типы: (это эталон, высокий, почти недостижимый образец художественного творчества); смысл уподо-
бления – (или сравнения) в другом – они не ниже, с точки зрения Достоевского, гого-
левских героев, от них не отказался бы и такой великий „комический” писатель, как
Гоголь. Иначе, оригинальный и впервые вводимый Достоевским психологический
материал, (...) жанровые новации (и дерзкое смешение жанров), усложнение пове-
ствовательных форм (...), театрализация действия, оркестровка диалогов. Предве-
щаются напряженные идеологические диспуты в больших романах, – все это харак-
терные черты художественного мира зрелого Достоевского, а не „нового Гоголя”.
(Туниманов, 1980, str. 62).

„Естествен подспудно присутствующий в романе пересмотр старых принципов ор-
ганизации художественного мира и типологии (чиновники и мечтатели), „прежнего”
гуманизма с сентиментально-утопическим, прекраснотушным оттенком. Не отказ
или нигилистический переворот, а творческое переосмысление своей идеологии и
поэтики.” (Туниманов, 1980, str. 63).

²³⁹ „Переписка с друзьями – для читателей, проглядевших моралистические
намёки *Шинели*, *Мертвых душ* и *Театрального разезда*, и не имевших понятия о
дальнейшей эволюции Гоголя, была полной неожиданностью. От него ждали юмо-
ристических произведений (...) и вдруг появился сборник покаяний, наставлений и

I izrikom smatramo da se na ovu knjigu Gogolja, u tišini nadolazećeg sumraka kulture, najhrabrije odazvao upravo Dostojevski. Celokupnim opusom (a ne samo *Selom Stepančikovom*), koji jeste omaž (a ne parodija).²⁴⁰

Ideja o parodiji mogla je poteći u neobaveznom salonskom ćaskanju, bez primisli naučnog verifikovanja, kao atraktivna i pikantna heuristička spletkа. Ili u čudno vreme kada se demontiraju svetinje...

Nesumnjivo je jedno: *Stepančikovo* vrvi od gogoljevskih rešenja, ali bez mehanizma izrugivačkog prepravljanja.²⁴¹ Na sličan način Dostojevski

проприцаний. (...) При историческом изучении она перестает казаться неожиданной и обнаруживается ее *связь* со всем его не только личным, но и творческим путем. Больше того – из сознания этой связи книга и возникла.” (В. Гиппиус, *Гоголь*, Providence, 1971, str. 171, kurziv Gippijusa).

„Бесспорно, что Гоголь не сумел придать своим размышлениям форму, которая способствовала бы их влиянию. Толстой когда-то недаром высказал мысль, что необходимо было бы переиздать *Выбранные места*, выбросив те места, которые задевают, шокируют или просто действуют неприятно на читателя.” (Зеньковский, *Русские мыслители и Европа*, str. 44).

„На Гоголя со всех сторон посыпались упреки и обвинения. (...) Едва ли не один Апполон Григорьев понял, что между Гоголем, каким он казался прежде, и Гоголем, каким он теперь предстал, принципиального противуречия не было.” (Брецинская, З. А., *Гоголь как мыслитель*, Русс. лит. яз., 1984/131, str. 81).

²⁴⁰ „Однако в общих вопросах мировоззрения, Достоевский в самом деле пошел по пути, проложенному Гоголем, автором *Выбранных мест из переписки с друзьями*. Этим объясняется, почему он, как редактор *Времени*, дал место на страницах своего журнала иной оценке Гоголя, чем та, которую оставил Белинский. Ведь и Достоевский стал звать к смирению вместо протеста, к христианству вместо социальной реформы, к религиозно-нравственному самоусовершенствованию вместо обличения политического и общественного строя.” (Кирпотин, *Достоевский и Белинский*, 1960, str. 105).

²⁴¹ „А с другой стороны, Достоевский становился на точку зрения Гоголя в пародийном изображении „западничества”. Эта двойственность позиции Достоевского свидетельствует о том, что автор *Села Степанчикова* не имел тогда твердой, последовательной точки зрения на творчество Гоголя последнего периода, на его идейные метания и заблуждения.” (Гус, М., *Идеи и образы Ф. М. Достоевского*, Москва, 1971, str. 164).

Postoji još jedan jasan pokazatelj afirmativnog odnosa prema lutanjima Gogolja, i to baš u sferi žanra. Ideja prožimanja političkog i estetskog u uslovnoj formi epistole, obuzela je Dostojevskog upravo na robiji, dakle u eri opredeljivanja za Gogolja. Bila je to zamisao *Pisama o umetnosti* odnosno *Pisama iz provincije*, sa svojom realizacijom u *Ряду стамей из русской литературы* (1860). U pozadini svega je imperativ da se progovori „соб-

je apsorbovao esencije mnogih majstora reči, velikih, malih i najmanjih. Brojati i komentarisati intertekst, naravno, nije za sva vremena obesmišljeno, ali treba tragati za novom aurom smisla. Ni u kom slučaju jednog i koначnog.

Vlasnik izazovne rukavice, Jurij Tinjanov, pak tvrdi da je reč o jednostavnoj parodiji jednog autora i njegovog dela. U traganju za početnim stilsko-ideološkim neravninama, koje su mogle usloviti produkciju parodije, on razotkriva odbojnost Dostojevskog prema tipovima Gogolja, kao i stilističko signalisanje te odbojnosti. Pretpostavlja da je moglo biti reči i o ličnom animozitetu koji je, budući produbljen u vreme pisanja *Sela Stepančikova*, sposoban da tipizaciju glavnog lika usmeri ka parodiji. Da li? Izbegavši ovakva suočavanja, baš u trenutku maksimalnog pritiska u navedenom smeru, Tinjanov (u vidu *примечания на примечание*) zaključuje da je reč o slučajnom i za žanr irelevantnom podudaranju navedenih sfera sukobljavanja, i akribično nam prezentuje dvadesetak neporecivih tekst-tekst presecanja *Sela Stepančikova* i *Odabranih mesta*.

Naša teza je bila da se upravo u okolnosti postavljanja kritike Bje-linskog za stalni reper pri sopstvenom pribiranjju materijala, odrazila protivurečnost u poziciji samog istraživača, koji iza štita etablisane recenzije pokušava da iznese svoje lično mišljenje. Dobili smo, tako, nesrećnu montažu agresivnog ideologizovanog motrišta (*Interventio Belinskiana*) sa dezideologizovanim (depsihologizovanim) stanovištem najkultivisanijeg formalizma ovoga veka, kome je suđeno da, i tako izvitoperen, traje. I koji je svaku (imputiranu) kauzalno-teleološku analizu (psihološku, sociološku, biografsku) doživljavao kao strano telo.²⁴²

Ova suprotnost, šta više nesaglasnost, između sinhronijskog i dijahronijskog proučavanja (uverenje da se može teoretisati samo u ravni sinhroni-

ственно о значении христианства в искусстве” (Pismo A. E. Vrangelu, 13, IV, 1856; Д, 28/I, str. 229).

U pismu bratu od 13. IX 1858. godine Dostojevski opisuje narav ovog projekta:

„Записано и набросано несколько литературных статей, (...) о современных поэмах, о статистическом направлении литературы, о бесполезности направлений в искусстве – статьи, которые писаны задорно, и даже остро, а главное легко.” (Д, 28/I, str. 316).

²⁴² V. Šklovski nije poznao kompromise ovakve vrste u to vreme. U svojoj studiji *Пародийный роман* (1921), on dosledno smatra parodiju „обнажением приема”, kada „художественная форма дается вне всякой мотивированности” (*Texte der Russischen Formalisten*, 1969, str. 245).

je, koja se shvata i upražnjava kao ahronija), ubrzo je uočena i ispravljena baš u okviru ruskog formalizma. Veliku ulogu pri tome, po našem mišljenju, odigrale su besprekorne empirijske indukcije V. V. Vinogradova.²⁴³ Kao *differentia specifica* parodijske intertekstualnosti, mimo bogate palete njene efektivnosti, priznat je jedan d o k a z i v momenat njene g e n e z e, koji je Tinjanov u *DiG* pomenuo pa napustio, bez mogućnosti dokazivanja ali sa formalističkom spremnošću ukidanja.

Ipak, Tinjanov, nakon prve redakcije *DiG* (1919), u tekstu *Тютчев и Гейне* (1921) uvodi suprotstavljanje kategorija geneze i tradicije, da bi uskoro uveo pojam evolucije (*Литературный факт, О литературной эволюции*, 1924, 1929). Sve to možemo podvesti pod jedan („popravni”) teorijski pledoaje za uspostavljanje stroge korelacije između književnog niza i ostalih (istorijskih) nizova, sa svojim složenim snopovima strukturalnih zakonitosti.²⁴⁴ Formalisti su se suočili sa istorijom kada su prešli sa pojma p o s e d e a na pojam f u n k c i j e. Ali, to nije bilo vreme Tinjanovljeve knjige o Dostojevskom i Gogolju...²⁴⁵

Od Tinjanovljevog vremena dogodilo se podosta teorije, od kontekstualizacije pa do dekonstrukcije svih oblika komunikacije. Njegova teza o „drugom planu” u međuvremenu se radikalizovala: svi tekstovi stekli su tragove drugih tekstova. Reč je o smeni teorijskih paradigmi, nastaloj na osnovu više od pola veka burne umetničke produkcije. Krajnja modernost Tinjanova doživela je trenutak svoje demodiranosti.

Premise o autonomiji i stabilnosti književnog teksta koji podleže opisu, postale su rekviziti pionirske prošlosti. Insistira se na pluralizmu plana koji uzimaju učešća u značenju teksta, ne čineći od njega strukturalno inferiornu celinu. Ispitivanje tekstualne transcendencije, odnosno skrivene

²⁴³ В. В. Виноградов, *О литературной циклизации*, у: *Поэтика русской литературы*, Москва, 1976, стр. 53-54.

²⁴⁴ Na uvažavanje saodnosa književne imanencije i njenog zaleđa bio je spreman B. Ejhenbaum, uvođenjem kategorije književne svakodnevice u svoja razmatranja. (Эйхенбаум, *Литературный быт*, у: *Texte der Russischen Formalisten*, 1969, стр. 474).

²⁴⁵ „Поэтому самое сличение тех или иных литературных явлений должно проводиться по функциям а не только по формам. Совершенно несходные по видимости явления разных функциональных систем могут быть сходны по функциям и наоборот. Вопрос затемняется тем, что каждое литературное направление в известный период ищет своих опорных пунктов в предшествующих системах, – то, что можно назвать „традиционностью”. (Тынянов, *Литературная эволюция*, у: *Texte der Russischen Formalisten*, 1969, стр. 458).

ili vidljive veze jednog teksta sa drugim tekstovima, danas pokriva učenje o trans-tekstualnosti, sa mnoštvom područja zaslepljujuće terminološke raznorodnosti. Post-strukturalistička i dekonstrukcionalistička otkrića primetno suspenduju tradicionalne modele književne teorije. Pa i onaj o parodiji iz pera Jurija Tinjanova. Teorija intertekstualne polivalencije uzdignuta je do skrivene poluge svakog književnog izražavanja, a ne samo parodijskog.

Recimo na kraju da i savremeni diskurs teorije poprima od književnosti ovo svojstvo, baš kao i otvoreno priznanje da se služi drugim tekstovima, oslobađajući se mistike znanja koje sve zna. U mašineriju teorije ulazi sve što može otkloniti sumnju da se radi o nelogičnosti, nedoslednosti i onom najstrašnijem – o neznanju. Osnovni zahtev naučnog diskursa da se bude iznad svake subjektivnosti sve je teže ispuniti. Diskurs teorije počeo je da proizvodi fikciju.

Tako smo i mi, vreme je da to spoznamo, govoreći o svom predmetu, predstavili sebe i svoju realnost. Baš kao i Jurij Tinjanov svoju. Za utehu možemo reći da je naše razmišljanje bilo daleko od svake primisli davanja konačnih odgovora, a da je mnogo bliže njihovom dovođenju u pitanje.

BIBLIOGRAFIJA

Na ruskom jeziku:

- Аксаков, С. И. (1986). „История моего знакомства с Гоголем“. В: *Собрание сочинений в 3 томах*, т. 3. Москва: Художественная литература.
- Алексеев, М. Н. (1921). „О драматургических опытах Достоевского“. В: *Творчество Достоевского*. Одесса.
- Андроникова, М. И. (1974). *От прототипа к образу, К проблеме портрета в литературе и кино*. Москва: Наука.
- Анненков, П. В. (1960). *Литературные воспоминания*. Москва:
- Анненский, И. (1987). *Избранное*. Москва: Правда.
- Архипова, А. В. (1971). „Из сценической истории Села Степанчиково“. В: *Достоевский и его время*. Ленинград: Наука.
- Архипова, А. В. (1972). „Примечания к роману Село Степанчиково“. В: *Полное собрание сочинений в 30 томах*, т. 3. Ленинград: Наука.
- Бабович, М. (1988). „Роман Достоевского и русское революционное движение“. *Болг. русистика*, София, 1988/2
- Барабаш, Ю. (1989). „Набоков и Гоголь (мастер и гений). Заметки на полях книги В. Набокова Николай Гоголь“. Москва, 1989/1
- Бахтин, М. М. (1975). *Вопросы литературы и эстетики*. Москва: Художественная литература.
- Бегак, Б. (1980). „Пародия и ее приемы“. В: *Русская литературная пародия*, Ann Arbor: Ардис.
- Белик, А. П. (1974). *Художественные образы Ф. М. Достоевского*. Москва: Наука.
- Белинский, В. Г. (1976–1982). *Собрание сочинений в 9 томах* Москва: Художественная литература.
- Белый, А. (1934). *Мастерство Гоголя*. Москва-Ленинград: ОГИЗ.
- Белышева, А. (1967). „Тайна смерти Гоголя“. *Нева*. 1967/3

- Бельчиков, Н. Ф. (1971). *Достоевский в процессе петрашевцев*. Москва: Наука.
- Бем, А. Л. (1929). „Гоголь и Пушкин в творчестве Достоевского“. *Славия*. 1929/8
- Бем, А. Л. (1933). „Достоевский – гениальный читатель“. В: *О Достоевском*, т. 2. Прага: Семинарий по изучению Достоевского.
- Бем, А. Л. (1933). „Личные имена у Достоевского“. В: *Сборник в честь Л. Милетич*. София: 409–434.
- Бем, А. Л. (1936). *У истоков творчества Достоевского*. В: *О Достоевском*, т. 3. Прага: Семинарий по изучению Достоевского.
- Бирман, О. Г. (1959). *Путь актрисы*. Москва: ВТО.
- Блок, А. (1963). *Собрание сочинений в 8 томах*. Москва-Ленинград: ГИХЛ.
- Бочаров, С. Т. (1974). *Смена литературных стилей*. Москва: Наука.
- Брюсов, В. (1909). *Испепеленный. К характеристике Гоголя*. Москва: Скорпион.
- Бурсов, Б. И. (1982). *Избранные работы*. В 2 томах. Ленинград: Художественная литература.
- Бурсов Б. И. (1985). *Родник русского реализма // Гоголь: История и современность*. (К 175-летию со дня рождения). Москва: Советская Россия.
- Бушмин, А. С. (1980). *Наука о литературе*. Москва: Современник.
- Вересаев, В. В. (1961). *Собрание сочинений*. В 5 томах. Москва: Правда.
- Викторович, В. А. (1988). „Достоевский и В. П. Мещерский (к вопросу об отношениях писателя с охранительным лагерем)“. *Русская литература*, 1988/1
- Виноградов, В. В. (1976). *Избранные труды. Поэтика русской литературы*. Москва: Наука.
- Волгин, И. (1986). *Последний год Достоевского. Исторические записки*. Москва: Советский писатель.
- Гиппиус, В. В. (1971). *Гоголь*. Providence: Brown university press.
- Гоголь, Н. В. (1986). *Собрание сочинений*. В 7 томах. Москва: Художественная литература.
- Гоголь Н. В. (1936). *Материалы и исследования* под ред. В. В. Гиппиус. В 2 томах. Москва-Ленинград: Издательство Академии Наук СССР.

- Гоголь Н. В. в русской литературе в воспоминаниях современников (1959). Москва: Детгиз.
- Гоголь: История и современность: (к 175-летию со дня рождения): [сборник] (1985). Москва: Советская Россия.
- Григорьев, А. Л. (1966). „Достоевский и Дидро“. *Русская литература*, 1966/4
- Григорьев, А. А. (1982). „Гоголь и его последняя книга“. В: *Русская эстетика и критика 40–50 годов*. Москва: Искусство.
- Григорьев, Апп. (1970). *Сочинения*, Villanova: Villanova University press.
- Григорович, Д. В. (1928). *Литературные воспоминания*. Ленинград: Academia.
- Гришин, Д. В. (1971). *Достоевский – человек, писатель и мифы*. Мельбурн: Мельбурнский университет.
- Гроссман, Л. П. (1914). „Русский Кандид (К вопросу о влиянии Вольтера на Достоевского)“. *Вестник Европы*, 1914/5
- Гроссман, Л. П. (1921). *Путь Достоевского*. Одесса: Всеукраинское государственное изд-во.
- Гроссман, Л. П. (1925). *Поэтика Достоевского*. Москва: ГАХН.
- Гроссман, Л. П. (1935). *Жизнь и труды Ф. М. Достоевского. Биография в датах и документах*. Москва – Ленинград: Academia.
- Гроссман, Л. П. (1959). „Достоевский – художник“. В: *Творчество Достоевского*. Москва: АН СССР.
- Гроссман, Л. П. (1963). *Достоевский*. Москва: Молодая гвардия.
- Гроссман, Л. П. (1980). „Пародия как жанр литературной критики“. В: *Русская литературная пародия*. Ann Arbor: Ардис.
- Гуковский, Г. А. (1959). *Реализм Гоголя*. Москва – Ленинград: ГИХЛ.
- Гус, М. (1971). *Идеи и образы Ф. М. Достоевского*. Москва: Художественная литература.
- Днепров, В. Д. (1978). *Идеи, страсти, поступки. Из художественного опыта Достоевского*. Ленинград: Советский писатель.
- Добролюбов, Н. А. (1984). *Литературная критика*. В 2 томах. Ленинград: Художественная литература.
- Долинин, А. С. (1940). *Новое о Ф. М. Достоевском*. Ленинград: Ученые записки Ленинградского пед. инст. им. М. Н. Покровского.
- Долинин, А. С. (1956). *Из истории борьбы Гоголя и Белинского за идейность в литературе*. Ленинград: Учен. зап. Ленинградского гос. пед. ин-та.

- Долинин, А. С. (1963). *Последние романы Достоевского*. Москва – Ленинград:
- Долинин, А. С. (1989). *Достоевский и другие*. Ленинград: Советский писатель.
- Дороватовская-Любимова, В. С. (1928). „Достоевский и шестидесятники“. В: *Достоевский, Сборник статей*. Москва: Труды Академии художественных наук. Лит. секция. Вып. 3.
- Достоевская, А. Г. (1971). *Воспоминания*. Москва: Художественная Литература.
- Достоевский, Ф. М. (1972). *Село Степанчиково о его обитатели*. В: *Полное собрание сочинений в 30 томах*, т.3. Ленинград: Наука.
- Достоевский. Статьи и материалы I* (1922). Ред. А. С. Долинин. Петербург: Мысль.
- Достоевский. Статьи и материалы II* (1924). Ред. А. С. Долинин. Ленинград: Мысль.
- Достоевский. Материалы и исследования* (1935). Ред. А. С. Долинин. Ленинград: Издательство Академии наук СССР.
- Достоевский в русской критике* (1956). Сост. А. А. Белкин. Москва: Гослитиздат.
- Достоевский в воспоминаниях современников. В 2 томах* (1964). Ред. А. С. Долинин. Москва: Художественная литература.
- Достоевский. Библиография произведений о нем (1917–1965)*. (1968). Ред. А. Белкин, А. Долинин, Вадим Кожинов. Москва: Книга.
- Достоевский и русские писатели. Традиции, новаторство, мастерство* (1971). Сост. В. Я. Кирпотин. Москва: Советский писатель.
- Достоевский и его время* (1971). Ред. В. Г. Вазанов и Г. М. Фридлендер. Ленинград: Наука.
- Достоевский и русские писатели: Традиции. Новаторство. Мастерство*. (1971). Сборник статей. Сост. В. Я. Кирпотин. Москва: Советский писатель.
- Достоевский – художник и мыслителей*. (1972). Москва: Художественная литература.
- Достоевский. Новые материалы и исследования* (Литературное наследство том 86). (1973). Москва: Наука.
- Достоевский. Материалы и исследования*, том 8 (1988). Ленинград: Наука.

- Достоевский и современность* (1988). Тезисы выступлений на „старо-русских чтениях”, Новгород.
- Дюришин, Д. (1988). „Межлитературные общности как выражение закономерностей всемирной литературы”. *Slavica Slovaca*, 1988/2,4
- Жирмунский, В. М. (1967). *Литературные течения как явления международные*. Ленинград: Наука.
- Жирмунский, В. М. (1977). *Теория литературы, Поэтика, Стилистика*. Ленинград: Наука.
- Жирмунский, В. М. (1979). *Сравнительное литературоведение. Восток и Запад*. Ленинград: Наука.
- Жолковский, А. К. (1976). „Заметки о тексте, подтексте и цитации у Пастернака“ В: *Boris Pasternak: Essays*. Ed. by N. A. Nilsson. Stockholm, P. 67–84.
- Захаров, В. Н. (1981). „Комический шедевр Достоевского“. В: *Село Степанчиково и его обитатели*. Петрозаводск: Карелия.
- Захаров, В. Н. (1985). *Система жанров Достоевского. Типология и поэтика*. Ленинград: Издательство Ленинградского университета.
- Залесский, В. Ф. (1963). *Героя я ищу. Статьи о драматургии и театре*. Москва: Советский писатель.
- Заславский, Д. О. (1959). *Заметки о юморе и сатире в произведениях Достоевского*. Москва: Изд-во АН СССР.
- Зеньковский, В. В. (1926). *Русские мыслители и Европа. Критика европейской культуры у русских мыслителей*. Париж: YMCA-Press.
- Зеньковский, В. В. (1948-1950). *История русской философии, в двух томах*, Париж: YMCA-Press.
- Зеньковский, В. В. (1961). *Н. В. Гоголь*. Париж: YMCA-Press.
- Зименкова, В. А. (1989). „Лингвистический механизм литературного пародирования и изучение некоторых языковых явлений на материале пародии“. В: *Текстовый и синтаксический уровень стилистического анализа*. Ленинград: ЛГПИ.
- Золотусский, И. П. (1979). *Гоголь*. Москва: Молодая гвардия.
- Золотусский, И. П. (1987). *Поэзия прозы, Статьи о Гоголе*. Москва: Советский писатель.
- Зоценко, М. (1990). *Перед восходом солнца*. Москва: Педагогика.
- Елистратова, А. А. (1972). *Гоголь и проблемы западноевропейского романа*. Москва: Наука.

- Ершов, Л. Ф. (1960). *Советская сатирическая проза 20 годов*. Москва – Ленинград: Изд-во Акад. наук СССР. Ленингр. отд-ние.
- Ермилов, В. В. (1953). *Н. В. Гоголь*. Москва: Советский писатель.
- Ермилов, В. В. (1956). *Ф. М. Достоевский*. Москва: Гослитиздат.
- Ищенко, М. Т. (1973). *Пародии Салтыкова Щедрина*. Минск: БГУ.
- Карсавин, Л. П. (1974). *Католичество*. Брюссель: Жизнь с Богом.
- Казакевич, А. (1987). *Особенности гоголевской поэтики в свете реально-исторического подхода к Мертвым душам*. Frankfurt am Mein: Institut fur Slawistik der Universitet Giesen.
- Кедров, К. (1980). „Мужество Достоевского“. *Новый мир*, 1980/2
- Кирпотин, В. Я. (1960). *Ф. М. Достоевский. Творческий путь (1821–1859)*. Москва: Гослитиздат.
- Кирпотин, В. Я. (1966). *Достоевский в шестидесятые годы*. Москва: Художественная литература.
- Кирпотин, В. Я. (1969). „Мир и лицо в творчестве Достоевского. В: *Мастерство русских классиков*“. Москва: Советский писатель.
- Кирпотин, В. Я. (1972). *Достоевский – художник. Этюды и исследования*. Москва: Советский писатель.
- Кирпотин, В. Я. (1974). „Лебедев и племянник Рамо“. *Вопросы литературы*. 1974/7
- Кирпотин, В. Я. (1971). „У истоков романа-трагедии. Достоевский – Пушкин– Гоголь“. В: *Достоевский и русские писатели*. Москва: Сов. писатель.
- Кирпотин, В. Я. (1976). *Достоевский и Белинский*. Москва: Художественная литература.
- Кирпотин, В. Я. (1978). *Избранные работы в 2 томах*. Москва: Художественная литература.
- Кирпотин, В. Я. (1980). *Мир Достоевского, Этюды и исследования*. Москва: Советский писатель.
- Короленко, В. Г. (1953). *История моего современника*. Москва: Правда.
- Котелников, В. А. (1989). „Опыты пустынь и русская литература“. *Русская литература*, 1989/3
- Ковач, А. (1985). *Роман Достоевского, Опыт поэтики и жанра*. Будапешт: Tankönyvkiadó.
- Ковалевская, С. В. (1961). *Воспоминания и письма*. Москва: Академия наук.

- Кравцов, Н. (1980). „К истории русской пародии“. В: *Русская литературная пародия*. Ann Arbor: Ардис.
- Кулешов, В. И. (1965). *Натуральная школа в русской литературе*. Москва: Просвещение.
- Купреянова, Е. Н. (1990). „Гоголь – комедиограф“. *Русская литература*, 1990/1
- Лейкина-Свирская, В. Р. (1965). *Петрашевы*. Москва: Просвещение.
- Лихачов, Д. С. (1962). *Текстология*. На материале русской литературы X – XVII вв. Москва-Ленинград: Изд-во АН СССР.
- Лосев, А. Ф. (1969). *История античной эстетики*. Москва: Искусство.
- Лотман, Ю. М. (1987). „Село Степанчиково в контексте литературы второй половины 19 века“. В: *Достоевский. Материалы и исследования*. Ленинград: АН СССР / РАН; Институт русской литературы (Пушкинский Дом); Наука.
- Луначарский, А. В. (1956). „О Достоевском“. В: *Достоевский в русской критике*. Москва: Гослитиздат.
- Луначарский, А. В. (1956). „Достоевский как мыслитель и художник“. В: *Достоевский в русской критике*. Москва: Гослитиздат.
- Луначарский, А. В. (1956). „О многогласности Достоевского (по поводу книги М. М. Бахтина Проблемы творчества Достоевского)“. В: *Достоевский в русской критике*. Москва: Гослитиздат.
- Манн, Ю. В. (1973). „Эволюция гоголевской фантастики“. В: *К истории русского романтизма*. Москва.
- Манн, Ю. В. (1978). *Поэтика Гоголя*. Москва: Художественная литература.
- Манн, Ю. В. (1984). *В поисках живой души*. Москва: Книга.
- Машинский, С. (1952). *Гоголь в воспоминаниях современников*. Москва: Государственное издательство художественной литературы.
- Мережковский, Д. С. (1989). *Избранное*. Кишинев: Лит. Артистикэ.
- Михайловский, Н. К. (1956). „Жестокий талант“. В: *Достоевский в русской критике*. Москва: Гослитиздат.
- Милдон, В. (1988). „Отчего умер Гоголь“. *Вопросы литературы*, 1988/3
- Морозов, А. Н. (1980). „Литературная роль пародии“. В: *Русская литературная пародия*. Ann Arbor: Ардис.
- Морозов, А. Н. (1960). „Пародия как литературный жанр (К теории пародии)“. *Русская литература*, 1960/1

- Мочульский, К. В. (1934). *Духовный путь Гоголя*. Париж: YMCA-Press.
- Нахов, И. М. (1981). *Киническая литература*. Москва: Наука.
- Нахов, И. М. (1982). *Философия киников*. Москва: Наука.
- Назирова, Р. Т. (1982). *Творческие принципы Достоевского*. Саратов: Издательство Саратовского университета.
- Нежный, А. (1989). *Сияла Оптына пустынь*. Москва: Советская Россия.
- Неупокоева, И. Г. (1976). *Об основных принципах сравнительного изучения всемирной литературы*. Москва: Наука.
- Нечаева, В. С. (1972). *Журнал М. М. и Ф. М. Достоевского Время 1861–1863*. Москва: Наука.
- Нечаева, В. С. (1979). *Ранний Достоевский (1821–1849)*. Москва: Наука.
- Новиков, В. И. (1989). *Книга о пародии*. Москва: Советский писатель.
- Новиков, В. И., Каверин, В. (1988). *Новое зрение. Книга о Юрии Тынянове*. Москва: Книга.
- Носов, В. Д. (Г. П. Паламарчук). (1985). *Ключ к Гоголю*. London: Overseas Publications Interchange Ltd.
- Образы Ф. М. Достоевского в иллюстрациях Ильи Глазунова*. (1990). Москва: Планета.
- Одинокое, В. Т. (1981). *Типология образов в художественной системе Достоевского*. Новосибирск: Наука.
- Описание рукописей Ф. М. Достоевского* (1957). Ред. В. С. Нечаева. Москва: Государственная библиотека СССР имени В. И. Ленина.
- Палиевский, П. В. (1987). *Русские классики*. Москва: Художественная литература.
- Панаев, И. И. (1988). *Литературные воспоминания*. Москва: Правда.
- Панаева, А. Я. (1972). *Воспоминания*. Москва: Художественная литература.
- Паперный, В. М. (1983). „Андрей Белый и Гоголь“. *Ученые записки ТГУ, вып. 620*, Тарту.
- Пахалкова, И. (1988). „Повести Село Степанчиково и Дядюшкин сон в творческом наследии Ф. М. Достоевского“. В: *Достоевский и современность*. Новгород: Материалы старорусских чтений.
- Переверзев, В. Ф. (1982). *Гоголь. Достоевский. Исследования*. Москва: Советский писатель.

- Поспелов, Г. Н. (1953). *Творчество Н. В. Гоголя*. Москва: Государственное учебно-педагогическое издательство Министерства Просвещения РСФСР.
- Пруцков, Н. И. (1962). „Русский роман 40–50-х годов“. В: *История русского романа*, Москва-Ленинград: Изд-во АН СССР.
- Развитие реализма в русской литературе* (1972). В 3 томах. Гл. ред. У. Р. Фохт. Москва: Наука.
- Реизов, Б. Г. (1930). „К вопросу о влиянии Диккенса на Достоевского“. *Язык и литература*. Ленинград: РАНИОН.
- Реизов, Б. Г. (1970). *Из истории европейских литератур*. Ленинград: Изд-во Ленинградского ун-та.
- Ремизов, А. (1954). *Огонь вещей. Сны и предсонье*. Париж: Оплешиник.
- Родина, Т. М. (1984). *Достоевский: повествование и драма*. Москва: Наука.
- Розанов, В. В. (1970). *Избранное*. München: Neimanis.
- Русская стихотворная пародия* (1960) Редакторы Соломон Рейсер, И. Исакович. Москва: Советский писатель.
- Б. Бегак, Н. Кравцов, А. Морозов. (1980). *Русская литературная пародия*. Ann Arbor: Ардис.
- Русская эстетика и критика 40–50-х годов XIX века*. (1982). Москва: Искусство.
- Седуро, В. (1974). „А все-таки встреча Достоевского с Гоголем была“. *Новая жизнь*, 1974/117
- Селезнев, Ю. (1983). „Лесков и Достоевский“. В: *В мире Лескова*. Москва: Советский писатель.
- Синявский, А. Д. (1982). *Опавшие листья В. В. Розанова*. Париж: Синтаксис.
- Слонимский, А. Л. (1923). *Техника комического у Гоголя*. Ленинград: Академия.
- Смирнов, И. П. (1985). „Порождение интертекста (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака)“. *Wiener Slawistischer Almanach*, Wien, 1985/17
- Смирнова-Чикина, Е. А. (1964). „Гоголь и идея естественного человека в литературе 18 века“. В: *Русская литература 18 века*. Москва-Ленинград: Наука.
- Смирнова, Е. А. (1987). *Поэма Гоголя Мертвые души*. Ленинград: Наука.

- Соболев, Ю. (1938). „Русский народный артист Москвин“. *Театр*, 1938/10–11
- Соловьев, С. М. (1979). *Изобразительные средства в творчестве Достоевского*, Москва: Советский писатель.
- Станиславский, К. С. (1954). *Собрание сочинений в 8 томах*. Москва:
- Степанян, Е. (1990). „Тайна Тынянова“. *Литературное обозрение*, 1990/8
- Суслова, А. П. (1928). *Годы близости с Достоевским*. Москва: Искусство.
- Терц, А. (1981). *В тени Гоголя*. Париж: Синтаксис.
- Тимофеев, Л. И. (1955). *Проблемы теории литературы*. Москва: Учпедгиз.
- Тороп, П. Х. (1981). „Проблема интекста“. *Труды по знаковым системам XIV. Текст в тексте*, Ученые записки Тартуского госуниверситета, вып. 567. Тарту, 1981
- Туниманов, В. А. (1980). *Творчество Достоевского 1854–1862*. Ленинград: Наука.
- Тургенев, И. С. (1987). *Полное собрание сочинений и писем в 30 томах*. Москва: Наука.
- Тургенев, И. С. (1987). *Литературные и житейские воспоминания*. Москва: Правда.
- Тынянов, Ю. Н. (1969). „Достоевский и Гоголь (К теории пародии)“. In: *Texte der Russischen Formalisten*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Тынянов, Ю. Н. (1969). „О литературной эволюции“. In: *Texte der Russischen Formalisten*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Тынянов, Ю. Н. (1977). „О пародии“. В: *Поэтика. История литературы. Кино*. Москва: Наука.
- Успенский, Г. И. (1959). „Праздник Пушкина“. В: *Достоевский в русской критике* Москва: Гослитиздат.
- Успенский, Б. А. (1962). *О семиотике искусства*. Симпозиум по структурному изучению знаковых систем. Москва: Издательство Академии наук СССР.
- Утехин, Н. П. (1966). *Современность классики*. Москва: Современник.
- Утехина, К. А. (1964). „Из наблюдений над языком Ф. М. Достоевского“. В: *Исследования по эстетике слова и стилистике художественной литературы*. Ленинград: Изд. ЛГУ.

- Флоровский, Г. (1983). *Пути русского богословия*. Париж: YMCA-Press.
- Фома Кампийский. (1983). *О подражанию Христу*. Брюссель: Жизнь с Богом.
- Фрейдкина, Л. М. (1962). *Дни и годы В. Н. Данченко*. Москва: Всероссийское театральное общество.
- Фрейденберг, О. А. (1973). „Происхождение пародии“. *Труды по знаковым системам* XI. Тарту, 1973.
- Фридлендер, Г. М. (1964). *Реализм Достоевского*. Москва – Ленинград: Наука.
- Фридлендер Г. М. (1971). „У истоков почвенничества (Ф. М. Достоевский и журнал Светоч)“. *Известия АН СССР. Серия литературы и языка*. 1971. Т. XXX. Вып. 5.
- Фридлендер, Г. М. (1979). *Достоевский и мировая литература*. Москва: Художественная литература.
- Фридлендер, Г. М. (1984). *Методологические проблемы литературоведения*, Ленинград: Наука.
- Хайченко, Г. А. (1962). *Игорь Ильинский*. Москва: Издательство Академии наук СССР.
- Холшевников, В. Е. (1960). „О литературных цитатах Достоевского“. *Вестник ЛГУ*, 1960/8
- Храпченко, М. Б. (1952). *Мертвые души Н. В. Гоголя*. Москва: Издательство Академии Наук СССР.
- Храпченко, М. Б. (1954). *Творчество Гоголя*. Москва: Издательство Академии Наук СССР.
- Храпченко, М. Б. (1968). „Типологическое изучение литературы и его принципы“. *Вопросы литературы*, 1968/2
- Храпченко, М. Б. (1972). *Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы*. Москва: Советский писатель.
- Храпченко, М. Б. (1976). *Художественное творчество, действительность, человек*. Москва: Советский писатель.
- Цейтлин, А. Г. (1980). „Литературная пародия и классовая борьба“. В: *Русская литературная пародия*. Ann Arbor: Ардис.
- Цветаева, М. (1988). *Сочинения в 2 томах*. Минск: Народная асвета.
- Чернышевский, Н. Г. (1948). *Полное собрание сочинений*. В 16 томах. Москва: Гослитиздат.

- Чичерин, А. В. (1975). *Возникновение романа эпопеи*. Москва: Советский писатель.
- Чудаков, А. П. (1976). „Ранние работы В. В. Виноградова о поэтике русской литературы”. В: *Виноградов, Поэтика русской литературы*. Москва: Наука.
- Чудакова, М. (1986). *Рукопись и книга. Рассказ об архивоведении, текстологии, хранилищах рукописей писателей*. Москва: Просвещение.
- Чулков, Г. (1928). „Последнее слово Достоевского о Белинском“. В: *Достоевский*. (Сборник статей). Москва.
- Шкловский, В. (1953). *Заметки о прозе русских классиков*. Москва: Советский писатель.
- Шкловский, В. (1969). „Пародийный роман Тристрам Шенди Стерна“. В: *Texte der Russischen Formalisten*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Шкловский, В. (1983). *О теории прозы*. Москва: Советский писатель.
- Эйхенбаум, Б. (1969). *О прозе*. Ленинград: Художественная литература.
- Эйхенбаум, Б. (1969). „Литературный быт“. В: *Texte der Russischen Formalisten*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Элзон, М. Д. (1987). „Дополнения к комментарию Полного собрания сочинений Ф. М. Достоевского“. В: *Материалы и исследования*. Ленинград: Наука.
- Энгельгард, Б. М. (1927). *Формальный метод в истории литературы*. Ленинград: Academia.
- Якушин, Н. М. (1964). *Сибирские повести Ф. М. Достоевского*. Вологда: Материалы науч. конф. Волог. и Череп. пед. ин-та. С. 161–164.

Na drugim jezicima:

- Allain, L. (1986). „Socijalno-psihološki podtekst semiotike F. M. Dostojevskog“. *Izraz*, Sarajevo, 1986/7–8
- Amberg, L. (1986). *Kirche, Liturgie und Frömmigkeit im Schaffen von N. V. Gogoly*. Bern: Slavica Helvetica, 24.
- Ambrodo, I. (1979). *Ideologije i književnost*. Beograd: Slovo ljubve.
- Anderson, R. B. (1986). *Dostoevsky, Myths of Duality*. Gainesville: University of Florida Press.

- Antonov-Ovsejenko, A. (1989). „Pozorište Josifa Staljina“. *Književnost*, 1989/10
- Aristotel, (1982). *O pesničkoj umetnosti*. Beograd: Rad.
- Austin, J. L. (1962). *How to Do Things with Words*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Babović, M. (1961). *Dostojevski kod Srba*. Titograd: Grafički zavod.
- Babović, M. (1971). *Ruska književnost 19. veka. Realizam*. Beograd: Naučna knjiga.
- Bahtin, M. (1967). *Problemi poetike Dostojevskog*. Beograd: Nolit.
- Bahtin, M. (1978). *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*. Beograd: Nolit.
- Bahtin, M. (1980). *Marksizam i filozofija jezika*. Beograd: Nolit.
- Bahtin, M. (1989). *O romanu*. Beograd: Nolit.
- Balakian, A. (1962). „Influence and Literary Fortune: The Equivocal Junction of Two Methods“. *Yearbook of Comparative and General Literature* 1962/11
- Bart, R. (1975). *Zadovoljstvo u tekstu*. Niš: Gradina.
- Bart, R. (1979). *Književnost, mitologija, semiologija*. Beograd: Nolit.
- Bart, R. (1989). *Sad, Furije, Lojola*. Beograd: Vuk Karadžić.
- Basara, S. (1989). „Pisanje izaziva nesreću“. *Književna reč*, Beograd, 1989/ juli
- Bašić, S. (1987). „Prilog diskusiji o postmodernizmu i dekonstrukciji“. *Umjetnost riječi*, Zagreb, 1987/1
- Beilfuss, W. (1987). *Der literarische Rezeptionprozess: Ein Modell*. Frankfurt am Mein: Peter Lang Verlag.
- Beker, M. (1986). *Suvremene književne teorije*. Zagreb: SNL.
- Beker, M. (1988). „Poststrukturalizam ili kraj iluzije o autonomiji književnog dela“. *Književna kritika*, 1988/6
- Benjamin, W. (1974). *Eseji*. Beograd: Nolit.
- Berđajev, N. (1981). *Duh Dostojevskog*. Beograd: Književne novine.
- Berđajev, N. (1982). „Pogled na svet F. M. Dostojevskog“. U: *Dostojevski kao mislilac. Ruska religijska filozofija i F. M. Dostojevski*. Tom 7. Beograd: Partizanska knjiga.
- Berđajev, N. (1982). „Nova religijska svest i društvena realnost“. U: *Dostojevski kao mislilac. Ruska religijska filozofija i F. M. Dostojevski*. Tom 7. Beograd: Partizanska knjiga.
- Berđajev, N. (1984). *Ja i svijet objekata*. Zagreb: Kršćanska sadašnjost.

- Berđajev, N. (1985). *Duh i realnost*. Zagreb: Kršćanska sadašnjost.
- Berđajev, N. (1987). *Samospoznanja*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.
- Berđajev, N. (1987). *Ruska ideja*. Beograd: Prosveta.
- Berđajev, N. (1989). „Izvori i smisao ruskog komunizma“. *Savremenik*, 1989/9–10
- Bićanić, S. (1984). „Teorija govornog čina i književnost“. *Umjetnost riječi*, Zagreb, 1984/1–2
- Bilington, Dž. (1988). *Ikona i sekira*, Beograd: Rad.
- Bisztray, G. (1986). „The Theory of Intertext in Sociology and Comparative Literature“. *Sensus communis*, Tübingen: Günter Narr.
- Biti, V. (1987). „Novo polazište teorije pripovedanja“. *Umjetnost riječi*, 1987/1
- Biti, V. (1989). *Pripitomljavanje drugog*. Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo.
- Block, H. M. (1958). „The Concept of Influence in Comparative Literature“. In: *Yearbook of Comparative and General Literature*, 1958/7
- Bloom, H. (1973). *Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press.
- Blum, H. (1984). *Antitetička kritika. Teorija pesništva*. Beograd: Paideia.
- Booth, W. C. (1971). *A Rhetoric of Irony*. Chicago: Chicago University Press.
- But, V. (1976). *Retorika proze*. Beograd: Nolit.
- Calinescu, M. (1987). „Parody and Intertextuality“. *Semiotica*, Amsterdam, 1987/1–2
- Chvatik, K. (1984). „Strukturalna teorija historijskog razvitka književnosti“. *Umjetnost riječi*, Zagreb, 1984/1–2
- Coward, R., Ellis, J. (1985). *Jezik i materijalizam*. Zagreb: Školska knjiga.
- Culler, J. (1980). *On Deconstruction. Theory and criticism after Structuralism*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Cvajg, Š. (1931). *Dostojevski*. Beograd: Knjižarnica Svetlost.
- Damjanović, M. (1986). „Filozofski odnosi umetnosti prema stvarnosti“. *Izraz*, Sarajevo, 1986/7–8
- Dane, J. (1988). *Parody. Critical Concepts versus Literary Practices: Aristophanes to Sterne*. Norman: University of Oklahoma Press.
- De Man, P. (1975). *Problemi moderne kritike*. Beograd: Nolit.
- Demetrius (1934). *On Style*, London-New York: Everyman's Library.

- Derrida, J. (1967). *Le la grammatologie*. Paris: Minuit.
- Derrida, J. (1972). *Marges de la philosophie*. Paris: Seuil.
- Derrida, J. (1972). *La dissemination*. Paris: Seuil.
- Derida, Ž. (1984). „Potpis događaj kontekst“. *Delo*, Beograd, 1984/6
- Dikro, O., Todorov, C. (1987). *Enciklopedijski rečnik nauka o jeziku*. Beograd: Prosveta.
- Dimitrijević, R. (1965). *Teorija književnosti sa primerima*. Beograd: Vuk Karadžić.
- Doležar, Lj. (1973). „Ka strukturalnoj teoriji sadržaja u proznoj fikciji“. *Treći program Radio Beograda*, leto, 1973
- Domenak, Ž. M. (1982). „*Infratragedija*“. *Treći program Radio Beograda*, zima, 1982
- Donat, B. (1982). *Olisbos, esej o teoriji i praksi književnog klišea*. Beograd: Dostoevsky, *A Collection of Critical Essays*. (1962). Ed. by R. Welek. New York: A Spectrum Book.
- Dostojevski, F. M. (1981). *Dnevnik pisca 1873*. U: *Dostojevski kao mislilac*. Tom 2. Beograd: Partizanska knjiga.
- Dostojevski, F. M. (1981). *Dnevnik pisca 1876*. U: *Dostojevski kao mislilac*. Tom 3. Beograd: Partizanska knjiga.
- Dostojevski, F. M. (1981). *Odabrana pisma I, II*. Beograd: Rad.
- Dostojevski u svetlu ruske kritike* (1981). Beograd: Slovo ljubve.
- Dostojevski, F. M. (1982). *Misli iz beleznica 1860–1881*. U: *Dostojevski kao mislilac*. Tom 6. Beograd: Partizanska knjiga.
- Dostojevski, F. M. (1982). *Članci*. U: *Dostojevski kao mislilac*. Tom 5. Beograd: Partizanska knjiga.
- Dostojevski, F. M. (1982). *Dnevnik pisca 1877–1881*. U: *Dostojevski kao mislilac*. Tom 4. Beograd: Partizanska knjiga.
- Dražić, S. (1985). *Istina i tumačenje*. Osijek: Revija.
- Drozda, M. (1969). „Tartuska škola“. *Umjetnost riječi*, 1969/1–2
- Džejmson, F. (1974). *Marksizam i forma*. Beograd: Nolit.
- Džejmson, F. (1978). *U tamnici jezika*. Zagreb: Stvarnost.
- Džejmson, F. (1984). *Političko nesvesno*. Beograd: Nolit.
- Đurčinov, M. i dr. (1981). *Moderna tumačenja književnosti*, Sarajevo: Svjetlost.
- Đurišin, D. (1969). „Pobude povijesne poetike A. N. Veselovskoga“. *Umjetnost riječi*, 1969/4

- Durisin, Dionyz. (1972). *Vergleichende Literaturforschung. Versuch eines methodisch- theoretischen Grundrisses*. Berlin: Akademie
- Metodološka misao u preseku: sadašnji trenutak nauke o književnosti. (1990). Beograd: Institut za književnost i umetnost.
- Eagleton, T. (1987). *Književna teorija*. Zagreb: Liber.
- Poetika ruskog formalizma (1972). Urednik A. Petrov. Beograd: Prosveta
- Episkop Nikolaj (1989). „Poslanica hrišćanskoj omladini“. Glas Crkve, 7/V, Vaskršnji broj, Valjevo, februar 1989
- Erlich, V. (1955). *Russian Formalism: History, Doctrine*. The Hague: Mouton
- Erlich, V. (1969). *Gogol*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Eror, G. (1978). *Vidovi dela, vidovi tumačenja /Iz moderne proze, II/*. Beograd: Mladost,
- Existentialism from Dostoevsky to Sartre* (1965). Ed. by W. Kaufmann. Cleveland: Meridian Books.
- Fanger, D. (1967). *Dostoevsky and Romantic Realism. A Study of Dostoevsky in Relation to Balzac, Dickens and Gogol*, Chicago: University of Chicago Press.
- Fanger, D. (1978). „Dead Souls: The Mirror and the Road. *XIX century Fiction*, 1978/33
- Feher, F. (1981). *Pesnik antinomija*. Beograd: Nolit.
- Felman, Š. (1986). „Spoznaja i uživanje ili performans filozofa“. *Treći program Radio Beograda*, jesen, 1986
- Fetzer, G. (1987). „Imanentnost dela i vrednovanje“. *Savremenik*, Beograd, 1987/1–2-3
- Flaker, A. (1965). *Ruski klasici XIX veka*. Zagreb: Školska knjiga.
- Flaker, A. (1972). *Stilske formacije*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
- Flaker, A. (1989). „Ekumenski Dostojevski“. *Danas*, Zagreb, 1989/390
- Flaker, A. (1982). *Poetika osporavanja*. Zagreb: Školska knjiga.
- Foucault, M. (1966). *Le Mots et les Choses*. Paris: Gallimard.
- Foucault, M. (1969). *L'archeologie du Savoir*. Paris: Gallimard.
- Foucault, M. (1979). *What is an Author Textual Strategies*. Ithaca, New York: Cornell.
- Fraj, N. (1985). *Veliki kodeksi*. Beograd: Prosveta.
- Frank, J. (1976). *Dostojevski. The Seeds of Revolt, 1821–1849*. Princeton: Princeton University Press.

- Frank, J. (1983). *Dostojevski. The Years of Ordeal, 1850–1859*. Princeton: Princeton University Press.
- Frank, J. (1986). *Dostoevsky. The Stir of Liberation, 1860–1865*. Princeton: Princeton University Press.
- Frankstel, P. (1974). *Studije iz sociologije umetnosti*. Beograd: Nolit.
- Freund, W. (1981). *Die literarische Parodie*. Stuttgart: Metzler.
- From, E. (1972). *Psychoanalysis and Religion*. New York: Bantam Books.
- Frye, N. (1979). *Anatomija kritike*. Zagreb: Naprijed.
- Fuko, M. (1980). *Istorija ludila u doba klasicizma*. Beograd: Nolit.
- Gadamer, H. G. (1978). *Istina i metoda*. Sarajevo: Veselin Masleša.
- Gavrilović, Z. (1975). „Protivrečna priroda smisla i položaja kritike“. *Treći program Radio Beograda*, zima, 1975
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes*. Paris: Seuil.
- Gilman, L. S. (1974). *The Parodic Sermon in European Perspective. Aspects of liturgical Parody from the Middle Ages to the twentieth century*. Wiesbaden: Steiner.
- Glovinjski, M. (1986). „Od spoljašnjih i unutrašnjih metoda do književne komunikacije“. *Teorija istorije književnosti, opšte pretpostavke*. Beograd: SANU.
- Golosovker, J. (1983). *Dostojevski i Kant*. Beograd: Grafos.
- Grimm, G. (1975). *Literatur und Leser. Theorien und Modelle zur Rezeption literarischer Werke*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Grimm, G. (1977). *Rezeptionsgeschichte. Grundlagen einer Theorie. Mit Analysen und Bibliographie*. München: Gumbrecht, H. U.
- Grlić, D. (1983). *Za umjetnost*. Zagreb: Školska knjiga.
- Grlić, D. (1986). *Izazov negativnog*. Beograd: Nolit.
- Guillen, C. (1971). *Literature as a System. Essays toward the Theory of Literary History*. Princeton: Princeton University Press.
- Gutke, K. (1982). „Teorija tragikomedije“, *Treći program Radio Beograda*, zima, 1982
- Habermas, J. (1979). *Geistigen Situation der Zeit*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Hamilton, R. M. Jr. (1974). *Uses of the Pastoral in Dickens and Dostoevsky*. Dissertation. Ann Arbor.
- Hansen-Löve, A. (1978). *Der Russische Formalismus*. Wien: Wiener Slawistisches Jahrbuch, XXIV.
- Hartman, G. (1983). „Književni komentar kao književnost“. *Književna kritika*, Beograd, 1983/2

- Hassan, I. H. (1955). „The Problem of Influence in Literary History, Notes toward a Definition“. In: *American Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1955/14
- Hefti, E. (1977). *Die Parodie im Urheberrecht*. Berlin: J. Schweitzer Verlag.
- Herman-Sekulić, M. (1989). „Ka novom razumevanju parodije“. *Književnost*. Beograd: 1989/5,6,7,8,9
- Hermeren, G. (1975). *Influence in Art and Literature*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Hirš, E. D. (1983). *Načela tumačenja*. Beograd: Nolit.
- Hutcheon, L. (1985). *Theory of Parody: The Teaching of XX century Art Form*, New York, London: Methuen. Inc.
- Hutcheon, L. (1989). „Contemporary Parody and Bakhtin“. In: *Rethinking Bakhtin*, Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Ingarden, R. (1975). *Doživljaj, umetničko delo i vrednost*. Beograd: Nolit.
- Iser, W. (1972). *Der Implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. München: Fink Verlag.
- Jackson, R. L. (1966). *Dostoevsky's Quest for Form. A Study of His Philosophy of Art*, New Haven, CT: Yale University Press.
- Jackson, R. L. (1958). *Dostoevsky's Underground Man in Russian Literature*. The Hague: Mouton.
- Jakobson, R. (1973). „Jezik i drugi komunikacioni sistemi“. *Treći program Radio Beograda*, leto, 1973
- Jakobson, R. (1978). *Ogledi iz poetike*, Beograd: Nolit.
- Jaus, H. R. (1978). *Estetika recepcije*. Beograd: Nolit.
- Jenny, L. (1976). „La Strategie de la Forme“. *Poetique*, 1976/27
- Jerotić, V. (1990). „Psihoanaliza i religija“. *Književnost*. Beograd, 1990/4
- Jovanović, M. (1975). *Utopija Mihaila Bulgakova*. Beograd: Institut za književnost i umetnost.
- Jovanović, M. (1985). *Dostojevski i ruska književnost XX veka, Prilog teoriji podteksta*, Beograd: Srpska književna zadruga.
- Jovanović, M. (1989). *Mihail Bulgakov. Druga knjiga*. Beograd: Novo delo.
- Jovanović, M. (1990). *Ruski pesnici XX veka – dijalozi i monolozi*. Beograd: Srpska književna zadruga.
- Karrer, W. (1977). *Parodie, Travestie, Pastiche*. München: Wilhelm Fink, Ferlag.
- Kasack, M. (1957). *Die Technik der Personendarstellung bei N. V. Gogol*. Wiesbaden: Harrassowitz.

- Kato, Ž. (1981). „Bakunjin i Dostojevski“. *Književnost*, Beograd, 1981/5–6
- Kayser, W. (1987). „Književno vrednovanje i interpretacija“, *Savremenik*, Beograd, 1987/1–2-3
- Klajn, H. (1936). „Zločin i kazna u svetlosti psihoanalize“. *Srpski književni glasnik*, 1936/47
- Pavličić, P. (1983). *Književna genologija*, Zagreb: Liber.
- Kolakovski, L. (1989). *Đavo u istoriji*. Banja Luka: Glas.
- Konstantinović, Z. (1983). „O teorijskom razvoju istorije književnosti“. *Izraz*, 1983/9–10
- Konstantinović, Z. (1984). *Uvod u uporedno proučavanje književnosti*. Beograd: Srpska književna zadruga.
- Konstantinović, Z. (1986). *O dubinskim dimenzijama intertekstualnosti*. U: *Teorija istorije književnosti, opšte pretpostavke*. Beograd: SANU.
- Konstantinović, Z. (1988). „Tekst u kontekstu“. *Književna kritika*, 1988/6
- Konstantinović, Z. (1989). „Intertekst i alteritet“. *Izraz*, 1989/1–2
- Kordić, R. (1975). *Arheologija književnog dela*. Beograd: Prosveta.
- Kot, J., „Njuška i grimasa“. *Treći program Radio Beograda*, leto, 1982
- Kribl, J. (1990). *Tko je Veliki inkvizitor*. Zagreb: Župni ured „Nova Bukovica“.
- Kruger, M. (1982). *Teorija kritike*. Beograd: Nolit.
- Kristeva, J. (1968). „Wort, Dialog und Roman bei Bachtin“. In: *Alternativa*, 1968/62–63
- Kun, T. (1974). *Struktura naučnih revolucija*. Beograd: Nolit.
- Lachmann, R. (1970). „Die Verfremdung und das Neue Sehen bei Sklovskij“. *Poetica*, 1970/1–2
- Lachmann, R. (1983). „Intertextualität als Sinnkonstitution: Andrej Belyjs Petersburg und die „fremden“ Texte“. *Poetica*, 1983/15
- Lachmann, R. (1987). „Dvojništvo“. *Umjetnost riječi*, 1987/3
- Lalić, I. (1971). *Kritika i delo*. Beograd: Nolit.
- Lapšin, I. I. (1981). *Estetika Dostojevskog*. Beograd: Slovo ljubve.
- Lasić, S. (1977). *Problemi narativne strukture*. Zagreb: Liber.
- Laut, R. (1990). „Šta nam danas poručuje Dostojevski“. *Književne novine*, 1990/11
- Lauter, P. (1964). *Theories of Comedy*. New York: Doubleday.
- Lee, G. (1971). *Allusion, Parody and Imitation*. Hull, England: University of Hull.
- Lešić, Z. (1982). *Jezik i književno delo*. Sarajevo: Svjetlost.

- Lešić, Z. (1985). *Književnost i njena istorija*. Sarajevo: Veselin Masleša.
- Liede, A. (1966). *Parodie in Reallexicon der deutschen Literaturgeschichte*, Berlin: Walter DeGruyter, III
- Literature and Society in Imperial Russia, 1800–1914*. (1978). Ed. W. Mills Todd, Stanford: Stanford University.
- Loski, N. (1982). „Dostojevski i njegovo hrišćansko shvatanje sveta“. U: *Ruska religijska filozofija i F. M. Dostojevski*, Beograd: Partizanska knjiga.
- Lotman, J. M. (1976). *Struktura umetničkog dela*. Beograd: Nolit.
- Macherey, P. (1979). *Teorija književne proizvodnje*. Zagreb: Školska knjiga.
- Markiewicz, H. (1967). „On the Definition of Literary Parody“. In: *To Honour Roman Jakobson*. The Hague: Mouton.
- Markjević, H. (1974). *Nauka o književnosti*. Beograd: Nolit.
- Medvedev, P. N. (1976). *Formalni metod u nauci o književnosti*. Beograd: Nolit.
- Mena, F. (1984). *Proricanje estetskog društva*. Beograd: Radionica SIC.
- Mereškovski, D. S. (1982). „Prorok ruske revolucije“. U: *Ruska religijska filozofija i F. M. Dostojevski*. Beograd: Partizanska knjiga.
- Metafore, figure i značenja*. (1986). Priredio L. Kojen, Beograd: Prosveta.
- Mihajlovski, N. K. (1981). „Okrutni talenat“. U: *Dostojevski u svetlu ruske kritike*, Beograd: Slovo ljubve.
- Miler-Lauter, V. (1986). *Dijalektika ideja kod Dostojevskog*. Beograd: Kultura.
- Milić, N. (1987). „Pojam hibridnog žanra u savremenim književnim teorijama“. *Književna kritika*. Beograd, 1987/4
- Milić, N. (1988). „Tekst i tekst u kontekstu: dekonstrukcionistička teza“. *Književna kritika*. Beograd, 1988/6
- Milijić, B. (1988). „Tekst komentara“. *Književna kritika*, Beograd, 1988/6
- Milošević, N. (1972). *Ideologija, psihologija, stvaralaštvo*. Beograd: Duga.
- Milošević, N. (1981). *Dostojevski kao mislilac*. U: *Dostojevski kao mislilac*. Tom 1. Beograd: Partizanska knjiga.
- Miščević, N. (1983). *Jezik kot dejavnost*. Ljubljana: Analecta.
- Miščević, N., Potrč, M. (1986). *Kontekst i značenje*. Rijeka: Izdavački centar Rijeka.
- Mochulsky, K. (1967). *Dostoevsky. His Life and Work*. Princeton: Princeton University.
- Moderna teorija romana* (1979). Priredio M. Solar. Beograd: Nolit.

- Morson, G. S. (1979). „Reading between the Genres: Dostoevsky's Diary of a Writer as Metafiction“. *Yale Review*, 1979/68
- Morson, G. S. (1989). „Parody, History and Metafiction“. In: *Rethinking Bakhtin*, Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Muecke, P. (1970). *Irony and the Ironic (The Critical Idiom)*. London and New York: Methuen Publishing.
- Mukaržovski, J. (1973). „Poetsko imenovanje i estetska funkcija jezika“. *Treći program Radio Beograda*, leto, 1973
- Mukaržovski, J. (1973). „Prilog semantici poetske slike“. *Treći program Radio Beograda*, leto, 1973
- Mukaržovski, J. (1986). *Struktura pesničkog jezika*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Mukaržovski, J. (1987). *Struktura, funkcija, znak, vrednost. Ogledi iz estetike i poetike*. Beograd: Nolit.
- Musabegović, S. (1982). *Mimezis i konstrukcija*. Sarajevo: Veselin Masleša.
- Mustard, H. M. (1946). *The Lyric Cycle in German Literature*. Columbia University Germanic Studies No. 17, New York: King's. Crown Press.
- Nabokov, V. (1983). *Nikolaj Gogolj – životopis*. Zagreb: Znanje.
- Nabokov, V. (1984). *Eseji iz ruske književnosti*. Beograd: Prosveta.
- Novaković, D. (1989). „Kinici i pjesnici (epizoda iz povijesti antičke parodije)“. *Letopis Matice srpske*, 1989/jan.
- Oraić, D. (1987). „Kolaž – transsemiotički citatni žanr“. *Umjetnost riječi*, 1987/1
- Oraić, D. (1988). „Citatnost – eksplicitna intertekstualnost“. U: *Intertekstualnost i intermedijalnost*. Uredili: Z. Maković – M. Medarić. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta.
- Oraić-Tolić, D. (1990). *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Painter, G. D. (195p). *Proust: The Later Years*. Boston, Toronto: Little, Brown and Company.
- Passage, Ch. (1954). *Dostoevsky – the Adapter*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Pavličić, P. (1989). „Moderna i postmoderna intertekstualnost“. *Umjetnost riječi*, 1989/1
- Peković, S., Slapšak, S. (1983). „Naučna kritika komparatističkog smera“. *Srpska književna kritika*, Beograd, 1983/22

- Penčić, S. (1983). *Poetika proze*. Niš: Gradina.
- Petrović, N. (1984). *Od formalizma ka semiotici*. Beograd-Priština: BIGZ-Jedinstvo.
- Pečujlić, M. (1986). *Zarobljeno društvo*. Beograd: Partizanska knjiga.
- Pishois, C. (1983). *Qu'est-ce que la littérature comparée?* Paris: Armand-Colin.
- Poetika ruskog formalizma* (1970). Beograd: Prosveta.
- Pogodin, A. (1927). *Istorija ruske književnosti*. Beograd: Izdavačka knjižarnica Gece Kona.
- Poirier, R. (1968). „The Politics of Self-Parody“. *Partisan Review*, 1968/35
- Popović, B. (1975). *Verzije književnog dela*. Beograd: Nolit.
- Popovič, A. (1975). *Problémy literárnej metakomunikácie. Teória metatextu*. Nitra.
- Preminger, A. S. (1965). „Parody“. In: *Encyclopaedia of Poetry and Poetics*, ed. Alex Preminger. Princeton: Princeton University Press.
- Proctor, Th. (1969). *Dostoevsky and the Belinsky School of Literary Criticism*. The Hague-Paris: Mouton.
- Prop, V. (1984). *Problemi komike i smeha*. Novi Sad: Dnevnik.
- Radović, M. (1987). *Književna aksiologija – problemi i teorije književnog vrednovanja u XX stoleću*. Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo.
- Rethinking Bakhtin* (1989). Eds. Morson G. S., Emerston, C. Evanston: Northwestern University Press.
- Ribnikar-Perišić, V. (1976). *Ruski formalizam i književna istorija*. Beograd: Ideje.
- Ricoeur, P. (1965). *De l'Interpretation*, Paris: Seuil.
- Riffaterre, M. (1979). „La Production du Texte“. Paris: Seuil.
- Riffaterre, M. (1979). „Le Syllepse Intertextuelle“. *Poétique*. 1979/40
- Riewald, J. G. (1966). „Parody as Criticism“. *Neophilologus*. 1966/LI
- Riker, P. (1987). „Vreme i priča“. *Treći program Radio Beograda*, zima, 1987
- Rosandić, D. (1979). *Metodički pristup romanu*. Sarajevo: Svjetlost.
- Rose, M. A. (1979). *Parody. Meta-Fiction: An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*. London: Croom Helm.
- Rose, M. A. (1988). „Parody/Postmodernism“. In: *Poetics*, Amsterdam, 1988/1–2

- Rozanov, V. V. (1982). „Legenda o Velikom Inkvizitoru“. U: *Ruska religijska filozofija i F. M. Dostojevski*. Beograd: Partizanska knjiga.
- Schmelling, M. (1985). „Textuelle Fremdbestimmung und literarischer Vergleich“. *Neohelicon*, 1985/1
- Schlonsky, T. (1966). „Literary Parody: Remarks on its Methods and Function“. *Proceedings of the 4th Congress of the International Comparative Association*, ed. Francois Jost, vol. 2. The Hague.
- Seduro, V. (1957). *Dostoevsky in Russian Literary Criticism (1846–1956)*. New York: Columbia University Press and Oxford University Press.
- Sekulić, I. (1934). „Jedna zbirka studija o Dostojevskom“. *Srpski književni glasnik*, 1934/41
- Sekulić, I. (1935). „Dostojevski“. *Srpski književni glasnik*, 1935/5
- Simmons, E. J. (1940). *Dostoevsky, The Making of a Novelist*. New York: Vintage.
- Slapšak, S. (1989). „Tekstovi Luče Mikrokozma – antika i intertekstualnost“. *Letopis Matice srpske*, 1989/febr.
- Slonjim, M. (1981). *Tri ljubavi Dostojevskog*. Beograd: Prosveta.
- Solar, M. (1982). *Teorija književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
- Solar, M. (1985). *Eseji o fragmentima*. Beograd: Prosveta.
- Solar, M. (1985). *Filozofija književnosti*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
- Stanzel, F. K. 1987. „Lingvistički i književni aspekti pripovednog diskursa“. *Umjetnost riječi*, 1987/1
- Steinberg, A. (1977). „On the Structure of Parody in Bely's Peterburg“. *Slavica Hierosolymitana*, 1977/1
- Stejner, Dž. (1989). *Tolstoj ili Dostojevski*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.
- Stojanović, D. (1977). *Fenomenologija i višeznačnost književnog dela*, Beograd: Vuk Karadžić.
- Stojanović, D. (1984). *Ironija i značenje*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Stojnić, M. (1981). „Pogled na Dostojevskog kroz njegovu prepisku i uspomene savremenika“. *Književnost*, 1981/5–6
- Stolović, L. N. (1983). *Suština estetske vrednosti*. Beograd: Grafos.
- Strukturalni prilaz književnosti*. (1978). Prir. M. Bunjevac, Beograd: Nolit.
- Sus, O. (1984). „Formalizam i strukturalizam“. *Umjetnost riječi*, 1984/1–2
- Šalamov, V. (1988). *Krhotine dvadesetih*, Beograd: Filip Višnjić.

- Šestov, L. (1982). „Dostojevski i Niče, Prevazilaženje samoočevidnosti“. U: *Ruska religijska filozofija i F. M. Dostojevski*. Beograd: Partizanska knjiga.
- Šestov, L. (1989). *Duša i egzistencija*. Beograd-Budva: Sfajros.
- Šklovski, V. (1977). „Za i protiv, beleške o Dostojevskom“. *Treći program Radio Sarajeva*, 1977/16
- Šklovski, V. (1981). *Energija zablude*. Beograd: Prosveta.
- Škiljan, D. (1985). *U pozadini znaka. Esej iz semiologije značenja*. Zagreb: Školska knjiga.
- Škreb, Z., Stamać, A. (1983). *Uvod u književnost*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Štajger, E. (1978). *Umeće tumačenja poezije*. Beograd: Prosveta.
- Štancel, F. (1987). *Tipične forme romana*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.
- Taranovski, K. (1982). *Knjiga o Mandeljštamu*, Beograd: Prosveta.
- Tartalja, I. (1979). *Pripovedačeva estetika. Prilog poznavanju Andrićeve poetike*. Beograd: Nolit.
- Terras, V. (1969). *The Young Dostoevsky (1836–1849. A Critical Study*. The Hague: Mouton.
- Texte der Russischen Formalisten* (1969). 2 vols. Ed. Jurij Striedter. Munchen: Wilhelm Fink Verlag.
- Textsemiotik als Ideologiekritik* (1977). Beiträge von Peter V. Zima, Julia Kristeva, Umberto Eco, u. a. Frankfurt am Mein: Suhrkamp.
- Todorov, C. (1986). *Simbolizam i tumačenje*. Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo.
- Todorov, C. (1986). *Poetika*. Beograd: Filip Višnjić.
- Todorov, C. (1987). *Uvod u fantastičnu književnost*. Beograd: Rad.
- Tomaševski, B. (1972). *Teorija književnosti*. Beograd: Srpska književna zadruga.
- Toporov, V. N. (1981). „Poetika Dostojevskog i arhaične sheme mitološkog mišljenja“. *Delo*, Beograd, 1981/11–12
- Toporov, V. N. (1973). Theses on the semiotic study of cultures (as applied to Slavic texts). In: Eng, Jan van der and Grygar, Mojmir (eds.), *Structure of Texts and Semiotics of Culture*. The Hague, Paris: Mouton.
- Trocki, L. (1971). *Književnost i revolucija*, Rijeka: Otokar Keršovani.
- Trocki, L. (1981). *Pitanja o načinu života*, Beograd: Mladost.
- Uhlig, C. (1982). *Theorie der Literaturhistorie, Prinzipien und Paradigmen*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.

- Uspenski, G. I. (1981). „Govor Dostojevskog o Puškinu“. U: *Dostojevski u svjetlu ruske kritike*, Beograd, 1981
- Užarević, J. (1984). „Umjetnost riječi: književnost i jezik“. *Umjetnost riječi*, 1986/4
- Van Holk, A. G. F. (1976). „*Verbal Aggression and Offended Honour in Dostoevsky's Selo Stepanchikovo i ego obitateli. A Text-Grammatical Approach*“. *Russian Literature*, 1976/4
- Velek, R., Voren, O. (1965). *Teorija književnosti*. Beograd: Nolit.
- Velek, R. (1987). „Kritika kao vrednovanje“. *Savremenik*, Beograd, 1987/1–2-3
- Verweyen, T. (1973). *Eine Theorie der Parodie. Am Beispiel Peter Rühmkorfs*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Vidan, I. (1975). *Tekstovi u kontekstu*. Zagreb: Liber.
- Vigotski, L. (1975). *Psihologija umetnosti*. Beograd: Nolit.
- Vodička, F. (1987). *Problemi književne istorije*. Novi Sad: Matica srpska.
- Vogüè, E-M. (1886). *Le roman russe*. Paris: Plon, Nourrit et Cie.
- Vrcan, S. (1989). „Religija i duhovna situacija vremena“. *Naše teme*. Zagreb: 1989/3
- Vuletić, V. (1971). *Ruska književnost XIX veka, od Žukovskog do Gogolja*. Beograd: Naučna knjiga.
- Wett, B. (1986). „*Neuer Mensch*“ und „*goldene Mittelmässigkeit*“. F. M. Dostoevskijs Kritik am rationalistisch-utopischen Menschenbild. München: O. Sagner.
- Zurovac, M. (1978). *Umjetnost i egzistencija*. Beograd: Mladost.
- Ženet, Ž. (1985). *Figure*. Beograd: Vuk Karadžić.
- Ženet, Ž. (1985). *Mimologije. Put u Kratiliju*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Živković, D. (1984). *Teorija književnosti sa teorijom pismenosti*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Žmegač, V. (1976). *Književno stvaralaštvo i povijest društva*. Zagreb: Liber.
- Žmegač, V. (1982). *Književnost i zbilja*, Zagreb: Školska knjiga.
- Žmegač, V. (1982). *Istina fikcije*. Zagreb: Znanje.
- Žmegač, V. (1987). *Povijesna poetika romana*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.

Doc. dr Draginja Ramadanski

**PARODIJA U ROMANU SELO STEPANČIKOVO
F. M. DOSTOJEVSKOG**

Edicija E-disertacija, knjiga 3

Filozofski fakultet, Novi Sad

Za izdavača:

Prof. dr Ivana Živančević Sekeruš, dekan

Urednici:

Prof. dr Tvrtko Prčić

Prof. dr Biljana Šimunović Bešlin

Recenzenti:

Prof. Sibelan Forrester

Swarthmore College, Swarthmore, Pennsylvania

Prof. em. Dr. Dr. h. c. Wolf Schmid

Fakultät für Geisteswissenschaften, Universität Hamburg, Hamburg

Prof. dr Nikola Grdinić

Filozofski fakultet, Novi Sad

Korektura:

Autorka

Kompjuterski slog, korice i konverzija:

Ferenc Finčur

KriMel, Budisava

2013.

ISBN 978-86-6065-156-5

CIP - Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

821.161.1-31.09 Dostoevskij F. M.

РАМАДАНСКИ, Драгиња

Parodija u romanu Selo Stepančikovo F. M.
Dostojevskog [Elektronski izvor] / Draginja Ramadanski. -
Novi Sad : Filozofski fakultet, 2013 (Budisava : KriMel). - 1
elektronski optički disk (CD-ROM) : tekst, slika ; 12 cm

Bibliografija.

ISBN 978-86-6065-156-5

I. Dostoevskiî, Fedor Mihaïlovič 1821-1881 в. Достојевски,
Фјодор Михајлович 1821-1881 - "Село Степанчиково"

а) Достојевски, Фјодор Михајлович (1821-1881) - "Село
Степанчиково"

COBISS.SR-ID 277393159



E-DISERTACIJA

3