

*Mihail Bahtin*

**P**ROBLEMI  
POETIKE  
DOSTOJEVSKOGA



*Mihail Bahtin*  
**PROBLEMI POETIKE  
DOSTOJEVSKOGA**



*Mihail Bahtin*  
**PROBLEMI POETIKE  
DOSTOJEVSKOGA**

*Михаил Бахтин*  
**ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ  
ДОСТОЕВСКОГО**

**Nakladnik**  
Sveučilište u Zadru

**Za nakladnika**  
Dijana Vican, rektorica

**Povjerenstvo za izdavačku djelatnost**  
Josip Faričić, predsjednik

**Recenzentice**  
Jasmina Vojvodić  
Marina Radčenko

**Lektura**  
Ivan Magaš

**Oblikovanje i prijelom**  
Grafikart d.o.o., Zadar

**Tisak**  
Sveučilišna tiskara d.o.o.

**Naklada**  
150

ISBN  
978-953-331-267-5 (tiskano izdanje)  
978-953-331-268-2 (el. izdanje)

Tiskano uz potporu Autonomne neprofitne  
organizacije «Institut za prevođenje», Rusija



AD VERBUM

**Problems of Dostoevsky's Poetics** by Mikhail Bakhtin  
Published by arrangement with Elena Vladimirovna  
Ermilova and Mariia Sergueevna Kasian  
ALL RIGHTS RESERVED

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu  
Znanstvene knjižnice u Zadru pod brojem 160406034

*Mihail Bahtin*  
**PROBLEMI POETIKE  
DOSTOJEVSKOGA**

Prevele Zdenka Matek Šmit i Eugenija Ćuto

Sveučilište u Zadru  
Zadar, 2020.



## Sadržaj

Od autora	7
<i>Poglavlje prvo</i> POLIFONIJSKI ROMAN DOSTOJEVSKOGA I NJEGOVO OSVJETLJENJE U KRITIČKOJ LITERATURI	9
<i>Poglavlje drugo</i> JUNAK I AUTOROV STAV U ODNOSU NA JUNAKA U STVARALAŠTVU DOSTOJEVSKOGA	49
<i>Poglavlje treće</i> IDEJA U DOSTOJEVSKOGA	77
<i>Poglavlje četvrto</i> ŽANROVSKE I SIŽEJNO-KOMPOZICIJSKE OSOBITOSTI DJELÄ DOSTOJEVSKOGA	99
<i>Poglavlje peto</i> RIJEČ U DOSTOJEVSKOGA	175
1. Tipovi prozne riječi. Riječ u Dostojevskoga	175
2. Junakova monološka riječ i narativna riječ u pripovijestima Dostojevskoga	196
3. Riječ junaka i riječ pripovijedanja u romanima Dostojevskoga	229
4. Dijalog u Dostojevskoga	243
Zaključak	261
Popis korištenih izvora na hrvatskom jeziku	263



## OD AUTORA

Ovaj je rad posvećen problemima **poetike**<sup>1</sup> Dostojevskoga i razmatra njegovo stvaralaštvo **samo** s te točke gledišta.

Smatramo da je Dostojevski jedan od najvećih novatora na području umjetničke forme. Stvorio je, prema našem sudu, potpuno nov tip umjetničkoga mišljenja koji smo uvjetno nazvali **polifonijskim**. Taj je tip umjetničkoga mišljenja našao svoj izraz u romanima Dostojevskoga, ali njegovo značenje prelazi granice isključivo romanesknoga stvaralaštva i tiče se nekih osnovnih načela europske estetike. Moguće je čak reći da je Dostojevski stvorio nov umjetnički model svijeta u kojem su se mnogi od osnovnih momenata stare umjetničke forme podvrgli korjenitom preoblikovanju. Zadatak predloženoga rada sastoji se upravo u tome da se teoretsko-literarnom analizom razotkrije to **načelno** novatorstvo Dostojevskoga.

U opširnoj literaturi o Dostojevskom osnovne osobitosti njegove poetike nisu naravno mogle ostati neprimijećene (u prvom poglavlju ove knjige daje se pregled najbitnijih iskaza u vezi s tim pitanjem), ali njihova načelna novina i njihovo organsko jedinstvo u cjelini umjetničkog svijeta Dostojevskoga nisu još dovoljno razotkriveni i osvijetljeni. Literatura o Dostojevskom bila je u prvom redu posvećena ideološkoj problematici njegova stvaralaštva. Kratkotrajna je zaoštrenost te problematike zaklanjala dublje i stabilnije strukturne momente njegova umjetničkog viđenja. Gotovo se uvijek zaboravljalo da je Dostojevski prije svega **umjetnik** (istina, osobita tipa), a ne filozof i(li) publicist.

Specijalno izučavanje poetike Dostojevskoga ostaje aktualan zadatak znanosti o književnosti.

Naša je knjiga, prvi put objavljena 1929. pod naslovom *Problemi stvaralaštva Dostojevskoga (Problemy tvorčestva Dostoevskogo)*, za ovo drugo izdanje znatno dopunjena i ispravljena. Ali, naravno, i u novom izdanju knjiga ne može pretendirati na punoću razmatranja postavljenih problema, osobito tako složenih poput problema **cjeline** polifonijskoga romana.

---

<sup>1</sup> Podebljane riječi označavaju ono što je sam autor knjige M. M. Bahtin izdvojio u tekstu, dok se kurzivom obilježavaju naslovi djela, strane riječi te riječi koje je izdvojio Dostojevski ili drugi citirani autori.



## POLIFONIJSKI ROMAN DOSTOJEVSKOGA I NJEGOVO OSVJETLJENJE U KRITIČKOJ LITERATURI

Pri upoznavanju s opširnom literaturom o Dostojevskom stvara se dojam da se ne radi o **jednom** autoru-umjetniku koji je pisao romane i pripovijesti, nego o čitavu nizu filozofskih istupa **nekoliko** autora-mislilaca – Raskoljnikova, Miškina, Stavrogina, Ivana Karamazova, Velikoga inkvizitora i drugih. Za književno-kritičku misao stvaralaštvo se Dostojevskoga raspalo na niz samostalnih i proturječnih filozofskih konstrukcija koje su branili njegovi junaci. Ovdje, daleko od prvoga mjesta, figuriraju i filozofski pogledi na svijet samoga autora. Glas Dostojevskoga za jedne se istraživače slijeva s glasovima jednih ili drugih junaka, za druge je svojevrsna sinteza svih tih ideoloških glasova, za treće se naposljetku on jednostavno njima zaglušuje. S junacima polemiziraju, od junaka uče, njihove poglede na svijet pokušavaju doraditi do završenoga sustava. Junak je ideološki autoritetan i samostalan, on biva prihvaćen kao autor vlastite punovrijedne ideološke koncepcije, a ne kao objekt finalnoga umjetničkog viđenja Dostojevskoga. Za spoznaju kritičarā direktno punovrijedno značenje riječi junaka razbija monološku površinu romana i poziva na neposredan odgovor, kao da junak nije objekt autorske riječi, nego punovrijedan i punopravan nositelj vlastite riječi.

Posve opravdano zapažao je tu osobitost literature o Dostojevskom B. M. Engeljgardt: »Proučavajući rusku kritičku literaturu o djelima Dostojevskoga«, govori on, »lako se može primijetiti da se, uz neke iznimke, ona ne uzdiže iznad duhovne razine njegovih ljubljenih junaka. Ne vlada ona materijalom koji obrađuje, nego materijal u cijelosti vlada njome. Ona se još uvijek uči od Ivana Karamazova i Raskoljnikova, Stavrogina i Velikog inkvizitora, zapetljavajući se u tim proturječnostima u kojima su se oni zapetljavali, zaustavljajući se u nedoumici pred problemima koje oni nisu razriješili, s uvažavanjem se sklanjajući pred njihovim složnim i mučnim duševnim stanjima«.<sup>2</sup>

Slično je zapazio J. Meier-Gräfe: »Je li nekom ikad pala na um ideja sudjelovati u jednom od mnogobrojnih razgovora *Sentimentalnog odgoja*

---

<sup>2</sup> B. M. Engel'gardt, »Ideologičeskij roman Dostoevskogo«, u: *F. M. Dostoevskij. Stat'i i materialy*, zb. II., ur. A. S. Dolinin. Moskva – Leningrad: Mysl', 1924., str. 71.

(*L'Éducation sentimentale*)? A s Raskoljnikovom mi diskutiramo – pa i ne samo s njim, nego i s bilo kojim statistikom«. <sup>3</sup>

Tu osobitost kritičke literature o Dostojevskom ne smije se naravno objašnjavati samo metodološkom bespomoćnošću kritičke misli i razmatrati kao neprekidno narušavanje autorske umjetničke volje. Ne, takav pristup kritičke literature, isto kao i nepristrana percepcija čitatelja koji uvijek spore s **junacima** Dostojevskoga, zapravo odgovaraju osnovnoj strukturnoj osobitosti djela toga autora. Dostojevski, slično geteovskom Prometeju, ne stvara bezglasne robove (poput Zeusa), nego **slobodne** ljude sposobne stati **usporedo** sa svojim tvorcem, ne suglašavati se s njim i čak ustajati protiv njega.

**Mnoštvo samostalnih i nestopivih glasova i svijesti odnosno stvarna polifonija punovrijednih glasova zaista jest osnovna osobitost romana Dostojevskoga.** U njegovim djelima ne razvija se mnoštvo karaktera i sudbina u jedinstvenom objektivnom svijetu, u svjetlu jedinstvene autorske svijesti, nego se upravo ovdje u **jedinstvo** nekoga zbivanja povezuje **mnogobrojnost ravnopravnih svijesti s njihovim svjetovima**, čuvajući svoju nestopivost. Glavni su junaci Dostojevskoga zaista u samoj stvaralačkoj zamisli umjetnika **ne samo objekti autorske riječi, nego i subjekti vlastite koja nešto neposredno znači.** Junakova se riječ zbog toga uopće ne iscrpljuje običnim karakterističnim i sižejno-pragmatičkim funkcijama<sup>4</sup>, kao što se ne služi izrazom vlastite ideološke autorove pozicije (kao u Byrona, na primjer). Junakova je spoznaja dana kao druga, **tuđa** spoznaja, ali se istovremeno ona ne opredmećuje, ne zatvara se, ne postaje običnim objektom autorske spoznaje. U tom smislu lik junaka u Dostojevskoga nije običan objektni lik junaka u tradicionalnom romanu.

Dostojevski je tvorac **polifonijskoga romana.** On je stvorio bitno novu romanesknu vrstu. Baš se zbog toga njegovo stvaralaštvo ne uklapa ni u kakve okvire i ne podvrgava nijednoj od tih povijesno-literarnih shema koje smo navikli primjenjivati na pojave europskoga romana. U njegovim se djelima pojavljuje junak čiji je glas izgrađen onako kako se gradi glas samoga autora u romanu običnoga tipa. Riječ junaka o sebi samom i o svijetu punovrijedna je koliko i obična autorska riječ; ona se ne podvrgava objektnom liku junaka kao jedna od njegovih karakteristika, kao što i ne služi kao širitelj autorskoga glasa. Njoj pripada isključiva

<sup>3</sup> Julius Meier-Gräfe, *Dostojewski der Dichter*. Berlin, 1926., str. 189. Citiram prema iscrpnom radu T. L. Motiljove »Dostoevskij i mirovaja literatura (K postanovke voprosa)« objavljenom u zborniku Akademije znanosti SSSR *Tvorčestvo F. M. Dostoevskogo*. Moskva, 1959., str. 29.

<sup>4</sup> To jest životno-praktičkim motivacijama.

samostalnost u strukturi djela, ona kao da zvuči **usporedo** s autorskom riječi i na osobit se način povezuje s njom i s punovrijednim glasovima drugih junaka.

Odatle slijedi da su obične sižejno-pragmatične veze predmetnoga ili psihološkoga poretka u svijetu Dostojevskoga nedostatne: te veze pretpostavljaju objektnost, opredmećenost junaka u autorskoj zamisli, one povezuju i sjedinjuju završene likove ljudi u jedinstvu monološki percipirana i shvaćena svijeta, a ne mnogobrojnost ravnopravnih svijesti s njihovim svjetovima. Obična sižejna pragmatika u romanima Dostojevskoga igra drugostupanjsku ulogu i nosi osobite funkcije, a ne obične. Posljednje pak spojnice koje tvore jedinstvo njegova romanesknog svijeta druge su vrste; osnovno zbivanje razotkriveno u njegovu romanu nije podložno običnom sižejno-pragmatičkom tumačenju.

Nadalje, i sama orijentacija priče – bez obzira na to vodi li je autor, pripovjedač ili jedan od junaka – treba biti sasvim drukčija nego u romanima monološkoga tipa. Ta pozicija s koje se vodi pripovijedanje, gradi prikaz ili daje informacija treba na nov način biti orijentirana u odnosu na novi svijet – svijet punopravnih subjekata, a ne objekata. Riječ koja kazuje, prikazuje i obavještava treba izgraditi neki nov odnos prema svojem predmetu.

Na taj su način svi elementi romaneskne strukture u Dostojevskoga duboko svojevrsni; sve njih određuje taj novi umjetnički zadatak koji je samo Dostojevski uspio postaviti i razriješiti u svoj njegovoj širini i dubini: zadatak izgradnje polifonijskoga svijeta i rušenja ustaljenih oblika europskoga, uglavnom **monološkoga** (homofonijskoga) romana.<sup>5</sup>

S točke posljedično-monološkoga viđenja i shvaćanja prikazivanoga svijeta i monološkoga kanona izgradnje romana svijet Dostojevskoga može se činiti kaosom, a konstrukcija njegovih romana nekim konglomeratom drugovrsnih materijala i nespojivih načela oblikovanja. Samo u svjetlu osnovnoga umjetničkog zadatka Dostojevskoga koji smo formulirali može se shvatiti duboka organičnost, posljedičnost i cjelovitost njegove poetike.

---

<sup>5</sup> To naravno ne znači da je Dostojevski u povijesti romana izoliran i da polifonijski roman koji je izgradio nije imao prethodnikā, ali ovdje smo se dužni odmaknuti od povijesnih pitanja. Da bismo pravilno lokalizirali Dostojevskoga u povijesti i otkrili **bitne** veze između njega, prethodnikā i suvremenikā, neophodno je prije svega razotkriti njegovu svojevrsnost, neophodno je pokazati Dostojevskoga u Dostojevskom – premda je takva definicija svojevrsnosti prije širokih povijesnih istraživanja imala samo preliminarni i orijentacijski karakter. Bez takve preliminarni orijentacije povijesna istraživanja izrođuju se u nepovezan niz slučajnih usporedbi. Samo u četvrtom poglavlju naše knjige dotaknut ćemo se pitanja o žanrovskim tradicijama Dostojevskoga, to jest pitanja **povijesne** poetike.

Takva je naša teza. Prije negoli je razvijemo na materijalu djela Dostojevskoga, izvidjet ćemo kako se prelamala osnovna osobitost koju izdvajamo, a koja se tiče njegova stvaralaštva u kritičkoj literaturi. Mi ovdje nemamo namjeru iznijeti ni približno potpun ogled literature o Dostojevskom. Iz radova o njemu u 20. stoljeću mi ćemo se zaustaviti samo na nekima, i to na onima koji se u prvom redu tiču pitanja **poetike** Dostojevskoga i koji se, kao drugo, najviše približavaju osnovnim osobitostima te poetike kako ih mi shvaćamo. Izbor se na takav način vrši sa stajališta naše teze i u skladu je s time subjektivan. Ali ta je subjektivnost izbora u ovom slučaju i neizbježna i pravovaljana: ta mi ovdje ne dajemo povijesni ogled, čak ni pregled. Nama je važno tek usmjeriti našu tezu, našu točku stajališta između već u književnosti postojećih gledišta na poetiku Dostojevskoga. U procesu takve orijentacije mi ćemo rastumačiti pojedine momente naše teze.

\*

Kritička literatura o Dostojevskom još je donedavno predstavljala isuviše neposredan ideološki odziv na glasove njegovih junaka da bi se objektivno mogle prihvatiti umjetničke posebnosti njegove nove romaneskne strukture. Dapače, pokušavajući se teoretski snaći u tom novom višeglasnom svijetu, ona nije našla drugi put doli da monologizira taj svijet prema običnom tipu, to jest percipira djelo bitno nove umjetničke volje s gledišta volje stare i uobičajene. Jedni su, zarobljeni samom sadržajnom stranom ideoloških stajališta pojedinih junaka, pokušali svesti ih na sustavno-monološku cjelinu, ignorirajući bitno mnoštvo nestopivih svijesti koje je baš činilo umjetnikovu stvaralačku zamisao. Drugi, koji se nisu prepustili neposrednoj ideološkoj očaranosti, pretvarali su punovrijedne svijesti junakā u objektno shvaćene opredmećene psihike i percipirali su svijet Dostojevskoga kao običan svijet europskoga socijalno-psihološkog romana. Umjesto uzajamnoga djelovanja punopravnih svijesti u prvom se slučaju dobivao filozofski monolog, a u drugom monološki shvaćen objektni svijet koji je u odnosu s jednom i jedinstvenom autorskom spoznajom.

Ni zaneseno sufilozofiranje s junacima, ni njihova objektno ravnodušna psihološka ili psihopatološka analiza ne može proniknuti u čisto umjetničku arhitektoniku djela Dostojevskoga. Zanesenost jednih nesposobna je za objektivno, istinski realističko viđenje svijeta tuđih spoznaja, dok realizam drugih »pluta po površini«. U potpunosti je shvatljivo da jedni kao i drugi same umjetničke probleme ili posve zaobilaze ili tumače tek slučajno i površno.

Put filozofske monologizacije osnovni je put kritičke literature o Dostojevskom. Tim su putom išli Rozanov, Volinski, Mereškovski, Šestov i drugi. Pokušavajući mnoštvo svijesti koje je pokazao umjetnik utisnuti u sustavno-monološke okvire jedinstvena pogleda na svijet, ti su istraživači bili primorani pribjeći ili k antinomiji ili k dijalektici. Iz konkretnih i cjelovitih svijesti junaka (i samoga autora) ljuštile su se ideološke teze koje su se smještale u dinamički dijalektički niz ili suprotstavljale jedne drugima kao neuklonjive apsolutne antinomije. Umjesto uzajamne radnje nekoliko nestopljenih svijesti podmetao se uzajamni odnos ideja, misli, položaja, podčinjenih jednoj svijesti.

I dijalektika i antinomija zaista postoje u svijetu Dostojevskoga. Misao njegovih junaka zaista je ponekad dijalektična ili antinomična, ali sve **logične** veze ostaju u granicama pojedinih svijesti i ne upravljaju njihovim događajnim odnosima. Svijet Dostojevskoga duboko je personaliziran. Svaku misao on prihvaća i prikazuje kao poziciju ličnosti. Zato je u granicama pojedinih svijesti dijalektički ili antinomični niz tek apstraktni moment, neraskidivo spleten s drugim momentima cjelovite konkretne spoznaje. Kroz tu utjelovljenu konkretnu spoznaju u **živom glasu cjelovitog čovjeka** logični niz pridružuje se jedinstvu prikazivanoga događaja. Misao uvučena u događaj i sama postaje događajnom i zadobiva taj osobit karakter »ideje-osjećaja«, »ideje-snage«, koji čini neponovljivu »idejnu« svojevrsnost u stvaralačkom svijetu Dostojevskoga. Izvađena iz događajnoga uzajamnog djelovanja svijesti i utisnuta u sustavno-monološki kontekst, makar i najdijalektičkiji, ideja neizbježno gubi tu svojevrsnost i pretvara se u lošu filozofsku tvrdnju. Zato i sve velike monografije o Dostojevskom, stvorene na tragu filozofske monologizacije njegova stvaralaštva, daju tako malo za shvaćanje strukturne osobitosti njegova umjetničkog svijeta koju smo formulirali. Ta je osobitost doduše izrodila sva ova istraživanja, iako je u njima ona najmanje shvaćena.

To shvaćanje počinje tamo gdje se pokušava objektivnije pristupiti stvaralaštvu Dostojevskoga, pritom ne samo idejama samima po sebi, nego i djelima kao umjetničkim cjelinama.

Osnovnu strukturnu osobitost umjetničkoga svijeta Dostojevskoga prvi je napipao Vjačeslav Ivanov<sup>6</sup> – istina, tek napipao. Realizam Dostojevskoga on određuje kao realizam koji se ne temelji na spoznaji (objektnoj), nego na »prodiranju«. Utvrditi tuđe »ja« ne kao objekt, nego kao drugi subjekt – takvo je načelo pogleda na svijet Dostojevskoga. Utvrditi tuđe »ja« – »ti jesi« – to i jest taj zadatak koji prema Ivanovu trebaju razriješiti junaci Dostojevskoga da bi nadvladali svoj etički

<sup>6</sup> Vidi njegov rad »Dostoevskij i roman-tragedija« u: *Borozdy i meži*. Moskva: Musaget, 1916.

solipsizam, svoju odvojenu »idealističku« svijest, i pretvorili drugoga čovjeka iz sjene u istinsku realnost. U osnovi tragične katastrofe u Dostojevskoga uvijek leži solipsistička razdvojenost junakove svijesti, njegova zatvorenost u vlastitom svijetu.<sup>7</sup>

Na taj način potvrđuje tuđe svijesti kao punopravnoga subjekta, a ne kao objekta, predstavlja etičko-religiozni postulat koji određuje **sadržaj** romana (katastrofa odvojene svijesti). To je načelo pogleda na svijet autora s čijega gledišta on shvaća svijet svojih junaka. Ivanov dakle pokazuje tek čisto tematsko prelamanje toga načela u sadržaju romana, i pritom prvenstveno negativno: ta junaci trpe krah jer ne mogu dokraja spoznati drugoga – »ti jesi«. Junakova spoznaja (i nespoznaja) tuđega »ja« – tema je djela Dostojevskoga.

Ta je tema u potpunosti moguća i u romanu čisto monološkoga tipa i zaista se nerijetko i tumači u njemu. Spoznaja tuđe svijesti – kao autorov etičko-religiozni postulat i kao sadržajna tema djela – još ne stvara novi oblik, novi tip gradnje romana.

Vjačeslav Ivanov nije pokazao kako to načelo pogleda na svijet iz perspektive Dostojevskoga postaje načelo **umjetničkog** viđenja svijeta i umjetničke izgradnje **verbalne** cjeline – romana. Ta samo u ovom obliku, u obliku načela konkretne književne gradnje, a ne kao etičko-religiozno načelo apstraktnoga pogleda na svijet, on je bitan za teoretičara književnosti i samo u tom obliku može biti objektivno razotkriven na empirijskom materijalu konkretnih književnih djela.

Ali, to Vjačeslav Ivanov nije napravio. U poglavlju posvećenu »načelu forme«, bez obzira na niz iznimno vrijednih zapažanja, on još uvijek percipira roman Dostojevskoga u okvirima monološkoga tipa. Radikalan umjetnički prevrat koji je izvršio Dostojevski ostao je u svojoj biti neshvaćen. Osnovna odrednica romana Dostojevskoga kao »romana-tragedije«, kako je to iskazao Ivanov, čini nam se netočnom.<sup>8</sup> Ona je karakteristična kao pokušaj da se nov umjetnički oblik svede na već poznatu umjetničku volju. U rezultatu se roman Dostojevskoga pokazuje kao nekakav umjetnički hibrid.

Tako je Vjačeslav Ivanov, našavši duboku i vjernu odrednicu za osnovno načelo Dostojevskoga – potvrđivanje tuđega »ja« ne kao objekta, nego kao drugoga subjekta – monologizirao to načelo, to jest uključio ga u monološki formuliran autorski pogled na svijet i shvatio ga je tek kao sadržajnu temu svijeta prikazana sa stajališta monološke autorske spoznaje.<sup>9</sup> Osim toga on je povezao svoju misao s nizom izravnih

<sup>7</sup> Vidi *Borozdy i meži*. Moskva: Musaget, 1916., str. 33–34.

<sup>8</sup> Dalje ćemo iznijeti kritičku analizu tē odrednice Vjačeslava Ivanova.

<sup>9</sup> Vjačeslav Ivanov radi ovdje tipičnu metodološku pogrešku: od autorova pogleda na

metafizičkih i etičkih tvrdnji koje ne podliježu nikakvoj objektivnoj provjeri na samom materijalu djela Dostojevskoga.<sup>10</sup> Umjetnički zadatak izgradnje polifonijskoga romana, koji je prvi riješio Dostojevski, ostao je neotkriven.

\*

Slično kao Ivanov osnovnu značajku Dostojevskoga određuje i S. Askoljdov<sup>11</sup>, ali i on ostaje u okvirima monologiziranoga religiozno-etičkoga pogleda na svijet Dostojevskoga i monološki shvaćena sadržaja njegovih djela.

»Prva etička teza Dostojevskoga«, govori Askoljdov, »nešto je na prvi pogled najformalnije i, ipak, u izvjesnom smislu najvažnije. „Budi ličnost“ – govori on nama svim svojim ocjenama i simpatijama.«<sup>12</sup> Ličnost se pak prema Askoljdovu razlikuje od karaktera, tipa i temperamenta koji obično služe kao predmet prikazivanja u književnosti svojom isključivom unutarjom slobodom i savršenom nezavisnošću od vanjske sredine.

Takvo je dakle načelo autorova etičkog pogleda na svijet. Od toga pogleda na svijet Askoljdov neposredno prelazi na sadržaj romana Dostojevskoga i pokazuje kako i zahvaljujući čemu junaci Dostojevskoga u **životu** postaju ličnosti i tako se i ponašaju. Tako se ličnost neizbježno sudara s vanjskim svijetom, prije svega dolazi u vanjski sukob s općeprihvatljivošću svake vrste. Odatle »skandal« – prvo i najviše vanjsko otkrivanje patosa ličnosti – igra ogromnu ulogu u djelima Dostojevskoga.<sup>13</sup> Prema Askoljdovu za daleko dublje otkrivanje patosa ličnosti u životu služi zločin: »Zločin u romanima Dostojevskoga«, govori on, »životno je insceniranje religiozno-etičkog problema. Kazna je – oblik njegova razrješenja. Zato i jedno i drugo čine osnovnu temu stvaralaštva Dostojevskoga...«.<sup>14</sup>

Čitavo se vrijeme prema tome radi o načinima otkrivanja ličnosti u samom životu, a ne o načinima njezina umjetničkog viđenja i prikazivanja u uvjetima određene umjetničke konstrukcije – romana. Osim toga, i sam odnos autorskoga pogleda na svijet i svijeta junakā prikazan je nepravilno.

---

svijet on neposredno prelazi na sadržaj njegovih djela, ne uzimajući u obzir formu. U drugim slučajevima Ivanov ispravnije shvaća odnose forme i pogleda na svijet.

<sup>10</sup> Takva je primjerice Ivanovljeva tvrdnja da su junaci Dostojevskoga umnoženi dvojnici samoga autora koji se ponovo rodio i koji je ostavio svoj zemaljski omotač (vidi *Borozdy i meži*. Moskva: Musaget, 1916., str. 39–40).

<sup>11</sup> Vidi njegov članak »Religiozno-etičeskoe značenje Dostoevskogo« u: F. M. Dostoevskij. *Stat'i i materialy*, zb. I., ur. A. S. Dolinin. Moskva – Leningrad: Mysl', 1922.

<sup>12</sup> Isto, str. 2.

<sup>13</sup> Vidi citiran gore Askoljdovljev članak, str. 6.

<sup>14</sup> Isto, str. 10.

Od patosa ličnosti u autorovu pogledu na svijet neposredan je prijelaz k životnom patosu njegovih junaka i odatle opet k autorovu monološkom zaključku – takav je tipičan put monološkoga romana romantičarskoga tipa. Ali to nije put Dostojevskoga.

»Dostojevski«, govori Askoljdov, »svim svojim umjetničkim simpatijama i ocjenama objavljuje jednu vrlo važnu tvrdnju: zločinac, svetac, običan grešnik koji je do posljednje granice doveo svoje osobno počelo, još uvijek posjeduju izvjesnu jednaku vrijednost upravo kao ličnost koja je suprotstavljena mutnim tijekovima „sredine“ koja sve nivelira«. <sup>15</sup>

Takva je vrsta objave karakteristična za romantičarski roman koji je prihvaćao spoznaju i ideologiju tek kao autorov patos i kao autorov zaključak, a junaka tek kao realizatora autorskog patosa ili objekt autorskoga zaključka. Upravo romantičari u samoj prikazivanoj stvarnosti neposredno izražavaju svoje umjetničke simpatije i ocjene, objektivizirajući i opredmećujući sve to na što ne mogu staviti naglasak vlastita glasa.

Svojevrsnost Dostojevskoga nije u tome da je on monološki objavljiavao vrijednost ličnosti (to su prije njega radili drugi), nego u tome da ju je on umio objektivno-umjetnički uvidjeti i pokazati kao drugu, tuđu ličnost, ne stvarajući je lirskom, ne stapajući s njom svoj glas i ne spuštajući je istovremeno do razine opredmećene psihičke stvarnosti. Visoka ocjena ličnosti nije se prvi put pojavila u pogledu na svijet Dostojevskoga, ali umjetnički lik tuđe ličnosti (ako prihvatimo taj Askoljdovljevi termin) i mnogih nestopljenih ličnosti objedinjenih u jedinstvu nekoga duhovnog događaja prvi je put u punoj mjeri ostvaren u njegovim romanima.

Zapanjujuća unutarinja samostalnost junaka Dostojevskoga, koju je točno zapazio Askoljdov, dostignuta je određenim umjetničkim sredstvima. To je prije svega njihova sloboda i samostalnost u samoj strukturi romana u odnosu prema autoru, točnije u odnosu prema običnim autorovim odrednicama, ovanjštinjajućima<sup>16</sup> i definitivno završnim. To naravno ne znači da junak ispada iz autorske zamisli. Ne, ta se njegova samostalnost i sloboda upravo uklapaju u autorsku zamisao. Tâ zamisao kao da predodređuje junaka na slobodu (relativnu, naravno) i kao takva uvodi u strog i proračunat plan cjeline.

Junakova relativna sloboda ne narušava strogo određenu konstrukciju, kao što ni prisutnost iracionalnih ili transfinitnih veličina u matematičkoj formuli ne narušava njezinu strogu određenost. Taj se novi junakov stav

<sup>15</sup> Isto, str. 9.

<sup>16</sup> Bahtinov neologizam – *ovanjštinjajućij* (onaj koji tvori, čini vanjštinu) – prevele smo svojim neologizmom: *ovanjštinjajući* (op. prev.).

ne postiže izborom apstraktne teme (iako, naravno, i ona ima značenje), nego ukupnošću osobitih umjetničkih postupaka gradnje romana koje je prvi uveo Dostojevski.

I Askoljdov na taj način monologizira umjetnički svijet Dostojevskoga, prenosi dominantu toga svijeta u monološku propovijed i time svodi junake na jednostavne ilustracije tē propovijedi. Askoljdov je pravilno shvatio da je osnovno u Dostojevskoga – savršeno novo viđenje i prikazivanje čovjekova unutarnjeg svijeta, a slijedom toga i prikazivanje zbivanja koje povezuje unutarnji svijet ljudi, ali je prenio svoje objašnjenje na razinu autorova svjetonazora i razinu psihologije junakā.

Kasniji Askoljdovljev članak – »Psihologija karakterā u Dostojevskoga«<sup>17</sup> – također se ograničava analizom čisto karakteroloških osobitosti njegovih junaka i ne razotkriva načela njihova umjetničkog viđenja i prikazivanja. Razlikovanje ličnosti od karaktera, tipa i temperamenta dano je kao i ranije na psihološkoj razini. Ipak, u tom članku Askoljdov mnogo bliže pristupa konkretnom materijalu romanā, i zato je on pun najvrjednijih zapažanja o pojedinim umjetničkim osobinama Dostojevskoga. Ali dalje od pojedinačnih zapažanja Askoljdovljeva koncepcija ne ide.

Treba reći da je formula Vjačeslava Ivanova – potvrđivanje tuđega »ja« ne kao objekta nego kao drugoga subjekta – »ti jesi«, bez obzira na svoju filozofsku apstraktnost, mnogo prikladnija od Askoljdovljeve formule »budi ličnost«. Ivanovljeva formula prenosi dominantu u tuđu ličnost; osim toga ona više odgovara **unutarnjem dijaloškom** pristupu Dostojevskoga prema prikazivanoj junakovoj svijesti, dok je Askoljdovljeva formula monologičnija i prenosi težište na ostvarenje vlastite ličnosti, što bi na planu umjetničkoga stvaralaštva – kad bi postulat Dostojevskoga bio stvarno takav – dovelo do subjektivnoga romantičarskog tipa izgradnje romana.

\*

S druge strane – sa strane same umjetničke izgradnje romana Dostojevskoga – do te njegove osnovne značajke dolazi Leonid Grosman. Za L. Grosmana Dostojevski je prije svega tvorac novoga najsvojevrsnijeg oblika romana. »Čini mi se«, govori on, »da u rezultatu pregleda njegove široke stvaralačke aktivnosti i svih raznovrsnih težnji njegova duha treba priznati da glavno značenje Dostojevskoga nije toliko u filozofiji,

---

<sup>17</sup> U drugom zborniku *F. M. Dostoevskij. Stat'i i materialy*, 1924.

psihologiji ili mistici, koliko u stvaranju nove, uistinu genijalne stranice u povijesti europskoga romana«. <sup>18</sup>

Treba se priznati da je L. P. Grosman osnivač objektivnoga i dosljednoga izučavanja **poetike** Dostojevskoga u našoj teoriji književnosti.

Osnovnu osobitost poetike Dostojevskoga L. Grosman zapaža u narušavanju organskoga jedinstva materijala koji zahtijeva običan kanon, u spajanju najraznorodnijih i najnespojivijih elemenata u jedinstvo romaneskne konstrukcije, u narušavanju neraskidiva i cjelovita tkanja pripovijedanja. »Takvo je«, govori on, »osnovno načelo njegove romaneskne kompozicije: podvrgnuti dijametralno suprotne elemente pripovijedanja jedinstvu filozofske zamisli i vrtložnom kretanju zbivanja. Povezati u jednoj umjetničkoj tvorbi filozofske ispovijedi s avanturama zločinaca, uključiti religioznu dramu u fabulu bulevarske priče, dovesti preko svih peripetija avanturističkoga pripovijedanja do otkrivenja novoga misterija – eto kakvi su umjetnički zadatci istupali pred Dostojevskim i izazivali ga na složen stvaralački rad. Nasuprot iskonskim tradicijama estetike, koja zahtijeva podudarnost između materijala i obrade – koja pretpostavlja jedinstvo i u svakom slučaju jednorodnost i srodnost konstruktivnih elemenata dane umjetničke tvorbe – Dostojevski ujedinjuje suprotnosti. On odlučno izaziva osnovni kanon teorije umjetnosti. Njegov je zadatak: svladati za umjetnika najveću teškoću – stvoriti od raznorodnih, raznovrijednih i potpuno tuđih materijala jedinstvenu i cjelovitu umjetničku tvorbu. Eto zašto se Jobova knjiga, Otkrivenje sv. Ivana, evanđeoski tekstovi, Riječ Simeona Novoga Bogoslova, sve što prožima stranice njegovih romana i daje ton tim ili drugim njegovim poglavljima, na svoj način povezuje ovdje s novinskim tekstovima, anegdotom, parodijom, uličnom scenom, groteskom ili čak pamfletom. On smjelo baca u svoj lonac za taljenje sve nove i nove elemente, znajući i vjerujući da će se u rasplamsaju njegova stvaralačkog rada sirovi komadi svakodnevne stvarnosti, senzacije bulevarskih priča i bogom nadahnute stranice svetih knjiga rastaliti, sliti u novu smjesu i utisnuti dubok pečat njegova osobnog stila i tona«. <sup>19</sup>

To je prekrasna opisna karakteristika žanrovskih i kompozicijskih osobitosti romana Dostojevskoga. Njoj se ne može ništa dodati. Ali, objašnjenja koja daje L. Grosman čine nam se nedovoljnima.

Zaista, teško da su vrtložno kretanje zbivanja, kolikogod ono bilo moćno, i jedinstvo filozofske zamisli, kolikogod ona bila duboka, dovoljni

<sup>18</sup> Leonid Grossman, *Poëtika Dostoevskogo*. Moskva: Gosudarstvennaja akademija hudožestvennyh nauk, 1925., str. 165.

<sup>19</sup> Leonid Grossman, *Poëtika Dostoevskogo*. Moskva: Gosudarstvennaja akademija hudožestvennyh nauk, 1925., str. 174–175.

da se razriješi najstroženiji i najproturječniji kompozicijski zadatak, koji je tako jasno i očito formulirao L. Grosman. Što se tiče vrtložna kretanja, ovdje se s Dostojevskim može natjecati najotrcaniji suvremeni filmski roman. Jedinstvo pak filozofske zamisli samo po sebi, kao takvo, ne može služiti kao završni temelj umjetničkoga jedinstva.

Prema našem mišljenju nepravilna je Grosmanova tvrdnja da čitav taj najraznovrsniji materijal Dostojevskoga stvara »dubok pečat njegova osobnog stila i tona«. Kad bi to bilo tako, po čemu bi se tada razlikovao roman Dostojevskoga od običnoga tipa romana, od te iste »epopeje floberovskoga manira, koja kao da je isklesana od jednog komada, obrađena i monolitna«? Takav roman, kao što je *Bouvard et Pécuchet*, na primjer, objedinjuje sadržajno najraznorodniji materijal, ali ta raznorodnost u samoj gradnji romana ne istupa i ne može oštro istupati jer je podčinjena jedinstvu osobnoga stila i tona koji je svu prožimaju, jedinstvu jednoga svijeta i jedne svijesti. Jedinstvo je pak romana Dostojevskoga **iznad** osobnoga stila i **iznad** osobnoga tona, kako ih shvaća roman do Dostojevskoga.

Sa stajališta monološkoga poimanja jedinstva stila (a zasad postoji samo takvo poimanje) roman je Dostojevskoga **višestilan** ili nema stila, sa stajališta monološkoga poimanja tona roman je Dostojevskoga **višeakcentan** i vrijednosno proturječan; proturječni naglasci križaju se u svakoj riječi njegovih djela. Kad bi se najraznorodniji materijal Dostojevskoga razvijao u jedinstvenom svijetu koji je u odnosu s jedinstvenom monološkom autorskom sviješću, tad zadatak objedinjenja nepovezivoga ne bi bio razriješen i Dostojevski bi bio loš umjetnik bez stila; takav se monološki svijet »fatalno raspada na svoje sastavnice, različite, uzajamno tuđe dijelove, i pred nama se prostiru nepomično, glupo i bespomoćno stranica iz Biblije usporedo s bilježkom iz dnevnika zbivanja ili lakajska poskočica usporedo sa Schillerovim ditirambom radosti«. <sup>20</sup>

Zapravo su najnepoveziviji elementi materijala Dostojevskoga raspoređeni među nekoliko svjetova i među nekoliko punopravnih svijesti; oni nisu dani u jednom vidokrugu, nego u nekoliko punih i istovrijednih vidokruga, i nije materijal taj koji se spaja neposredno, nego se ti svjetovi, tê svijesti s njihovim vidokruzima spajaju u više jedinstvo takozvanog drugog reda, u jedinstvo polifonijskoga romana. Svijet poskočice povezuje se sa svijetom Schillerova ditiramba, Smerdjakovljevi vidokrug povezuje se s Ivanovim i Dmitrijevim vidokrugom. Zahvaljujući tim **različitim svjetovima** materijal do kraja može razviti svojevrstnost

<sup>20</sup> Leonid Grossman, *Poëtika Dostojevskogo*. Moskva: Gosudarstvennaja akademija hudožestvennyh nauk, 1925., str. 178.

i specifičnost, ne kidajući jedinstvo cjeline i ne mehanizirajući ga. Kao da se različiti računalni sustavi ovdje objedinjuju u složenu jedinstvu ajnštajnovskoga svemira (naravno, usporedba svijeta Dostojevskoga s Einsteinovim svijetom samo je usporedba umjetničkoga tipa, a ne znanstvena analogija).

U drugom radu L. Grosman bliže prilazi upravo višeglasnosti romana Dostojevskoga. U knjizi *Put Dostojevskoga* on ističe isključivo značenje dijaloga u njegovu stvaralaštvu. »Oblik govora ili spora«, govori on ovdje, »gdje različita stajališta mogu naizmjenice dominirati i odražavati raznovrsne nijanse suprotstavljenih ispovijesti, osobito odgovara utjelovljenju te filozofije koja se vječno izgrađuje i nikad ne odumire. Pred takvoga umjetnika i promatrača likova kao što je Dostojevski u trenutku njegovih produbljenih razmišljanja o smislu pojava i tajni svijeta trebao je istupiti taj oblik filozofiranja u kojem svako mišljenje gotovo da postaje živo biće koje govori uzbuđenim ljudskim glasom.«<sup>21</sup>

Taj je dijalogizam L. Grosman sklon objašnjavati dokraja nepobijednim proturječjem u pogledu na svijet Dostojevskoga. U njegovoj svijesti rano su se sudarile dvije moćne snage – humanistička skepsa i vjera – i vode neprekidnu borbu za nadmoć u njegovu pogledu na svijet.<sup>22</sup>

Moguće je ne prihvatiti to objašnjenje koje u svojoj biti prelazi granice objektivno danoga materijala, ali sama je činjenica mnoštva (u ovom slučaju dvojstvenosti) nepovezanih spoznaja vjerno prikazana. Pravilno je zapažena i personalnost shvaćanja ideje u Dostojevskoga. Svako mišljenje u njega stvarno postaje živim bićem i neodvojivo je od utjelovljenoga ljudskoga glasa. Uneseno u apstraktni sustavno-monološki kontekst ono prestaje biti time što jest.

Kad bi Grosman povezo kompozicijsko načelo Dostojevskoga – spajanje vrlo različitih, dalekih po duhu i nespojivih materijala – pomoću mnoštva centara-spoznaja, koji nisu dovedeni do jednoga ideološkog nazivnika, tijesno bi se približio umjetničkom ključu romana Dostojevskoga – polifoniji.

Karakteristično je Grosmanovo shvaćanje dijaloga u Dostojevskoga kao dramskoga oblika i tretiranje svake dijalogizacije neizostavno kao dramatizacije. Književnost novoga vremena poznaje samo dramski dijalog i dijelom filozofski dijalog, oslabljen do jednostavnoga oblika izlaganja, do pedagoškog postupka. Međutim, dramski dijalog u drami i dramatizirani dijalog u pripovjednim oblicima uvijek su postavljeni u čvrst i neslomljiv monološki okvir. U drami taj monološki okvir ne nalazi

<sup>21</sup> Leonid Grossman, *Put' Dostoevskogo*. Leningrad: Brokgauz-Efron, 1924., str. 9–10.

<sup>22</sup> Isto, str. 17.

naravno neposredan verbalni izraz, ali upravo je u drami on osobito monolitan. Replike dramskoga dijaloga ne kidaju prikazivani svijet, ne čine ga višeplanskim; nasuprot tomu, da bi bile istinski dramatične, one zahtijevaju najmonolitnije jedinstvo toga svijeta. U drami on treba biti stvoren od jednoga komada. Svako slabljenje te monolitnosti dovodi do slabljenja dramatismata. Junaci se dijaloški sastaju u jedinstvenom vidokrugu autora, režisera, gledatelja na jasnoj pozadini jednodimenzionalnoga svijeta.<sup>23</sup> Konceptija dramske radnje koja razrješuje sva dijaloška suprotstavljanja čisto je monološka. Stvarni višeplanski karakter razrušio bi dramu jer se dramska radnja koja se oslanja na jedinstvo svijeta ne bi više mogla povezati i razriješiti dramu. U drami je nemoguće spajanje cjelovitih vidokruga u iznadvidokružnom jedinstvu jer dramska radnja ne podupire takvo jedinstvo. Zato u polifonijskom romanu Dostojevskoga iskonsko dramski dijalog može igrati tek posve drugostupanjsku ulogu.<sup>24</sup>

Bitnija je Grosmanova tvrdnja da su posljednji romani Dostojevskoga misteriji.<sup>25</sup> Misterij je zaista višeplanski i do izvjesne mjere polifoničan. Međutim, ta je višeplanost i polifoničnost misterija čisto formalna i sama izgradnja misterija ne dopušta da se sadržajno raširi mnoštvo svijesti s njihovim svjetovima. Ovdje je od samoga početka sve predodređeno, zatvoreno i završeno, iako, istina, nije završeno na samo jednoj razini.<sup>26</sup>

U polifonijskom romanu Dostojevskoga ne radi se o običnom dijaloškom obliku organiziranja materijala u okviru njegova monološkog shvaćanja na tvrdoj pozadini jedinstvenoga predmetnog svijeta. Ne, radi se o posljednjoj dijalogičnosti, to jest o dijalogičnosti posljednje cjeline. Dramska cjelina u tom je smislu, kako smo rekli, monologična; roman je Dostojevskoga dijalogičan. On se ne gradi kao cjelina jedne svijesti, koja je kao objekt primila u se druge svijesti, nego kao cjelina uzajamnoga djelovanja nekoliko svijesti, od kojih nijedna nije do kraja postala objektom drugoga; to uzajamno djelovanje ne daje promatraču temelj za objektivizaciju čitavoga zbivanja prema običnom monološkom tipu (sižejno, lirski ili spoznajno), pretvara dakle i promatrača u sudionika. Roman ne samo da ne daje nikakav čvrst oslonac izvan dijaloškoga rascjepa za treću, monološki shvaćenu svijest, već se u njoj sve gradi tako da se dijaloško suprotstavljanje učini bezizlaznim.<sup>27</sup> Sa stajališta nezainteresiranoga »trećega« ne gradi

<sup>23</sup> Ta je raznorodnost materijala o kojoj govori Grosman u drami jednostavno nezamisliva.

<sup>24</sup> Upravo zato i nije točna formula Vjačeslava Ivanova – »roman-tragedija«.

<sup>25</sup> Usp. Leonid Grossman, *Put' Dostojevskogo*. Leningrad: Brokgauz-Efron, 1924., str. 10.

<sup>26</sup> Misteriju, kao i filozofskom dijalogu platonovskoga tipa, još ćemo se vratiti u vezi s problemom žanrovskih tradicija Dostojevskoga (vidi poglavlje 4.).

<sup>27</sup> Ne radi se, naravno, o antinomiji, kao ni o suprotstavljanju apstraktnih ideja, nego o događajnom suprotstavljanju cjelovitih ličnosti.

se nijedan element djela. U samom romanu taj nezainteresirani »treći« nikako nije predstavljen. Za nj nema ni kompozicijskoga ni značenjskoga mjesta. U tome nije autorova slabost, nego najveća snaga. Time se osvaja nova autorska pozicija koja je iznad monološke pozicije.

\*

Na mnoštvo jednako autoritetnih ideoloških pozicija i na krajnju raznorodnost materijala kao na osnovnu osobitost romana Dostojevskoga ukazuje i Otto Kaus u svojoj knjizi *Dostojevski i njegova sudbina*. Nijedan autor prema Kausu nije u sebi sjedinio toliko najproturječnih i uzajamno isključivih pojmova, prosudbi i ocjena, kao što je Dostojevski, ali najviše poražava to da djela Dostojevskoga kao da opravdavaju sva ta najproturječnija stajališta: svako od njih zaista nalazi svoj oslonac u romanima Dostojevskoga.

Evo kako Kaus karakterizira tu isključivu višestranost i višepplanost Dostojevskoga:

»Dostojevski – to je takav domaćin koji se dobro snalazi s najšarenijim gostima, sposoban je ovladati pažnjom najraznolikijeg društva i zna držati sve u jednakoj napetosti. Staromodni realist s punim se pravom može diviti prikazu robije, ulica i trgova Peterburga i samovolje apsolutističkog ustroja, dok se mistik s istim pravom može zanositi komunikacijom s Aljošom, knezom Miškinom i Ivanom Karamazovom kojega posjećuje vrag. Utopisti svih boja mogu nalaziti svoju radost u snovima „smiješnog čovjeka“, Versilova ili Stavrogina, a religiozni ljudi učvršćivati svoj duh tom istom borbom za Boga koju vode u tim romanima i sveci i grešnici. Zdravlje i snaga, radikalni pesimizam i plamena vjera u iskupljenje, žudnja za životom i žudnja za smrću – sve se to ovdje bori borbom koja nikad ne prestaje. Nasilje i dobrota, gorda uobraženost i žrtveno smirenje – sva nepregledna punoća života u reljefnom obliku utjelovljena je u svakom djeliću njegovih tvorevina. Uz najstrožu kritičku savjesnost svatko po svome može tumačiti posljednju autorovu riječ. Dostojevski je višestran i nepredvidiv u svim kretanjima svoje umjetničke misli; njegova djela prepunjena su snagama i namjerama koje, čini se, dijele nepremostivi bezdani.«<sup>28</sup>

Kako pak tu osobitost Dostojevskoga objašnjava Kaus?

---

<sup>28</sup> Otto Kaus, *Dostoewski und sein Schicksal*, Berlin, 1923., str. 36.

Kaus tvrdi da je svijet Dostojevskoga najčišći i najstvarniji izraz duha kapitalizma. Ti svjetovi, ti planovi – socijalni, kulturni i ideološki, koji se sudaraju u stvaralaštvu Dostojevskoga, ranije su bili dovoljni samima sebi, bili su organski zatvoreni, učvršćeni i svaki je unutar sebe bio shvaćen zasebno. Nije postojala realna, materijalna razina za njihov stvarni dodir i uzajamno prožimanje. Kapitalizam je uništio izolaciju tih svjetova, razrušio je zatvorenost i unutarnju ideološku samodostatnost tih socijalnih sfera. U svojoj tendenciji koja sve izjednačuje i ne ostavlja nikakve druge podjele osim podjela na proletera i kapitalista, kapitalizam je sudario i isprepleo te svjetove u svom proturječnom jedinstvu koje se stvara. Ti svjetovi još nisu izgubili svoj individualni oblik izgrađivan stoljećima, ali oni više ne mogu biti dostatni samima sebi. Njihovo su slijepo supostojanje i njihovo mirno i uvjereno ideološko uzajamno ignoriranje završeni, dok su se njihova uzajamna proturječnost kao i njihova uzajamna povezanost razotkrile u svojoj jasnoći. U svakom atomu života drhti njegovo proturječno jedinstvo kapitalističkoga svijeta i kapitalističke svijesti, ne dopuštajući ničemu da se uljuljka u svoju izoliranost, ali istovremeno ništa ne razrješujuć. Duh toga svijeta koji nastaje upravo je i našao svoj najpotpuniji izraz u stvaralaštvu Dostojevskoga. »Moćan utjecaj Dostojevskoga u naše doba te sve što je nejasno i neodređeno u tom utjecaju nalazi svoje objašnjenje i svoje jedinstveno opravdanje u osnovnoj osobitosti njegove prirode: Dostojevski je najodlučniji, najdosljedniji i najneumoljiviji pjevač čovjeka kapitalističke ere. Njegovo stvaralaštvo nije posmrtna pjesma nego uspavanka našeg suvremenog svijeta rođenog iz ognjenog daha kapitalizma.«<sup>29</sup>

Kausova objašnjenja umnogome su ispravna. Zaista, polifonijski roman mogao se ostvariti samo u kapitalističkoj epohi. Dapače, najplodnije tlo za nj bilo je upravo u Rusiji, gdje je kapitalizam nastupio gotovo katastrofički i zatekao netaknutu raznolikost socijalnih svjetova i grupa koje nisu, kao na Zapadu, oslabile svoju individualnu zatvorenost u procesu postupnoga nastajanja kapitalizma. Ovdje se proturječna bit društvenoga života koja se postupno izgrađuje i koja se ne uklapa u okvire uvjerene i mirne monološke promatračke svijesti trebala iskazati osobito oštro, a istovremeno bi individualnost sudarenih svjetova, izbačenih iz svoje ideološke ravnoteže, trebala biti osobito puna i jarka. Time su se stvarale objektivne pretpostavke bitne višeplanosti i višeglasja polifonijskoga romana.

<sup>29</sup> Otto Kaus, *Dostoewski und sein Schicksal*, str. 63.

Ali Kausova objašnjenja ne razotkrivaju samu činjenicu koja se objašnjava. Ta »duh kapitalizma« ovdje je dan na jeziku umjetnosti, konkretno na jeziku osobite podvrste romanesknoga žanra. Ipak je prije svega neophodno razotkriti konstruktivne osobitosti toga višepanskog romana, lišena uobičajena monološkoga jedinstva. Taj zadatak Kaus ne razrješuje. Točno ukazavši na samu činjenicu višepanosti i smisaonoga višeglasja, on prenosi svoja objašnjenja s razine romana neposredno na razinu stvarnosti. Kausova je vrlina u tome da se on suzdržava od monologizacije toga svijeta, suzdržava od bilo kakva pokušaja ujedinjenja i mirenja proturječja sadržanih u njemu; on prihvaća njegovu višepanost i proturječnost kao bitan moment same konstrukcije i same stvaralačke zamisli.

\*

Do drugoga momenta tê iste osobitosti Dostojevskoga došao je V. Komarovič u radu »Roman Dostojevskoga *Mladić* kao umjetničko jedinstvo«. Analizirajući taj roman on razotkriva u njemu pet zasebnih sižea, povezanih tek posve površno fabularnom vezom. To ga tjera na pretpostavku nekakve drukčije veze s one strane sižejnoga pragmatizma. »Istrgnuvši [...] komadiće stvarnosti, dovodeći njihov „empirizam“ do krajnjeg stupnja, Dostojevski nam ni na minutu ne dopušta da obnevidimo od radosnog prepoznavanja te stvarnosti (kao Flaubert ili L. Tolstoj), on nas plaši, budući da baš izvlači, čupa sve to iz zakonitog lanca realnoga; prenoseći te komadiće *sebi*, Dostojevski ovamo ne prenosi i zakonite veze našega iskustva: roman Dostojevskoga ne zatvara se sižeom u organsko jedinstvo«. <sup>30</sup>

Zaista, monološko je jedinstvo svijeta u romanu Dostojevskoga narušeno, ali istrgnuti komadi stvarnosti uopće se neposredno ne spajaju u jedinstvu romana: ti komadi vladaju cjelovitim vidokrugom toga ili drugoga junaka, osmišljeni na planu jedne ili druge svijesti. Kad bi se te krpice stvarnosti lišene pragmatičkih veza spajale neposredno, kao emocionalno-lirski ili simboličko suzvučne, u jedinstvu jednoga monološkog vidokruga, tad bi pred nama bio svijet romantičara, na primjer Hoffmannov svijet, nikako ne svijet Dostojevskoga.

Temeljno izvansižejno jedinstvo romana Dostojevskoga Komarovič tumači monološki, čak posve monološki, iako on i uvodi analogiju s polifonijom i s kontrapunktnim spajanjem glasova fuge. Pod utjecajem

---

<sup>30</sup> F. M. Dostoevskij. *Stat'i i materialy*, zb. II., ur. A. S. Dolinin, Moskva – Leningrad: Mysl', 1924., str. 48.

monološke estetike Brodera Christiansena on shvaća izvansužejno, izvanpragmatičko jedinstvo romana kao dinamično jedinstvo voljnoga čina: »Teleološka supodčinjenost pragmatički razdvojenih elemenata (sužea) na taj način čini početak umjetničkog jedinstva romana Dostojevskoga. I u tom smislu on može nalikovati umjetničkoj cjelini u polifonijskoj glazbi: pet glasova fuge koji jedan za drugim ulaze i razvijaju se u kontrapunktnom suzvučju, podsjećaju na „kretanje glasova“ u romanima Dostojevskoga. Takvo nalikovanje – ako je točno – vodi prema općenitijem određenju samoga početka jedinstva. Kao u glazbi, tako i u romanu Dostojevskoga, ostvaruje se takav isti zakon jedinstva kakav je i u nama samima, u ljudskom „ja“ – zakon svrhovite aktivnosti. U romanu pak *Mladić* to je načelo njegova jedinstva posve adekvatno tome što je u njemu simbolički prikazano: „ljubav – mržnja“ Versilova prema Ahmakovoj – simbol tragičnih poriva individualne volje prema iznadosobnom; u skladu s tim čitav je roman i izgrađen prema tipu individualnog voljnog čina.«<sup>31</sup>

Osnovna se Komarovičeva pogreška, kako nam se čini, sastoji u tome što on traži **neposredan** spoj između pojedinoga elementa stvarnosti ili između pojedinoga sužejnog niza, a radi se o spajanju punovrijednih spoznaja s njihovim svjetovima. Zato se umjesto jedinstva zbivanja, u kojem je nekoliko punopravnih sudionika, dobiva prazno jedinstvo individualnoga voljnog čina. I polifoniju on u tom smislu tumači posve nepravilno. Bit je polifonije upravo u tome da glasovi ovdje ostaju samostalni i da se, kao takvi, spajaju u jedinstvu višega reda nego što je to u homofoniji. Ako se može govoriti o individualnoj volji, tada u polifoniji upravo i dolazi do spajanja nekoliko individualnih volja, vrši se načelno napuštanje granica jedne volje. Moguće bi bilo reći sljedeće: umjetnička volja polifonije volja je prema spajanju mnogih volja, volja prema zbivanju.

Jedinstvo svijeta Dostojevskoga nedopustivo je svoditi na individualno emocionalno-voljno akcentno jedinstvo, kao što je nedopustivo svoditi na nj i glazbenu polifoniju. Kao rezultat toga roman *Mladić* za Komaroviča postaje nekakvo lirsko jedinstvo pojednostavljeno-monološkoga tipa jer se sužejna jedinstva spajaju prema svojim emocionalno-voljnim naglascima, to jest spajaju se prema lirskom načelu.

Neophodno je zapaziti da naša usporedba romana Dostojevskoga s polifonijom ne znači ništa više od same slikovne analogije. Slika polifonije i kontrapunkta ukazuje samo na te nove probleme koji se pojavljuju kada gradnja romana napušta granice običnoga monološkog jedinstva, slično

<sup>31</sup> F. M. Dostoevskij. *Stat'i i materialy*, zb. II., ur. A. S. Dolinin. Moskva – Leningrad: Mysl', 1924., str. 67–68.

onomu kako su se u glazbi novi problemi pojavili prilikom napuštanja granica jednoga glasa. Ali materijali glazbe i romana previše su različiti da bi se moglo raditi o nečem većem od slikovne analogije, od obične metafore. Međutim, tu metaforu mi pretvaramo u termin »polifonijski roman« jer ne nalazimo prikladniju oznaku. Samo ne treba zaboraviti metaforičko podrijetlo našega termina.

\*

Vrlo je duboko osnovnu osobitost stvaralaštva Dostojevskoga, kako nam se čini, shvatio B. M. Engeljgardt u svojem radu »Ideološki roman Dostojevskoga«.

B. M. Engeljgardt polazi od sociološkoga i kulturno-povijesnoga određenja junaka Dostojevskoga. Junak Dostojevskoga, istrгнуvši se od kulturne tradicije, od tla i od zemlje, inteligent-raznočinac, predstavnik je »slučajnog plemena«. Takav čovjek stupa u osobite odnose prema ideji: on je nezaštićen pred njom i pred njezinom vlašću jer nije ukorijenjen u bivstvovanje i lišen je kulturne tradicije. On postaje »čovjekom ideje«, opsjednut idejom. Ideja pak postaje u njemu ideja-snaga koja svemoćno određuje i unakazuje njegovu svijest i njegov život. Ideja vodi samostalan život u svijesti junaka: ne živi zapravo on – živi ideja, i romanopisac ne daje životopis junaka, već životopis ideje u njemu; povjesničar »slučajnoga plemena« postaje »historiograf ideje«. Dominantna slikovna karakteristika junaka zato jest ideja koja njime vlada umjesto biografske dominante običnoga tipa (kao, na primjer, u Tolstoja ili Turgenjeva). Odatle proizlazi žanrovska odrednica romana Dostojevskoga kao »ideološkoga romana«. Ali to ipak nije običan idejni roman, nije roman s idejom.

»Dostojevski je«, govori Engeljgardt, »prikazivao život ideje u individualnoj i socijalnoj svijesti, zato što ju je on smatrao determinirajućim faktorom inteligentnog društva. Ali to i ne treba shvaćati tako kao da je on pisao idejne romane, angažirane pripovijesti i bio tendenciozan umjetnik, više filozof negoli pjesnik. On nije pisao romane s idejom, filozofske romane po ukusu 18. stoljeća, nego *romane o ideji*. Na isti način kao što je centralnim objektom drugim romansijerima služila avantura, anegdota, psihološki tip, svakodnevna ili povijesna slika, njemu je kao takav objekt bila „ideja“. On je kultivirao i uzdigao na neuobičajenu visinu posve osobit tip romana, koji, suprotno od avanturističkog, sentimentalnog, psihološkog ili povijesnoga, može biti nazvan *ideološkim*. U tom smislu njegovo stvaralaštvo, bez obzira na svojstvenu mu polemičnost, nije bilo manje objektivno od stvaralaštva drugih velikih umjetnika riječi: on je sam bio takav umjetnik i postavljao je i rješavao u svojim romanima prije

i više od svega čisto umjetničke probleme. Samo što je on koristio vrlo svojevrstan materijal: njegova junakinja bila je ideja«. <sup>32</sup>

Ideja kao predmet prikaza i kao dominantna u izgradnji likova junaka dovodi do raspada romanesknoga svijeta na svjetove junakā, svjetove što su ih organizirale i oformile ideje koje njima vladaju. Višepplanost romana Dostojevskoga sa svom preciznošću otkriva B. M. Engel'gardt: »Princip čisto umjetničke *orijentacije junaka u okolini* taj je ili neki drugi oblik njegova *ideološkog odnosa prema svijetu*. Slično situaciji kad dominantom umjetničkog prikazivanja junaka služi kompleks ideja-snaga koji njime vladaju, isto tako dominantnim u prikazivanju okolne stvarnosti biva to gledište s kojeg junak promatra ovaj svijet. Svakom je junaku svijet dan u osobitom aspektu, u skladu s kojim se i konstruira njegov prikaz. U Dostojevskoga se i ne može naći takozvani objektivni opis vanjskoga svijeta; u njegovu romanu, strogo govoreći, nema ni svagdana ni gradskog ili seoskog života, ni prirode, ali jest čas sredina, čas tlo, čas zemlja, u zavisnosti od toga na koji način junaci sve to doživljavaju. Zahvaljujući tomu nastaje ta višepplanost stvarnosti u umjetničkom djelu, koja u nasljednika Dostojevskoga često dovodi do svojevrsnog raspada bivstvovanja, budući da radnja romana protječe istovremeno ili uzastopno u savršeno različitim ontološkim sferama«. <sup>33</sup>

Zavisno od karaktera ideje koja upravlja sviješću i životom junaka Engel'gardt razlikuje tri plana u kojima može protjecati radnja romana. Prvi je plan »okolina«. Tu dominira mehanička neophodnost; tu nema slobode, svaki je čin životne volje tu prirodni produkt vanjskih uvjeta. Drugi je plan »tlo«. To je organski sustav narodnoga duha koji se razvija. Na kraju, treći je plan »zemlja«.

»Treći pojam: *zemlja* – jedan je od najdubljih koje nalazimo kod Dostojevskoga« – govori o tom planu Engel'gardt. »To je ta zemlja koja se od djece ne razlikuje, ta zemlja koju se u zanosu kleo voljeti, ljubeći je, plačući, ridajuć, i oblijevajući je svojim suzama Aljoša Karamazov, sve je – sva priroda, i ljudi, i zvijeri, i ptice – taj prekrasan vrt koji je uzgojio Gospod, uzevši sjemena iz drugih svjetova i posijavši ih po ovoj zemlji.

To je viša realnost i istovremeno onaj svijet gdje protječe zemaljski život duha koji je dostigao stanja istinske slobode... To je treće carstvo, carstvo ljubavi, a zato i potpune slobode, carstvo vječne radosti i veselja«. <sup>34</sup>

<sup>32</sup> B. M. Engel'gardt, »Ideologičeskij roman Dostoevskogo«, u: *F. M. Dostoevskij. Stat'i i materialy*, zb. II., ur. A. S. Dolinin. Moskva – Leningrad: Mysl', 1924., str. 90.

<sup>33</sup> B. M. Engel'gardt, »Ideologičeskij roman Dostoevskogo«, u: *F. M. Dostoevskij. Stat'i i materialy*, zb. II., ur. A. S. Dolinin. Moskva – Leningrad: Mysl', 1924., str. 93.

<sup>34</sup> Isto.

Takvi su, prema Engeljgardtu, planovi romana. Svaki element stvarnosti (vanjskoga svijeta), svako proživljavanje i svaka radnja neizostavno ulazi u jedan od tih triju planova. Osnovne teme romana Dostojevskoga Engeljgardt također raspoređuje prema tim planovima.<sup>35</sup>

Kako su pak povezani ti planovi u jedinstvu romana? Kakva su načela njihova povezivanja?

Ta tri plana i odgovarajuće im teme koje se razmatraju u odnosu jedno prema drugom predstavljaju prema Engeljgardtu odvojene **etape dijalektičkoga razvoja duha**. »U tom smislu«, govori on, »oni tvore *jedinstven put* kojim usred velikih mučenja i opasnosti prolazi tragač u svojoj težnji za bezuvjetnom potvrdom postojanja. I nije teško razotkriti subjektivnu važnost toga puta za samog Dostojevskog«.<sup>36</sup>

Takva je Engeljgardtova koncepcija. Ona vrlo jasno osvjetljava najbitnije strukturne osobitosti djela Dostojevskoga, postupno pokušava nadvladati jednostranu i apstraktnu idejnost njihove percepcije i ocjene. Ipak nam se u toj koncepciji sve ne čini ispravnim. I već posve neispravnima čine nam se ti zaključci do kojih on dolazi na kraju u svojem radu o stvaralaštvu Dostojevskoga u cjelini.

B. M. Engeljgardt prvi put pravilno postavlja ideju u romanu Dostojevskoga. Ideja ovdje zaista nije **načelo prikazivanja** (kao u svakom romanu), nije lajtmotiv prikazivanja i nije zaključak iz njega (kao u idejnom, filozofskom romanu), nego **predmet prikazivanja**. Načelom viđenja i shvaćanja svijeta, njegova uspostavljanja u aspektu dane ideje, ona postaje tek za junake<sup>37</sup>, ali ne za samoga autora – Dostojevskoga. Svjetovi junakā izgrađeni su prema običnom idejno-monološkom načelu, izgrađeni kao da su ih izgradili oni sami. »Zemlja« se također pokazuje kao jedan od svjetova koji ulaze u jedinstvo romana, jedan od njegovih planova. Neka i jest na njoj određeni hijerarhijski viši naglasak u odnosu na »tlo« i na »okolinu«, ipak je »zemlja« tek idejni aspekt takvih junaka poput Sonje Marmeladove, poput starca Zosime, poput Aljoše.

Ideje junaka koje leže u osnovi toga plana romana isto su takav predmet prikaza, takve »ideje–junakinje«, kao i ideje Raskoljnikova, Ivana Karamazova i drugih. One uopće ne postaju načela prikazivanja

<sup>35</sup> Teme su prvoga plana: 1) tema ruskoga nadčovjeka (*Zločin i kazna*), 2) tema ruskoga Fausta (Ivan Karamazov) i tako dalje. Teme su drugoga plana: 1) tema *Idiota*, 2) tema strasti u zarobljeništvu i osjećajnog »ja« (Stavrogin) i tako dalje. Tema je trećega plana tema ruskoga pravednika (Zosima, Aljoša), u: *F. M. Dostoevskij. Stat'i i materialy*, zb. II., ur. A. S. Dolinin. Moskva – Leningrad: Mysl', 1924., str. 98 i dalje.

<sup>36</sup> B. M. Engel'gardt, »Ideologičeskij roman Dostoevskogo«, u: *F. M. Dostoevskij. Stat'i i materialy*, zb. II., ur. A. S. Dolinin. Moskva – Leningrad: Mysl', 1924., str. 96.

<sup>37</sup> Za Ivana Karamazova kao za autora »Filozofske poeme« ideja je i načelo prikazivanja svijeta jer je uostalom potencijalno svaki od junaka Dostojevskoga – autor.

i izgradnje čitavoga romana u njegovoj cjelovitosti, to jest načela samoga autora kao umjetnika. Ta u protivnom slučaju dobio bi se običan filozofsko-idejni roman. Hijerarhijski naglasak postavljen na tim idejama ne pretvara roman Dostojevskoga u običan monološki roman, u svojoj konačnici uvijek jednoakcentan. Sa stajališta umjetničke izgradnje romana tê su ideje samo ravnopravni sudionici njegove radnje usporedo s idejama Raskoljnikova, Ivana Karamazova i drugih. Dapače, ton u izgradnji cjeline kao da zadaju upravo takvi junaci poput Raskoljnikova i Ivana Karamazova; zato se tako oštro izdvajaju u romanima Dostojevskoga hagiografski tonovi u riječima Hromonoške, u pričama i govorima lutalice Makara Dolgorukoga i, nakraju, u »Zosimovu žitiju«. Kad bi se autorski svijet podudaraao s planom »zemlje«, tada bi romani bili izgrađeni u hagiografskom stilu koji odgovara tomu planu.

Dakle, nijedna od ideja junaka – ni »negativnih« junaka, ni »pozitivnih« – ne postaje načelom autorskoga prikazivanja i ne konstituira romaneskni svijet u njegovoj cjelini. To pred nas i postavlja pitanje: kako se objedinjuju svjetovi junaka i njihove temeljne ideje u svijet autora, to jest u svijet romana? Na to pitanje Engeljgardt daje netočan odgovor; drugim riječima to pitanje on zaobilazi, odgovarajući u biti na sasvim drugo pitanje.

Zapravo, odnosi svjetova ili planova romana, prema Engeljgardtu »sredine«, »tla« i »zemlje«, u samom romanu uopće nisu dani kao karike jedinstvenoga dijalektičkog lanca, kao etape oblikovanja jedinstvenoga duha. Ta ako bi se zaista ideje u svakom pojedinom romanu – planovi pak romana određuju se njihovim temeljnim idejama – raspoređivali kao karike jedinstvenoga dijalektičkog lanca, tada bi svaki roman bio završena filozofska cjelina izgrađena prema dijalektičkoj metodi. Pred nama je u najboljem slučaju filozofski roman, roman s idejom (makar i dijalektički), u najgorem – filozofija u obliku romana. Posljednja karika dijalektičkoga niza neizbježno bi se pokazala kao autorska sinteza koja skida prethodne karike kao apstraktne i potpuno nadiđene.

Međutim to nije tako: ni u jednom od romana Dostojevskoga nema dijalektičke uspostave jedinstvenoga duha, uopće nema uspostave, nema rasta uopće na tom stupnju, kao što ih nema ni u tragediji (u tom je smislu analogija romana Dostojevskoga s tragedijom ispravna).<sup>38</sup> U svakom je romanu dana dijalektički neukinuta suprotstavljenost mnogih svijesti koje se ne spajaju u jedinstvo duha u nastajanju, kao što se ne

<sup>38</sup> Jedinstvena zamisao biografskoga romana u Dostojevskoga *Žitije velikoga grešnika*, koji je trebao prikazivati povijest formiranja svijesti, ostala je neostvarena, točnije u procesu svojega nastajanja roman se raspao na niz polifonijskih romana. Vidi: V. Komarovič. »Nenapisannaja poëma Dostoevskogo«, u: *F. M. Dostoevskij. Stat'i i materialy*, zb. I., ur. A. S. Dolinin. Moskva – Leningrad: Mysl', 1922.

spajaju duhovi i duše u formalno polifonijskom danteovskom svijetu. U najboljem bi slučaju one mogle, kao u danteovskom svijetu, ne gubeći svoju individualnost i ne stapajući se, nego usklađujući se, stvoriti statičku figuru, kao zamrznuto zbivanje, slično danteovskom prikazu križa (duše križonosaca), orla (duše imperatora) ili mistične ruže (duše blaženih). U okvirima samoga romana ne razvija se i ne formira ni duh autora, nego se, kao u danteovskom svijetu, ili promatra ili postaje jednim od sudionika. U okvirima romana svjetovi junaka stupaju u događajne odnose, ali te je odnose, kako smo već govorili, najmanje moguće svesti na odnose teze, antiteze i sinteze.

Ali i samo umjetničko stvaralaštvo Dostojevskoga u svojoj cjelini također ne može biti shvaćeno kao dijalektičko formiranje duha jer je put njegova stvaralaštva umjetnička evolucija njegova romana koja je, istina, povezana s idejnom evolucijom, ali je nerastopiva u njoj. O dijalektičkom formiranju duha koji prolazi kroz etape »okoline«, »tla« i »zemlje« moguće je nagađati tek izvan granica umjetničkoga stvaralaštva Dostojevskoga. Njegovi romani kao umjetnička jedinstva ne prikazuju i ne izražavaju dijalektičko formiranje duha.

B. M. Engeljgardt na kraju krajeva poput svojih prethodnika monologizira svijet Dostojevskoga, svodi ga na filozofski monolog koji se razvija dijalektički. Jedinstven, dijalektički formiran duh, hegelijanski shvaćen, ne može stvoriti ništa osim filozofskoga monologa. Najmanje se na osnovi monističkoga idealizma može rascvasti mnoštvo nestopivih svijesti. U tom je smislu jedinstven duh koji nastaje, čak kao lik, organski tuđ Dostojevskome. Svijet Dostojevskoga duboko je **pluralističan**. Ako za nj treba tražiti prikaz prema kojem kao da teži čitav taj svijet, prikaz u duhu svjetonazora samoga Dostojevskoga, takvim se javlja crkva kao općenje nespojivih duša, gdje će se sastati i grešnici i pravednici; ili možda prikaz danteovskoga svijeta gdje se višeplanost prenosi u vječnost, gdje postoje neokajani i oni koji su se pokajali, osuđeni i spašeni. Takav je prikaz u stilu samoga Dostojevskoga, točnije njegove ideologije, dok mu je prikaz jedinstvenoga duha duboko tuđ.

Ali i prikaz crkve ostaje samo prikaz koji ništa ne objašnjava u samoj strukturi romana. Umjetnička zadaća koju je riješio roman u biti je neovisna o tom drugotno-ideološkom prelamanju kojim je ona možda ponekad bila popraćena u svijesti Dostojevskoga. Konkretno umjetničke veze planova romana i njihovo spajanje u jedinstvo djela trebaju biti objašnjeni i pokazani na materijalu samoga romana, i »hegelovski« duh i »crkva« jednako nas udaljuju od te direktne zadaće.

Ako pak postavimo pitanje o tim izvanumjetničkim uzrocima i čimbenicima koji su učinili mogućim izgradnju polifonijskoga romana, tad se i ovdje manje od svega trebamo obraćati činjenicama subjektivnoga

niza, kako god duboki oni bili. Kad bi višeplanost i proturječnost bile dane Dostojevskom ili kad bi ih on shvaćao kao čin osobnoga života, kao višeplanost i proturječnost duha – svojega ili tuđega – tada bi Dostojevski bio romantičar i stvorio bi monološki roman o proturječnom formiranju ljudskoga duha koji zaista odgovara hegelijanskoj koncepciji. Ali zapravo višeplanost i proturječnost Dostojevski nije nalazio i umio shvatiti u duhu, nego u objektivnom društvenom svijetu. U tom društvenom svijetu planovi nisu bili etape, nego **postaje**, njihovi proturječni odnosi nisu put ličnosti koja se uzdiže ili spušta, nego **stanje društva**. Višeplanost i proturječnost društvene stvarnosti bila je dana kao objektivna činjenica epohe.

Sama epoha učinila je mogućim polifonijski roman. Dostojevski je bio **subjektivno** upućen u tu proturječnu višeplanost svojega vremena, on je mijenjao postaje, prelazio iz jedne u drugu, i u tom odnosu planovi koji su supostojali u objektivnom društvenom životu za nj su bili etape njegova životnog puta i njegova duhovnog oblikovanja. To je osobno iskustvo bilo duboko, ali Dostojevski mu nije dao neposredan monološki izraz u svojem stvaralaštvu. To mu je iskustvo tek pomoglo dublje shvatiti supostojanje ekstenzivno raširena proturječja među ljudima, a ne među idejama u jednoj svijesti. Na taj način objektivna proturječja epohe nisu odredila stvaralaštvo Dostojevskoga na razini njihova osobnog iskorjenjivanja u povijesti njegova duha, nego na razini njihova objektivnog viđenja kao istodobno supostojećih snaga (doduše, viđenja produbljena osobnim proživljavanjem).

Ovdje dolazi do jedne vrlo važne osobitosti stvaralačkoga viđenja Dostojevskoga, osobitosti ili posve nespoznate ili podcijenjene u literaturi o njemu. Podcijenjenost te osobitosti dovela je i Engeljgardta do lažnih zaključaka. Osnovna kategorija umjetničkoga viđenja Dostojevskoga nije bilo uspostavljanje nego **supostojanje** i **uzajamno djelovanje**. On je vidio i promišljao svoj svijet prvenstveno u prostoru, a ne u vremenu. Odatle i njegova duboka težnja prema dramskoj formi.<sup>39</sup> Sav dostupan mu smisaoni materijal i materijal stvarnosti teži organizirati u jednom vremenu u obliku dramskoga supostavljanja, raširiti ekstenzivno. Takav umjetnik, kao što je, na primjer Goethe, organski teži prema nizu koji nastaje. Sva supostojeća proturječja on teži prihvatiti kao razne etape nekoga jedinstvenog razvoja, u svakoj pojavi stvarnoga vidjeti trag prošlosti, vrh suvremenosti ili tendenciju budućnosti; u skladu s tim ništa

<sup>39</sup> Ali, kako smo govorili, bez dramske pretpostavke jedinstvenoga monološkog svijeta.

za nj nije bilo smješteno u jednu ekstenzivnu ravninu. Takva je u svakom slučaju bila osnovna tendencija njegova viđenja i shvaćanja svijeta.<sup>40</sup>

Dostojevski je, za razliku od Goethea, same etape težio shvatiti u njihovoj **istovremenosti**, dramatski ih **supostaviti i suprotstaviti**, a ne razvući ih u niz koji se formira. Snaći se u svijetu za nj je značilo promišljati sve njegove sadržaje kao istovremene i **odgonetnuti njihove odnose u presjeku jednoga trenutka**.

Ta najupornija njegova težnja da sve vidi kao supostojeće, da shvati i pokaže sve redom i istovremeno, kao da je sve u prostoru, a ne u vremenu, dovodi ga do toga da čak unutarnja proturječja i unutarnje etape razvoja jednoga čovjeka dramtizira u prostoru, prisiljava junake da razgovaraju sa svojim dvojnikom, svragom, sa svojim *alter egom*, sa svojom karikaturom (Ivan i vrag, Ivan i Smerdjakov, Raskoljnikov i Svidrigajlov i slično). U Dostojevskoga se uobičajena pojava parnih junaka objašnjava tom istom osobitošću. Moguće je izravno kazati da iz svakoga proturječja unutar jednoga čovjeka Dostojevski teži napraviti dva čovjeka da bi dramtizirao to proturječje i dodatno ga raširio. Ta osobitost nalazi svoj vanjski izraz i u sklonosti Dostojevskoga prema masovnim scenama, u njegovoj težnji da svede na istom mjestu i u isto vrijeme, često unatoč pragmatičnoj vjerojatnosti, što je moguće više lica i što je moguće više tema, to jest da usredotoči u jednom trenutku što je moguće veću kvalitetnu raznolikost. Odatle pak i težnja Dostojevskoga da slijedi u romanu dramsko načelo jedinstva vremena. Odatle pak katastrofalna brzina radnje, »vrtložno kretanje«, dinamika Dostojevskoga. Dinamika i brzina nisu ovdje (kao, uostalom, i svugdje) trijumf vremena, nego nadvladavanje, jer je brzina jedinstven način svladavanja vremena u vremenu.

Mogućnost istodobnog supostojanja, mogućnost da se bude pored drugoga ili suprotstavljen drugom za Dostojevskoga kao da je kriterij odvajanja bitnoga od nebitnoga. Samo to što može biti osmišljeno dano je istovremeno, što može biti osmišljeno povezano je u jednom vremenu – samo to suštinski i ulazi u svijet Dostojevskoga; ono može biti preneseno i u vječnost jer u vječnosti, prema Dostojevskom, sve je istovremeno, sve supostoji. To pak što ima smisla kao »ranije« ili »kasnije«, što odgovara svojemu momentu, što je opravdano tek kao prošlost ili kao budućnost, ili kao sadašnjost u odnosu prema prošlosti ili budućnosti, to za nj nije bitno i ne uklapa se u njegov svijet. Zato se i njegovi junaci ničega ne sjećaju, oni nemaju biografiju u smislu prošlosti i potpuno proživljenoga. Oni se iz svoje prošlosti sjećaju samo toga što je za njih nije prestalo biti

<sup>40</sup> O toj Goetheovoj osobitosti vidi u knjizi G. Simmela *Goethe* (ruski prijevod u izdanju Državne akademije umjetničkih znanosti, 1928.) i u F. Gundolfa *Goethe* (1916.).

sadašnjosti i što oni proživljavaju kao sadašnjost: neiskupljeni grijeh, zločin, neoprostena uvreda. Samo takve činjenice biografije junaka uvodi Dostojevski u okvire svojih romana jer su oni suglasni s njegovim načelom istovremenosti.<sup>41</sup> Zato u romanu Dostojevskoga nema uzročnosti, nema geneze, nema objašnjenja iz prošlosti, iz utjecaja okoline, odgoja i dr. Svaki je junakov postupak sav u sadašnjosti i u tom odnosu nije predodređen; njega, postupak, autor promišlja i prikazuje slobodnim.

Osobitost Dostojevskoga koju smo okarakterizirali nije naravno osobitost njegova pogleda na svijet u običnom smislu riječi – to je osobitost njegova umjetničkog shvaćanja svijeta: samo u kategoriji supostojanja on je umio njega vidjeti i prikazivati. Ali, naravno, ta se osobitost trebala odraziti i na njegov apstraktni svjetonazor. I u njemu zapažamo analogne pojave: u mišljenju Dostojevskoga nema genetskih i kauzalnih kategorija. On stalno polemizira, i polemizira s nekakvim organskim neprijateljstvom, s teorijom okoline, teorijom manifestiranom u bilo kojoj formi (na primjer odvjetnicima je okolina opravdanje za sve); on gotovo nikad ne apelira na povijest kao takvu i svako socijalno i političko pitanje tumači se na planu suvremenosti. I to se ne objašnjava samo njegovim statusom novinara koji zahtjeva tumačenje svega u presjeku suvremenosti; naprotiv, mi mislimo da je sklonost Dostojevskoga prema žurnalistici i njegova ljubav prema novinama, njegovo duboko i fino shvaćanje novinskoga lista kao živoga odraza proturječja društvene suvremenosti tijekom jednoga dana, gdje se usporedo i jedan protiv drugoga ekstenzivno rasprostire najraznolikiji i najproturječniji materijal, objašnjava se upravo osnovnom osobitošću njegova umjetničkog viđenja.<sup>42</sup> Na kraju, na planu apstraktnoga pogleda na svijet ta se osobitost manifestirala u eshatologizmu Dostojevskoga – političkom i religioznom, u njegovoj tendenciji da približava »krajeve«,

<sup>41</sup> Slike prošlosti postoje samo u ranim djelima Dostojevskoga (na primjer, djetinjstvo Varenjke Dobroselove).

<sup>42</sup> O sklonosti Dostojevskoga prema novinama dobro govori L. Grosman: »Dostojevski nikad nije gajio odvratnost prema novinskom listu karakterističnu za ljude njegova umnog ustroja, to prezrivo gađenje prema svakodnevnom tisku, kakvo su otvoreno izražavali Hoffmann, Schopenhauer ili Flaubert. Za razliku od njih, Dostojevski je volio udubljavati se u novinska priopćenja, osuđivao je suvremene pisce za njihovu ravnodušnost prema tim „najstvarnijim i najmudrijim činjenicama“ i s osjećajem odistinskog novinara znao je uspostavljati cjelovit oblik tekuće povijesne minute iz odlomljenih sitnica minuloga dana. „Primate li kakve novine?“, pita on 1867. jednu od korespondentica. „Čitajte, boga radi, danas se ne može drukčije, ne zbog mode nego zbog toga što vidljiva veza svih radnji javnih i privatnih postaje sve jača i otvorenija...“ (Leonid Grossman. *Poëtika Dostojevskogo*. Moskva: Gosudarstvennaja akademija hudožestvennyh nauk, 1925., str. 176).

napipava ih već u sadašnjosti, odgonetava budućnost, kao nešto što je već prisutno u borbi supostojećih snaga.

Isključiva umjetnička sposobnost Dostojevskoga da vidi sve u supostojanju i uzajamnom djelovanju njegova je najveća snaga, ali i najveća slabost. Ona ga je činila slijepim i gluhim za mnogo toga bitnoga; mnoge elementi stvarnosti nisu mogli ući u njegov umjetnički vidokrug. Ali s druge strane ta sposobnost do krajnosti zaoštravala njegovu percepciju u presjeku danoga trenutka i dopuštala mu da vidi mnogo i raznovrsno tamo gdje su drugi vidjeli jedno i jednako. Tamo gdje su drugi vidjeli jednu misao, on je umio naći i napipati dvije misli, razdvojenost; tamo gdje su drugi vidjeli jednu kvalitetu, on je u njoj razotkrivao prisustvo i druge, suprotne kvalitete. Sve što se činilo jednostavnim u njegovu je svijetu postalo složenim i višesastavnim. U svakom glasu on je umio čuti dva glasa koja se spore, u svakom izrazu napuklinu i spremnost da se odmah prijede u drugi, suprotan izraz; u svakoj gesti on je zamjećivao uvjerenost i neuvjerenost istovremeno; on je shvaćao duboku dvosmislenost i višesmislenost svake pojave. Ali sva ta proturječja i razdvojenosti nisu postajali dijalektički, nisu se pokretali na vremenskom pravcu, po uspostavljenom redu, nego su se razvijali na jednoj razini kao usporedni ili suprotstavljeni, kao suglasni ali nestopivi ili kao bezizlazno proturječni, kao vječna harmonija nestopljenih glasova ili kao njihov bezizlazan spor koji se ne da utišati. Viđenje je Dostojevskoga bilo zatvoreno u tom trenutku raznolikosti koja se razotkrila i ostajalo je u njemu organizirajući i oformljujući tu raznolikost u presjeku danoga trenutka.

Ta osobita nadarenost Dostojevskoga da čuje i shvaća sve glasove odjednom i istovremeno, što možemo još naći jedino u Dantea, dopustila mu je da stvori polifonijski roman. Objektivna složenost, proturječnost i višeglasnost epohe Dostojevskoga, položaj raznočinca i društvene skitalice, najdublja biografska i unutarinja pripadnost objektivnoj višeplanosti života te, na kraju, nadarenost da se vidi svijet u uzajamnosti i supostojanju – sve je to stvorilo tu osnovu na kojoj je izrastao polifonijski roman Dostojevskoga.

Osobitosti viđenja Dostojevskoga koje smo raščlanili, njegova osobita umjetnička koncepcija prostora i vremena, kako ćemo podrobno pokazati i kasnije (u četvrtom poglavlju), nalazili su uporište i u toj književnoj tradiciji s kojom je Dostojevski bio organski vezan.

Dakle, svijet Dostojevskoga umjetnički je organizirano supostojanje i uzajamno djelovanje duhovne raznolikosti, a ne etape formiranja jedinstvenoga duha. Zato i svjetovi junakā, planovi romana, bez obzira na njihov različit hijerarhijski naglasak, u samoj izgradnji romana leže usporedo, na istoj razini supostojanja (kao i Danteovi svjetovi) i uzajamnoga djelovanja (čega nema u formalnoj Danteovoj polifoniji), a

ne dolaze jedan za drugim, kao etape oblikovanja. Ali to ne znači naravno da u svijetu Dostojevskoga vlada loša logična bezizlaznost, nedostatna promišljenost i loša **subjektivna** proturječnost. Ne, svijet Dostojevskoga na svoj je način isto tako završen i zaokružen kao i danteovski svijet. Uzaludno je ipak tražiti u njemu **sustavno-monološku**, makar i dijalektičku, **filozofsku** završenost, i to ne zato što nije uspjela autoru, nego zato što se nije uklapala u njegove zamisli.

Što je pak prisililo Engeljgardta da traži u djelima Dostojevskoga »pojedine karike složene filozofske građe koja izražava povijest postupnog oblikovanja ljudskoga duha«, <sup>43</sup> to jest da stupi na utabani put filozofske monologizacije njegova stvaralaštva?

Čini nam se da je osnovnu pogrešku učinio Engeljgardt na početku puta pri određenju »ideološkog romana« Dostojevskoga. Ideja kao predmet prikazivanja zauzima ogromno mjesto u stvaralaštvu Dostojevskoga, ali još uvijek ona nije ta koja je junakinja njegovih romana. Njegov je junak bio čovjek i Dostojevski na kraju krajeva nije prikazivao ideju u čovjeku, nego, govoreći njegovim vlastitim riječima, »čovjeka u čovjeku«. Ideja je pak bila za nj ili probni kamen za kušnju čovjeka u čovjeku ili oblik njegova otkrivanja, ili, na kraju – a to je glavno – taj »medij«, ta okolina u kojoj se razotkriva ljudska svijest u svojoj najdubljoj biti. Engeljgardt podcjenjuje duboki personalizam Dostojevskoga. »Ideju u sebi« u platonovskom smislu ili »idealno postojanje« u smislu fenomenologā Dostojevski ne poznaje, ne promatra, ne prikazuje. Za Dostojevskoga ne postoje ideje, misli i položaji koji bi bili ničiji – bili bi »u sebi«. I »istinu u sebi« on predočuje u duhu kršćanske ideologije kao utjelovljenu u Kristu, to jest predstavlja je kao ličnost koja stupa u odnose s drugim ličnostima.

Zato Dostojevski nije prikazivao život ideje u usamljenoj svijesti i odnos ideja, nego uzajamnost svijesti u sferi ideja (ali ne samo ideja). A budući da u svijetu Dostojevskoga svijest nije dana tijekom svojega formiranja i rasta, to jest ne povijesno, nego **usporedo** s drugim svijestima, ona se i ne može usredotočiti na se i na svoju ideju, na svoj imanentan logični razvoj i uvlači se u uzajamne odnose s drugim svijestima. Svijest u Dostojevskoga nikada nije dovoljna sama sebi, već se nalazi u napetom odnosu prema drugoj svijesti. Svako proživljavanje, svaka junakova misao unutarnje su dijalogični, polemički obojeni, puni odupiranja ili, nasuprot tomu, otvoreni za tuđu intuiciju; u svakom slučaju nisu usredotočeni jednostavno na svoj predmet, nisu popraćeni vječnim osvrtnjem na drugoga čovjeka. Može se reći da Dostojevski kao da daje sociologiju svijesti umjetničkoj

<sup>43</sup> F. M. Dostoevskij. *Stat'i i materialy*, zb. II., ur. A. S. Dolinin. Moskva – Leningrad: Mysl', 1924., str. 105.

formi, istina, tek na razini supostojanja. Ali, bez obzira na to, Dostojevski se kao umjetnik uzdiže do **objektivnog** viđenja života svijesti i oblika njihova živog supostojanja i zato daje vrijedan materijal i za sociologa.

Svaka misao junaka Dostojevskoga (»čovjeka iz podzemlja«, Raskoljnikova, Ivana i drugih) od samoga se početka osjeća kao **replika** nezavršena dijaloga. Takva misao ne teži zaokruženoj i završenoj sustavno-monološkoj cjelini. Ona napregnuto živi na granicama s tuđom misli, s tuđom sviješću. Ona je na osobit način događajna i neodjeljiva od čovjeka.

Termin »ideološki roman« ne čini nam se zato adekvatnim, nego upravo onim koji udaljuje od stvarnoga umjetničkog zadatka Dostojevskoga.

Na taj način ni Engeljgardt nije pogodilo do kraja umjetničku volju Dostojevskoga; zapazivši niz njezinih bitnih momenata, on tu volju u cjelini tumači kao filozofsko-monološku volju, pretvarajući polifoniju supostojećih svijesti u homofonijsko oblikovanje jedne svijesti.

\*

Vrlo jasno je i široko problem polifonije postavio A. V. Lunačarski u svojem članku »O „višeglasnosti“ Dostojevskoga«. <sup>44</sup>

A. V. Lunačarski uglavnom potvrđuje tezu koju smo postavili o polifonijskom romanu Dostojevskoga. »Na taj način«, govori on, »dopuštam da je M. M. Bahtin uspio ne samo uspostaviti, svećom jasnoćom nego što se to radilo do danas, ogromno značenje višeglasnosti u romanu Dostojevskoga, ulogu te višeglasnosti kao vrlo bitne karakteristike njegova romana, nego i pravilno odrediti tu izuzetnu, za veliku većinu drugih pisaca potpuno nezamislivu autonomnost i punovrijednost svakoga „glasa“ koja je zadivljujuće raširena u Dostojevskoga« (str. 405).

U nastavku Lunačarski ispravno naglašava da »svi „glasovi“ koji u romanu igraju stvarno bitnu ulogu predstavljaju uvjerenja ili „točke pogleda na svijet“«.

»Romani Dostojevskoga su prekrasno postavljeni dijalozi.

Uz te uvjete duboka samostalnost pojedinih „glasova“ postaje, takoreći, osobito pikantna. Primorani smo pretpostaviti u Dostojevskoga nekakvu težnju da se razni životni problemi postave na razmatranje tih svojevrsnih „glasova“ koji trepere od strasti, bukte ognjem fanatizma, pri čemu on sam kao da tek prisustvuje

---

<sup>44</sup> Prvo je članak A. V. Lunačarskoga bio otisnut u časopisu *Novyj mir* za 1929. godinu, sv. 10. Nekoliko se puta pretiskavao. Mi ćemo citirati članak prema zborniku *F. M. Dostoevskij v ruskoj kritike*. Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudožestvennoj literatury, 1956., str. 403–429. Članak A. V. Lunačarskoga napisan je povodom prvoga izdanja naše knjige o Dostojevskom (M. M. Bahtin, *Problemy tvorčestva Dostoevskogo*. Leningrad: Priboj, 1929.).

u tim grčevitim disputima i s radoznalošću promatra čime će se to završiti i u kom smjeru će se okrenuti stvar. To u velikoj mjeri tako i jest« (str. 406).

Dalje Lunačarski postavlja pitanje o prethodnicima Dostojevskoga u području polifonije. Takvim prethodnicima on smatra Shakespearea i Balzaca.

Evo što on govori o Shakespeareovoj polifoničnosti:

»Budući da je netendenciozan (kako su, u krajnjoj liniji, vrlo dugo sudili o njemu), Shakespeare je do krajnjih granica polifoničan. Bilo bi moguće navesti dug niz tvrdnji o Shakespeareu njegovih najboljih istraživača, oponašatelja ili poklonika, ushićenih upravo Shakespeareovim umijećem da stvara lica nezavisna od sebe samog, i pritom u nevjerojatnoj raznolikosti i pri nevjerojatnoj unutarnjoj logičnosti svih tvrdnji i postupaka svake ličnosti u tom njihovu beskonačnom kolu...

O Shakespeareu se ne smije reći ni to da njegovi komadi teže dokazati nekakvu tezu, ni to da bi se „glasovi“ uvedeni u veliku polifoniju šekspirovskog dramatskoga svijeta lišavali punovrijednosti u korist dramatske zamisli, konstrukcije same po sebi« (str. 410).

Prema Lunačarskom i društveni su uvjeti Shakespeareove epohe analogni epohi Dostojevskoga.

»Kakve su se društvene činjenice odražavale u šekspirovskom polifonizmu? Da, na kraju krajeva, naravno, te iste po svojoj glavnoj biti kao i u Dostojevskoga. Ta slikovita renesansa razbijena na mnoštvo blještavih krhotina, koja je stvorila i Shakespearea i suvremene mu dramaturge, bila je naravno, također rezultat burnog prodora kapitalizma u relativno tihu srednjevjekovnu Englesku. I ovdje je upravo tako započeo gigantski raspad, gigantska pomicanja i neočekivani sudari takvih društvenih ustroja, takvih sustava spoznaja koji ranije uopće nisu dolazili u dodir jedni s drugima« (str. 411).

A. V. Lunačarski prema našem mišljenju ima pravo kad tvrdi da je nekakve elemente, začetke, zametke polifonije u Shakespeareovim dramama moguće otkriti. Shakespeare, usporedo s Rabelaisom, Cervantesom, Grimmelshausenom i drugima pripada toj istoj liniji razvoja europske književnosti u kojoj su dozrijevali zameci polifonije, čijim je završiocem – u tom smislu – postao Dostojevski. Ali govoriti o potpuno formiranoj i svrsishodnoj polifoničnosti šekspirovskih drama prema našem mišljenju nikako se ne smije iz sljedećih razloga:

- kao prvo, drama je po svojoj prirodi tuđa istinskoj polifoniji; drama može imati više planova, ali ne može imati **više svjetova**, ona dopušta samo jedan, a ne nekoliko mjerljivih sustava;
- kao drugo, ako je i moguće govoriti o mnoštvu punopravnih glasova, to se onda odnosi na sve Shakespeareovo stvaralaštvo, a ne na pojedine drame; u svakoj je drami u biti samo jedan punovrijedan junakov glas, polifonija pak pretpostavlja mnoštvo punovrijednih glasova u okvirima jednoga djela jer su samo uz taj uvjet moguća polifonijska načela izgradnje cjeline;
- kao treće, glasovi u Shakespearea nisu točke pogleda na svijet u tom stupnju kao u Dostojevskoga; šekspirovski junaci nisu ideolozi u punom smislu te riječi.

Moguće je govoriti o elementima polifonije i u Balzaca, ali samo o elementima. Balzac stoji na toj istoj liniji razvoja europskoga romana kao i Dostojevski i jedan je od njegovih direktnih i neposrednih prethodnika. Na momente sličnosti u Balzaca i Dostojevskoga ukazivalo se više puta (osobito dobro i opširno u L. Grosmana) i na to se nema potrebe vraćati. Ali Balzac ne nadvladava objektivnost svojih junaka i monološku zaokruženost svojega svijeta.

Prema našem uvjerenju samo Dostojevski može biti priznat kao tvorac istinske polifonije.

Glavnu pažnju A. V. Lunačarski udjeljuje pitanjima razjašnjenja socijalno-povijesnih uzroka višeglasnosti Dostojevskoga.

Slažući se s Kausom, Lunačarski dublje otkriva izuzetno oštru proturječnost epohe Dostojevskoga, epohe mladoga ruskog kapitalizma i dalje razotkriva proturječnost, **razdvojenost** socijalne ličnosti samoga Dostojevskoga, njegova kolebanja između revolucionarnoga materijalističkog socijalizma i konzervativnoga (zaštitnoga) religioznog pogleda na svijet, kolebanja koja ga i tako nisu dovela do konačnoga rješenja. Navodimo konačne zaključke povijesno-genetičke analize Lunačarskoga.

»Tek unutarnja rascijepljenost svijesti Dostojevskoga, usporedo s rascijepjenošću mladoga ruskoga kapitalističkog društva dovela ga je do potrebe uvijek iznova osluškiivati proces socijalističkoga počela i stvarnosti, pri čemu je autor stvarao za te procese najnepovoljnije uvjete u odnosu na materijalistički socijalizam« (str. 427).

I malo dalje:

»A ta *nečuvena sloboda „glasova“* u polifoniji Dostojevskoga koja zapanjuje čitatelja upravo istupa kao rezultat toga što je u biti ograničena vlast Dostojevskoga nad duhovima koje je sam izazvao...

Ako je Dostojevski domaćin kao pisac, je li on domaćin kao čovjek?

Ne, Dostojevski nije domaćin kao čovjek, i raspad njegove ličnosti, njezina rascijepljenost – to da je on htio vjerovati u ono u što stvarno nevjerojatno, da je htio opovrgnuti ono što stalno iznova izaziva njegovu sumnju – to ga i prisiljava na subjektivnu prilagodbu da bude mučan i potreban odraz pomutnje svoje epohe« (str. 428).

Ta genetička analiza polifonije Dostojevskoga koju je iznio Lunačarski bezuvjetno je duboka i, ukoliko ona ostaje u okvirima historijsko-genetičke analize, ne izaziva ozbiljne sumnje. Ali sumnje počinju tamo gdje se iz te analize rade direktni i neposredni zaključci o umjetničkoj vrijednosti i povijesnoj progresivnosti (u umjetničkom smislu) novoga tipa polifonijskoga romana koji je stvorio Dostojevski. Isključivo oštra proturječja ranoga ruskoga kapitalizma i rascijepljenost Dostojevskoga kao društvene ličnosti te njegova osobna nesposobnost da prihvati određeno ideološko rješenje sami su po sebi nešto negativno i povijesno nepostojano, ali oni su se pokazali kao optimalni uvjeti za stvaranje polifonijskoga romana, »te nečuvene slobode „glasova“ u polifoniji Dostojevskoga« koja je bezuvjetno korak naprijed u razvoju ruskoga i europskoga romana. I epoha sa svojim konkretnim proturječnostima, i biološka i društvena ličnost Dostojevskoga sa svojom epilepsijom i ideološkom rascijepljenošću davno su otišle u prošlost, ali novo strukturno načelo polifonije, **otkriveno** u tim uvjetima čuva i sačuvat će svoje umjetničko značenje u potpuno drugim uvjetima epoha koje slijede. Velika su otkrića ljudskoga genija moguća tek u određenim uvjetima određenih epoha, ali ona nikada ne umiru i ne gube vrijednost s epohama koje su ih stvorile.

Nepravilne zaključke o odumiranju polifonijskoga romana Lunačarski ne izvodi direktno iz svoje genetičke analize, ali zadnje riječi njegova članka mogu dati povoda takvom tumačenju. Evo tih riječi:

»Dostojevski ni u nas ni na Zapadu nije još umro zato što nije umro kapitalizam, a kamoli da su umrli njegovi tragovi... Odatle važnost razmatranja svih problema tragične „dostojevštine“« (str. 429).

Nama se čini da tu formulaciju ne smijemo smatrati uspješnom. Otkriće polifonijskoga romana, za što je zaslužan Dostojevski, nadživjet će kapitalizam.

»Dostojevština«, na borbu s kojom, slijedeći Gorkoga, pravedno poziva Lunačarski, nikako se ne smije, naravno, poistovjećivati s polifonijom. »Dostojevština« je reakcionarni, **čisto monološki** ekstrakt polifonije Dostojevskoga. On se uvijek zatvara u granice jedne svijesti, rovari u njoj, stvara kult rascijepljenosti **izolirane** ličnosti. Glavno je pak u polifoniji Dostojevskoga upravo to što se odvija **među raznim svijestima**, to jest njihovo uzajamno djelovanje i njihova uzajamna zavisnost.

Ne treba se učiti u Raskoljnikova i u Sonje, u Ivana Karamazova i Zosime, otkidajući njihove glasove od polifonijske cjeline romanā (i već time samim iskrivljujući ih) – treba se učiti u samoga Dostojevskoga kao tvorca polifonijskoga romana.

U svojoj historijsko-genetičkoj analizi A. V. Lunačarski razotkriva tek proturječja epohe Dostojevskoga i njegovu vlastitu rascijepljenost. Ali da bi ti sadržajni faktori prešli u novi oblik umjetničkoga viđenja, stvorili novu strukturu polifonijskoga romana, bila je neophodna još jedna duga priprema općeestetskih i književnih tradicija. Nove se forme umjetničkoga viđenja pripremaju polako, stoljećima, epoha stvara samo optimalne uvjete za završno dozrijevanje i realizaciju novoga oblika. Razotkriti taj proces umjetničke pripreme polifonijskoga romana zadatak je historijske poetike. Poetika se naravno ne smije otkidati od društvenopovijesnih analiza, ali ne smije se u njima ni rastapati.

\*

U sljedeća dva desetljeća, to jest 30-ih i 40-ih godina, problemi poetike Dostojevskoga povukli su se u zadnji plan pred drugim važnim zadaćama izučavanja njegova stvaralaštva. Nastavljao se tekstološki rad, zauzele su svoje mjesto vrijedne publikacije rukopisā i bilješki za pojedine romane Dostojevskoga, nastavljao se rad nad četverosveščanim odabirom njegovih pisama, proučavala se stvaralačka povijest pojedinih romana.<sup>45</sup> Ali specijalni teoretski radovi iz poetike Dostojevskoga koji bi predstavljali interes sa stajališta naše teze (polifonijski roman) u tom periodu nisu se pojavljivali.

S toga stajališta izvjesnu pozornost zaslužuju neka zapažanja V. Kirpotina u njegovu neveliku radu »F. M. Dostojevski«.

U suprotnosti s mnogobrojnim istraživačima koji su u svim djelima Dostojevskoga vidjeli jednu jedinu dušu – dušu samoga autora, Kirpotin naglašava osobitu sposobnost Dostojevskoga da **vidi** upravo **tuđe** duše.

<sup>45</sup> Vidi na primjer vrlo cijenjeni rad A. S. Dolinjina (A. S. Dolinin) »V tvorčeskoj laboratorii Dostoevskogo (istorija sozdanija romana *Podrostok*)«. Moskva: Sovetskij pisatel', 1947.

»Dostojevski je vladao sposobnošću **direktnoga viđenja tuđe psihe**. On je zavirivao u tuđu dušu, kao da je opskrbljen optičkim staklom koje mu dopušta da uhvati najfinije nijanse, prati najneprimjetnije preljeve i prijelaze čovjekova unutarnjeg života. Dostojevski kao da, **zaobilazeći vanjske prepreke**, neposredno promatra psihološke procese koji se odvijaju u čovjeku i fiksira ih na papiru...

U daru Dostojevskoga da vidi tuđu psihu, tuđu „dušu“, nije bilo ničega apriornoga. On je samo poprimio isključive razmjere, ali se oslanjao i na introspekciju, i na promatranje drugih ljudi i na marljivo proučavanje čovjeka u djelima ruske i svjetske književnosti, to jest taj dar se oslanjao na unutarnje i vanjsko iskustvo i zato je imao **objektivno značenje**«. <sup>46</sup>

Opovrgavajući nepravilne predodžbe o subjektivizmu i individualizmu psihologizma Dostojevskoga, V. Kirpotin naglašava njegov **realistički i socijalni** karakter.

»Za razliku od izrođenog dekadentnog psihologizma Proustova i Joyceova tipa, koji je označio zalaznicu i propast buržoazijske književnosti, **psihologizam Dostojevskoga** u njegovim pozitivnim tvorbama nije **subjektivan** nego **realističan**. Njegov je psihologizam osobita umjetnička metoda pronicanja u objektivnu bit **proturječnog ljudskog kolektiva**, samu srž **društvenih odnosa** koji uznemiruju pisca i osobita umjetnička metoda njihove rekonstrukcije u umjetnosti riječi... Dostojevski je mislio o psihološki razrađenim likovima, ali je mislio **socijalno**«. <sup>47</sup>

Ispravno poimanje »psihologizma« Dostojevskoga kao objektivno-realističkoga viđenja proturječnoga kolektiva tuđih psihičkih stanja dosljedno navodi V. Kirpotina na pravilno shvaćanje **polifonije** Dostojevskoga, iako taj termin on sam ne koristi.

»Povijest svake individualne „duše“ nije prikazana [...] u Dostojevskoga izolirano, nego zajedno s opisom psiholoških proživljavanja mnogih drugih individualnosti. Ako se u Dostojevskoga pripovijeda u prvom licu, u obliku ispovijedi, ili u licu autorskog pripovjedača – mi svejedno vidimo da pisac polazi od pretpostavke **ravnopravnosti istovremeno postojećih** ljudi i njihovih proživljavanja. Njegov je svijet svijet mnoštva objektivno postojećih

<sup>46</sup> V. Kirpotin, *F. M. Dostojevskij*. Moskva: Sovetskij pisatel', 1947., str. 63–64.

<sup>47</sup> V. Kirpotin, *F. M. Dostojevskij*. Moskva: Sovetskij pisatel', 1947., str. 64–65.

i uzajamno djelujućih psihologija, što isključuje subjektivizam ili solipsizam u tumačenju psiholoških procesa, toliko svojstven buržoazijskoj dekadenciji«. <sup>48</sup>

Takvi su zaključci V. Kirpotina koji je, slijedeći svoj osobit put, došao do zaključaka bliskih našima.

\*

U posljednjem desetljeću književnost o Dostojevskom obogatila se nizom cijenjenih sintetičkih radova (knjiga i članaka) koji obuhvaćaju sve strane njegova stvaralaštva (V. Ermilov, V. Kirpotin, G. Fridlender, A. Belkin, F. Evnin, J. Bilinkis i drugi). Ali u svim tim radovima prevladavaju povijesno-književne i povijesno-sociološke analize stvaralaštva Dostojevskoga i u njemu odražene društvene stvarnosti. Problemi same poetike tumače se u pravilu tek usputno (iako se u nekim od tih radova daju vrijedna, premda rascjepkana zapažanja o pojedinim stranama umjetničke forme Dostojevskoga).

Sa stajališta naše teze osobit interes predstavlja knjiga V. Šklovskoga *Za i protiv. Zapažanja o Dostojevskom*<sup>49</sup>.

V. Šklovski polazi od pretpostavke koju je prvi put iznio L. Grosman da upravo **spor**, borba ideoloških glasova leži u samoj osnovi umjetničke **forme** djela Dostojevskoga, u osnovi njegova **stila**. Ali Šklovskoga ne zanima toliko polifonijska forma Dostojevskoga koliko povijesni (epohalni) i životno-biografski izvori samoga ideološkog spora koji je tu formu stvorio. U svojem polemičkom zapažanju »Protiv« on sam ovako određuje bit svoje knjige:

»Posebnost moga rada ne sastoji se u podcrtavanju tih stilskih osobitosti koje ja smatram samoočiglednima – njih je podcrtao sam Dostojevski u *Braći Karamazovima*, nazvavši jednu od svojih knjiga romana „Pro i contra“. Ja sam pokušao u knjizi objasniti drugo: čime je izazvan taj spor, slijedom kojega nastaje književna forma Dostojevskoga i istodobno u čemu se sastoji općesvjetska važnost romana Dostojevskoga, to jest tko je sad zainteresiran za taj spor«. <sup>50</sup>

Privlačeći velik i raznovrstan povijesni, povijesno-književni i biografski materijal, V. Šklovski u svojstvenoj mu vrlo živoj i oštroj formi

<sup>48</sup> Isto, str. 66–67.

<sup>49</sup> Viktor Šklovskij, *Za i protiv. Zametki o Dostojevskom*. Moskva: Sovetskij pisatel', 1957.

<sup>50</sup> *Voprosy literatury*, 1960., № 4, str. 98.

razotkriva spor povijesnih snaga, glasova epohe – društvenih, političkih, ideoloških, spor koji prolazi kroz sve etape životnoga i stvaralačkoga puta Dostojevskoga, koji proniče u sva zbivanja njegova života i koji organizira i oblik i sadržaj svih njegovih djela. Taj je spor i ostao nezavršen za epohu Dostojevskoga i za njega samoga. »Tako je umro Dostojevski, ništa ne riješivši, izbjegavajući rasplete i ne primirivši se sa zidom«. <sup>51</sup>

Sa svim se je tim moguće suglasiti (iako je s pojedinim stavovima V. Šklovskoga moguće naravno sporiti). Ali ovdje moramo naglasiti da ako je Dostojevski umro, »ništa ne riješivši« iz ideoloških pitanja koja je postavila epoha, umro je stvorivši novu formu umjetničkoga viđenja – polifonijski roman, koji čuva svoje umjetničko značenje i onda kada je epoha sa svim svojim proturječnostima otišla u prošlost.

U knjizi V. Šklovskoga ima vrijednih zapažanja koja se tiču i pitanja poetike Dostojevskoga. S gledišta naše teze zanimljiva su njegova dva zapažanja.

Prvo od njih tiče se nekih osobina stvaralačkoga procesa i skica budućih tekstova Dostojevskoga:

»Fjodor Mihajlovič volio je nabacivati skice stvari; još je više volio razvijati, promišljati i usložnjavati skice i nije volio **završavati** rukopise...

Naravno, ne zbog „žurbe“, budući da je Dostojevski radio na mnogim skicama, „nadahnjujući se njome (scenom – V. Š.) *po nekoliko puta*“ (1858. Pismo M. Dostojevskom). Ali planovi Dostojevskoga u samoj svojoj biti sadrže nedovršenost, kao da su opovrgnuti.

Pretpostavljam da nije imao dovoljno vremena ne zato što je potpisivao previše ugovora i što je sam odugovlačio završavanje djela. **Dok je ono ostajalo višeplanskim i višeglasnim, dok su se ljudi u njemu sporili, nije se stvarao očaj zbog nedostatka rješenja.** Kraj romana značio je za Dostojevskoga rušenje nove Babilonske kule«. <sup>52</sup>

To je vrlo točno zapažanje. U skicama Dostojevskoga polifonijska priroda njegova stvaralaštva i načelna nezavršenost njegovih dijaloga razotkrivaju se u sirovom i obnaženom obliku. Uopće stvaralački proces u Dostojevskoga, kako se on odrazio u njegovim skicama, izrazito se razlikuje od stvaralačkoga procesa u drugih pisaca (na primjer u L. Tolstoja). Dostojevski ne radi nad objektnim likovima ljudi i ne traži objektne govore za **junake** (karakterne i tipične), ne traži izrazite, očigledne, završne

<sup>51</sup> Viktor Šklovskij, *Za i protiv*, str. 258.

<sup>52</sup> Viktor Šklovskij, *Za i protiv*, str. 171–172.

autorske riječi – on traži prije svega maksimalno punoznačne i tobože neovisne o autoru riječi **za junaka** koje ne izražavaju njegov karakter (ili njegovu tipičnost) i njegov položaj u danim životnim okolnostima, nego njegov posljednji smisaoni (ideološki) položaj u svijetu, pogled na svijet, a **za autora i kao autor** on traži provokativne, podrugljive, ispitujuće, dijalogizirajuće riječi i sižejne stavove. U tome je duboka svojevrsnost stvaralačkoga procesa u Dostojevskoga.<sup>53</sup> Proučavanje njegovih skica pod ovim kutom gledanja zanimljiva je i važna zadaća.

U citatu koji smo naveli Šklovski zadire u složeno pitanje o načelnoj nezavršivosti polifonijskoga romana. U romanima Dostojevskoga mi zaista promatramo svojevrsni konflikt unutarnje nezavršenosti junakā i dijaloga i **vanjske** (u većini slučajeva kompozicijsko-sižejne) **konačnosti** svakoga romana. Mi se ovdje ne možemo udubljavati u taj težak problem. Recimo samo da gotovo svi romani Dostojevskoga imaju **uvjetno-literarni, uvjetno-monološki** kraj (osobito karakterističan u tom smislu kraj je *Zločina i kazne*). U biti samo *Braća Karamazovi* imaju u potpunosti polifonijski kraj, ali upravo zato s običnoga, to jest monološkoga stajališta roman je ostao nezavršen.

Ništa manje zanimljivo nije ni drugo zapažanje V. Šklovskoga. Ono se tiče dijaloške prirode svih elemenata romaneskne strukture u Dostojevskoga.

»Ne samo da se junaci spore u Dostojevskoga, zasebni elementi sižejnoga razvoja kao da se nalaze u uzajamnom proturječju: činjenice se na različite načine odgonetavaju, psihologija junakā pokazuje se kao samoproturječna; ta je forma rezultat suštine.«<sup>54</sup>

Zaista, bitna dijalogičnost Dostojevskoga uopće se ne iscrpljuje u tim vanjskim, kompozicijski izraženim dijalozima koje vode njegovi junaci. **Polifonijski roman sav je potpuno dijalogičan.** Među svim elementima romaneskne strukture postoje dijaloški odnosi, to jest oni su kontrapunktski suprotstavljeni. Tā dijaloški odnosi pojava su itekako šira nego odnosi među replikama kompozicijski izražena dijaloga, to je

<sup>53</sup> Slično tomu karakterizira stvaralački proces Dostojevskoga i A. V. Lunačarski: »[...] Dostojevskom – ako ne pri završetku romana, onda **pri prvobitnoj njegovoj zamisli, pri njegovu postupnom razvoju** – teško da je bio svojstven unaprijed određen konstruktivni plan... Prije će biti da imamo posla sa stvarnim polifonizmom poput spajanja, preplitanja **apsolutno slobodnih ličnosti**. Dostojevski je možda sam do krajnosti i s vrlo velikom napetošću iščekivao do čega će na kraju dovesti ideološki i etički konflikt izmišljenih lica koja je on stvorio ili, točnije, koja su se stvarala u njemu« (»F. M. Dostoevskij v ruskoj kritike«, str. 405).

<sup>54</sup> Viktor Šklovskij, *Za i protiv*, str. 223.

gotovo univerzalna pojava koja prožima sav ljudski govor i sve odnose i sva očitovanja ljudskoga života, uopće sve što ima smisao i značenje.

Dostojevski je uspio saslušati dijaloške odnose posvuda, u svim očitovanjima osvještenoga i osmišljenoga ljudskog života; gdje počinje spoznaja, tamo za nj počinje i dijalog. Samo čisto **mehanički** odnosi nisu dijalogični, i Dostojevski je kategorički negirao njihovu važnost u shvaćanju i tumačenju života i čovjekovih postupaka (njegova borba s mehaničkim materijalizmom, s mondenim fiziologizmom, s Claudeom Bernardom, s teorijom okoline i slično). Zato svi odnosi vanjskih i unutarnjih dijelova i elemenata romana imaju u njega dijaloški karakter i cijeli roman on je gradio kao »**veliki dijalog**«. Unutar toga velikog dijaloga odzvanjali su kompozicijski izraženi dijalozi junaka, osvjetljujući i zgušnjavajući ga, i, konačno, dijalog se povlači unutra, u svaku riječ romana, čineći ga dvoglasnim, u svaku gestu, u svako mimičko kretanje junakova lica, čineći ga isprekidanim i prenapregnutim; to je već »**mikrodijalog**« koji određuje osobitosti književnoga stila Dostojevskoga.

\*

Posljednja pojava na području literature o Dostojevskom na kojoj ćemo se zaustaviti u ovom pregledu zbornik je Instituta za svjetsku književnost Akademije znanosti SSSR-a *Stvaralaštvo F. M. Dostojevskoga* (1959.).

Gotovo u svim radovima sovjetskih teoretičara književnosti uključenima u taj zbornik nalazi se dosta zasebnih vrijednih zapažanja i širih teoretskih poopćenja u pitanjima poetike Dostojevskoga,<sup>55</sup> ali za nas sa stajališta naše teze najveći interes predstavlja veliki rad L. P. Grosmana *Dostojevski-umjetnik*, a unutar toga rada njegov drugi dio »Kompozicijski zakoni«.

U svojem novom radu L. Grosman proširuje, produbljuje i obogaćuje novim zapažanjima one koncepcije koje je razvijao već u 1920-im godinama i koje smo već analizirali.

U osnovi kompozicije svakoga romana Dostojevskoga prema Grosmanu leži »načelo dviju ili nekoliko pripovijesti koje se susreću«, koje se kontrastno nadopunjuju i povezane su prema muzičkom polifonijskom načelu. Slijedeći Vogüéa i Vjačeslava Ivanova koje on s odobravanjem citira, Grosman naglašava glazbeni karakter kompozicije Dostojevskoga.

Navest ćemo ta za nas najzanimljivija zapažanja i Grosmanove zaključke.

---

<sup>55</sup> Većina autora zbornika ne prihvaća koncepciju polifonijskoga romana.

»Sam Dostojevski ukazivao je na takav kompozicijski tijek (glazbenoga tipa – M. B.) i jednom je proveo analogiju između svojega konstruktivnog sustava i glazbene teorije „prijelaza“ ili suprotstavljanja. On je u to doba pisao pripovijest u tri poglavlja, različita po sadržaju, ali unutarnje jedinstvena. Prvo poglavlje je monolog, polemički i filozofski, drugo je dramska epizoda koja priprema katastrofalan rasplet u trećem poglavlju. Je li moguće tiskati ta poglavlja odvojeno, pita se autor. Ta ona se unutarnje isprepliću, u njima odjekuju različiti ali neraskidivi motivi koji dopuštaju organsko smjenjivanje tonaliteta, ne i njihovo mehaničko komadanje. Na takav način moguće je dešifrirati kratko ali višeznačno ukazivanje Dostojevskoga u pismu bratu povodom predstojećega objavljivanja *Zapisa iz podzemlja* u časopisu *Vremja*: »Pripovijest se dijeli na 3 poglavlja... U I. poglavlju može biti otprilike 1½ list... Zar ju se ne bi moglo tiskati zasebno? Nju će ismijavati, tim više što će bez ostale 2 (glavne) ona izgubiti sav svoj sok. Ti shvaćaš što je to *prijelaz* u glazbi. Točno je tako i ovdje. U I. poglavlju je, po svoj prilici, brbljarija; ali odjednom ta se brbljarija u posljednjim 2-ma poglavljima razrješuje neočekivanom katastrofom« (*Pisma*, I, str. 365).

Ovdje Dostojevski s velikom profinjenošću prenosi na plan književne kompozicije zakon glazbenog prijelaza iz jednog tonaliteta u drugi. Pripovijest se gradi na temeljima umjetničkoga kontrapunkta. Psihološko mučenje pale djevojke u drugom poglavlju odgovara vrijeđanju njezina učitelja iz prvog poglavlja i istodobno je po svojoj neuzvrćenosti suprotstavljeno osjećanju njegova ranjenog i ozlojeđenog samoljublja. To i jest točka protiv točke (*punctum contra punctum*). **To su različiti glasovi koji pjevaju različito na istu temu.** To i jest »višeglasje« koje razotkriva raznolikost života i višesložnost ljudskih emocija. **»Sve je u životu kontrapunkt, to jest suprotstavljenost«** – govorio je u svojim *Bilješkama* jedan od najdražih skladatelja Dostojevskoga, M. I. Glinka.<sup>56</sup>

To su vrlo točna i precizna zapažanja L. Grosmana o glazbenoj prirodi kompozicije u Dostojevskoga. Transponirajući s jezika glazbene teorije na jezik poetike Glinkinu tezu o tome da je sve u životu kontrapunkt, moguće je reći da je za Dostojevskoga **sve u životu dijalog, to jest dijaloška suprotstavljenost.** Pa i u biti sa stajališta filozofske estetike kontrapunktski odnosi u glazbi tek su glazbena podvrsta široko shvaćenih **dijaloških odnosa.**

<sup>56</sup> Zbornik *Tvorčestvo F. M. Dostoevskogo*. Moskva: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, 1959., str. 341–342.

L. Grosman ovako zaključuje zapažanja koja smo naveli:

»To je i bilo ostvarenje zakona „neke druge pripovijesti“, tragične i strašne, koji je otkrio romanopisac, pripovijesti koja prodire u protokolarni opis stvarnoga života. U skladu s njegovom poetikom takve dvije fabule mogu se popunjavati sižejno i drugim fabulama, što nerijetko stvara poznatu višepplanost romana Dostojevskoga. Ali načelo dvostranog osvjetljenja glavne teme ostaje dominantno. S njim je povezano mnogo puta u Dostojevskoga proučavana pojava „dvojnika“ koji u njegovim koncepcijama vrše funkciju koja je važna ne samo idejno i psihološki nego i kompozicijski.«<sup>57</sup>

Takva su vrijedna zapažanja L. Grosmana. Ona su osobito zanimljiva za nas zato što Grosman, za razliku od drugih istraživača, prilazi polifoniji Dostojevskoga s aspekta kompozicije. Njega zanima ne toliko **ideološka** višeglasnost romana Dostojevskoga koliko sama kompozicijska primjena kontrapunkta koji povezuje različite pripovijesti uključene u roman, različite fabule, različite planove.

\*

Takva je interpretacija polifonijskoga romana Dostojevskoga u onom dijelu literature o njemu u kojem je općenito postavila probleme pišće poetike. Većina kritičkih i povijesno-književnih radova o njemu i dalje ignorira svojevrsnost njegove umjetničke forme i traži tu svojevrsnost u njegovu sadržaju – u temama, idejama, pojedinim likovima izdvojenima iz romana i ocijenjenima samo sa stajališta njihova životnog sadržaja. Međutim, pri tome se neizbježno osiromašuje i sam sadržaj: u njemu se gubi najbitnije – ono **ново** što je vidio Dostojevski. Ne shvaćajući novi oblik viđenja, ne može se ispravno shvatiti ni to što je prvi put viđeno i otkriveno u životu pomoću toga oblika. Umjetnička forma ispravno shvaćena ne oblikuje već gotov i nađen sadržaj, nego prvi put dopušta da se on nađe i vidi.

Ono što je u europskom i ruskom romanu prije Dostojevskoga bila posljednja cjelina – monološki jedinstveni svijet autorske svijesti – u romanu Dostojevskoga postaje dijelom, elementom cjeline; ono što je bilo čitava stvarnost postaje ovdje jednim od aspekata stvarnosti; ono što je povezivalo cjelinu – sižejno-pragmatički niz i osobni stil i ton – postaje ovdje podređenim momentom. Pojavljuju se nova načela umjetničkoga spoja elemenata i izgradnje cjeline, pojavljuje se – metaforički govoreći

<sup>57</sup> Isto, str. 342.

– romaneskni kontrapunkt. Svijest kritičarā i istraživačā i dalje porobljava ideologija junakā Dostojevskoga. Umjetnička piščeva volja ne doseže jasno teoretsko osmišljavanje. Čini se da svatko tko ulazi u labirint polifonijskoga romana ne može naći u njemu put i iza pojedinih glasova ne čuje cjelinu. Često se ne shvaćaju čak ni mutni obrisi cjeline; umjetnička pak načela spoja glasova uopće ne čuje naše uho. Svatko na svoj način tumači posljednju riječ Dostojevskoga, ali svi ga tumače jednako kao **jednu** riječ, **jedan** glas, **jedan** naglasak, a upravo u tome leži temeljna pogreška. Jedinstvo polifonijskoga romana koje je iznad riječi, iznad glasa, iznad naglaska ostaje nerazotkriveno.

## JUNAK I AUTOROV STAV U ODNOSU NA JUNAKA U STVARALAŠTVU DOSTOJEVSKOGA

Istakli smo tezu i dali ponešto monološki – u svjetlu naše teze – pregled najbitnijih pokušaja određenja glavne osobitosti stvaralaštva Dostojevskoga. Tijekom te kritičke analize rastumačili smo svoju točku gledišta. Sada moramo prijeći na detaljniji i argumentiraniji njezin razvoj na materijalu djela Dostojevskoga.

Zaustavit ćemo se uzastopce na trima momentima naše teze: na relativnoj slobodi i samostalnosti junaka i njegova glasa u uvjetima polifonijske zamisli, na posebnoj ideji u njoj i, konačno, na novim načelima povezivanja koja tvore romanesknu cjelinu. Ovo je poglavlje posvećeno junaku.

Junak ne zanima Dostojevskoga kao prirodna pojava koja posjeduje osobite i čvrste socijalno-tipične i individualno-karakterološke crte, ne kao neki oblik sastavljen od jednoznačnih i objektivnih karakteristika koje u svojoj ukupnosti odgovaraju na pitanje: tko je on? Ne, junak zanima Dostojevskoga kao **zasebna točka gledišta na svijet i na sebe sama**, kao značenjski i vrednujući stav čovjeka u odnosu na se i na svoju okolinu. Za Dostojevskog nije važno ono što njegov junak jest u svijetu, nego prije svega ono što za junaka jest svijet i što junak predstavlja sam za sebe.

Ovo je vrlo važna i načelna osobitost percepcije junaka. Junak kao točka gledišta, kao pogled na svijet i na sebe sama zahtijeva potpuno drugačije metode za razotkrivanje i umjetničku karakterizaciju. Jer ono što treba razotkriti i karakterizirati nije neko junakovo postojanje ni njegov čvrsti oblik, već **posljednji rezultat njegove svijesti i samosvijesti**, na kraju krajeva **posljednja junakova riječ o sebi samom i o svom svijetu**.

Iz toga slijedi da oni elementi koji čine junakov lik nisu realne karakteristike samoga junaka i njegova svagdana nego **značenje** tih karakteristika za **samog junaka**, za njegovu samosvijest. Sve postojane objektivne junakove kvalitete, njegov socijalni status, njegova sociološka i karakterološka tipičnost, njegov *habitus*, duhovni oblik, čak i vanjština – sve ono što inače služi autoru za stvaranje čvrstoga i stabilnoga junakova lika (»tko je on«), u Dostojevskoga postaje objekt refleksije samog junaka, predmet njegove samosvijesti; predmet pak autorskoga viđenja i prikazivanja jest sama **funkcija** te samosvijesti. Dok je obično junakova

samosvijest tek element njegove stvarnosti, tek jedna od karakteristika njegova cjelovitog lika, ovdje, nasuprot tomu, čitava stvarnost postaje element njegove samosvijesti. Autor ne ostavlja za sebe, to jest samo u svojem vidokrugu, nijednu bitnu definiciju, nijedno obilježje ni crticu junaka: on sve uvodi u junakov vidokrug, ubacuje u lonac za taljenje njegove samosvijesti. U autorovu pak vidokrugu, kao predmet viđenja i prikazivanja, ostaje ta čista samosvijest u svojoj cjelini.

Već u prvom, »gogoljevskom periodu« svojega stvaralaštva Dostojevski ne prikazuje »bijednog činovnika«, nego **samosvijest** bijednog činovnika (Djevuškin, Goljatkin, čak Proharčin). Sve ono što je u Gogoljevu vidokrugu bilo dano kao sveukupnost objektivnih karakteristika koje su formirale čvrst socijalno-karakterološki oblik junaka, Dostojevski uvodi u vidokrug samoga junaka i ovdje ono postaje predmet njegove mučne samosvijesti; Dostojevski čak prisiljava junaka da samu vanjštinu »bijednog činovnika« koju je prikazivao Gogolj promatra u zrcalu.<sup>58</sup> Zahvaljujući tomu sve čvrste junakove karakteristike, sadržajno iste, prebačene iz jednoga plana prikazivanja u drugi, zadobivaju potpuno novo umjetničko značenje: one više ne mogu zatvoriti i zaokružiti junaka, izgraditi njegov cjelovit lik, dati umjetnički odgovor na pitanje »tko je on?«. Mi ne vidimo tko on jest, već **kako** doživljava sebe, naša umjetnička vizija ne nalazi se ispred junakove stvarnosti, nego ispred čiste funkcije njegova osvješćivanja tē stvarnosti. Tako Gogoljev junak postaje junak Dostojevskoga.<sup>59</sup>

Mogla bi se dati pojednostavljena formula toga prevrata koji je mladi Dostojevski izvršio u gogoljevskom svijetu: prenio je autora i pripovjedača u svoj sveukupnosti njihovih stajališta i opisa, karakteristika i definicija junaka u vidokrug samoga junaka, i time je njegovu završenu cjelovitu

<sup>58</sup> Djevuškin se, dolazeći generalu, promatra u ogledalu: »Tako sam se snebio da mi zadržtaše i usne i noge. A i bješe razloga, dušo. Prvo mi je stid; pogledao sam na desnu stranu u ogledalo, tako, prosto, pa da poludiš što sam ondje vidio... Njegova preuzvišenost obratila odmah pažnju na moju figuru i na moju odjeću. Sjetio sam se onoga što sam vidio u ogledalu: poletio sam da lovim dugme!« (F. M. Dostojevski, *Bijedni ljudi*, sv. I, prev. Iso Velikanović. Zagreb: Znanje, 1976., str. 96–97).

Djevuškin vidi u zrcalu ono što je Gogolj prikazao opisujući vanjštinu i frak Akakija Akakijeviča, a što sam Akakij Akakijevič nije vidio i osvijestio; funkciju zrcala vrše i postojana mučna razmišljanja junakā o svojoj vanjštini, dok je u Goljatkina vrši njegov dvojniki.

<sup>59</sup> Dostojevski često prikazuje vanjske portrete svojih junaka; portretira ih ili autor, ili pripovjedač, ili drugi junaci. Međutim, ti vanjski portreti nemaju funkciju koja definitivno zaokružuje junaka, ne stvaraju tvrd i predodređen lik. Funkcije ove ili one junakove osobine ne ovise naravno samo o elementarnim umjetničkim metodama razotkrivanja te osobine (pomoću junakove samokarakterizacije, autora, indirektno i slično).

stvarnost pretvorio u materiju njegove samosvijesti. Nije bez razloga Dostojevski prisiljavao Makara Djevuškina da čita Gogoljevu *Kabanicu* i shvaća je kao pripovijest o sebi samome, kao »paskvil« na sebe; tako on doslovno uvodi autora u junakov vidokrug.

Dostojevski kao da je izvršio mali kopernikanski obrat pretvorivši ono čvrsto završno autorovo određenje u trenutak samoodređenja junaka. Gogoljevski svijet, svijet *Kabanice*, *Nosa*, *Nevskoga prospekta*, *Luđakovih zapisa* ostao je sadržajno isti u prvim djelima Dostojevskoga – u *Bijednim ljudima* i *Dvojniku*. Međutim, raspodjela toga sadržajno istog materijala među strukturnim elementima djela ovdje je sasvim drugačija. Ono što je vršio autor sada vrši junak rasvjetljujući sebe sa svih mogućih strana; autor pak ne osvjetljava više junakovu stvarnost, već njegovu samosvijest kao stvarnost drugog reda. Dogodio se pomak dominantnoga umjetničkog viđenja i konstrukcije i čitav svijet počeo je izgledati drugačije, iako Dostojevski nije unio nikakav bitno novi, negogoljevski materijal.<sup>60</sup>

U proces samosvijesti uvlači se ne samo stvarnost samoga junaka nego i njegova okolina i svagdan, prebacuju se iz autorskoga vidokruga u junakov vidokrug. Oni više nisu na istoj razini s junakom, pored njega i izvan njega u jedinstvenom autorskom svijetu, stoga i ne mogu biti kauzalni i genetski faktori koji određuju junaka, ne mogu imati u djelu funkciju objašnjenja. Pored junakove samosvijesti koja je upila čitav predmetni svijet u istoj ravnini može biti tek druga svijest; uz njegov vidokrug – drugi vidokrug, pokraj njegova svjetonazora – drugi svjetonazor. **Junakovo** svijesti koja sve apsorbira autor može suprotstaviti samo jedan objektivni svijet – svijet drugih ravnopravnih mu svijesti.

Junakova samosvijest ne smije se tumačiti na socijalno-karakterološkom planu i smatrati se tek novom junakovom karakteristikom, već, na primjer, u Djevuškinu ili Goljatkinu prepoznavati gogoljevskoga junaka plus samosvijest. Upravo tako shvatio je Djevuškina Bjelinski. On navodi scenu s ogledalom i puknutim dugmetom koja ga se jako dojmila, ali ne uviđa njezino umjetničko-formalno značenje: za njega samosvijest

---

<sup>60</sup> U okvirima toga istoga gogoljevskog materijala ostaje i *Proharčin*. U istim su se okvirima nalazili najvjerojatnije *Obrijani zalisci* koje je Dostojevski uništio. On je osjetio da će njegovo novo načelo utemeljeno na istom gogoljevskom materijalu biti tek ponavljanje i da je neophodno ovladati sadržajno novim materijalom. Dostojevski 1846. piše bratu: »Ne pišem ni *Obrijane zaliske*. Sve sam odbacio. Zato što sve ovo nije ništa drugo negoli ponavljanje staroga što sam već davno rekao. Sada originalnije, žive i svijetle misli mole od mene da izadu na papir. Sve mi se to samo razotkrilo kad sam dovršio *Obrijane zaliske*. U mojem položaju jednoličnost je smrt« (F. M. Dostojevski, *Pis'ma*, sv. I. Moskva – Leningrad: Gosizdat, 1928., str. 100). On započinje *Netočku Nezvanovu* i *Gazdaricu*, to jest pokušava uvesti svoje novo načelo na drugo područje još uvijek gogoljevskoga svijeta (*Portret*, djelomično *Strašna osveta*).

tek obogaćuje lik »bijednog čovjeka« u smislu humanosti, uklapajući se s drugim karakteristikama u čvrst oblik junaka konstruiranoga u uobičajeni autorski vidokrug. Možda je upravo to spriječilo Bjelinskoga da ispravno vrednuje *Dvojnika*.

Samosvijest kao **umjetnička dominanta** konstrukcije junaka ne može biti na istoj razini s drugim osobinama njegova lika, ona upija te osobine kao svoj materijal i lišava ih bilo kakve snage koja definira i zaokružuje junaka.

Samosvijest može postati dominantom u prikazivanju bilo kojega čovjeka. Međutim ne pruža svaki čovjek jednako pogodan materijal za takvo prikazivanje. Gogoljevski činovnik u tom pogledu pružao je vrlo malo mogućnosti. Dostojevski je tražio takvoga junaka koji bi u prvom redu bio osviješten, takvoga koji bi čitav život usredotočio na čistu funkciju spoznaje sebe i svijeta. I tako se u njegovu stvaralaštvu pojavljuje »sanjar« i »čovjek iz podzemlja«. I »sanjarenje« i »podzemlje« socijalno-karakterološke su osobine ljudi, ali one su u skladu s umjetničkom dominantom Dostojevskoga. Svijest neutjelovljenoga i neutjelovljivoga sanjara i čovjeka iz podzemlja predstavlja tako plodno tlo za umjetničku orijentaciju Dostojevskoga, što kao da mu omogućuje spajanje umjetničke dominante prikazivanja sa životno-karakterološkom dominantom prikazivanoga čovjeka.

»O, kad bih besposličio od puke lijenosti! Gospode, kako bih se tada cijenio! Cijenio bih se upravo zato što bih bio kadar da budem barem lijen; barem jedno svojstvo bilo bi u mene nekako pozitivno, svojstvo u koje bih i sam bio uvjeren. Pitanje: tko si? Odgovor: lijenčina; pa to bi bilo više nego ugodno čuti o sebi. Znači, pozitivno opredijeljen, znači, ima se što reći o meni. „Lijenčina!“ – pa to je zvanje i poziv, to je karijera, gospodo!« (F. M. Dostojevski, *Zapisi iz podzemlja*, u: *Zapisi iz mrtvog doma*, prev. Vladimir Gerić. Zagreb: Globus media, 2005., str. 389–390).

»Čovjek iz podzemlja« ne samo da rastapa u sebi sve moguće čvrste karakteristike svoga lika, pretvarajući ih u predmet refleksije – on ih više niti nema, tih čvrstih osobina, nema se o njemu što reći, on ne figurira kao čovjek života, nego kao subjekt spoznaje i mašte. I za autora on nije nositelj kvaliteta i osobina koje bi bile neutralne za njegovu samospoznaju i koje bi ga mogle upotpuniti; ne, autorovo viđenje usmjereno je upravo na njegovu samospoznaju i na bezizlaznu nezaokruživost, lošu beskonačnost tē samospoznaje. Zbog toga se životno-karakterološka definicija »čovjeka iz podzemlja« i umjetnička dominanta njegova lika stapaju u jedno.

Samo u klasicista, samo u Racinea moguće je naći toliko duboko i potpuno podudaranje oblika junaka s oblikom čovjeka, dominante izgradnje lika s dominantom karaktera. Ali ta usporedba s Racineom zvuči kao paradoks jer je zaista odviše različit materijal na kojem se u prvom i drugom slučaju ostvaruje ta punoća umjetničke adekvatnosti. Racineov junak čitav je bitak, postojan i čvrst poput plastične skulpture. Junak Dostojevskoga sav je samosvijest. Racineov je junak nepomična i konačna supstanca, junak je Dostojevskoga beskonačna funkcija. Racineov junak jednak je sebi samom, junak Dostojevskoga ni u jednom se trenutku ne podudara sam sa sobom. Ali u umjetničkom smislu junak u Dostojevskoga jednako je točan kao i Racineov junak.

Samosvijest kao umjetnička dominantna u izgradnji junakova lika već je sama po sebi dovoljna kako bi se raspalo monološko jedinstvo umjetničkoga svijeta, ali uz uvjet da se junak kao samosvijest zaista prikazuje, ne izražava, to jest ne stapa s autorom, ne postaje megafon za njegov glas, znači uz uvjet da su naglasci na junakovu samosvijest zaista objektivizirani i da u samom djelu postoji distanca između junaka i autora. U slučaju da pupčana vrpca koja spaja junaka s njegovim tvorcem nije odrezana, pred sobom nemamo književno djelo već osobni dokument.

Djela su Dostojevskoga u tom pogledu duboko objektivna, i stoga junakova samosvijest, postavši dominantom, rastvara monološko jedinstvo djela (ne narušavajući naravno umjetničko jedinstvo novoga, ne monološkoga tipa). Junak postaje relativno slobodan i samostalan jer sve ono što ga je prema autorovoj zamisli definiralo, takoreći presuđivalo mu, što ga je kvalificiralo jednom za svagda kao završenu sliku stvarnosti, sada sve to više ne funkcionira kao oblik koji ga zaokružuje nego kao materijal njegove samospoznaje.

U monološkom naumu junak je zatvoren, njegove smislaone granice strogo su ocrtane: on djeluje, doživljava, misli i spoznaje unutar onoga što on jest, to jest unutar svojega lika određena kao što je i stvarnost; on ne može prestati biti onim što jest, to jest napustiti granice svojega karaktera, svoje tipičnosti, svojega temperamenta, a da pritom ne narušava monološku autorsku zamisao o sebi. Takav se lik gradi u autorskom svijetu, objektivnu u odnosu na junakovu svijest; konstruiranje toga svijeta – s njegovim svjetonazorima i završnim odredbama – pretpostavlja stabilnu poziciju izvana, stabilan autorski vidokrug. Junakova je samosvijest uključena u nedostupan mu iznutra tvrdi oklop autorove svijesti koja ga određuje i prikazuje, i dana je na čvrstoj pozadini vanjskoga svijeta.

Dostojevski se odriče svih tih monoloških pretpostavki. Sve što je autor-monologist ostavljao sebi i koristio za stvaranje konačnoga jedinstva djela i toga svijeta koji je u njemu prikazan, Dostojevski predaje svojem junaku, pretvarajući sve to u trenutak njegove samospoznaje.

O junaku *Zapisa iz podzemlja* doslovce ne možemo reći ništa što on sam već ne bi znao: njegova tipičnost za svoje vrijeme i svoj društveni krug, trezveno psihološko ili čak psihopatološko određenje njegova unutarnjeg stanja, karakterološka kategorija njegove svijesti, njegov komizam i njegov tragizam, sva moguća moralna određenja njegove ličnosti itd. – sve to, prema zamisli Dostojevskoga, odlično zna on sam i uporno i mukotrpno resorbira sve te definicije iznutra. Vanjska točka gledišta kao da je unaprijed oslabljena i lišena konačne riječi.

Budući da se u ovom djelu dominantna prikazivanja najadekvatnije podudara s dominantom onoga što se prikazuje, taj formalni autorov zadatak nalazi vrlo jasan sadržajni izraz. »Čovjek iz podzemlja« najviše misli o tome što o njemu misle i mogu misliti drugi, on teži tomu da preduhitri svaku tuđu spoznaju, svaku tuđu misao o sebi, svaku točku gledišta na sebe. Pri svim bitnim trenucima svojih ispovijedi on se trudi predvidjeti moguću definiciju i ocjenu koju mu daju drugi, odgonetnuti smisao i ton te ocjene i nastoji pomno formulirati te vjerojatne tuđe riječi o sebi prekidajući svoj govor zamišljenim tuđim replikama.

»„Pa ni to nije sramota, ni to nije poniženje!“ – možda ćete mi reći, prezirno klimajući glavom. – „Čeznete za životom i sami rješavate životna pitanja logičkom zbrkom. I kako su dosadni, kako su drski vaši ispadi i kako se, u isto vrijeme, bojite! Govorite gluposti i zadovoljni ste tim glupostima; govorite drzovitosti a sami se neprestano bojite zbog njih i molite za ispriku. Tvrdite da se ničega ne bojite a u isto se vrijeme ulagujete našem mišljenju. Uvjeravate nas da škrgućete zubima a istovremeno pravite dosjetke da nas nasmijete. Znaate da su vam dosjetke plitke ali ste, očito, veoma zadovoljni njihovim literarnim odlikama. Možda se vama doista događalo da patite, ali nimalo ne cijenite svoju patnju. Imate pravo ali nemate stida; od najsitničavije taštine iznosite svoju istinu na ogled, na sramotu, na sajam... Stvarno želite nešto reći ali iz bojazni skrivate svoju posljednju riječ, zato što nemate dovoljno odlučnosti da je izreknete, nego ste kukavički bezobrazni. Hvalite se saznanjem ali se samo kolebate zato što vam duh doduše radi, ali vam je srce pomračio razvrat, a bez čista srca – nema potpunog, pravilnog saznanja. I koliko ima u vama nasrtljivosti, kako ste nametljivi, kako se kreveljite! Laž, laž i laž!“

Razumije se, sve sam te vaše riječi sam sada sročio. To je također zbog podzemlja. **Ja sam odande četrdeset godina uzastopce kroz pukotinu prisluškiavao te vaše riječi.** Sam sam ih izmislio, **samo sam to i smišljao.** Nije čudo što sam ih naučio napamet i što su poprimileo literarnu formu...« (F. M. Dostojevski, *Zapisi iz podzemlja*,

u: *Zapisi iz mrtvog doma*, prev. Vladimir Gerić. Zagreb: Globus media, 2005., str. 404–405).

Junak iz podzemlja osluškuje svaku tuđu riječ o sebi kao da gleda u svako zrcalo tuđih svijesti, poznaje sva moguća prelamanja svojega odraza u njima; poznaje on i svoje objektivno određenje neutralno prema tuđoj kao i vlastitoj samosvijesti, uzima u obzir stajalište »trećega«. Zna on također da se sve te definicije, pristrane ili objektivne, nalaze u njegovim rukama i ne zaokružuju ga upravo zato što ih je on svjestan; on može napustiti njihove granice i učiniti ih neadekvatnima. Svjestan je da je njegova **riječ posljednja** i žudi za tim da po svaku cijenu sačuva tu posljednju riječ o sebi, riječ svoje samospoznaje, kako bi u njoj postao nešto drugo od onoga što on jest. Njegova samosvijest živi od svoje nezaokruženosti, svoje nezatvorenosti i nedefinitivnosti.

I to nije samo karakterološka crta samosvijesti kod »čovjeka iz podzemlja«, to je i dominantna autorove izgradnje njegova lika. Autor zaista ostavlja svojem junaku posljednju riječ. Upravo je ona ili, preciznije, težnja k njoj i potrebna autoru za ostvarenje zamisli. On ne gradi junaka od riječi koje su mu tuđe, i od neutralnih definicija, on ne gradi karakter, tip ili temperament, ni uopće objektni lik junaka, nego upravo junakovu **riječ** o sebi samom i o svojem svijetu.

Junak Dostojevskoga nije objektni lik nego punoznačna riječ, **čisti glas**; mi ga ne vidimo, mi ga čujemo; sve što vidimo i znamo, osim njegove riječi, nije bitno, i riječ ga upija kao svoj materijal ili ostavlja izvan sebe kao čimbenik koji stimulira i provocira. Uvjerit ćemo se kasnije da čitava umjetnička konstrukcija romana Dostojevskoga cilja na otkrivanje i razjašnjenje ove junakove riječi i vrši u odnosu na nj funkcije koje provociraju i usmjeravaju. Epitet »okrutni talent« koji je Dostojevskom dao N. K. Mihajlovski nije bez osnove, makar i ne tako jednostavne kakvu je zamišljao Mihajlovski. Svojevrсна moralna mučenja kojima Dostojevski podvrgava svoje junake kako bi izvukao iz njih riječ samospoznaje dovedene do svojih krajnjih granica omogućuje apsorpciju svega stvarnoga i objektnoga, svega čvrstoga i nepromjenljivoga, svega vanjskoga i neutralnoga u prikazivanju čovjeka u sferi njegove samospoznaje i samoiskazivanja.

Kako bismo se uvjerali u umjetničku dubinu i suptilnost provokativnih umjetničkih postupaka Dostojevskoga, dovoljno ga je usporediti s nedavnima vrlo zanesenim oponašateljima »okrutnog talenta« – njemačkim ekspresionistima: Kornfeldom, Werfelom i drugima. Dalje od izazivanja histerija i raznoraznih histeričnih istupa oni se u većini slučajeva ne znaju odmaknuti, kao što oko junaka ne znaju ni stvoriti tu najsloženiju i najsuptilniju društvenu atmosferu koja ga prisiljava

dijaloški se otvoriti i razjasniti, hvatati svoje aspekte u svijestima drugih, graditi sebi uzmake odugovlačeći i time ogoljujući svoju posljednju riječ u procesu vrlo intenzivna uzajamnoga djelovanja s drugim svijestima. Umjetnički najsuzdržaniji, recimo Werfel, stvaraju simboličke okolnosti za ovo junakovo samorazotkrivanje. Takva je na primjer scena suđenja u Werfelovu *Čovjeku iz ogledala (Spiegelmensch)* u kojoj junak sudi sam sebi dok sudac vodi zapisnik i poziva svjedoke.

Ekspressionisti su vješto zabilježili dominantu samospoznaje u izgradnji junaka, ali tu samospoznaju ne znaju natjerati da se razotkrije spontano i umjetnički uvjerljivo. Na kraju se dobiva ili namjeran grubi eksperiment nad junakom ili simboličan čin.

Doduše, u Dostojevskoga samoga katkada junakovo samorazjašnjavanje i samorazotkrivanje, njegova riječ o samom sebi koju njegov neutralni lik ne predodređuje, kao konačan cilj u konstrukciji, zaista pretvara autorov stav u »fantastičan«. Junakova vjerodostojnost za Dostojevskoga jest vjerodostojnost njegove unutarnje riječi o sebi samom u svoj njegovoj čistoći, ali kako bi je čuo i pokazao, kako bi je uveo u vidokrug druge osobe, potrebno je prekršiti zakone toga vidokruga jer običan vidokrug zaprema objektni lik drugoga, ali ne i njegov vidokrug u cjelini. Autor je prisiljen tražiti nekakvu izvanvidokružnu fantastičnu točku.

Evo što Dostojevski kaže u predgovoru *Krotke*:

»A sada o samoj priči. U podnaslovu sam je nazvao „fantastičnom“, držim da je potpuno realistička. Ali ima u njoj zaista nešto fantastično, a to je u samoj formi priče, i stoga smatram za potrebno da to ponajprije razjasnim.

Ovo naime nije ni priča niti su zapisi. Zamislite sebi kome na stolu leži žena, samoubojica, koja je prije nekoliko sati skočila kroz pozor. Uzrujan je i još nije dospio da sredi misli. Hoda po sobama i nastoji otkriti smisao onoga što se zbilo, „sabrati misli u jednu točku“. Uz to je okorjeli hipohondar, od onih što razgovaraju sa samim sobom. I eto, on razgovara sa samim sobom, izlaže događaj, *objašnjava* ga sam sebi. Premda mu je izlaganje naoko dosljedno, više puta proturječi sebi, i što se tiče logike i što se tiče osjećaja. Ujedno i opravdava sebe, i okrivljuje nju, i gubi se u nevažnim tumačenjima – tu ima grubosti u mislima i srcu, tu ima dubokih osjećaja. Malo-pomalo zaista *objašnjava* sam sebi događaj i sabire „misli u jednu točku“. Niz uspomena koje je prizvao u sjećanje neodoljivo ga napokon dovodi do *istine*; istina mu pak nezadrživo uzdiže um i srce. Pri kraju se čak i ton pripovijedanja mijenja, u usporedbi s nesređenim početkom. Nesretniku se prilično jasno i određeno razotkriva istina, bar on tako misli.

Eto, to je tema. Dakako da tok pripovijedanja traje nekoliko sati, na mahove i isprekidano, a forma mu je nevezana – čas govori sam

sebi, čas kao da se obraća nevidljivu slušaocu, čas nekakvu sucu. Ali tako obično i biva u zbilji. Da je koji stenograf mogao prisluškovati i pribilježiti sve što je kazao, sve bi to bilo ponešto hrapavije, neobrađenije nego što je ovdje kod mene, ali bi, kako se meni čini, psihološki red možda ostao potpuno jednak. I, eto, ta pretpostavka o stenografu koji bi sve pribilježio (a ja zatim obradio ono što je on pribilježio) i jest upravo ono što u ovoj priči nazivam fantastičnim. Uostalom, nešto je slično bilo već više puta dopušteno u umjetnosti – Victor Hugo, na primjer, u svom remek-djelu *Posljednji dan čovjeka osuđena na smrt* poslužio se gotovo istim takvim načinom, pa premda i nije uveo lik stenografa, dopustio je sebi još veću nevjerojatnost predmnijevajući da čovjek osuđen na smrt može (i ima vremena) da vodi zapise, ne samo posljednjeg dana svoga života nego čak i u posljednji sat i, štoviše, u posljednji čas. Ali, da nije sebi dopustio tu tlapnju, ne bi bilo ni samog djela – najrealističnijeg i najistinitijeg djela od svih od svih koja je napisao« (F. M. Dostojevski, *Krotka*, prev. Zlatko Crnković, u: *Bjesovi II*. Zagreb: Znanje – Zora, 1975., str. 321–322).

Naveli smo skoro čitav taj predgovor zbog izuzetne važnosti iznijetih stavova za poimanje stvaralaštva Dostojevskoga: ona »**istina**« do koje junak treba doći i zaista dolazi na kraju, tumačeći sebi događaje, za Dostojevskoga u biti može biti samo **istina vlastite spoznaje**. Ona ne može biti neutralna prema samospoznaji. U ustima drugoga sadržajno ta ista riječ, ta ista definicija zadobila bi drukčiji smisao, drukčiji ton i više ne bi bila istina. Prema Dostojevskom posljednja riječ o čovjeku, uistinu njemu adekvatna, možda je dana samo u obliku ispovjednoga samoiskazivanja.

Ali kako uvesti tu riječ u priču ne razrušavajući samosvojnost riječi, a istodobno ne razrušavajući tkivo priče, ne snižavajući priču do jednostavne motivacije za uvođenje ispovijesti? Fantastičan je oblik *Krotke* samo jedno rješenje toga problema, pritom omeđeno granicama pripovijesti. Kakve je tek umjetničke napore trebao Dostojevski da nadoknadi funkcije fantastičnoga stenografa u čitavom višeglasnom romanu!

Ne radi se naravno o teškoćama u pragmatičnom smislu i u vanjskim kompozicijskim postupcima. Tolstoj na primjer mirno uvodi predsmrtne junakove misli, posljednji blijesak njegove svijesti i njegovu posljednju riječ neposredno u tkivo pripovijetke kao izravne autorove riječi (već u *Sevastopoljskim pripovijestima*; osobito su karakteristična kasna djela: *Smrt Ivana Iljiča*, *Gospodar i sluga*). Za Tolstoja problema nema; on i ne mora objašnjavati fantastičnost svojega postupka. Tolstojev svijet monolitno je monologičan; junakova riječ čvrsto je uokvirena u autorove riječi

o njemu. U ljusci tuđe (autorske) riječi dana je i posljednja junakova riječ; junakova samospoznaja tek je moment njegove čvrste slike koja u biti tu sliku predodređuje čak i tamo gdje svijest tematski doživljava krizu i najdrastičniji unutarnji prevrat (*Gospodar i sluga*). Samospoznaja i duhovni preporod ostaju u Tolstoja na čisto sadržajnom planu, ne zadobivaju oblikotvorno značenje; etička nezaokruženost čovjeka do njegove smrti ne prelazi u strukturno-umjetničku nezaokruženost junaka. Umjetnička struktura likova Brehunova ili Ivana Iljiča ničim se ne razlikuje od strukture lika staroga kneza Bolkonskoga ili Nataše Rostove. Samospoznaja i junakova riječ ne postaju dominante u njegovoj konstrukciji bez obzira na svu njihovu tematsku važnost u Tolstojevu stvaralaštvu. Drugi punopravni glas (uz autorov) ne pojavljuje se u njegovu svijetu; zbog toga se ne javljaju ni problem usklađivanja glasova ni problemi osobitoga definiranja autorskoga stajališta. Tolstojeva monološki naivna točka gledišta, kao i njegova riječ, prodiru posvuda, u svaki kutak svijeta i duše, podređujući sve svojemu jedinstvu.

U Dostojevskoga je autorova riječ suprotstavljena punoznačnoj i čistoj, bez ikakvih primjesa, junakovoj riječi. Zbog toga se pojavljuje problem postavljanja autorske riječi, problem njezina formalno-umjetničkog pozicioniranja u odnosu na junakovu riječ. Taj je problem puno dublji nego pitanje površinske kompozicijske autorske riječi i njezina površinskoga kompozicijskog uklanjanja pomoću oblika *Icherzählung* (pripovijedanja u prvom licu), uvođenja pripovjedača, izgradnje romana u scenama i svođenja autorske riječi na razinu obične napomene. Svi ovi kompozicijski postupci uklanjanja ili slabljenja autorske riječi sami po sebi ne zadiru u bit problema; njihov istinski umjetnički smisao može se duboko razlikovati u skladu s različitim umjetničkim zadacima. Oblik *Icherzählung Kapetanove kćeri* beskrajno je dalek od *Icherzählunga Zapisa iz podzemlja*, čak i da apstraktno domislimo sadržajnu napunjenost tih oblika. Puškin izgrađuje Grinjovljevu priču u čvrstom monološkom vidokrugu, iako taj vidokrug nikako nije predstavljen vanjskokompozicijski jer nema izravne autorske riječi. Ali upravo taj vidokrug određuje čitavu konstrukciju. Kao rezultat imamo **Grinjovljev čvrsti lik**, lik, a ne riječ; Grinjovljeva pak riječ element je toga lika, to jest nju u potpunosti iscrpljuju karakterološke i sižejno-pragmatičke funkcije. Grinjovljev pogled na svijet i događaje također je tek komponenta njegova lika: predstavljen je kao **karakteristična stvarnost**, nikako kao neposredno značajna, punovrijedna **značenjska pozicija**. Neposredno i izravno značenje ima samo autorska točka gledišta na kojoj je utemeljena konstrukcija, sve ostalo je samo njezin objekt. Uvođenje pripovjedača također nimalo ne može oslabljivati jedinovideći i jedinoznajući monologizam autorske pozicije i nimalo ne može jačati smisaonu težinu i samostalnost junakovih riječi. Takav je na primjer Puškinov pripovjedač Bjelkin.

Svi ti kompozicijski postupci na taj način ne mogu sami po sebi razrušiti monologizam umjetničkoga svijeta. U Dostojevskoga međutim oni zaista vrše tu funkciju, postaju oruđe u ostvarenju njegove polifonijske umjetničke intencije. Vidjet ćemo dalje kako i zahvaljujući čemu oni izvršavaju tu funkciju. Za sada nam je važna sama umjetnička intencija, a ne sredstvo njezina konkretnoga ostvarenja.

\*

Samosvijest kao umjetnička dominantna u izgradnji junakova lika pretpostavlja i radikalno novu **autorsku poziciju** u odnosu na čovjeka kojega prikazuje. Ponavljamo, ne radi se o otkrivanju nekih novih karakteristika ili novih tipova ljudi koji bi bili otkriveni, viđeni i prikazani pomoću običnoga monološkoga umjetničkog pristupa čovjeku, to jest bez radikalne izmjene autorske pozicije. Ne, radi se upravo o otkrivanju **novoga cjelovitog aspekta čovjeka** – »ličnosti« (Askoljdov) ili »čovjeka u čovjeku« (Dostojevski) – koje je moguće samo u pristupu čovjeku s odgovarajuće nove i  **cjelovite** autorske pozicije.

Nastojeći ćemo detaljnije osvijetliti ovu cjelovitu poziciju, ovaj načelno nov  **oblik** umjetničkog viđenja čovjeka.

Već u prvom djelu Dostojevskoga prikazuje se gotovo mala pobuna samoga junaka protiv izvanjski prikazana i zaokružena pristupa književnosti prema »malom čovjeku«. Kako smo već isticali, Makar Djevuškin pročitao je Gogoljevu *Kabanicu* i bio je njome duboko  **osobno** povrijeđen. Prepoznao je sebe u Akakiju Akakijeviču i bio je bijesan zbog toga što se **zavirivalo** u njegovo siromaštvo, rastavio i opisao čitav njegov život, što su ga definirali jednom za svagda, ne ostavivši mu nikakve perspektive.

»Skrivaš se gdjekad, skrivaš, pritajuješ se u onom čime ne osvajaš, bojiš se pokadšto i promoliti nos kud bilo da bilo, jer dršćeš od presude, jer će ti iz svega što god ima na svijetu, iz svega sačiniti paskvil – i eto ti već sav građanski i obiteljski život tvoj obilazi po književnosti, sve se našampalo, pročitalo, ismijalo, presudilo!« (F. M. Dostojevski, *Bijedni ljudi*, sv. 1, prev. Iso Velikanović i Ivan Kušan. Zagreb: Znanje, 1976., str. 63).

Osobito je ljutilo Djevuškina to da je Akakij Akakijevič umro onakav kakav je i bio. Djevuškin je prepoznao sebe u liku junaka iz *Kabanice* kao takoreći dokraja izračunata, izmjerena i određena: sav si tu, ništa više nema u tebi i nema se o tebi više što reći. Osjetio se tako beznadno predodređenim i zaokruženim, kao da je umro prije smrti, istodobno je osjetio i nepravdu takvoga pristupa. Taj svojevrsni junakov »bunt«

protiv svoje književne upotpunjenosti Dostojevski daje u suzdržanim primitivnim oblicima svijesti i govora Djevuškina.

Ozbiljan, dubinski smisao toga bunta moguće je izraziti ovako: živi se čovjek ne smije pretvarati u bezglasan objekt izvanjski prikazane i zaokružene spoznaje. **Čovjek uvijek ima u sebi nešto što samo on može u sebi otkriti u slobodnom činu samospoznaje i riječi, a što se ne da definirati izvana i izvan očiju.** U *Bijednim ljudima* Dostojevski je prvi put pokušao prikazati, doduše nejasno i nesavršeno, **nešto unutarne nezavršeno u čovjeku**, što nisu ni Gogolj ni drugi autori »pripovijesti o bijednom činovniku« mogli prikazati sa svojih monoloških pozicija. Stoga Dostojevski već u prvom djelu najavljuje svoju buduću radikalno novu poziciju u odnosu na junaka.

U kasnijim djelima Dostojevskoga junaci više ne vode **književnu** polemiku s čovjekovim završnim izvanvidokružnim definicijama (doduše, ponekad sam autor radi to za njih jako diskretno u parodijsko-ironičnom obliku), ali svi oni žestoko se bore s takvim definicijama svoje ličnosti u govoru drugih junaka. Svi oni jasno osjećaju svoju unutarnju nezaokruženost, svoju sposobnost da se izdignu iz nutrine i **opovrgnu** bilo koju izvanjski prikazanu i zaokruženu definiciju sebe. Dok je čovjek živ, on živi za to da još nije konačan i da još nije rekao svoju posljednju riječ. Već smo zapazili kako mučno osluškuje »čovjek iz podzemlja« sve stvarne i moguće tuđe riječi o sebi, kako se trudi pogoditi i preduhitriti sva moguća tuđa određenja svoje ličnosti. Junak *Zapisa iz podzemlja* prvi je junak-ideolog u stvaralaštvu Dostojevskoga. Jedna od njegovih osnovnih ideja koje on promiče u polemici sa socijalistima jest upravo ideja o tome da čovjek nije konačna i određena veličina s kojom bi se mogli raditi nekakvi čvrsti računi; čovjek je slobodan i zato može prekršiti bilo koje nametnute mu zakonitosti.

Junak Dostojevskoga uvijek teži tomu da razbije zaokruženi i gotovo umrtvljujući okvir **tuđih** riječi o sebi. Katkad ta borba postaje važan tragičan motiv njegova života (primjerice kod Nastasje Filipovne).

Vodeći junaci, protagonisti velikoga dijaloga, kao na primjer Raskoljnikov, Sonja, Miškin, Stavrogin, Ivan i Dmitrij Karamazov, realiziraju duboku svijest svoje nezaokruženosti i nerješivosti već na jako složenim putevima ideološke misli, zločina ili podviga.<sup>61</sup>

<sup>61</sup> Ovu unutarnju nezaokruženost junakā Dostojevskoga kao njihovu vodeću osobinu točno je shvatio i definirao Oscar Wilde. Evo što piše T. L. Motiljova o Wildeu u radu »Dostoevskij i mirovaja literatura«: »Wilde je vidio glavnu zaslugu Dostojevskog-umjetnika u tome da on „nikad ne objašnjava svoje junake dokraja“. Dostojevskijevi junaci, prema Wildeu, „uvijek nas iznenađuju time što govore i što rade, i čuvaju u sebi do kraja vječnu tajnu bitka“ (zbornik *Tvorčestvo F.M. Dostoevskogo*. Moskva: Izdatel'stvo AN SSSR, 1959., str. 32).

Čovjek se nikad ne podudara sa samim sobom. Za njega ne vrijedi formula istovjetnosti: A jest A. Prema umjetničkoj zamisli Dostojevskoga, istinski se život ličnosti događa u trenutku toga nepodudaranja čovjekam sa samim sobom, u točki njegova izlaza iz okvira svega što on jest kao stvarni bitak koji se može izvidjeti, definirati i prореći bez njegove volje, »u odsutnosti«. Istinski život ličnosti dostupan je samo **dijaloškom** prodoru u njega, kojem se on **sam**, kao odgovor, slobodno otvara.

Istina o čovjeku u tuđem govoru bez dijaloškog obraćanja njemu, to jest istina **u odsutnosti**, postaje **laž** koja ga ponižava i umrtvljuje ako se tiče njegove »svetinje«, to jest »čovjeka u čovjeku«.

Navest ćemo nekoliko iskaza junakā Dostojevskoga o izvanjskim analizama ljudske duše koji odražavaju ovu misao:

U *Idiotu* Miškin i Aglaja raspravljaju o neuspjelom pokušaju Ipolitova samoubojstva. Miškin analizira dubinske motive njegova postupka. Aglaja primjećuje:

»A ja sudim da je sve to od vas jako ružno, jer je jako **grubo** ovako **promatrati i suditi čovjekovu dušu** kao što vi prosuđujete Ipolitu. U vas nema nježnosti: **istina je samo jedna, dakle – nije pravo**« (F. M. Dostojevski, *Idiot*, prev. Iso Velikanović. Rijeka: Otokar Keršovani, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1964., str. 509).

Pravda ispada nepravedna ako se tiče nekakvih dubina **tuđe** ličnosti.

Isti motiv još izrazitije, iako nešto složenije, odjekuje u *Braći Karamazovima* u razgovoru Aljoše i Lize o kapetanu Snjegirjovu koji je izgazio ponuđeni mu novac. Ispričavši taj čin, Aljoša analizira duševno stanje Snjegirjova i **kao da unaprijed odlučuje** o njegovu daljnjem ponašanju, **predviđajući** da će on sljedeći put **obvezno** uzeti novac. Liza će na to:

»Čujte, Alekseju Fjodoroviču, a nismo li mi u ovom našem prosuđivanju, to jest vašem... ma ne, bolje reći našem... da nema možda ipak tu **prezira** prema njemu, prema tom nesretniku... u tome što mu **dušu ovako analiziramo**, nekako **s visoka**, a? U tome što smo tako **pouzđano** zaključili da će primiti taj novac, a?« (F. M. Dostojevski, *Braća Karamazovi*, prev. Zlatko Crnković. Zagreb: Globus media, 2004., str. 241).

Sličan motiv nedopustiva **tuđeg** prodora u dubine ličnosti odjekuje u Stavroginovim oštrim riječima izgovorenim u Tihonovoj ćeliji kamo je došao radi svoje »ispovijedi«:

»Slušajte, ne volim špijune i **psihologe**, ne volim, naime, takve ljude koji mi se zavlače u dušu« (F. M. Dostojevski, *Bjesovi*, u: *Bjesovi II.*, prev. Ivan i Jakša Kušan. Zagreb: Znanje, Zora, 1975., str. 15).<sup>62</sup>

Treba naglasiti da u ovom slučaju Stavrogin apsolutno nije u pravu u odnosu prema Tihonu: Tihon mu prilazi upravo duboko **dijaloški** i shvaća **nezaokruženost** njegove unutarnje ličnosti.

\*

Na samom kraju stvaralačkoga puta Dostojevski u svojim bilješkama ovako definira osobitost svojega realizma:

»Uz potpuni realizam **pronaći u čovjeku čovjeka**... Nazivaju me **psihologom: to nije istina**, ja sam tek realist **u najvišem smislu** te riječi, to jest prikazujem sve **dubine ljudske duše**«. <sup>63</sup>

Ovoj izvanrednoj formuli morat ćemo se vraćati još koji put. Za sada je važno izdvojiti u njoj tri momenta:

- prvo, Dostojevski sebe smatra realinom, a ne subjektivistom-romantičarom zatvorenim u svijetu vlastite svijesti; svoj **novi** zadatak – »prikazati sve dubine ljudske duše« – on rješava »uz potpuni realizam«, to jest on te dubine vidi **izvan** sebe, u dušama **drugih**;
- drugo, Dostojevski smatra da, kako bi se riješio ovaj **novi** zadatak, realizam u običnom smislu nije dostatan, to znači, prema našoj terminologiji, **monološki** realizam, nego se traži poseban pristup »čovjeku u čovjeku«, to jest »realizam u najvišem smislu«;
- treće, **Dostojevski kategorički nije da je psiholog**.

Zadnju ćemo tezu morati objasniti detaljnije.

Prema psihologiji njegova vremena – u znanstvenoj i umjetničkoj književnosti, kao i u sudskoj praksi – Dostojevski se odnosio negativno. Vidio je u njoj ponižavajuće za čovjeka **opredmećenje** njegove duše koje isključuje njezinu slobodu, beskonačnost i onu osobitu **neodređenost** – **neriješenost** koja je glavni predmet prikazivanja u Dostojevskoga: on vječito prikazuje čovjeka na **pragu** posljednje odluke, u trenutku **krize** i nezavršenoga – i **nepredodređenoga** – obrata njegove duše.

---

<sup>62</sup> *Dokumenti po istorii literatury i obščestvennosti*, god. I. F. M. Dostojevskij. Moskva: Izdatel'stvo Centrarnhiva RSFSR, 1922., str. 13.

<sup>63</sup> *Biografija, pis'ma i zametki iz zapisnoj knjižki F. M. Dostojevskogo*. Sankt-Peterburg, 1883., str. 373.

Dostojevski je neprestano i oštro kritizirao mehanističku psihologiju, pri čemu ne samo njezinu pragmatičku liniju utemeljenu na pojmovima **prirodnosti i koristi** nego i osobito njezinu fiziološku liniju koja svodi psihologiju na fiziologiju. On je ismijava i u romanima. Sjetimo se barem »kvržice na mozgu« u Lebezjatnikovu objašnjenju duševne krize Katerine Ivanovne (*Zločin i kazna*) ili pretvaranja imena Claudea Bernarda u pogrđni simbol oslobođenja čovjeka od odgovornosti – »bernardi« Mitenjke Karamazova (*Braća Karamazovi*).

Da bi se shvatila umjetnička pozicija Dostojevskoga, treba se promotriti njegova karakteristična kritika forenzične psihologije koja je, u najbolju ruku, »dvosjekli mač«, to jest s jednakom dozom vjerojatnosti dopušta da se donesu proturječne odluke, a u najgorem pak slučaju – ona je laž koja omalovažava čovjeka.

U *Zločinu i kazni* izvrsni istražni sudac Porfirij Petrovič – on je taj koji je nazvao psihologiju »dvosjeklim mačem« – ne rukovodi se njome, to jest istražno-sudskom psihologijom – već posebnom **dijaloškom intuicijom** koja mu i omogućuje prodiranje u nezavršenu i neriješenu Raskoljnikovljevu dušu. Tri susreta Porfirija i Raskoljnikova uopće nisu obična istražna ispitivanja; i to ne zbog toga što se održavaju »izvan regula« (što stalno naglašava Porfirij), nego zato što krše same temelje tradicionalnih psiholoških odnosa istražnoga suca i zločinca (što naglašava Dostojevski). Sva tri susreta Porfirija i Raskoljnikova istinski su i sjajni polifonijski dijalozi.

Najdublji prikaz lažne psihologije u praksi daju scene predistražnih radnji i suda nad Dmitrijem u *Braći Karamazovima*. I istražni sudac, i suci, i državni tužilac, i odvjetnik, i vještaci podjednako su nesposobni da se makar približe nezaokruženoj i nedorečenoj jezgri osobnosti Dmitrija koji u biti cijeli svoj život stoji na pragu velikih unutarnjih odluka i kriza. Umjesto ove žive jezgre kroz koju klija novi život oni podmeću nekakvu **svršenu definiranost** koju u svim njezinim riječima i postupcima »prirodno« i »normalno« **predodređuju** »psihološki zakoni«. Svi oni koji sude Dmitriju nemaju istinski dijaloški pristup u odnosu na nj, dijaloški ne prodiru u nedorečenu jezgru njegove osobnosti. Oni traže i vide u njemu tek faktičku, **stvarnu definiranost** emocija i postupaka i potkrjepljuju ih određenim pojmovima i shemama. Istinski Dmitrij ostaje izvan njihova suđenja (on će suditi sam sebi).

Eto zašto se Dostojevski i nije smatrao psihologom ni u kojem smislu. Naravno, za nas nije sama po sebi važna filozofsko-teorijska strana njegove kritike: ona nas ne može zadovoljiti i prije svega trpi od neshvaćanja dijalektike slobode i neminovnosti u ljudskim postupcima

i svijesti.<sup>64</sup> Za nas je ovdje važna sama usmjerenost njegove **umjetničke** pažnje i novi **oblik** njegova umjetničkog viđenja unutarnjega čovjeka.

Prikladno je ovdje naglasiti da glavni patos čitavoga stvaralaštva Dostojevskoga, formalno i **sadržajno**, jest borba s čovjekovim **opredmećenjem**, borba međuljudskih odnosa i svih ljudskih vrijednosti u uvjetima kapitalizma. Dostojevski doduše nije u potpunosti shvaćao duboke ekonomske korijene opredmećenja, on, koliko nam je poznato, nigdje nije upotrijebio sam termin »opredmećenje«, ali upravo taj termin najbolje izražava dubinski smisao njegove borbe za čovjeka. Dostojevski je s golemom pronicljivošću uspio uvidjeti prodiranje toga **opredmećenog** čovjekova **obezvrjeđivanja** u sve pore suvremena mu života i u same temelje ljudskoga mišljenja. U svojoj kritici toga opredmećenoga mišljenja on je ponekad »brkao socijalne adrese«, prema V. Jermilovu<sup>65</sup>, optuživao je primjerice sve predstavnike revolucionarno-demokratske struje i zapadnoga socijalizma koji je smatrao tvorevinom kapitalističkoga duha. Ali ponavljamo, nama ovdje nije važna apstraktno-teorijska i publicistička strana njegove kritike, nego **smisao njegove umjetničke forme** koji oslobađa i raspredmećuje čovjeka.

Dakle, nova je autorova umjetnička pozicija u odnosu na junaka polifonijskoga romana Dostojevskoga **ozbiljno ostvarena i dovedena do kraja dijaloška pozicija** koja ozakonjuje junakovu samostalnost, unutarnju slobodu, nezaokruženost i nedorečenost. Za autora junak nije »on« i nije »ja«, nego punovrijedno »ti«, to jest drugo tuđe punopravno »ja« (»ti jesi«). Junak je subjekt duboko ozbiljna, **istinskog**, a ne retorički **odigrana** ili književno-**uvjetnoga** dijaloškog obraćanja. I ovaj dijalog – »veliki dijalog« romana u cjelini – ne odvija se u prošlosti, nego sad, to jest u **sadašnjosti** stvaralačkoga procesa.<sup>66</sup> To uopće nije stenogram **završenoga** dijaloga iz kojega je autor već izašao i **iznad** kojega se sada nalazi kao na najvišoj i odlučujućoj poziciji: ta to bi odmah pretvorilo istinski i nezavršeni dijalog u objektnu i završenu **sliku dijaloga**

<sup>64</sup> U *Piščevu dnevniku* za 1877. u vezi *Ane Karenjine* Dostojevski piše: »Jasno je i očigledno do kraja da se zlo skriva u čovječanstvu dublje nego što pretpostavljaju liječnici-socijalisti, da nijedno državno uređenje ne može izbjeći zlo, da će ljudska duša ostati ista, da grijeh i nenormalnost proizlaze iz nje same, te da su, konačno, zakoni ljudskog duha toliko još nepoznati, toliko neshvatljivi znanosti, toliko **nedefinirani** i toliko tajanstveni da nema i ne može biti ni liječnika, niti čak sudaca *sa završnom riječi*, već samo onaj koji govori: „Moja je osveta, ja ću vratiti!“ (F. M. Dostoevskij, *Polnoe sobranie hudožestvennyh proizvedenij*, ur. B. Tomaševskij i K. Halabaev, sv. II. Moskva – Leningrad: Gosizdat, 1929., str. 210).

<sup>65</sup> Vidi: V. Ermilov, *F. M. Dostoevskij*. Moskva: Goslitizdat, 1956.

<sup>66</sup> Jer **smisao** ne »živi« u tom vremenu u kojem postoji »jučer«, »danas« i »sutra«, to jest u tom vremenu u kojem su »živjeli« junaci i u kojem protječe autorov biografski život.

uobičajenu za svaki monološki roman. U Dostojevskoga taj je veliki dijalog umjetnički organiziran kao **nezatvorena cjelina** samoga života koji stoji **na pragu**.

Dijaloški odnos prema junaku Dostojevski ostvaruje u trenutku stvaralačkog procesa i u trenutku njegova završetka, ulazi u njegovu zamisao i, u skladu s tim, ostaje i u samom završenom romanu kao neophodan oblikotvorni moment.

Autorova riječ o junaku u romanima Dostojevskoga organizirana je kao **riječ o prisutnom** koji ga (autora) čuje i koji **mu može odgovoriti**. Takva organizacija autorske riječi u djelima Dostojevskoga uopće nije uvjetni postupak, već bezuvjetna **posljednja** autorova pozicija. U petom poglavlju svojega rada pokušat ćemo pokazati da vodeće značenje upravo takve, dijaloški obraćene riječi te ništavno mala uloga monološki zatvorene riječi koja ne očekuje odgovor i čine svojevrsnost književnoga stila Dostojevskoga.

Prema zamisli Dostojevskoga junak je nositelj punopravne riječi, a ne nijemi, bezglasni predmet autorske riječi. Autorova zamisao o junaku **zamisao je o riječi**. Stoga je i autorova riječ o junaku riječ o riječi. Ona je orijentirana na junaka kao na riječ i zato mu se **dijaloški obraća**. Čitavom konstrukcijom svojega romana autor ne govori o junaku nego s junakom. Drugačije ne može ni biti: samo dijaloška sudionička orijentacija ozbiljno shvaća tuđu riječ i sposobna je odnositi se prema njoj kao prema smisaonoj poziciji, kao prema drugom gledištu. Tek kod unutarnje dijaloške orijentacije moja se riječ nalazi u najtješnjoj vezi s tuđom riječi, ali se istodobno ne spaja s njom, ne apsorbira je i ne rastapa u sebi njezino značenje, to jest čuva u cijelosti njezinu samostalnost kao riječi. Sačuvati pak distancu pri napregnutoj smisaonoj vezi nije nimalo lako. Ali distanca je dio autorove zamisli jer je jedina koja može osigurati istinsku objektivnost u prikazivanju junaka.

Samosvijest kao dominantna izgradnje junakova lika traži stvaranje takve umjetničke atmosfere koja bi dopustila da se njegova riječ razotkrije i samorazjasni. U takvoj atmosferi nijedan element ne može biti neutralan: sve treba junaka pogađati u živac, provocirati ga, propitivati, čak polemizirati i vrijeđati, sve se treba obraćati samomu junaku, biti okrenuto prema njemu, sve se mora osjećati kao **riječ o prisutnom**, a ne riječ o odsutnom, kao riječ »drugoga«, a ne »trećega« lica. Smisaono gledište »trećega« na čijem se području gradi stabilan junakov lik razrušilo bi ovu atmosferu, zato ono ne ulazi u stvaralački svijet Dostojevskoga; ne dakle zato što mu nije dostupno (uslijed primjerice autobiografičnosti junaka ili isključive autorove polemičnosti), već zato što ono ne ulazi u njegovu umjetničku zamisao. Zamisao zahtijeva neprekidnu dijalogizaciju svih elemenata gradnje. Odatle proizlazi i ta

prividna nervoza, ekstremna rastrzanost i nemir u atmosferi romana Dostojevskoga koja od površnoga pogleda skriva najfiniju umjetničku proračunatost, odmjerenost i neophodnost svakoga tona, svakoga akcenta, svakoga neočekivanog preokreta zbivanja, svakoga skandala, svake ekscentričnosti. Samo u svjetlu ovoga umjetničkog zadatka mogu se shvatiti prave funkcije takvih kompozicijskih elemenata kao što su pripovjedač i njegov ton, kompozicijski izražen dijalog, osobitosti autorskoga pripovijedanja (tamo gdje ono postoji) i drugo.

Takva je relativna samostalnost junaka u okvirima umjetničke zamisli Dostojevskoga. Ovdje moramo preduhitriti jedan mogući nesporazum. Može se činiti da junakova samostalnost proturječi tomu da je on u potpunosti dan tek kao trenutak umjetničkoga djela i da je dakle čitav od početka do kraja autorova tvorba. Te proturječnosti zapravo nema. Mi utvrđujemo junakovu slobodu unutar granica umjetničke zamisli, i u tom smislu ona je također stvorena kao i nesloboda objektnoga junaka. Ali stvoriti ne znači izmisliti. Svako stvaralaštvo vezano je svojim vlastitim zakonima kao i zakonima toga materijala na kojem radi. Svako stvaralaštvo određuje njegov predmet i struktura te stoga ono ne dopušta samovoljē i u biti ništa ne izmišlja, nego samo razotkriva ono što je dano u samom predmetu. Može se doći do ispravne misli, ali ona ima svoju logiku i zato se ne da izmisliti, to jest napraviti od početka do kraja. Na isti se način ne izmišlja ni umjetnički lik, kakav god on bio, jer on također ima svoju umjetničku logiku, svoju zakonitost. Postavivši si određeni zadatak, prisiljen si poštovati njegovu zakonitost.

Junak Dostojevskoga nije izmišljen, kao što nije izmišljen ni junak običnoga realističkoga romana, ni romantični junak, ni junak kod klasicistā. Međutim svaki od njih ima svoju zakonitost, svoju logiku u okvirima autorove umjetničke volje koju ne može narušiti autorova samovolja. Kad je izabrao junaka i dominantu njegova prikazivanja, autora već veže unutarnja logika izabranoga koju je dužan razotkriti u svojem prikazivanju. Logika samosvijesti dopušta tek određene umjetničke načine razotkrivanja i prikazivanja. Prikazati i razotkriti moguće je samo propitivanjem i provociranjem, ali ne pridajući mu unaprijed određenu i završenu sliku. Takva objektna slika ne ovladava upravo time što sebi autor zadaje kao predmet.

Na taj je način junakova sloboda trenutak autorove zamisli. Autor stvara junakovu riječ, ali stvara je tako da ona ne može razviti do kraja svoju unutarnju logiku i samostalnost kao **tuđa riječ**, kao riječ **samog junaka**. Uslijed toga ona ne ispada iz autorske zamisli, nego tek iz autorskoga monološkoga vidokruga. Rušenje toga vidokruga upravo i ulazi u zamisao Dostojevskoga.

\*

U knjizi *O jeziku umjetničke književnosti* V. V. Vinogradov navodi vrlo zanimljivu, gotovo **polifonijsku** zamisao jednoga nezavršenog romana N. G. Černiševskoga. Navodi ga kao primjer težnje za maksimalno objektivnom konstrukcijom **autorova lika**. Rukopis romana Černiševskoga imao je nekoliko varijanti naslova, a jedan od njih je *Perla stvaranja*. U predgovoru Černiševski ovako otkriva bit svoje zamisli:

»Napisati roman bez ljubavi – bez ijednog ženskog lika – vrlo je teško. Ali sam imao potrebu iskusiti svoju snagu na djelu još težem: **napisati čisto objektivni roman u kojem ne bi bilo ni traga ne samo mojih osobnih odnosa, čak nikakvog traga mojih osobnih simpatija. U ruskoj književnosti nema nijednog takvog romana.** *Onjegin*, *Junak našeg doba* subjektivne su stvari; u *Mrtvim dušama* nema autorova osobnog portreta ili portreta njegovih poznanika, ali su također unesene autorove osobne simpatije, u njima i jest sva snaga dojma koji ostavlja taj roman. Meni se čini da je za me, čovjeka jakih i čvrstih stavova, najteže napisati tako kako je pisao **Shakespeare: on prikazuje život i ljude ne iskazujući što sam misli o pitanjima o kojima odlučuju njegovi junaci na način kako njima odgovara.** Otelo kaže „da“, Jago kaže „ne“, ali Shakespeare šuti, on nema volje pokazivati svoju ljubav ili neljubav prema „da“ ili „ne“. Jasna stvar, ja govorim o načinu, ne o snazi talenta... **Tražite s kim ja suosjećam, a s kim ne... Nećete to naći...** U samoj *Perli stvaranja* svaka se pjesnička teza razmatra sa svih četiriju strana – tražite s kojom stranom ja suosjećam, a s kojom ne. **Tražite kako jedno viđenje prelazi u drugo, potpuno drugačije.** Istinski smisao naslova *Perla stvaranja* leži u tome da se ovdje, kao u sedefu, prelijevaju sve dugine boje. Međutim, kao u sedefu, sve nijanse samo se kližu, igraju na pozadini snježne bjeline. Stoga mom romanu pripišite stihove epigrafa:

Wie schnee, so weiss,  
Und kalt, wie eis, –

(Kao snijeg, tako bijel, / I hladan, kao led, –)

a drugi stih – meni.

„Bjelina kao snježna bjelina“ u mojem je romanu, „dok je hladnoća kao hladnoća leda“ u njegovu autoru... biti hladan poput leda bilo je teško za mene kao čovjeka koji jako voli ono što ja volim. Uspio sam u tome. Kasnije vidim da imam toliko pjesničke stvaralačke snage koliko mi je potrebno da budem romanopisac... **Moji likovi imaju jako različite izraze lica, takve kakve su oni primorani**

**imati...** Mislite o svakom liku što želite: **svaki govori za sebe: „imam potpuno pravo“ – prosudite o ovim zahtjevima koji se sukobljavaju. Ja ne prosuđujem.** Ovi likovi hvale jedan drugoga, kude jedan drugoga – nije me briga«. <sup>67</sup>

Takva je zamisao Černiševskoga (naravno, u toj mjeri u kojoj je čitamo u predgovoru). Vidimo da je Černiševski napipao ovdje bitno nov strukturni oblik »objektivnog romana«, kako ga on naziva. Sam Černiševski naglašava apsolutnu novinu toga oblika (»u ruskoj književnosti nema nijednog takvog romana«) i suprotstavlja ga običnom »subjektivnom« romanu (mi bismo rekli – monološkom).

U čemu je, prema Černiševskom, bit te nove romaneskne strukture? Subjektivno autorovo gledište ne smije u njoj biti predstavljeno: ni autorove simpatije ni antipatije, ni njegova suglasnost ili nesuglasnost s pojedinim junacima, ni njegova vlastita ideološka pozicija (»što on sam misli o pitanjima koje rješavaju njegovi junaci...«).

To ne znači, naravno, da je Černiševski zamislio roman bez autorske pozicije. Takav roman uopće nije moguć. Sasvim točno o tome govori V. V. Vinogradov: »Težnja k „objektivnosti“ reprodukcije i različiti postupci „objektivne“ izgradnje, sve su to tek osobita, ali i korelativna načela konstrukcije **autorova lika**«. <sup>68</sup> Ne radi se o odsutnosti, već o **radikalnoj promjeni autorske pozicije**, pri čemu sam Černiševski ističe da je ta nova pozicija kudikamo složenija od obične i pretpostavlja golemu »snagu poetskog stvaralaštva«.

Ta nova »objektivna« autorska pozicija (njezino ostvarenje Černiševski nalazi samo kod Shakespearea) omogućuje da se junakova gledišta iznesu potpuno i neovisno. Svaki lik **slobodno** (bez autorova uplitanja) razotkriva i obrazlaže svoju pravičnost: »[S]vatko govori **za sebe**: „imam potpuno pravo“ – prosuđujte o ovim zahtjevima koji se sukobljavaju. Ja ne prosuđujem«.

Upravo u toj **slobodi samootkrivanja tuđih gledišta** bez završnih autorskih ocjena Černiševski i prepoznaje glavnu prednost novoga »objektivnog« oblika romana. Podcrtajmo da Černiševski nije vidio u tome nikakve izdaje »svojih snažnih i čvrstih uvjerenja«. Možemo stoga reći da je Černiševski prišao sasvim blizu ideji polifonije.

Štoviše, Černiševski se ovdje približava kontrapunktu i »obliku ideje«. »Tražite«, kaže on, »**kako jedno viđenje prelazi u drugo, potpuno drugačije**. Istinski smisao naslova *Perla stvaranja* leži u tome da se ovdje,

<sup>67</sup> Citirano prema: V. V. Vinogradov, *O jazyke hudožestvennoj literatury*. Moskva: Goslitizdat, 1959., str. 141–142.

<sup>68</sup> V. V. Vinogradov, *O jazyke hudožestvennoj literatury*. Moskva: Goslitizdat, 1959., str. 140.

**kao u sedefu, prelijevaju sve dugine boje**«. To je u biti divna slikovita definicija kontrapunkta u književnosti.

Takva je zanimljiva koncepcija nove romaneskne strukture suvremenika Dostojevskoga koji je, kao i on, jasno osjećao izuzetno višeglasje svoje epohe. Ta se koncepcija doduše ne može nazvati polifonijskom u punom smislu te riječi. Nova je autorska pozicija bila u njoj ocijenjena pretežno negativno, kao odsutnost obične autorske subjektivnosti. Nema spomena na dijalošku autorovu aktivnost bez koje je nova autorova pozicija neostvariva. Ipak je Černiševski jasno osjetio potrebu napuštanja granica dominantnoga monološkoga romanesknog oblika.

Ovdje bi trebalo još jednom naglasiti **pozitivnu aktivnost** nove autorske pozicije u polifonijskom romanu. Bilo bi glupo misliti da u romanima Dostojevskoga autorska svijest uopće nije izražena. Svijest tvorca polifonijskoga romana postojano je i posvuda prisutna u romanu i u najvišem stupnju aktivna je u njemu. Međutim funkcija te svijesti i oblici njezine aktivnosti drugačiji su nego u monološkom romanu: autorova svijest ne pretvara druge tuđe svijesti (to jest junakove svijesti) u objekte i ne daje im izvanjske konačne definicije. Ona osjeća pored i ispred sebe ravnopravne tuđe svijesti, beskonačne i nezavršene kakva je i ona sama. Ona ne odražava i ne rekonstruira svijet objekata, već upravo te tuđe svijesti s njihovim svjetovima, rekonstruira ih u njihovoj istinskoj **nedovršivosti** (upravo je u njoj njihova bit).

Ali tuđe svijesti nije moguće promatrati, analizirati, definirati kao objekte, kao stvari – s njima se samo može **dijaloški komunicirati**. Misliti na njih znači **razgovarati s njima, inače će vam istog trena okrenuti svoju objektu stranu**: zašutjeti, zatvoriti se i zalediti kao konačni objektni likovi. Od autora polifonijskoga romana zahtijeva se golema i intenzivna dijaloška aktivnost: čim ona slabi, junaci se počinju stvrđnjavati i opredmećivati, i u romanu se pojavljuju monološki oblikovani odlomci života. Takve odlomke koji ispadaju iz polifonijske zamisli možemo naći u svim romanima Dostojevskoga, ali oni svakako ne određuju cjelovit karakter djela.

Od autora polifonijskoga romana ne traži se odustajanje od sebe i svoje svijesti već neuobičajeno proširivanje, produbljenje i preuređenje te svijesti (doduše, u određenom smjeru) kako bi ona mogla primiti u sebe punopravne tuđe svijesti. To je bio vrlo težak i neviđen zadatak (što je očigledno jako dobro shvaćao Černiševski stvarajući svoju zamisao »objektivnog romana«). Ali to je bilo neophodno za umjetničko reproduciranje polifonijske naravi samoga života.

Svaki **pravi** čitalac Dostojevskoga koji ne shvaća njegove romane na monološki način, a zna se uzdignuti do nove autorske pozicije

Dostojevskoga, osjeća to posebno **aktivno proširenje** svoje svijesti, ne samo u smislu shvaćanja novih objekata (ljudskih vrsta, karaktera, prirodnih i društvenih pojava) već prije svega u smislu posebne, nikad prije iskušane dijaloške komunikacije s punopravnim tuđim svijestima, kao i aktivnoga dijaloškog prodiranja u beskrajne ljudske dubine.

Završna autorova aktivnost u monološkom romanu pokazuje se osobito i u tome da on na svako stajalište s kojim se ne slaže baca objektu sjenu, opredmećuje ju u ovoj ili onoj mjeri. Za razliku od toga autorska aktivnost Dostojevskoga očituje se u dovođenju svake sporne točke gledišta do maksimalne jačine i dubine, do krajnjih granica uvjerljivosti. On nastoji razotkriti i rastvoriti sve u danom gledištu pohranjene smisaone mogućnosti (i Černiševski je težio tomu u *Perli stvaranja*, kako smo uspjeli vidjeti). Dostojevski je bio u tome izuzetno vješt. Takva aktivnost koja produbljuje tuđu misao moguća je samo na tlu dijaloškoga odnosa prema tuđoj svijesti, prema tuđem gledištu.

Ne vidimo nikakve potrebe posebno govoriti o tome da polifonijski pristup nema ništa zajedničkoga s relativnošću (kao ni s dogmatičnošću). Treba reći da i relativnost i dogmatičnost podjednako isključuju bilo kakvu raspravu, bilo kakav pravi dijalog, pokazujući da je nepotreban (relativnost) ili da je nemoguć (dogmatičnost). Polifonija pak kao **umjetnička** metoda nalazi se u potpuno drugoj sferi.

\*

Nova autorova pozicija polifonijskoga romana može se pojasniti pomoću njezina konkretnog uspoređivanja s jasno izraženom monološkom pozicijom na materijalu bilo kojega određenog djela.

Analizirat ćemo ukratko, s aspekta koji nas zanima, novelu Lava Tolstoja *Tri smrti*. Ovo malo troplansko djelo vrlo je karakteristično za monološki način pisanja L. Tolstoja.

U noveli su prikazane tri smrti – smrt bogate vlastelinke, kočijaša i stabla. Ali u L. Tolstoja se nadaje smrt kao životni kraj koji osvjetljava ovaj život, kao optimalna točka u razumijevanju i vrednovanju čitavoga života u njegovoj cjelini. Zato se može reći da su u priči u biti prikazana tri života potpuno završena u svojem smislu i svojoj vrijednosti. Sva ta tri života i tri plana koja oni određuju u Tolstojevoj noveli **zatvorena su u sebi i ne poznaju se**. Među njima postoji samo čisto vanjska pragmatička veza neophodna za kompozicijsko-sižejno jedinstvo priče: kočijaš Serjoga koji vozi bolesnu vlastelinu uzima u kući umirućega kočijaša njegove čizme (koje kočijaš na samrti više neće trebati) i zatim, nakon kočijaševe smrti, siječe u šumi stablo za križ na njegovu grobu. Na taj način tri života i tri smrti postaju prividno povezani.

Međutim, ovdje nema unutarnje veze, **veze između svijesti**. Umiruća vlastelinka ništa ne zna o životu i smrti kočijaša ni stabla, oni ne ulaze u njezin vidokrug i u njezinu svijest. Također ni u kočijaševu svijest nisu ušli ni vlastelinka ni stablo. Životi i smrti svih triju likova i njihovih svjetova nalaze se jedan pokraj drugoga u jednom objektivnom svijetu i čak se dodiruju u njemu **izvana**, ali sami ništa ne znaju jedan o drugom i jedan se u drugom ne odražavaju. Zatvoreni su i gluhi, ne čuju jedan drugoga i jedan drugom ne odgovaraju. Nikakvih dijaloških odnosa među njima nema i ne može biti. Oni ne diskutiraju i ne usuglašavaju se.

Ali sva tri lika i njihovi zatvoreni svjetovi ujedinjeni su, supostavljeni i uzajamno osmišljeni u jedinstvenom **autorovu** vidokrugu i svijesti koji ih obuhvaćaju. On, autor, sve zna o njima, supostavlja, suprotstavlja i ocjenjuje sva tri života i sve tri smrti. Sva tri života i smrti osvijetljavaju jedni druge, ali samo za autora koji se nalazi **izvan** njih i koristi to **izvannalaženje** za njihovo konačno osmišljenje i dovršenje. Autorov obuhvatni vidokrug posjeduje u usporedbi s vidokrugom junaka golemo i načelno izobilje. Vlastelinka vidi i shvaća samo svoj mali svijet, svoj život i svoju smrt, ona čak i ne sumnja u postojanje takvoga života i smrti kakvi su u kočijaša ili stabla. Stoga ona sama ne može shvatiti i ocijeniti svu **laž** svojega života i smrti: ona nema za to dijaloške pozadine. Ni kočijaš ne može razumjeti i ocijeniti mudrost i istinu svojega života i smrti. Sve se to razotkriva tek u autorovu preobilnom vidokrugu. Stablo, naravno, zbog svoje prirode nije u stanju shvatiti mudrost i ljepotu svoje smrti – umjesto njega to radi autor.

Na taj se način zaokruženi totalni smisao života i smrti svakoga junaka razotkriva samo u autorskom vidokrugu i samo na račun izobilja toga vidokruga nad svakim od likova, tj. na račun toga što sam lik ne može ni vidjeti ni shvaćati. U tome se sastoji zaokružena monološka funkcija preobilnoga autorova vidokruga.

Između likova i njihovih svjetova, kako smo vidjeli, nema dijaloških odnosa. Ni autor se ne odnosi prema njima na dijaloški način. Dijaloška pozicija prema junaku strana je za Tolstoja. Svoj stav o junaku on ne dovodi pa i načelno ne može dovesti do junakove svijesti i junak ne može na nj odgovoriti. Konačna završna autorova ocjena junaka u monološkom djelu po samoj je svojoj prirodi **vanjska ocjena** koja ne pretpostavlja i ne uzima u obzir mogući **odgovor** koji sam junak može dati na tu ocjenu. Junaku se ne daje posljednja riječ. On ne može razbiti završni tvrdi okvir vanjske autorove ocjene. Junak ne pokazuje unutarnji dijaloški otpor u odnosu prema autoru.

Autorova, Tolstojeva svijest i riječ nikada se ne obraća junaku, ne pita ga i ne čeka njegov odgovor. Autor ne diskutira sa svojim junakom i ne suglašava se s njim. On ne govori s njim nego o njemu. Posljednju riječ

ima autor i ona, utemeljena na nečemu što junak ne zna i ne razumije, što se nalazi izvan okvira njegove svijesti, nikad ne može sresti junakovu riječ na istoj dijaloškoj razini.

Taj je vanjski svijet u kojem žive i umiru junaci priče objektivni **autorski svijet** u odnosu na svijesti svih junaka. U njemu je sve shvaćeno i prikazano u sveobuhvatnom i sveznajućem autorskom vidokrugu. I vlastelinkin svijet – njezin stan, oprema, najmiliji i njihove brige, liječnici i tako dalje – prikazan je s autorskoga stajališta, a ne kako ga vidi i doživljava sama vlastelinka (iako, dok čitamo priču, mi odlično shvaćamo i njezin **subjektivni aspekt** toga svijeta). Također kočijašev svijet (koliba, peć, kuharica i tako dalje) i svijet stabla (priroda, šuma) dijelovi su, poput vlastelinkina svijeta, jednog te istog objektivnog svijeta, shvaćeni i prikazani **s jedne te iste autorske pozicije**. Autorov vidokrug dijaloški se ne sudara s vidokruzima-aspektima junakā i ne sreće se s njima, autorova riječ nigdje ne osjeća protivljenje moguće junakove riječi koja bi drugačije, na svoj način, sa stajališta svoje **istine** osvjetljavala taj isti predmet. Autorovo gledište ne može se sresti s junakovim gledištem na istoj ravnini, na istom nivou. Junakovo gledište (čak i kada ga autor razotkriva) uvijek je objektivno za autorovo gledište.

Stoga bez obzira na višeplosni karakter Tolstojeve priče u njoj nema ni polifonije ni kontrapunkta (prema našem shvaćanju). Tu postoji samo **jedan subjekt koji spoznaje**, svi su ostali **objekti** njegove spoznaje. Ovdje nije moguć dijaloški odnos autora prema junacima, zato nema »**velikog dijaloga**« u kojem bi ravnopravno sudjelovali junaci i autor, postoje samo kompozicijski izraženi unutar autorova vidokruga objektivni dijalozi između likova.

Tolstojeva monološka pozicija u analiziranoj priči ispoljava se vrlo oštro i **izvanjski** vrlo **očigledno**. To je i bio razlog našega izbora te novele. U Tolstojevim romanima i većim pripovijestima priča je naravno kudikamo složena.

U romanima vodeći junaci i njihovi svjetovi nisu zatvoreni jedan za drugoga i nisu gluhi, oni se presreću i prepleću na mnogo načina. Junaci se znaju, razmjenjuju svoje »istine«, spore ili se usuglašavaju, dijalogiziraju (uključujući posljednja svjetonazorska pitanja). Junaci kao što su Andrej Bolkonski, Pjer Bezuhov, Levin i Nehljudov imaju vlastite formirane vidokruge koji se ponekad **skoro** podudaraju s autorskim vidokrugom (to jest ponekad autor kao da gleda na svijet njihovim očima), njihovi se glasovi katkada **gotovo** stapaju s autorskim glasom. Međutim, nijedan se ne nalazi na istoj razini s autorovom riječju i autorovom istinom i ni s jednim od njih autor ne stupa u dijaloške odnose. Svi su oni sa svojim vidokruzima, sa svojim istinama, sa svojim potragama i sporovima upisani u zaokruženu **monolitno-monološku cjelinu** romana koji

nikad u Tolstoja ne postaje »velikim dijalogom« kao u Dostojevskoga. Sve spone i elementi koji zaokružuju tu monološku cjelinu nalaze se u sferi autorova izobilja, u sferi koja je svijesti junaka načelno nedostupna.

Prelazimo na Dostojevskoga. Kako bi izgledale *Tri smrti* da ih je napisao Dostojevski (zamislimo na tren takvu neobičnu pretpostavku), to jest kad bi bile strukturirane u polifonijskoj maniri?

Dostojevski bi prije svega natjerao sva tri plana da se odražavaju jedan u drugom, povezo bi ih dijaloškim odnosima. Život i smrt kočijaša i stabla unio bi u vlastelinkin vidokrug i svijest, a vlastelinkin život – u kočijašev vidokrug i svijest. Prisilio bi svoje junake da uvide i spoznaju sve bitno što sam on, autor, vidi i zna. Ne bi ostavio za sebe nikakvo **bitno** (s pozicije tražene istine) autorsko izobilje. Vlastelinkinu istinu i kočijaševu istinu stavio bi licem u lice i primorao bi ih da se dotaknu dijaloški (naravno, nije obvezno u izravnim kompozicijski izraženim dijalozima), i sam bi zauzeo u odnosu na njih ravnopravnu dijalošku poziciju. Cjelinu djela izgradio bi kao veliki dijalog, autor bi nastupio kao organizator i sudionik toga dijaloga koji ne ostavlja za sobom posljednju riječ, tj. odrazio bi u svojem djelu dijalošku prirodu samoga ljudskog života i ljudske misli. I u riječima priče čuli bismo ne samo čisto **autorske intonacije** nego i vlastelinkine i kočijaševe intonacije, znači riječi bi postale dvoglasne, u svakoj bi se riječi čula diskusija (mikrodijalog) i čuo bi se odjek velikoga dijaloga.

Dostojevski naravno nikad ne bi prikazao tri **smrti**: u njegovu svijetu gdje u ljudskom liku dominira samosvijest, a glavni je događaj uzajamno djelovanje punopravnih svijesti, smrt ne može imati nikakvoga značenja koje dovršava i osvjetljuje život. Smrt u Tolstojevom shvaćanju uopće ne postoji u svijetu Dostojevskoga.<sup>69</sup> Dostojevski ne bi prikazao smrt svojih junaka, nego **krize** i **prijelome** u njihovim životima, tj. prikazao bi njihove živote **na pragu**. Njegovi junaci ostali bi **nedovršanima iznutra** (jer se samosvijest ne može dovršiti **iznutra**). Takva bi bila polifonijska manira priče.

Dostojevski nikad ne ostavlja ništa koliko-toliko bitno izvan granica svijesti svojih glavnih junaka (to jest tih junaka koji ravnopravno sudjeluju u velikim dijalozima njegovih romana); on ih dovodi u dijaloški doticaj sa svime bitnim što ulazi u svijet njegovih romana. Svaka tuđa »**istina**« dana u bilo kojem romanu unosi se neizostavno u **dijaloški vidokrug** svih ostalih glavnih junaka u tom romanu. Ivan Karamazov na primjer zna i razumije i Zosiminu istinu, i Dmitrijevu istinu, i Aljošinu istinu i

<sup>69</sup> Za svijet Dostojevskoga karakteristična su ubojstva (prikazana u vidokrugu ubojice), samoubojstva i ludila. Običnih smrti kod njega je malo, o njima on samo izvještava.

»istinu« pohotljivca – svojega oca Fjodora Pavloviča. Sve te istine shvaća i Dmitrij, odlično ih shvaća i Aljoša. U *Bjesovima* nema nijedne ideje koja ne bi imala dijaloškoga odjeka u Stavroginovoj svijesti.

Za sebe sama Dostojevski nikada ne ostavlja bitno **značenjsko** izobilje, već samo taj minimalni neophodni pragmatiski, čisto **obavještajni** višak neophodan za pripovijedanje. Postojanje u autora bitnoga smisaonog izobilja pretvorilo bi veliki dijalog romana u dovršeni objektni dijalog ili dijalog retorički odigran.

Navest ćemo odlomak iz prvoga velikog Raskoljnikovljeva unutarnjeg monologa (na početku romana *Zločin i kazna*); radi se o Dunječkinjoj odluci da se uda za Lužina:

»... Jasno je da tu nije nitko drugi u pitanju nego Rodion Romanovič Raskoljnikov, da je on u prvom planu. Pa nego, molim lijepo, može ga usrećiti, uzdržavati ga na studijama, učiniti ga ortakom u kancelariji, osigurati mu budućnost; može se još poslije i obogatiti, steći ugled i poštovanje, pa na kraju života biti i slavan čovjek. A majka? Pa tu je o njenom Rodji riječ, o njenom predragom Rodji, njenom prvencu! Pa kako ne bi za takva prvenca žrtvovala čak i takvu kćer? O, draga i nepravедna srca! Pa što: ne bismo možda prezali ni od Sonječkine sudbine! Sonječka, Sonječka Marmeladova, vječna Sonječka, dok bude svijeta i vijeka! A jeste li vi žrtvu, tu žrtvu obje odvagnule? Jeste li? Možete li je podnijeti? Je li vrijedna? Ima li smisla? Znete li vi, Dunječka, da Sonječkina sudbina nije nimalo gora od života s gospodinom Lužinom? „Ljubavi među njima ne može biti“ – piše mama. A što ako osim ljubavi ne može biti ni poštovanja, nego, naprotiv, postoji već gađenje, prijezir, kivnost, što će onda biti? Pa i opet izlazi na ono da treba dakle *paziti na čistoću*. Nije li možda tako? Razumijete li vi što znači ta čistoća? Razumijete li da je Lužinova čistoća isto što i Sonječkina čistoća, pa možda je još i gora, gadnija, nedostojnija, zato što vi, Dunječka, ipak računate na malo više komfora, a onamo se jednostavno radi o skapavanju od gladi. „Skupa je, skupa, Dunječka, ta čistoća!“ A ako vam poslije ponestane snage, ako se pokajete? Koliko jada, tuge, proklinjanja, suza što se kriju od svih, koliko će svega biti zato što vi niste Marfa Petrovna! A kako će onda biti majci? Već je sad nemirna, na mukama; a tek kad bude sve jasno vidjela? A kako će biti meni?... Ama, što ste to zapravo pomislile o meni? Ne želim ja vaše žrtve, Dunječka, ne želim, mama! Od toga neće biti ništa dok sam ja živ, neće, neće! Ne pristajem na to!«

»Ili se potpuno odreći života!« vikne odjednom izbezumljeno. »Ponizno se pokoriti sudbini, kakva god ona bila, i ugušiti u sebi sve, odreći se svakog prava da djelujem, živim i volim!«

»Razumijete li, razumijete li vi, milostivi gospodine, što to znači kad više nemate kud?« sjeti se iznenada Marmeladovljeva jučerašnjeg pitanja. – »Jer, trebalo bi da svaki čovjek može bar nekamo otići...« (F. M. Dostojevski, *Zločin i kazna*, prev. Zlatko Crnković. Kostrena: Lektira, 2014., str. 46–48).

Taj unutarnji monolog, kako smo rekli, dogodio se na samom početku, drugoga dana radnje romana, prije donošenja konačne odluke o staričinu ubojstvu. Raskoljnikov je tek primio majčino detaljno pismo s pričom o Dunji i Svidrigajlovu i s viješću o Lužinovoj prosidbi. Dan prije Raskoljnikov se sastao s Marmeladovom i od njega je saznao svu Sonjinu priču. I evo, svi ti budući glavni junaci romana već su se odrazili u Raskoljnikovljevoj svijesti, ušli su u njegov neprekidni dijalogizirani unutarnji monolog, ušli sa svojim »istinama«, sa svojim životnim pozicijama, i on ulazi s njima u napregnut i načelan unutarnji dijalog, dijalog posljednjih pitanja i posljednjih životnih odluka. On sve zna od samoga početka, sve uzima u obzir i sve anticipira. Već je stupio u dijaloški doticaj sa životom koji ga okružuje.

U odlomcima naveden Raskoljnikovljev dijalogizirani unutarnji monolog veličanstven je obrazac **mikrodijaloga**: sve su riječi u njemu dvoglasne, u svakoj se odvija diskusija glasova. Uistinu, na početku odlomka Raskoljnikov rekonstruira Dunjine riječi s njezinim intonacijama koje vrednuju i uvjeravaju te na njih dodaje svoje – ironične, srdite, intonacije koje upozoravaju, što znači da se u tim riječima istodobno čuju dva glasa – Raskoljnikovljev i Dunjin. U kasnijim riječima (»Pa tu je o njenom Rodji riječ, o njenom predragom Rodji, njenom prvencu!« i tako dalje) čuje se majčin glas s njezinim intonacijama ljubavi i nježnosti i istodobno Raskoljnikovljev glas s intonacijama gorke ironije, pobune (protiv žrtvenosti) i tužne uzvraćene ljubavi. Čujemo dalje u Raskoljnikovljevim riječima glasove Sonje i Marmeladova. Dijalog je prodro u svaku riječ izazvavši u njoj borbu i prekidanje glasova. To je mikrodijalog.

Na taj su se način već na samom početku romana začuli svi glavni glasovi velikog dijaloga. Ti glasovi nisu zatvoreni jedan prema drugomu, niti su ravnodušni. Oni stalno čuju jedan drugoga, izmjenjuju se i odražavaju jedan u drugome (osobito u mikrodijalogima). Izvan toga dijaloga »suprotstavljenih istina« ne događa se nijedan bitan postupak, nijedna bitna misao glavnih junaka.

Također i u daljnjem tijeku romana sve što čini njegov sadržaj – ljudi, ideje, stvari – ne ostaje izvan dosega Raskoljnikovljeve svijesti, već joj se suprotstavlja i dijaloški u njoj odražava. Sve moguće ocjene i točke gledišta na njegovu ličnost, karakter, ideju, na njegove postupke dovedene

su do njegove svijesti i obraćaju joj se u dijalozima s Porfirijem, Sonjom, Svidrigajlovom, Dunjom i drugima. Svi tuđi aspekti svijeta sijeku se s njegovim aspektima. Sve što on vidi i promatra – i peterburške zabiti i monumentalni Peterburg, svi njegovi slučajni susreti i sitni događaji – sve se to uvlači u dijalog, odgovara na njegova pitanja, postavlja pred njega nova, provocira ga, spori se s njim ili potvrđuje njegove misli. Autor ne ostavlja za sobom nikakav bitan smisaoni suvišak, ulazi ravnopravno s Raskolnikovom u veliki dijalog romana u cjelini.

Takva je nova autorova pozicija u odnosu na junaka u polifonijskom romanu Dostojevskoga.

## IDEJA U DOSTOJEVSKOGA

Prelazimo na sljedeći moment naše teze – na postavljanje ideje u umjetničkom svijetu Dostojevskoga. Polifonijski je zadatak nespojiv s jednoidejnošću običnoga tipa. U postavljanju ideje svojevrsnost Dostojevskoga treba se očitovati osobito jasno i izrazito. U svojoj analizi mi ćemo se odmaknuti od sadržajne strane ideja koje uvodi Dostojevski – nama je ovdje važna umjetnička funkcija u djelu.

Junak Dostojevskoga nije samo riječ o sebi samom i o najbližoj mu sredini, nego i riječ o svijetu: on nije samo onaj koji spoznaje – on je ideolog.

Ideolog je već i »čovjek iz podzemlja«, ali punoću značenja ideološko stvaralaštvo junaka zadobiva u romanima; ideja ovdje zaista postaje gotovo junakinjom djela. Ipak dominantna prikazivanja junaka i ovdje ostaje kao prijašnja: samosvijest.

Zato se riječ o svijetu slijeva s ispovjednom riječi o sebi samom. Istina o svijetu, prema Dostojevskom, neodvojiva je od istine ličnosti. Kategorije samosvijesti koje su određivale život već u Djevuškina i osobito u Goljatkina – prihvaćenost i neprihvaćenost, bunt ili smirenje – postaju sad osnovne kategorije razmišljanja o svijetu. Zato su viša načela pogleda na svijet ista kao i načela najkonkretnijih osobnih proživljavanja. Na taj se način dostiže toliko karakteristično za Dostojevskoga umjetničko spajanje osobnoga života s pogledom na svijet, najintimnijega proživljavanja s idejom. Osobni život postaje na svojevrsan način nesebičan i načelan, a više ideloško mišljenje – intimno osobno i strastveno.

To stapanje junakove riječi o sebi samom s njegovom ideološkom riječju o svijetu iznimno povećava direktno smisaono značenje samoiskazivanja, pojačava njegovo unutarnje protivljenje svakoj vanjskoj završenosti. Ideja pomaže samosvijesti da utvrdi svoju suverenost u umjetničkom svijetu Dostojevskoga i trijumfira nad svakim čvrstim i postojanim neutralnim likom.

Ali s druge strane i sama ideja može sačuvati svoje značenje, svoju punosmislenost tek na tlu samosvijesti kao dominantni umjetničkoga prikazivanja junaka. U monološkom umjetničkom svijetu ideja, stavljena u usta junaka, prikazanoga kao čvrst i završen lik stvarnosti, neizbježno gubi svoje direktno značenje, postajući isto onakav trenutak stvarnosti, njezina predodređena karakteristika, kao i svako drugo

junakovo očitovanje. Ta je ideja društveno-tipična ili individualno-karakteristična, ili, u konačnici, jednostavna junakova individualna gesta, intelektualna mimika njegova duševnoga lica. Ideja prestaje biti ideja i postaje jednostavna umjetnička karakteristika. Kao takva, ona se i slaže s junakovim likom.

Ako pak ideja u monološkom svijetu čuva svoje značenje kao ideja, tad se ona neizbježno odjeljuje od čvrstog junakova lika i umjetnički se više ne slaže s njim: ona je tek stavljena u njegova usta, ali s takvim bi istim uspjehom mogla biti stavljena i u usta bilo kojega drugog junaka. Autoru je važno da dana točna ideja uopće bude iskazana u kontekstu danoga djela, tko i kad će je izreći – određuje se kompozicijskim poimanjem ugodnosti i prikladnosti ili čisto niječnim kriterijima: tako da ne naruši tobožnju istinitost lika koji govori. Sama po sebi takva je ideja – **ničija**. Junak je tek jednostavan nositelj te samociljne ideje; kao istinska ideja koja znači ona teži nekom izvjesnom bezličnom sustavno-monološkom kontekstu, drugim riječima – sustavno-monološkom pogledu na svijet samoga autora.

Monološki umjetnički svijet ne poznaje tuđu misao, tuđu ideju kao predmet prikazivanja. Sve se ideološko raspada u takvom svijetu na dvije kategorije. Jedne su misli – istinske, misli koje znače, odgovaraju autorskoj svijesti, težē posložiti se u čisto smisaono jedinstvo pogleda na svijet; takve se misli ne prikazuju, one se utvrđuju; ta njihova utvrđenost nalazi svoj objektivni izraz u njihovu osobitom akcentu, u njihovu osobitom položaju u čitavom djelu, u samoj verbalno-stilističkoj formi njihova iskaza i u čitavu nizu drugih najraznovrsnijih načina da istakne misao kao nositeljicu značenja, kao potvrđenu misao. Mi ćemo je uvijek začuti u kontekstu djela: potvrđena misao zvuči uvijek drukčije nego nepotvrđena misao. Druge su misli i ideje s autorova stajališta netočne ili indiferentne, ne uklapaju se u njegov svjetonazor – ne potvrđuju se, nego se ili polemički negiraju ili gube svoju direktnu važnost i postaju obični elementi karakterizacije, umne junakove geste ili njegove postojanije umne kvalitete.

U monološkom je svijetu *tertium non datur*: misao se ili potvrđuje ili negira, inače jednostavno prestaje biti punoznačnom misli. Kako bi ušla u umjetničku strukturu, nepotvrđena misao općenito treba izgubiti svoju važnost, treba postati psihičkom činjenicom. Što se pak tiče polemički negiranih misli, one se također ne prikazuju, jer opovrgavanje, u bilo kojem da je obliku, isključuje stvarno prikazivanje ideje. Tuđa misao koja se negira ne razmiče monološki kontekst; nasuprot tomu, on se još oštrije i upornije zatvara u svojim granicama. Tuđa misao koja se negira nesposobna je stvoriti usporedo s jednom svijesti punopravnu tuđu svijest ako to negiranje ostaje čisto teoretskim negiranjem misli kao takve.

Umjetničko je prikazivanje ideje moguće tek tamo gdje se ona smješta s onu stranu potvrđivanja ili negiranja, a istovremeno se ne spušta na jednostavno psihičko proživljavanje, lišeno direktne važnosti. U monološkom svijetu takva postavka ideje nije moguća: ona proturječi najosnovnijim načelima toga svijeta. Ta pak osnovna načela odlaze daleko izvan granica jednoga umjetničkog stvaralaštva; ona su načela čitave ideološke kulture novoga vremena. Kakva su to pak načela?

Najizrazitiji i teoretski najjasniji izraz načela ideološkoga monologizma ostvario se u idealističkoj filozofiji. Monističko načelo odnosno potvrđenost jedinstva **bivstvovanja** u idealizmu pretvara se u načelo jedinstva **svijesti**.

Ali ovdje naravno nije važna filozofska strana pitanja, nego izvjesna općeideološka osobitost koja se manifestirala i u toj idealističkoj pretvorbi monizma bivstvovanja u monologizam svijesti. Ali i ta nam je općeideološka osobitost isto tako važna tek sa stajališta daljnje umjetničke primjene.

Jedinstvo svijesti koje zamjenjuje jedinstvo bivstvovanja neizbježno se pretvara u jedinstvo **jedne** svijesti; pritom je posve svejedno kakav metafizički oblik ono poprima: »svijesti općenito« (*»Bewusstsein überhaupt«*), »apsolutnoga ja«, »apsolutnoga duha«, »normativne svijesti« i dr. Usporedo s tom jedinstvenom i neizbježno **jednom** sviješću pojavljuje se mnoštvo empirijskih ljudskih svijesti. To je mnoštvo svijesti s gledišta »svijesti općenito« slučajno i, takoreći, suvišno. Sve što je bitno, što je istinsko u njima, ulazi u jedinstven kontekst »svijesti općenito« i lišeno je individualnosti. To pak što je individualno, što razlikuje jednu svijest od druge i od drugih svijesti, spoznajno je nebitno i odnosi se na područje psihičke organizacije i ograničenosti ljudske osobe. Sa stajališta istine nema individualnih svijesti. Jedinstveno je načelo spoznajne individualizacije koje poznaje idealizam – **pogreška**. Bilo koja istinska tvrdnja ne veže se za ličnost, nego odgovara izvjesnom jedinstvenom sustavno-monološkom kontekstu. Samo pogreška individualizira. Sve što je istinito ulazi u okvire jedne svijesti i ako ne ulazi stvarno, onda ulazi zbog slučajnih poimanja, stranih za samu istinu. Idealno jedna svijest i jedna usta posve su dostatni za svu punoću spoznaje; nema potrebe za mnoštvom svijesti i nema za to temelja.

Treba zapaziti da iz samoga pojma jedinstvene istine još uopće ne proistječe neophodnost jedne i jedine svijesti. U potpunosti je moguće dopustiti i pomisliti da jedinstvena istina zahtijeva mnoštvo svijesti, da se ona načelno ne može smjestiti u okvire jedne svijesti, da je ona, takoreći, po prirodi **događajna** i rađa se u točki dodira raznih svijesti. Sve ovisi o tome kako ćemo sebi zamisliti istinu i njezin odnos prema svijesti. Monološki oblik percepcije spoznaje i istine – tek je jedan od mogućih

oblika. Taj oblik niče tek ondje gdje se svijest stavlja iznad bivstvovanja i jedinstvo bivstvovanja pretvara se u jedinstvo svijesti.

Na tlu filozofskoga monologizma nemoguće je bitno uzajamno djelovanje svijesti, a zato je i nemoguć bitni dijalog. U biti idealizam poznaje samo jedan oblik spoznajnoga uzajamnog djelovanja između svijesti: onaj koji zna istinu i vlada njome obučava onoga koji ne zna i griješi, to jest idealizam poznaje uzajamni odnos učitelja i učenika i u skladu s tim samo pedagoški dijalog.<sup>70</sup>

Monološka percepcija svijesti dominira i u drugim sferama ideološkoga stvaralaštva. Posvuda se sve važno i vrijedno usredotočuje oko jednoga centra – nositelja. Svako se ideološko stvaralaštvo promišlja i percipira kao mogući izraz jedne svijesti, jednoga duha. Čak tamo gdje se radi o kolektivu, o višeobličju stvaralačkih snaga, jedinstvo se još uvijek ilustrira slikom jedne svijesti: duha nacije, duha naroda, duha povijesti i slično. Sve se važno može skupiti u jednoj svijesti i podčiniti jednom naglasku; ono pak što ne potpada pod to slučajno je i nebitno. Učvršćenje monološkoga načela i njegovo prodiranje u sve sfere ideološkoga života u novije je doba potpomagao europski racionalizam sa svojim kultom jednoga i jedinstvenog razuma i osobito epoha prosvjetiteljstva, u kojoj su se formirali osnovni žanrovski oblici europske umjetničke proze. Sav se europski utopizam isto tako zasniva na tom monološkom načelu. Takav je utopijski socijalizam sa svojom vjerom u svemoć uvjerenja. Predstavnik svakoga smisaonog jedinstva posvuda postaje jedna svijest i jedna točka gledišta.

Ta vjera u samodostatnost jedne svijesti u svim sferama ideološkoga života nije teorija koju je stvorio taj ili drugi mislilac, ne – to je duboka strukturna osobitost ideološkoga stvaralaštva novoga vremena koja određuje sve njegove vanjske i unutarne forme. Nas ovdje mogu zanimati tek manifestacije tih osobitosti u književnom stvaralaštvu.

Obično je postavka ideje u književnosti, kako smo vidjeli, u potpunosti monologistična. Ideja se ili učvršćuje ili odriče. Sve ideje koje se utvrđuju slijevaju se u jedinstvo autorske svijesti koja vidi i prikazuje; neutvrđene se raspoređuju među junacima, ali više ne kao ideje koje znače nego kao socijalno-tipične ili individualno karakteristične manifestacije misli. Onaj tko zna, shvaća, vidi, u prvom je redu jedan autor. Samo je on ideolog. Na autorskim je idejama pečat njegove individualnosti. Na taj se način u njemu **direktna i punovrijedna ideološka važnost i**

<sup>70</sup> Platonov idealizam nije čisto monologističan. Čistim monologistom on postaje tek u neokantovskoj interpretaciji. Platonovski dijalog također nije pedagoškoga tipa iako je monologizam u njemu jak. O Platonovim dijalozima detaljnije ćemo govoriti kasnije, u vezi sa žanrovskim tradicijama Dostojevskoga (vidi poglavlje 4.).

**individualnost spajaju, ne slabeći jedna drugu.** Ali samo u njemu. U junacima individualnost ubija važnost njihovih ideja ili se pak, ako se važnost tih ideja očuva, one odjeljuju od individualnosti junaka i spajaju s autorskom individualnošću. Odatle je **idejna jednoakcentnost djela;** pojava drugoga naglasaka neizbježno će se percipirati kao loše proturječe unutar autorskoga pogleda na svijet.

Učvršćena i punovrijedna autorska ideja u djelu monološkoga tipa može imati trojaku funkciju: kao prvo, ona se javlja kao **načelo samog viđenja i prikazivanja svijeta,** načelom **izbora** i objedinjenja materijala, načelom **ideološke jednotonosti** svih elemenata djela; kao drugo, ideja može biti dana kao više ili manje jasan ili svjestan **zaključak** na temelju prikazivanoga; na kraju, kao treće, autorska ideja može dobiti neposredan izraz u **ideološkoj poziciji glavnoga junaka.**

Ideja se, kao načelo prikaza, stapa s oblikom. Ona određuje sve formalne naglaske, sve one ideološke ocjene koje tvore formalno jedinstvo umjetničkoga stila i jedinstven ton djela.

Dubinski slojevi te oblikotvorbene ideologije koji određuju osnovne žanrovske osobitosti djela nose tradicionalan karakter, slažu se i razvijaju tijekom stoljeća. Na te dubinske slojeve oblika odnosi se i umjetnički monologizam koji smo analizirali.

Ideologija, kao zaključak, kao smisaoni rezultat prikazivanja, pri monološkom načelu neizbježno pretvara prikazivani svijet u **bezglasni objekt tog zaključka.** Sami oblici ideološkoga zaključka mogu biti posve različiti. U zavisnosti od njih mijenja se i postavka prikazivanoga: ono može biti ili jednostavna ilustracija ideje, jednostavan primjer ili materijal ideološkoga poopćenja (eksperimentalni roman), ili se konačno može nalaziti u složenijem odnosu prema završnom rezultatu. Tamo gdje je prikaz u potpunosti usmjeren na ideološki zaključak pred nama je idejni filozofski roman (na primjer, Voltaireov *Candide*) ili pak – u lošijem slučaju – jednostavno grubo tendenciozan roman. Ali ako i ne postoji ta pravolinijska usmjerenost, ipak je još uvijek element ideološkoga zaključka prisutan u svakom prikazu, bez obzira na to kako bile skromne ili skrivene formalne funkcije toga zaključka. Naglasci ideološkoga zaključka ne smiju se nalaziti u proturječu s oblikotvornim naglascima samoga prikazivanja. Ako takvo proturječe postoji, ono se osjeća kao nedostatak jer se u okvirima monološkoga svijeta proturječni naglasci sudaraju u jednom glasu. Jedinstvo pogleda na svijet treba spajati u jedno kao najformalnije elemente stila, pa tako i najapstraktnije filozofske zaključke.

Na istoj razini s oblikotvornom ideologijom i s konačnim ideološkim zaključkom može stajati i junakova smisaona pozicija. Junakovo gledište iz objektne sfere može biti pomaknuto u sferu načela. U tom slučaju

ideološka načela koja su u osnovi konstrukcije više ne samo da prikazuju junaka, određujući autorsko gledište na nj, nego ih izražava sam junak, određujući svoj vlastiti pogled na svijet. Takav junak formalno se jako razlikuje od junaka običnoga tipa. Nema potrebe probijati granice danoga djela da bi se tražili drugi dokumenti koji potvrđuju podudarnost autorske ideologije s junakovom ideologijom. Štoviše, takva sadržajna podudarnost, neuspostavljena na djelu, sama posebi nema dokaznu snagu. Jedinstvo autorskih ideoloških načela prikazivanja i junakove ideološke pozicije treba biti razotkriveno u samom djelu, **kao jednoakcentnost autorskog prikazivanja i junakovih govora i proživljavanja**, a ne kao sadržajna podudarnost junakovih misli s autorskim ideološkim pogledima na svijet, iskazanima na drugom mjestu. I sama riječ takvoga junaka i njegovo preživljavanje dani su drukčije: oni nisu opredmećeni, oni karakteriziraju objekt na koji su usmjereni, a ne jedino samoga govornika. Riječ takvoga junaka na istoj je razini s autorskom riječju.

Odsutnost distance između autorove i junakove pozicije iskazuje se i u čitavu nizu drugih formalnih osobitosti. Junak na primjer nije zatvoren i unutarne nije zaokružen, kao i sam autor; zato se on i ne uklapa sav u potpunosti u Prokrustovu postelju sižea koji se shvaća kao jedan od mogućih sižea i, u skladu s tim, na kraju krajeva kao slučajan za danoga junaka. Takav je nezatvoren junak karakterističan za romantizam, za Byrona, za Chateaubrianda, takav je dijelom Pečorin u Ljermontova i tako dalje.

Na kraju, ideje autora mogu biti sporadično raspršene po čitavom djelu. One se mogu pojavljivati u autorskom govoru kao pojedine izreke, sentencije ili čitava rasuđivanja, one se mogu stavljati u usta ovomu ili onomu junaku, ponekad velikim i kompaktnim masama, ne stapajući se ipak s njegovom individualnošću (na primjer Potugin u Turgenjeva).

Sva ta masa ideologije, organizirana i neorganizirana, od oblikotvornih načela do slučajnih i uklonjivih autorovih sentencija, treba biti podređena jednom akcentu, treba izražavati jednu i jedinu točku gledišta. Sve je ostalo – objekt tê točke gledišta, podakcentni materijal. Samo ideja koja je dospjela na kolosijek autorskoga gledišta može sačuvati svoje značenje, a da ne sruši jednoakcentno jedinstvo djela. Sve se te autorske ideje, bez obzira na to koju funkciju ispunjavale, **ne prikazuju**: one ili prikazuju i izvana rukovode prikazivanjem, ili osvjetljaju prikazivano, ili, na kraju, prate prikaz, kao odjeljivi smisaoni ornament. **One se izražavaju neposredno, bez distance**. I u okvirima monološkoga svijeta koji one oblikuju, tuđa ideja ne može biti prikazana. Ona se ili asimilira, ili polemički opovrgava, ili prestaje biti idejom.

\*

Dostojevski je umio upravo **prikazivati tuđu ideju**, čuvajući svu njezinu punoznačnost kao ideje, istodobno čuvajući i distancu, ne potvrđujući je i ne stapajući s vlastitom izraženom ideologijom.

Ideja u njegovu stvaralaštvu postaje **predmet umjetničkog prikazivanja**, a sam je Dostojevski postao veliki **umjetnik ideje**.

Karakteristično je da je lik umjetnika ideje Dostojevskom padao na pamet još 1846./1847., to jest na samom početku njegova stvaralačkog puta. Imamo u vidu lik Ordinova iz *Gazdarice*. To je usamljeni mladi znanstvenik. On njeguje svoj sustav stvaralaštva, svoj neobičan pristup znanstvenoj ideji:

»Sam je stvarao sebi sistem; taj se sistem proživljavao u njemu godinama, i u duši mu već malo-pomalo iskrsavala tamna, još nejasna, ali nekako divna utješna **slika ideje**, utjelovljene u **nov, nekakav prosvijetljen oblik**, a taj mu se oblik pomalja iz duše i kida tu dušu; još mu plašljivo **osjeća** originalnost, **istinitost** i izvornost: stvaranje se već ravna njegovim silama, uobličuje se i jača« (F. M. Dostojevski, *Gazdarica*, u: *Bijedni ljudi*, prev. Iso Velikanović. Zagreb: Znanje, 1976., str. 303).

I dalje, već na kraju pripovijesti:

»Možda bi se u njem ostvarila cijela, originalna, izvorna ideja. Možda mu je suđeno bilo da bude **umjetnik u nauci**« (isto, str. 365).

Dostojevskom je i bilo suđeno da postane takvim umjetnikom ideje, ali ne u znanosti, nego u književnosti.

Kakvi pak uvjeti u Dostojevskoga određuju mogućnost umjetničkoga prikazivanja ideje?

Prije svega napomenimo da je slika ideje neodvojiva od čovjekova lika – nositelja tê ideje. Sama po sebi ideja nije »junakinja Dostojevskijevih djela«, kako je to tvrdio B. M. Engelgardt, to je **čovjek ideje**. Neophodno je još jednom naglasiti da je junak Dostojevskoga – junak ideje; to nije karakter ni temperament, nije ni socijalni ni psihološki tip: s takvim izvanjski formiranim i zaokruženim ljudskim likovima slika se **punopravne** ideje, naravno, ne može slagati. Bio bi glup sam pokušaj spajanja, na primjer, Raskoljnikovljeve ideje koju mi shvaćamo i **osjećamo** (prema Dostojevskom ideja se može i mora ne samo shvaćati nego i »osjećati«) s njegovim zaokruženim karakterom ili s njegovom društvenom tipičnošću raznočinca 60-ih godina: Raskoljnikovljeva bi ideja istoga trena izgubila svu svoju direktnu važnost kao punopravna

ideja i izišla bi iz toga spora u kojem ta ideja **živi** u neprekidnom dijaloškom odnosu s drugim punopravnim idejama – Sonjinim idejama, Porfirijevim, Svidrigajlovljevim i idejama drugih. Nositelj punovrijedne ideje može biti samo »čovjek u čovjeku«, sa svojom slobodnom nezaokruženošću i neriješenošću, o kojem smo govorili u prethodnom poglavlju. Upravo toj nezaokruženoj unutarnoj jezgri Raskolnikovljeve ličnosti dijaloški se obraća i Sonja, i Porfirij, i drugi. Prema toj je nezaokruženoj jezgri Raskolnikovljeve ličnosti dijaloški usmjeren i sam autor čitavom izgradnjom svojega romana o njemu.

U skladu s tim čovjek ideje, čiji bi se lik spajao s likom punovrijedne ideje, može biti samo nezaokružen i neiscrpan »čovjek u čovjeku«. Takav je prvi uvjet prikazivanja ideje u Dostojevskoga.

Ali taj uvjet kao da posjeduje i obratnu snagu. Možemo reći da u Dostojevskoga čovjek nadvladava svoju »postvarenost« i postaje »čovjek u čovjeku«, samo ušavši u čistu i nezavršivu sferu ideje, to jest samo postavši nekoristoljubivim čovjekom ideje. Takvi su i svi glavni junaci Dostojevskoga, to jest oni koji ulaze u veliki dijalog.

U skladu s tim prema svim je junacima primjenjiva ona definicija ličnosti Ivana Karamazova koju je dao Zosima. On ju je dao, naravno, na svojem crkvenom jeziku, to jest u sferi te kršćanske ideje u kojoj on, Zosima, živi. Navedimo odgovarajući odlomak iz vrlo karakteristična za Dostojevskoga **iskrenoga** dijaloga starca Zosime i Ivana Karamazova:

» – Zar vi doista vjerujete da bi do toga došlo kad bi u ljudima presahnula vjera u besmrtnost njihove duše – iznenada upita „starec“ Ivana Fjodoroviča.

– Da, ja sam to zaista ustvrdio. Ako nema besmrtnosti, nema ni vrline.

– Blago vama ako u to vjerujete, ili ste pak vrlo nesretni!

– Zašto bih bio nesretan? – osmjehne se Ivan Fjodorovič.

– Zato što pri svoj prilici ni sami ne vjerujete u besmrtnost svoje duše, pa ni u ono što ste napisali o crkvi i crkvenom pitanju.

– Možda imate pravo!... Ali nisam se baš ni šalio... – odjednom začudo prizna Ivan Fjodorovič te naglo pocrveni.

– Niste se baš šalili, to je istina. **Ta ideja još nije sazrela u vašem srcu i muči ga.** Ali i patnik se katkad voli zabavljati svojim očajem, reklo bi se, iz pukog očaja. I sad se vi zabavljate iz očaja – i napisima u novinama i svjetovnim sporovima, a da ni sami ne vjerujete u svoju dijalektiku i podsmjehujete joj se u sebi s bolom u srcu... **To pitanje vi niste u sebi riješili i u tome je vaša velika nevolja, jer to pitanje zahtijeva hitno rješenje...**

– A možda sam ga već riješio? U pozitivnom smislu? – nastavi začudo zapitkivati „stareca“ Ivan Fjodorovič gledajući ga svejednako s nedokučivim smiješkom na usnama.

– Ako ga ne možete riješiti pozitivno, nikad ga nećete riješiti ni negativno; ta i sami poznajete tu osobinu svoga srca; u tome je sva njegova muka. Ali zahvalite Stvoritelju što vam je podario **uzvišeno srce sposobno da se muči takvom mukom, kako bi moglo „mudrovati o nebeskim stvarima i težiti za njima** jer je naše prebivalište na nebesima“. Dao vam Bog da vam srce nađe rješenje još na zemlji, i blagoslovio vam pute vaše!« (F. M. Dostojevski, *Braća Karamazovi*, prev. Zlatko Crnković. Zagreb: Globus media, 2004., str. 80–81).

Analognu definiciju, ali na svjetovnijem jeziku, Ivanu daje i Aljoša u svojem razgovoru s Rakitinom:

»Ah, Miša, njemu je (Ivanu – M. B.) duša uzburkana. Pamet mu je okovana. **Zaokupljen je velikom i nerazrješivom mišlju. On je jedan od onih kojima nije do milijuna, nego do toga da razriješe svoju misao**« (isto, str. 93).

Svim glavnim junacima Dostojevskoga dano je »mudrovati o nebeskim stvarima i težiti za njima«, svatko od njih zaokupljen je »velikom i nerazrješivom mišlju«, njima je prije svega do toga »da razriješe svoju misao«. I u tom razrješenju misli (ideje) sav je njihov stvarni život i vlastita nezaokruženost. Ako otrgnemo od njih ideju u kojoj žive, njihov će lik biti u potpunosti razrušen. Drugim riječima, junakov lik nerazdvojno je povezan sa slikom ideje i neodjeljiv od nje. Mi **vidimo** junaka u ideji i kroz ideju, a ideju **vidimo** u njemu i kroz njega.

Svi glavni junaci Dostojevskoga kao ljudi idejā apsolutno su nekoristoljubivi jer je ideja zaista ovladala dubinskom srži njihove ličnosti. To nekoristoljublje nije osobina njihova objektnoga karaktera i nije vanjsko određenje njihovih postupaka – nekoristoljublje izražava njihov stvarni život u sferi ideje (njima »nije do milijuna, nego do toga da razriješe svoju misao«); idejnost i nekoristoljublje kao da su sinonimi. U tom je smislu apsolutno nekoristoljubiv i Raskolnikov koji je ubio i orobio staru lihvaricu, i prostitutka Sonja, kao i Ivan, sudionik u očevu ubojstvu; apsolutno je nekoristoljubiva i »mladićeva« **ideja** – postati Rothschildom. Ponavljamo: ne radi se o običnoj kvalifikaciji karaktera i čovjekovih postupaka, nego o pokazatelju stvarne bliskosti njegove dubinske ličnosti ideji.

Drugi je uvjet stvaranja lika ideje u Dostojevskoga njegovo duboko shvaćanje dijaloške prirode ljudske misli, dijaloške prirode ideje. Dostojevski je umio otkriti, uvidjeti i pokazati istinsku sferu života ideje. Ideja ne **živi u izoliranoj** individualnoj ljudskoj svijesti – ostajući samo u njoj, ona se izrođuje i umire. Ideja počinje živjeti, to jest formira se, razvija, nalazi i obnavlja svoj verbalni izraz, rađa nove ideje, tek stupajući u bitno dijaloške odnose s drugim **tuđim** idejama. Ljudska misao postaje stvarnom mišlju odnosno idejom samo u uvjetima živoga kontakta s drugom tuđom mišlju, utjelovljenom u tuđem glasu, to jest u tuđoj svijesti izraženoj u riječi. U točki toga kontakta glasova-svijesti i rađa se i živi ideja.

Ideja – kako ju je **vidio** umjetnik Dostojevski – nije subjektivna individualno-psihološka tvorba sa »stalnim mjestom boravka« u čovjekovoj glavi; ne, ideja je interindividualna i intersubjektivna, sfera njezina bivstvovanja nije individualna svijest, nego dijaloška komunikacija **među** svijestima. Ideja je **živo zbivanje** koje se rasplamsava u točki dijaloškoga susreta dviju ili nekoliko svijesti. Ideja je u tom smislu slična **riječi** s kojom je ona dijalektički jedinstvena. Kao i riječ, ideja želi da je se čuje, shvati i da joj »odgovore« drugi glasovi i druge pozicije. Poput riječi, ideja je po prirodi dijalogična, monolog je tek uvjetna kompozicijska forma njezina izraza, nastala na tlu toga ideološkog monologizma novoga vremena koji smo već ranije u tekstu okarakterizirali.

Dostojevski je vidio i umjetnički prikazao **ideju** upravo kao takvo živo zbivanje koje se rasplamsava između svijesti-glasova. To umjetničko otkriće dijaloške prirode ideje, svijesti i svakoga ljudskog života osvjetljena svijeću (i, u skladu s tim, bar dijelom bliska ideji) od njega je i stvorilo velikoga umjetnika ideje.

Dostojevski nikada u monološkoj formi ne izlaže gotove ideje, ali on i ne pokazuje njihovo **psihološko** oblikovanje u **jednoj** individualnoj svijesti. I u jednom i u drugom slučaju ideje bi prestale biti živim likovima.

Prisjetimo se na primjer prvoga Raskoljnikovljeva unutarnjeg monologa čije smo odlomke naveli u prethodnom poglavlju. Ovdje nema nikakva psihološkog oblikovanja ideje u **jednoj** zatvorenoj svijesti. Nasuprot tomu, svijest usamljenoga Raskoljnikova postaje arena za borbu tuđih glasova; događaji tih dana (majčino pismo, susret s Marmeladovom), odrazivši se u njegovoj svijesti, zadobili su u njemu oblik vrlo napregnutoga dijaloga s odsutnim sugovornicima (sa sestrom, majkom, Sonjom i drugima), i u tom dijalogu on teži tomu »da razriješi svoju misao«.

Raskoljnikov je još prije početka radnje romana objavio u novinama članak u kojem je izložio teorijske osnove svoje ideje. Dostojevski nigdje

ne izlaže taj članak u monološkoj formi. Mi se prvi put upoznajemo s njegovim sadržajem i prema tome s osnovnom Raskoljnikovljevom idejom u napregnutom i za Raskoljnikova strašnom dijalogu s Porfirijem (u dijalogu sudjeluju također Razumihin i Zametov). Isprva članak izlaže Porfirij, i to u osobito preuveličanu i provokativnu obliku. To unutarne dijalogizirano izlaganje čitavo vrijeme prekidaju pitanja upućena Raskoljnikovu i replike potonjeg. Zatim svoj članak izlaže sam Raskoljnikov, kojega čitavo vrijeme prekidaju Porfirijeva provokativna pitanja i zapažanja. I samo je Raskoljnikovljevo izlaganje prožeto unutarjom polemikom sa stajališta Porfirija i njemu sličnih. Svoje replike nabacuje i Razumihin. Naposljetku se Raskoljnikovljeva ideja pred nama pojavljuje u interindividualnoj zoni napregnute bitke nekoliko individualnih svijesti, pri čemu se teoretska strana ideje neraskidivo slaže s posljednjim životnim pozicijama sudionika dijaloga.

Raskoljnikovljeva ideja otvara u tom dijalogu svoje razne strane, nijanse, mogućnosti, stupa u razne odnose s drugim životnim stavovima. Gubeći svoju monološku apstraktno-teorijsku zaokruženost koja zadovoljava **jednu** svijest, ideja zadobiva proturječnu složenost i živu višestranost ideje-snage koja se rađa, živi i djeluje u velikom dijalogu epohe i u dodiru je s drugim bliskim idejama drugih epoha. Pred nama je **lik ideje**.

Ista se Raskoljnikovljeva ideja opet pojavljuje pred nama u njegovim ne manje napregnutim dijalozima sa Sonjom; ovdje se ona čuje već u drugoj tonalnosti, stupa u dijaloški kontakt s drugom vrlo snažnom i cjelovitom Sonjinom životnom pozicijom i zato razotkriva svoje nove strane i mogućnosti. Zatim mi tu ideju čujemo u dijalogiziranom Svidrigajlovljevu izlaganju u njegovu dijalogu s Dunjom. Ali ovdje, u glasu Svidrigajlova, koji je jedan od parodijskih dvojnika Raskoljnikova, ona zvuči sasvim drugačije i okreće nam svoju drugu stranu. Na kraju, tijekom čitava romana Raskoljnikovljeva ideja stupa u kontakt s raznim životnim pojavama, iskušava se, provjerava, potvrđuje ili opovrgava. O tome smo već govorili u prethodnom poglavlju.

Prisjetimo se još ideje Ivana Karamazova o tome da je »sve dopušteno« ako nema besmrtnosti duše. Kakvim intenzivnim dijaloškim životom živi ta ideja tijekom čitava romana *Braća Karamazovi*, kakvi je sve raznorodni glasovi ne iskazuju, u kakve neočekivane dijaloške kontakte ona ne stupa!

Na te obje ideje (Raskoljnikovljevu i Ivana Karamazova) padaju refleksi drugih ideja, slično tomu kako u slikarstvu određen ton zahvaljujući refleksima susjednih tonova gubi svoju apstraktnu čistoću, ali zato počinje živjeti istinskim slikovitim životom. Izuzmemo li te ideje iz dijaloške sfere njihova života i pridamo li im monološki završenu teoretsku formu, kakve bi to bile kržljave i lako osporive ideološke konstrukcije!

\*

Dostojevski kao umjetnik nije stvarao svoje ideje onako kako ih stvaraju filozofi ili znanstvenici – on je stvarao žive likove ideja koje je on pronašao, čuo, ponekad naslutio u **samoj stvarnosti**, to jest ideja koje već žive ili počinju živjeti kao ideje–snage. Dostojevski je posjedovao genijalan dar da čuje dijalog svoje epohe ili točnije da čuje svoju epohu kao veliki dijalog, da osluškuje u njoj ne samo izdvojene glasove nego prije svega upravo **dijaloške odnose** među glasovima, njihovo dijaloško **uzajamno djelovanje**. On je čuo i vladajuće, priznate, gromke glasove epohe, to jest vladajuće glavne ideje (službene i neslužbene), i glasove još slabe, ideje još u potpunosti neiskazane, i ideje potajne koje još nitko, osim njega, nije čuo, i ideje koje tek počinju sazrijevati, embrije budućih svjetonazora. »Sva stvarnost«, pisao je sam Dostojevski, »ne iscrpljuje se u svagdanjem, jerbo se njezin ogroman dio svodi na još **potajnu, neizrečenu buduću Riječ**«. <sup>71</sup>

U dijalogu svojega vremena Dostojevski je čuo i odjeke glasova-ideja prošlosti – i bliske (30-ih–40-ih godina) i daleke. On je, kao što smo sada rekli, nastojao čuti i glasove-ideje budućnosti pokušavajući ih odgonetnuti, takoreći, prema mjestu pripremljenu za njih u dijalogu sadašnjosti, slično tomu kako se može odgonetnuti buduća, još neizrečena replika u dijalogu koji se već odvija. Na taj su se način na razini suvremenosti susretale i sporile prošlost, sadašnjost i budućnost.

Ponovimo, Dostojevski nikada nije stvarao svoje likove ideja iz ničega, nikada »ih nije izmišljao«, kao što umjetnik ne izmišlja ni ljude koje prikazuje – on ih je umio čuti i odgonetnuti u prisutnoj stvarnosti. Stoga se za likove ideja u romanima Dostojevskoga, kao i za likove njegovih junaka, mogu pronaći i navesti određeni **prototipovi**. Tako su na primjer prototipovi Raskoljnikovljevih ideja bile ideje Maxa Stirnera koje je ovaj izložio u traktatu *Jedini i njegovo vlasništvo* i ideje Napoleona III. koje je ovaj razvio u knjizi *Povijest Julija Cezara* (1865)<sup>72</sup>; jedan od prototipova ideja Petra Verhovenskoga bio je *Katekizam revolucionara*<sup>73</sup>; prototipovima

<sup>71</sup> *Zapisnye tetradi* F. M. Dostoevskogo. Moskva–Leningrad: Academia, 1935., str. 179. Jako dobro o tome govori oslanjajući se na riječi samoga Dostojevskoga L. P. Grosman: »Umjetnik „čuje, predosjećajući, čak vidi“ da „niču, dolaze novi elementi koji žude za novom riječju“, pisao je mnogo kasnije Dostojevski; njih se baš i treba uhvatiti i izraziti« (L. P. Grossman, »Dostoevskij–hudožnik«, *Tvorčestvo F. M. Dostoevskogo*. Moskva: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, 1959., str. 366).

<sup>72</sup> Ta je knjiga, izdana za vrijeme rada Dostojevskoga nad *Zločinom i kaznom*, imala u Rusiji velik odjek. Vidi rad F. I. Evnina »Roman *Prestuplenie i nakazanie*«, u: *Tvorčestvo F. M. Dostoevskogo*. Moskva: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, 1959., str. 153–157.

<sup>73</sup> Vidi rad F. I. Evnina »Roman *Besy*«, u: *Tvorčestvo F. M. Dostoevskogo*. Moskva: Izdatel'stvo

Versilovljevih ideja (*Mladić*) bile su Čaadajevljeve i Hercenove ideje<sup>74</sup>. Mnogi prototipovi Dostojevskijevih likova ideja još nisu razotkriveni i navedeni. Naglašavamo da se ne radi o »izvorima« Dostojevskoga (ovdje bi taj termin bio neumjestan), već upravo o **prototipovima** likova ideja.

Dostojevski uopće nije kopirao i izlagao te prototipove, nego ih je slobodno stvaralački prerađivao u žive umjetničke likove ideja potpuno isto kao što postupa umjetnik i sa svojim ljudskim prototipovima. On je prije svega rušio zatvorenu monološku formu ideja prototipova i uključivao ih u velik dijalog svojih romana gdje su oni i počinjali živjeti novim događajnim umjetničkim životom.

Kao umjetnik Dostojevski je u liku ove ili one ideje razotkrivao ne samo njezine povijesno-stvarnosne karakteristike prisutne u prototipu (na primjer, u *Povijesti Julija Cezara* Napoleona III.) nego i njezine **mogućnosti**, a te su mogućnosti za umjetnički lik upravo najvažnije. Kao umjetnik Dostojevski je često odgonetao kako će se pri određenim izmijenjenim uvjetima razvijati i djelovati dana ideja, u kakvim neočekivanim smjerovima može krenuti njezin daljnji razvoj i transformacija. Zbog toga je Dostojevski postavljao ideju na rub dijaloški isprepletenih svijesti. On je dovodio u dodir takve ideje i svjetonazore koji su u samoj stvarnosti bili potpuno razdvojeni i ravnodušni jedni prema drugima i prisiljavao ih je da budu u sporu. Te ideje daleke jedne od drugih on kao da je iscrtavao isprekidanim linijama do točke njihova dijaloškog presjeka. Predviđao je na taj način buduće dijaloške susrete sad još razdvojenih ideja. On je predvidio nove spojeve ideja, pojavu novih glasova-ideja i promjenu u rasporedu svih glasova-ideja u svjetskom dijalogu. Eto zašto taj ruski i svjetski dijalog koji zvuči u djelima Dostojevskoga, s glasovima-idejama koje već žive ili su se tek rodile, nezavršene i obremenjene novim mogućnostima, do danas uvlači u svoju visoku i tragičnu igru umove i glasove čitatelja Dostojevskoga.

Tako ideje-prototipovi korišteni u romanima Dostojevskoga, ne gubeći na svojoj smisaonoj punoznačnosti, mijenjaju oblik svojega bivstvovanja: one postaju neprekidno dijalogizirani i monološki nezaokruženi likovi ideja, to jest stupaju u za njih novu sferu **umjetničkog** postojanja.

Dostojevski nije bio samo umjetnik koji je pisao romane i pripovijesti nego i publicist-mislilac koji je tiskao odgovarajuće članke u *Vremenu*, *Epohi*, *Građaninu*, u *Piščevu dnevniku*. U tim člancima on je iskazivao određene filozofske, religiozno-filozofske, socijalno-političke i ine **ideje**; on ih je iskazivao ovdje (to jest u člancima) kao **svoje potvrđene** ideje

Akademii nauk SSSR, 1959., str. 228–229.

<sup>74</sup> Vidi o tome u: A. S. Dolinin, *V tvorčeskoj laboratorii Dostoevskogo*. Moskva: Sovetskij pisatel', 1947.

u **sustavno-monološkom** ili retoričko-monološkom (**publicističkom kao takvom**) obliku. Te je iste ideje on iskazivao ponekad i u svojim pismima različitim adresatima. Tu – u člancima i pismima – nisu naravno likovi ideja, nego izravne monološki potvrđene ideje.

Te iste »ideje Dostojevskoga« susrećemo i u njegovim romanima. Kako ih moramo razmatrati ovdje, to jest u umjetničkom kontekstu njegova stvaralaštva?

Apsolutno isto kao ideje Napoleona III. u *Zločinu i kazni* s kojima se Dostojevski-mislilac apsolutno nije slagao, ili Čaadajevljeve i Hercenove ideje u *Mladiću* s kojima je Dostojevski-mislilac bio dijelom suglasan, to jest moramo razmatrati ideje samoga Dostojevskoga-mislioca kao **ideje-prototipove** nekih likova ideja u njegovim romanima (likova ideja Sonje, Miškina, Aljoše Karamazova, Zosime).

U stvarnosti, ideje Dostojevskoga-mislioca, ušavši u njegov polifonijski roman, mijenjaju sam oblik svojega bivstvovanja, pretvaraju se u umjetničke likove ideja: one se spajaju u neraskidivo jedinstvo s likovima ljudi (Sonje, Miškina, Zosime), oslobađaju se svoje monološke zatvorenosti i zaokruženosti, neprekidno se dijalogiziraju i stupaju u veliki dijalog romana **apsolutno ravnopravno** s drugim likovima ideja (ideja Raskoljnikova, Ivana Karamazova i dr.). Posve je nedopustivo pripisivati im završnu funkciju autorskih ideja monološkoga romana. One ovdje uopće ne vrše tu funkciju, one su ravnopravne sudionice velikoga dijaloga. Ako se izvjesna sklonost Dostojevskoga-publicista pojedinim idejama i likovima i iskazuje ponekad u njegovim romanima, onda se ona očituje tek u površnim momentima (na primjer, uvjetno monološki epilog *Zločina i kazne*) i nije sposobna narušiti moćnu umjetničku logiku polifonijskoga romana. Dostojevski-umjetnik uvijek pobjeđuje Dostojevskoga-publicista.

Dakle, ideje samoga Dostojevskoga koje on iskazuje u monološkom obliku izvan umjetničkoga konteksta svojega stvaralaštva (u člancima, pismima, usmenim besjedama) tek su prototipovi nekih likova ideja u njegovim romanima. Zato je apsolutno nedopustivo istinsku analizu polifonijske umjetničke misli Dostojevskoga zamijeniti kritikom tih monoloških ideja-prototipova. Važno je razotkriti **funkciju** ideja u polifonijskom svijetu Dostojevskoga, ne samo njihovu **monološku supstancu**.

\*

Da bi se pravilno shvatilo prikazivanje ideje u Dostojevskoga, neophodno je uzeti u obzir još jednu osobitost njegove oblikotvorne ideologije. U prvom redu imamo u vidu tu ideologiju Dostojevskoga koja je predstavljala načelo njegova viđenja i prikazivanja svijeta, to jest oblikotvornu ideologiju, jer od nje na kraju krajeva ovisi i funkcija u djelu apstraktnih ideja i misli.

U oblikotvornoj ideologiji Dostojevskoga upravo nije bilo tih dvaju osnovnih elemenata na kojima se gradi svaka ideologija: **pojedine misli** i predmetno-jedinstvenoga **sustava** misli. U običnom ideološkom pristupu postoje pojedine misli, tvrdnje, stavovi koji sami po sebi mogu biti točni i netočni, ovisno o svojem odnosu prema predmetu i neovisno od toga tko je njihov nositelj, čiji su. Te se »ničije« predmetno-točne misli objedinjuju u sustavno jedinstvo predmetnoga pak reda. U sustavnom jedinstvu misao se sudara s drugom mišlju i stupa u vezu s njom na predmetnom tlu. Misao odgovara sustavu kao posljednjoj cjelini, sustav se slaže od pojedinih misli kao od elemenata.

Ideologija Dostojevskoga u tom smislu ne poznaje ni odvojene misli, ni sustavno jedinstva. Posljednja nedjeljiva jedinica za nj nije bila odvojena predmetno-ograničena misao, stav, tvrdnja, nego cjelovito stajalište, cjelovita pozicija ličnosti. Predmetno značenje za nj neraskidivo se stapa s položajem ličnosti. U svakoj misli ličnost kao da je dana cjelovito. Zato je spajanje misli spajanje cjelovitih pozicija, spajanje ličnosti.

Dostojevski, kazavši paradoksalno, nije razmišljao mislima, nego stajalištima, svijestima, glasovima. Svaku je misao težio percipirati i formulirati tako da se u njoj izrazi i začuje čitav čovjek, time samim u sažetom obliku sav njegov svjetonazor, od alfe do omega. Samo je takvu misao koja u sebi sažima cjelovitu duhovnu orijentaciju Dostojevski činio elementom svojega umjetničkog pogleda na svijet; ona je za nj bila nedjeljiva jedinica; od takvih se jedinica više nije slagao predmetno objedinjen sustav, već konkretno zbivanje organiziranih ljudskih orijentacija i glasova. Dvije su misli u Dostojevskoga – već dva čovjeka, jer ničijih misli nema, nego svaka misao predstavlja čitavoga čovjeka.

Ta težnja Dostojevskoga da percipira svaku misao kao cjelovitu osobnu poziciju, da misli glasovima, jasno se očituje čak u kompozicijskoj izgradnji njegovih publicističkih članaka. Njegov način da razvija misao posvuda je jednak: on ju razvija dijaloški, ali ne u suhom logičkom dijalogu, nego u supostavljanju cjelovitih duboko individualiziranih glasova. Čak u svojim polemičkim člancima on u biti ne uvjerava, nego

organizira glasove, povezuje smisaone postavke, u većini slučajeva u obliku nekoga zamišljenog dijaloga.

Takva je tipična za nj konstrukcija publicističkoga članka.

U članku »Sredina« Dostojevski je na početku iznio niz zapažanja u obliku pitanja i pretpostavki o psihološkim stanjima i orijentaciji porotnikā, kao i uvijek prekidajući i ilustrirajući svoje misli glasovima i poluglasovima ljudi, na primjer:

»Čini se da opći osjećaj svih porotnika u čitavom svijetu, a naših osobito (osim, razumljivo, ostalih osjećaja) treba biti osjećaj vlasti ili, bolje rečeno, samovlašća. Ponekad je to odvratan osjećaj odnosno u slučaju kad prevladava nad ostalima... Meni su se u mašti priviđala zasjedanja na kojima će neprekidno zasjedati seljaci, dojučerašnji kmetovi. Obraćat će im se javni tužilac i odvjetnici, ulagujući se i pogledavajući, a naši će seljačići sjediti i u sebi govoriti: „Eto kako je danas, ako mi se prohtije, znači, oslobodit ću krivnje, ako ne – nek' ide u Sibir...“.

„Jednostavno je šteta uništiti tuđu sudbinu, i oni su ljudi. Ruski je narod sućutan“, dopuštaju poneki, kako se nekad moglo čuti...«.

Dalje Dostojevski direktno prelazi na orkestriranje svoje teme pomoću zamišljenog dijaloga:

»– Čak ako se i pretpostavi – čujem glas – da su čvrsti vaši temelji (tj. kršćanski) jedni te isti, i da uistinu treba biti prije svega građaninom, i tamo držati zastavu i slično, kako ste vi i napričali – makar bi se moglo i pretpostaviti za sada bez rasprave, pomislite odakle da se kod nas pojave građani? Prisjetite se samo što je bilo jučer! Tā građanska prava (pa još kakva!) na nj su odjednom k'o s neba pala. Tā ona su ga priklještila, tā ona su za nj samo teret, teret!

– Naravno da ima istine u vašem zapažanju – odgovaram ja glasu pomalo obješena nosa – ali ipak opet ruski narod...

– Ruski narod? Dopustite – čujem drugi glas – eto kažu da su darovi s neba pali i njega priklještili. Tā on ne samo da, možda, osjeća da je toliko vlasti on dobio na dar, nego i povrh toga osjeća da ih je i dobio besplatno, tj. da on zasad i ne zavrjeđuje te darove...«  
(Slijedi razvoj tog stajališta.)

»To je dijelom slavenofilski glas – razmišljam ja u sebi – Misao je zaista utješna, a pretpostavka o narodnom smirenju pred vlašću koja je dobivena besplatno i koja je darovana zasad „nedostojnomu“, točnija je od pretpostavki o namjeri da se „podbode tužilac...“  
(Razvoj odgovora.)

– Pa vi ipak – čujem nečiji zajedljiv glas – vi, čini se, narodu najnoviju filozofiju sredine namećete, pa kako je ona k njemu doletjela? Tà ovih dvanaest porotnika koji put su sami seljaci, i svaki od njih smatra smrtnim grijehom omrsiti se za posta. A vi biste ih optužili za socijalne tendencije«.

»Naravno, naravno, kao da je njima do „sredine“, tj. svima od reda – mislim ja – tà ideje ipak lebde u zraku, u ideji ima nešto prodorno...«

– Eto ti na! – grohotom se smije zajedljivi glas.

– A što ako je naš narod osobito sklon učenju o sredini, čak i po svojoj biti, po svojim, pretpostavimo, slavenskim sklonostima? Što ako je upravo on najbolji materijal u Europi za ine propagatore?

Zajedljivi glas smije se još gromče, ali nekako neiskreno.<sup>75</sup>

Daljnji se razvoj teme gradi na poluglasovima i na materijalu konkretnih životno-svagdanjih scena i stavova, koje na kraju imaju posljednji cilj okarakterizirati neku ljudsku poziciju: prijestupnika, odvjetnika, porotnika i slično.

Tako su konstruirani mnogi publicistički članci Dostojevskoga. Posvuda se njegova misao probija kroz labirint glasova, poluglasova, tuđih riječi, tuđih gesta. On nigdje ne dokazuje svoje stavove na materijalu drugih apstraktnih stavova, ne povezuje misli prema predmetnom načelu, ali supostavlja orijentacije i između njih gradi svoju orijentaciju.

Naravno, u publicističkim se člancima ta oblikotvorna osobitost ideologije Dostojevskoga ne može očitovati dovoljno duboko. Ovdje je to jednostavno forma izlaganja. Monologizam mišljenja ovdje nije naravno nadvladan. Publicistika za to stvara najnepovoljnije uvjete. Ali ipak ni ovdje Dostojevski ne zna i ne želi odvojiti misao od čovjeka, od njegovih živih usta, da bi tu misao vezao s drugom mišlju na čisto predmetnom bezličnom planu. Dok obična ideološka orijentacija u misli vidi njezin predmetni smisao, njezine predmetne »vrškove«, Dostojevski u čovjeku prije svega vidi njezine »korjenčice«; za njega je misao dvostrana; i te su dvije strane prema Dostojevskome čak i u apstrakciji neodjeljive jedna od druge. Čitav se njegov materijal odvija pred njim kao niz ljudskih orijentacija. Njegov put nije postavljen od misli do misli, nego od orijentacije do orijentacije. Misli za nj znači propitivati i slušati, isprobavati orijentacije, jedne spajati, druge razotkrivati. Treba naglasiti da u svijetu Dostojevskoga i **suglasnost** čuva svoj **dijaloški** karakter, to

<sup>75</sup> F. M. Dostoevskij, *Polnoe sobranie hudožestvennyh proizvedenij*, ur. B. Tomaševskij i K. Halabaev, sv. XI. Moskva – Leningrad: Gosizdat, 1929., str. 11–15.

jest nikad ne dovodi do **stapanja** glasova i istina u jedinstvenu **bezličnu** istinu, kako se to zbiva u monološkom svijetu.

Karakteristično je da u djelima Dostojevskoga uopće nema takvih **odvojenih** misli, stavova i formulacija tipa sentencija, izreka, aforizama i slično, koji bi, izdvojeni iz konteksta i odvojeni od glasa, sačuvali u bezličnom obliku svoje smislaono značenje. Ali koliko je takvih odvojenih točnih misli moguće izdvojiti (i obično se izdvajaju) iz romana L. Tolstoja, Turgenjeva, Balzaca i drugih: one su raspršene ovdje i u govoru likova i u autorskom govoru; odvojene od glasa, one čuvaju svu punoću svoje bezlične aforističke važnosti.

U književnosti klasicizma i prosvjetiteljstva izgradio se osobit tip aforističkoga mišljenja, to jest mišljenja u pojedinim zaokruženim i samodostatnim mislima, prema svojoj samoj zamisli nezavisnima od konteksta. Drugi tip aforističkoga mišljenja izgradili su romantičari.

Dostojevskom su takvi tipovi mišljenja bili osobito strani i neprijateljski. Njegov oblikotvorni svjetonazor ne poznaje **bezličnu pravdu** i u njegovim djelima nema izdvojivih bezličnih istina. U njima su samo cjeloviti i nedjeljivi glasovi-ideje, glasovi – stajališta, ali i njih je nemoguće izdvojiti, ne iskrivljujući njihovu prirodu, iz dijaloškoga tkiva djela.

Istina, u Dostojevskoga postoje likovi predstavnici epigonske svjetske linije aforističkoga mišljenja, točnije aforističke brbljarije, koji se razbacuju vulgarnim šalama i aforizmima, poput primjerice staroga kneza Sokoljskoga (*Mladić*). Ovdje, ali tek dijelom, tek perifernom stranom svoje ličnosti, pripada i Versilov. Ti su svjetski aforizmi, naravno, objektni. Ali u Dostojevskoga postoji i junak osobita tipa – Stjepan Trofimovič Verhovenski. On je epigon viših linija aforističkoga mišljenja – prosvjetiteljske i romantičarske. On se razbacuje odvojenim »istinama« upravo zato što ne posjeduje »vladajuću ideju« koja definira jezgru njegove ličnosti, nema **svoje** istine, nego samo odvojene bezlične istine koje tim samim prestaju biti do kraja istinitima. U svojim predsmrtnim časovima on sam definira svoj odnos prema istini:

»Draga moja, cijeloga sam života lagao. Čak i onda kada sam govorio istinu. Nikada nisam ništa govorio istine radi, nego samo sebe radi, i prije sam to znao, ali sad mi je to tek jasno...« (F. M. Dostojevski, *Bjesovi*, prev. Ivan i Jakša Kušan. Zagreb: Znanje – Zora, 1975., str. 260).

Nijedan aforizam Stjepana Trofimoviča nema značenje izvan konteksta, oni su u tom ili drugom stupnju objektni i na njima je autorov ironijski pečat (to jest – oni su dvoglasni).

U kompozicijski izraženim dijalozima Dostojevskijevih junaka također nema odvojenih misli i stavova. Oni se nikada ne spore po **odvojenim punktovima**, nego uvijek **po cjelovitim točkama gledišta**, unoseći sebe i svoju ideju cjelokupno čak u najkraću repliku. Oni gotovo nikad ne raščlanjuju i ne analiziraju svoju cjelovitu idejnu poziciju.

I u cjelini velikog dijaloga romana odvojeni se glasovi i njihovi svjetovi suprotstavljaju također kao nedjeljive cjeline, a ne raščlanjeno, ne po punktovima i zasebnim stavovima.

U jednom od svojih pisama Pobjedonoscevu u vezi s romanom *Braća Karamazovi* Dostojevski vrlo dobro karakterizira svoju metodu cjelovitih dijaloških suprotstavljanja:

»Jerbo kao odgovor na svu tu *niječnu stranu* ja sam i namijenio tu 6. knjigu, *Ruski monah*, koja će se pojaviti 31. kolovoza. A za to u tom smislu i drhtim za nju: hoće li biti *dovoljan* odgovor. Tim više što **odgovor nije direktan**, na **stavove prije iznesene po točkama** (u *Velikom Inkvizitoru* i ranije), nego tek posredan. Tu se predstavlja nešto posve [i obratno] suprotno gore izraženom svjetonazoru – ali ne predstavlja se opet **po točkama**, već takoreći u **umjetničkoj slici**« (»Pisma«, sv. IV., str. 109).

\*

Osobitosti oblikotvorne ideologije Dostojevskoga koje smo raščlanili definiraju sve strane njegova polifonijskoga stvaralaštva.

U rezultatu takvoga ideološkog pristupa pred Dostojevskim se ne razvija svijet objekata, koji osvjetljuje i uređuje njegova monološka misao, nego svijet svijesti koje se uzajamno osvjetljuju, svijet povezanih smisaonih ljudskih orijentacija. Među njima on traži najvišu, najautoritetniju orijentaciju, i on je ne percipira kao svoju istinsku misao, nego kao drugoga istinskog čovjeka i njegovu riječ. U liku idealnoga čovjeka ili u liku Krista on vidi razrješenje ideoloških traženja. Taj lik ili taj najviši glas treba okruniti svijet glasova, organizirati taj svijet ili ga podčiniti. Upravo čovjekov lik i njegov tuđi glas koji je stran autoru bio je posljednji ideološki kriterij za Dostojevskoga: ne vjernost svojim uvjerenjima i ne vjernost samih uvjerenja, apstraktno shvaćenih, već upravo vjernost autoritetnom čovjekovu liku.<sup>76</sup>

<sup>76</sup> Ovdje, naravno, ne mislimo na završen i zatvoren lik iz stvarnosti (tip, karakter, temperament), nego na otvoreni lik-riječ. Takav idealni autoritetni lik, koji se ne promatra nego koji se slijedi, zaokupljao je Dostojevskoga kao krajnji stupanj umjetničkih zamisli, ali se u njegovu stvaralaštvu taj lik nije ostvario.

Kao odgovor Kavelinu Dostojevski skicira u svojim bilješkama:

»Nedovoljna je definicija moralnosti kao vjernosti svojim uvjerenjima. Potrebno je uvijek iznova postavljati si pitanje: jesu li ispravna moja uvjerenja? Postoji samo jedna provjera – Krist. Ali ovdje više nema filozofije nego vjere, a vjera, vjera je – crvena boja...

Onoga koji spaljuje bogohulnike ne mogu prihvatiti kao moralnog čovjeka jer ne priznajem vašu tezu da je moralnost suglasnost s unutarnjim uvjerenjima. To je tek časnost (ruski je jezik bogat), ali nije moralnost. Moj je moralni obrazac i ideal – Krist. Pitam se: bi li on spaljivao bogohulnike? Ne. Prema tome, spaljivanje bogohulnika nemoralan je postupak...

Krist je griješio – dokazano je! Taj žarki osjećaj govori: bolje da ostanem s pogreškom, s Kristom, nego s vama...

Živi je život od vas odletio, ostale su samo formule i kategorije, a vi kao da se tomu radujete. Tobože ste mirniji (lijenost)...

Vi kažete da je jedino moralno postupati prema uvjerenju. Ali odakle vam taj zaključak? Ja vam uopće neću povjerovati i reći ću, naprotiv, da je nemoralno postupati prema svojim uvjerenjima. I vi me, naravno, ničim nećete osporiti«. <sup>77</sup>

U ovim mislima nama naravno nije važno kršćansko ispovijedanje Dostojevskoga samo po sebi, nego one žive **forme** njegova umjetničko-ideološkoga mišljenja koje ovdje ostvaruju svoju spoznaju i jasan izraz. Njegovu mišljenju strane su formule i kategorije. Njemu je draže ostati s pogreškom, ali s Kristom, to jest bez istine u teoretskom smislu te riječi, bez istine-formule, istine-stava. Iznimno je karakteristično **propitivanje** idealnoga lika (kako bi postupio Krist?), to jest unutarnjedijaloška usmjerenost na nj, ne stapanje s njim, već ravanje po njemu.

Sumnja u uvjerenja i u njihovu običnu monološku funkciju, netraženje istine u zaključku vlastite svijesti niti u njezinu monološkom kontekstu, nego u idealnom, autoritetnom liku drugoga čovjeka, usmjerenost na tuđi glas, tuđu riječ karakteristični su za oblikotvornu ideologiju Dostojevskoga. Autorska ideja, misao, ne treba u djelu svestrano osvjetljivati prikazivani svijet, nego treba ulaziti u nj kao ljudski lik, kao orijentacija među drugim orijentacijama, kao riječ među drugim riječima. Ta idealna orijentacija (istinska riječ) i njezine mogućnosti trebaju biti pred očima, ali ne trebaju djelu davati autorov osobni ideološki ton.

U planu *Žitija velikoga grešnika* sljedeće je karakteristično mjesto:

<sup>77</sup> »Biografija, pis'ma i zametki iz zapisnoj knjižki F. M. Dostoevskoga«. Sankt-Peterburg, 1883., str. 371–372, 374.

»I. PRVE STRANICE. 1) Ton, 2) utisnuti misli umjetnički i sažeto.

Prva napomena – *Ton* (priča *žitije* – to jest makar i od autora, ali sažeto, ne štedeći na objašnjenjima, ali i prikazujući u scenama. Tu treba harmonija). **Suhoća priče ponekad kao u *Gilu Blasu***. Na efektним i scenskim mjestima – *kao da* uopće ne treba to previše cijeniti.

Ali i **vladajuća ideja** *žitija* treba biti vidljiva – to jest makar se **čitava vladajuća ideja ne objašnjava riječima** i uvijek ostaje zagonetna, čitatelj treba vidjeti da je ta ideja pobožna, da je *žitije* toliko važno da je vrijedilo početi ga čak od djetinjstva. – Također, **izborom onoga o čemu će u priči biti riječ**, svih činjenica, kao da se neprekidno izlaže (*nešto*) i **neprekidno izlaže pogledu i na pijedestal postavlja budući čovjek**«. <sup>78</sup>

»Vladajuća ideja« osjećala se u zamisli svakoga romana Dostojevskoga. U svojim pismima on često naglašava iznimnu važnost koju osnovna ideja ima za nj. O *Idiotu* on piše u pismu Strahovu: »U romanu ima mnogo toga napisanog na brzinu, mnogo toga je razvučeno i nije uspjelo, ali ponešto je i uspjelo. Ja ne branim svoj roman, nego svoju ideju«. <sup>79</sup> O *Bjesovima* piše Majkovu: »*Ideja* me je zavela i strašno sam je zavolio, ali hoću li sve posložiti i ne izgovniti sav roman – eto to je muka!« <sup>80</sup> I u zamislama djela posebna je funkcija vladajuće ideje. Ona ne izlazi izvan granica velikoga dijaloga i ne završava ga. Ona treba upravljati samo izborom i rasporedom materijala (»izborom onoga o čemu će u priči biti riječ«), a taj su materijal tuđi glasovi, tuđa gledišta, a među njima se »neprekidno na pijedestal postavlja budući čovjek«. <sup>81</sup>

Već smo rekli da ideja predstavlja obično monološko načelo viđenja i poimanja svijeta samo za junake. Među njima je i raspoređeno sve to u djelu što može služiti kao neposredan izraz i oslonac za ideju. Autor se pojavljuje pred junakom, pred njegovim čistim glasom. U Dostojevskoga nema objektivnoga prikazivanja sredine, svagdana, prirode, stvari, to

<sup>78</sup> »Dokumenti po istorii literatury i obščestvennosti«, 1. izd. F. M. Dostoevskij. Moskva: Centrarchiv RSFSR, 1922., str. 71–72.

<sup>79</sup> F. M. Dostoevskij. *Pis'ma*, sv. II. Moskva – Leningrad: Gosizdat, 1930., str. 170.

<sup>80</sup> Isto, str. 333.

<sup>81</sup> U pismu Majkovu Dostojevski piše: »Želim u drugu pripovijest unijeti glavnu figuru Tihona Zadonskoga, naravno, pod drugim imenom, ali će isto biti arhijerej u manastiru koji živi u miru... Možda ću i prikazati veličanstvenu, *pozitivnu*, svetu figuru. To više nije Kostanžoglo, nije ni Nijemac iz Oblomova (zaboravio sam mu prezime)... i nisu Lopuhovi ni Rahmetovi. **Zaista, ja neću ništa stvoriti**. Samo ću iznijeti stvarnoga Tihona, kojega sam s ushitom davno primio u svoje srce« (*Pis'ma*, sv. II. Moskva – Leningrad: Gosizdat, 1930., str. 264).

jest svega onoga što bi moglo postati oslonac za autora. Najraznolikiji svijet stvari i stvarnosnih odnosa koji ulazi u roman Dostojevskoga dan je u svjetlu junaka, u njihovu duhu i njihovu tonu. Autor, kao nosilac vlastite ideje, nije u neposrednom dodiru ni s jednom stvari, on je u dodiru samo s ljudima. Potpuno je shvatljivo da u tom svijetu subjekta ni ideološki lajtmotiv ni ideološki zaključak, koji pretvaraju svoj materijal u objekt, nisu mogući.

Jednom od svojih korespondenata Dostojevski piše 1878.: »Tu dodajte, povrh svega (govorilo se o čovjekovu nepodčinjavanju općem prirodnom zakonu – *M. B.*), *moje ja* koje je sve spoznalo. Ako je ono sve to spoznalo, to jest svu zemlju i njezin aksiom (zakon samoodrživosti – *M. B.*), tada je, znači, to *moje ja* iznad svega toga, ili se bar ne uklapa u samo to, već kao da negdje sa strane, nad svim tim, sudi i spoznaje ga... Ali u tom slučaju to *ja* ne samo da se ne podčinjava zemaljskom aksiomu, zemaljskom zakonu, nego i proizlazi iz njih, ima svoj zakon iznad svega toga«.<sup>82</sup>

Ovu, uglavnom idealističnu ocjenu spoznaje Dostojevski ipak nije monološki primijenio u svojem umjetničkom stvaralaštvu. »Ja« koje spoznaje i prosuđuje i svijet kao njegov objekt nisu dani ovdje u jednini, nego u množini. Dostojevski je nadvladao solipsizam. Idealističku svijest nije namijenio sebi, već svojim junacima, i ne jednomu, nego svima. U centru njegova stvaralaštva umjesto odnosa prema svijetu toga »ja« koji spoznaje i prosuđuje našao se problem odnosa tih »ja« koja se međusobno spoznaju i prosuđuju.

---

<sup>82</sup> F. M. Dostoevskij. *Pis'ma*, sv. IV. Moskva: Goslitizdat, 1959., str. 5.

## **ŽANROVSKE I SIŽEJNO-KOMPOZICIJSKE OSOBITOSTI DJELÂ DOSTOJEVSKOGA**

Osobitosti poetike Dostojevskoga koje smo pokušali otkriti u prethodnim poglavljima pretpostavljaju naravno potpuno novo tumačenje žanrovskih i sižejno-kompozicijskih elemenata u njegovu stvaralaštvu. Ni junak, ni ideja, ni samo polifonijsko načelo u izgradnji cjeline ne uklapaju se u žanrovske i sižejno-kompozicijske oblike biografskoga, socijalno-psihološkoga, svagdanjega i obiteljskoga romana, to jest u one oblike koji su dominirali u suvremenoj književnosti Dostojevskoga i koje su razrađivali njegovi suvremenici kao što su Turgenjev, Gončarov, L. Tolstoj. Za razliku od njihova stvaralaštvo Dostojevskoga očito pripada potpuno drugom, stranom za njih, žanrovskom tipu.

Siže biografskoga romana nije prikladan za junaka u Dostojevskoga jer se takav siže u cijelosti oslanja na društvenu i karakterološku određenost i junakovu potpunu životnu utjelovljenost. Između karaktera junaka i njegove životne priče mora postojati duboko organsko jedinstvo. Na tome se temelji biografski roman. Junak i njegova objektivna okolina moraju biti sazdana od istoga grumena. Junak Dostojevskoga u tome pak smislu nije utjelovljen, niti se može utjeloviti. On ne može imati normalan biografski siže. I sami junaci uzaludno maštaju i žude za utjelovljenjem, za uključenjem u normalan životni siže. Jedna je od bitnih tema kod Dostojevskoga čežnja za utjelovljenjem »sanjara« koji je rođen iz ideje »čovjeka iz podzemlja« i »junaka iz slučajne obitelji«.

Polifonijski roman Dostojevskoga gradi se na drugom sižejno-kompozicijskom temelju i vezan je uz drugačije žanrovske tradicije u razvoju europske umjetničke proze.

U literaturi o Dostojevskom osobitosti njegova stvaralaštva vrlo se često vežu s tradicijom europskoga pustolovnog romana. U tom je izvjesno zrnice istine.

Između pustolovnoga junaka i junaka u Dostojevskoga postoji jedna formalna sličnost, vrlo bitna za kompoziciju romana. I o pustolovnom junaku ne možemo reći tko je on. On nema čvrstih, socijalno-tipičnih i individualno-karakteroloških kvaliteta od kojih bi se sastavio stabilan oblik njegova karaktera, tipa ili temperamenta. Takav određeni lik otežavao bi pustolovni siže, ograničio bi pustolovne mogućnosti.

Pustolovni junak može postati bilo tko, s njim se može svašta dogoditi. Ni on nije supstanca, nego čista funkcija dogodovština i avanturā. Pustolovnoga junaka, kao i junaka u Dostojevskoga, ne predodređuje njegov lik i on također nije zaokružen.

Ovo je doduše čisto vanjska i vrlo gruba sličnost. Ali dostatna je kako bi se od junakā Dostojevskoga napravili mogući nosioci pustolovnoga sižea. Krug tih veza koje mogu stvoriti junaci i tih događaja u kojima oni mogu sudjelovati ne ograničavaju i ne predodređuju njihovi karakteri, a ni društvo u kojem bi oni zaista mogli biti utjelovljeni. Stoga je Dostojevski slobodno mogao koristiti najradikalnije i dosljedne postupke ne samo uzvišenoga avanturističkog nego i bulevarskog romana. Njegov junak ništa ne isključuje iz svojega života osim jedne stvari – društvenoga blagoobličja u potpunosti utjelovljena junaka obiteljskoga i biografskoga romana.

Stoga je Dostojevski najmanje mogao u bilo čemu slijediti Turgenjeva, Tolstoja, zapadnoeuropske predstavnike biografskoga romana ili realno se s njima zbližiti. Eto zašto su sve vrste pustolovnoga romana ostavile dubok trag u njegovu stvaralaštvu. »On je prije svega rekonstruirao – piše Grosman – jedini put u čitavoj povijesti ruskog klasičnog romana, tipične fabule pustolovne književnosti. Tradicionalni uzorci europskog pustolovnog romana više su puta poslužili Dostojevskom kao skice za pletenje njegovih intriga.

Uzimao je čak i šablone te književne vrste. U jeku žurnog rada nije odolijevao iskušenju koristiti raširene vrste pustolovnih fabula koje su izlizali ulični romanopisci i feljtonski pripovjedači...

Ne postoji, čini se, nijedan atribut starog avanturističkog romana koji Dostojevski nije koristio. Osim tajanstvenih zločina i masovnih katastrofa, titula i neočekivanog imetka, nalazimo ovdje najtipičniju crtu melodrame – skitnje plemića po zabiti i njihovo prijateljsko bratimljenje s društvenim ološem. Među Dostojevskijevim junacima tu crtu nema samo Stavrogin. Jednako tako prisutna je u kneza Valkovskog, kneza Sokoljskog i čak djelomično u kneza Miškina.<sup>83</sup>

Ali zbog čega je Dostojevskom zatrebao pustolovni svijet? Kakve on ima funkcije u cjelini njegove umjetničke zamisli?

Odgovarajući na to pitanje Leonid Grosman navodi tri osnovne funkcije avanturističkoga sižea. Prvo, uvođenje avanturističkoga svijeta izazivalo je golemi pripovjedački interes koji je olakšavao čitatelju težak prolaz kroz labirint filozofskih teorija, likova i ljudskih odnosa smještenih u jednom

<sup>83</sup> Leonid Grossman, *Poëtika Dostoevskogo*. Moskva: Gosudarstvennaja akademija hudožestvennyh nauk, 1925., str. 53, 56–57.

romanu. Drugo, u romanu-feljtonu Dostojevski je pronašao »iskru simpatije prema poniženima i uvrijeđenima, što se osjeća u pozadini svih pustolovina koje se događaju s usrećenim siromasima i spašenom nahočadi«. Konačno, »iskonska crta« stvaralaštva Dostojevskoga leži u ovoj težnji – »uvesti izuzetno u samu srž svakodnevice, stopiti ujedno, na romantičarski način, uzvišeno i groteskno, i neprimjetnim koracima dovesti likove i svakidašnje pojave na rub fantastičnog«. <sup>84</sup>

Moramo biti suglasni s Grosmanom da su sve navedene funkcije zaista svojstvene avanturističkom materijalu u romanu Dostojevskoga. Čini nam se ipak da se stvar ne svodi samo na to. Sama po sebi zanimljivost nije nikad bila za Dostojevskoga jedini cilj, a ni romantičarsko isprepletanje uzvišenoga i grotesknoga, izuzetnoga i svakidašnjega nije bilo samo po sebi umjetnička svrha. Ako su autori avanturističkoga romana uvođenjem zabiti, bolnica i robije zaista utabali put socijalnom romanu, tad je Dostojevski imao pred sobom obrasce istinskoga socijalnog romana – socijalno-psihološkoga, svagdašnjega, biografskoga, za kojima Dostojevski međutim skoro nikad nije posezao. Grigorovič i drugi, iako su počeli s Dostojevskim, došli su do istoga svijeta poniženih i uvrijeđenih, slijedeći pri tome sasvim drugačije obrasce.

Funkcije na koje je ukazao Grosman su – sporedne. Temelj i srž nalaze se u drugome.

Sižejnost socijalno-psihološkoga, svagdanjega, obiteljskoga i biografskoga romana ne povezuje junaka s junakom kao čovjeka s čovjekom, već kao oca sa sinom, muža sa ženom, suparnika sa suparnikom, voljenog s voljenom ili kao vlastelina sa seljakom, vlasnika s proleterom, dobrostojećeg malograđanina s deklasiranim skitnicom i slično. Obiteljski, životno-fabularni i biografski, socijalno-staleški, socijalno-klasni odnosi čvrst su sveodređujući temelj za sve sižejne veze; slučajnost je ovdje isključena. Junak se uvodi u siže kao utjelovljen i u životu strogo lokaliziran čovjek u konkretnom i nepropusnom obličju svoje klase ili staleža, svojega obiteljskog statusa, svoje dobi, sa svojim životno-biografskim ciljevima. Njegovu **ljudskost** toliko konkretizira i specificira njegovo mjesto pod suncem da je ona sama po sebi lišena utjecaja koji određuje sižejne odnose. Ona se može razotkrivati samo unutar čvrstih granica tih odnosa.

Junake razmješta siže i oni se mogu zapravo sastati tek na određenom konkretnom području. Njihove uzajamne odnose gradi siže, siže ih i završava. Njihove samosvijesti i njihove ljudske svijesti ne mogu

<sup>84</sup> Leonid Grossman, *Poëtika Dostoevskogo*. Moskva: Gosudarstvennaja akademija hudožestvennyh nauk, 1925., str. 61–62.

stvarati nikakve međusobne, koliko-toliko bitne izvansižejne veze. Siže ovdje nikad ne može postati jednostavan materijal za izvansižejnu komunikaciju svijesti jer su junak i siže napravljeni od jednoga grumena. Junake kao junake porađa siže sam. Siže nije samo njihova odjeća, to je njihovo tijelo i duša. I obratno: njihovo se tijelo i duša mogu istinski razotkriti i zaokružiti samo u sižeu.

Avanturistički siže, nasuprot tomu, zaista je odjeća koja obavija junaka, odjeća koju on može mijenjati koliko hoće. Avanturistički siže ne oslanja se na to što junak jest i kakvo mjesto u životu on zauzima, nego na to što on nije i što, sa stajališta svake prisutne realnosti, nije unaprijed odlučeno i očekivano. Avanturistički siže ne oslanja se na postojeće i stabilne situacije – obiteljske, socijalne, biografske – on se razvija usprkos njima. Avanturistički je položaj onaj u kojem se može naći svaki čovjek kao čovjek. Štoviše, svaku stabilnu društvenu lokalizaciju avanturistički siže ne koristi kao završni životni oblik, nego kao »položaj«. Recimo, aristokrat bulevarškoga romana nema ničega zajedničkog s aristokratom socijalno-obiteljskoga romana. Aristokrat bulevarškoga romana položaj je u kojem se čovjek našao. Čovjek živi u kostimu aristokrata kao čovjek: puca, vrši nedjelo, bježi od neprijatelja, svladava prepreke i tako dalje. Sve socijalne i kulturne ustanove, pravila, staleži, klase, obiteljski odnosi samo su položaji u kojima se može naći vječni sebi ravan čovjek. Zadaci koje mu diktira sama vječna ljudska priroda – samoočuvanje, želja za pobjedom i slavom, žudnja za tjelesnom ljubavlju i posjedovanjem – određuju avanturistički siže.

Zaista, taj je vječni čovjek avanturističkoga sižea takoreći tjelesni i tjelesno-duševni čovjek. Zbog toga je izvan samoga sižea on prazan i prema tome nikakve izvansižejne veze s drugim junacima ne uspostavlja. Avanturistički siže ne može stoga biti zadnja veza u svijetu Dostojevskijevih romana, ali kao siže on je blagodatni materijal za ostvarenje njegove umjetničke zamisli.

Avanturistički siže u Dostojevskoga sjedinjuje se s dubokom i oštrom problematičnošću; štoviše, postavljen je u cijelosti u svrhu ideje: on smješta čovjeka u izuzetne okolnosti koje ga razotkrivaju i provociraju, zbližava ga i dovodi u doticaj s različitim ljudima u neobičnim i neočekivanim okolnostima upravo s ciljem **iskušavanja** ideje i čovjeka ideje, to jest »čovjeka u čovjeku«. A to omogućuje spajanje pustolovine s takvim na prvi pogled stranim joj žanrovima kao što su ispovijest, žitija i tomu slično.

Takav spoj pustolovine, pri tome često bulevarske, s idejom, problemskim dijalogom, s ispoviješću, žitijem i propovijedi, sa stajališta u 19. st. dominantnih predodžbi o žanrovima, činio se neobičnim, shvaćao se kao gruba, ničim opravdana povreda »žanrovske estetike«. U

19. stoljeću ti su se žanrovi i žanrovski elementi zaista naglo zatvorili u sebe i izgledali su kao da su strani. Sjetimo se prekrasne karakterizacije tē stranosti<sup>85</sup> koju je svojedobno dao L. P. Grosman (vidi str. 17-19 u našoj knjizi). Nastojali smo dokazati da se ova žanrovska i stilistička stranost osmišljava i svladava u Dostojevskoga na temelju postupnoga polifonizma njegova stvaralaštva. Sada je došao trenutak da se ovo pitanje rasvijetli i sa stajališta **povijesti** žanrova, to jest da se prenese u sferu **povijesne poetike**.

Stvar je u tome da spoj avanturizma i izrazite problematičnosti, dijalogičnosti, ispovijesti, žitija i propovijedi uopće nije nešto što je apsolutno novo i neviđeno. Novo je bilo samo Dostojevskijevo polifonijsko korištenje i osmišljavanje toga žanrovskog sjedinjenja. Ono samo vuče korijene iz davne starine. Avanturistički roman 19. st. samo je jedna grana – osiromašena i pri tome deformirana – moćne i razgranate žanrovske tradicije koja vuče korijen, kao što smo rekli, iz drevnosti, sa samih izvora europske književnosti. Smatramo da je neophodno slijediti tu tradiciju sve do njezinih izvora. Nipošto se ne smijemo ograničiti na analizu žanrovskih pojava, najbližih Dostojevskom. Štoviše, upravo na izvore i namjeravamo usmjeriti svoju pažnju. Stoga ćemo morati na neko vrijeme odmaknuti se od Dostojevskoga i prelistati nekoliko starih stranica povijesti književnih vrsta, u nas gotovo potpuno neosvijetljenih. Ovaj povijesni osvrt pomoći će nam da dublje i ispravnije pojмимо žanrovske i sižejno-kompozicijske posebnosti djelä Dostojevskoga koje u biti još gotovo nisu razotkrivene u kritičkoj literaturi o njemu. Osim toga, mislimo da je ovo pitanje od širega značenja za teoriju i povijest književnih vrsta.

Književna vrsta po samoj svojoj prirodi odražava najstabilnije, »vječite« tendencije u razvoju književnosti. U književnoj vrsti se uvijek čuvaju besmrtni elementi **arhaike**. Tâ se arhaika doduše u njoj čuva samo zahvaljujući njezinu neprestanom **obnavljanju**, takoreći osuvremenjivanju. Književna je vrsta uvijek ta i nije ta, stara i nova istodobno. Književna se vrsta preporađa i obnavlja na svakoj novoj etapi književnoga razvoja i u svakom individualnom djelu te vrste. U tome je život žanra. Stoga i arhaika koja se čuva u književnoj vrsti nije mrtva, nego vječno živa, to jest sposobna za obnavljanje. Književna vrsta živi u sadašnjosti, ali uvijek **se sjeća** svoje prošlosti, svojega počela. Književna je vrsta predstavnik stvaralačkoga sjećanja u procesu književnoga razvoja. Upravo zato književna je vrsta sposobna da osigura **jedinstvo i kontinuitet** toga razvoja.

<sup>85</sup> U izvorniku – neprevodiva standardnim oblikom – *čuzerodnost'* (op. prev.).

To je razlog zašto je potrebno, radi ispravnoga poimanja književne vrste, vratiti se na njezin početak.

\*

Na kraju se klasične antike i kasnije, u doba helenizma, oblikuju i razvijaju mnogobrojne književne vrste, izvana dosta raznolike, ali vezane unutarnjim srodstvom, i stoga formiraju posebno književno područje koje su sami prastanovnici vrlo sugestivno nazvali *σπουδογέλοιοι* (*spoudogeloion*), to jest područje ozbiljno-smiješnoga. Tu su oni smještali Sófrónove pantomime, »sokratski dijalog« (kao poseban žanr), opsežnu književnost simpozijā (također poseban žanr), ranu memoarsku književnost (Iona s Khíosa, Kritiju), pamflete, svu bukoličku poeziju, »menipsku satiru« (kao poseban žanr) i neke druge žanrove. Čvrste i stabilne granice toga područja ozbiljno-smiješnoga teško da se mogu označiti. Ali prastanovnici su jasno osjećali njegovu načelnu svojevrsnost i suprotstavljali su ga ozbiljnim književnim vrstama – epopeji, tragediji, povijesti, klasičnoj retorici i drugima. I s pravom – razlike između toga područja i ostale klasične antičke književnosti dosta su bitne.

Po čemu su specifični žanrovi ozbiljno-smiješnoga?

Uza sve vanjsko šarenilo oni su duboko povezani s **karnevalskim folklorom**. Svi su prožeti – u manjoj ili većoj mjeri – specifičnim **karnevalskim doživljavanjem svijeta**, neki pak od njih izravne su književne varijacije usmenih karnevalsko-folklornih žanrova. Karnevalski odnos prema svijetu koji prožima te književne vrste od vrha do dna određuje njihove posebnosti i stavlja lik i riječ u njima u osobit odnos prema stvarnosti. Doduše, u svim ozbiljno-smiješnim žanrovima postoji jak retorički element, ali on se bitno mijenja u atmosferi **vesele relativnosti** karnevalskoga doživljaja svijeta: slabi se njegova jednostrana retorička ozbiljnost, njegova razboritost, jednoznačnost i dogmatizam.

Karnevalski odnos prema svijetu posjeduje moćnu životvornu snagu koja preobražava i neiskorjenjivu vitalnost. Stoga čak i u naše doba te književne vrste koje su barem malo vezane uz tradicije ozbiljno-smiješnoga čuvaju u sebi karnevalski kvas (ferment), što ih živo izdvaja iz mase drugih žanrova. Te književne vrste imaju na sebi specifičan biljeg po kojemu ih možemo prepoznati. Tanan sluh uvijek čuje i najslabiji odjek karnevalskoga doživljavanja svijeta.

Onu književnost koja je osjetila na sebi – izravno i neposredno ili neizravno, preko niza posredničkih karika – utjecaj ovih ili onih vrsta karnevalskoga folklorā (antičkoga ili srednjovjekovnoga) nazivat ćemo **karnevaliziranom književnošću**. Čitavo ozbiljno-smiješno

područje prvi je primjer takve književnosti. Mi smatramo da je problem karnevalizacije književnosti jedan od jako važnih problema povijesne poetike, pretežito žanrovske.

Ipak, samoj problematici karnevalizacije obratit ćemo se nešto kasnije (poslije analize karnevala i karnevalskoga doživljaja svijeta). Zaustavit ćemo se sada na nekim vanjskim žanrovskim posebnostima ozbiljno-smiješnoga područja koje su već rezultat utjecaja karnevalskoga odnosa prema svijetu koji preobražava.

Prva je osobitost svih žanrova ozbiljno-smiješnoga njihov novi odnos prema stvarnosti: njihov je predmet – ili što je još važnije – ishodište poimanja, ocjene i oblikovanja stvarnosti živa, često čak izravno aktualna **suvremenost**. Prvi put u antičkoj književnosti predmet **ozbiljna** (doduše, istodobno i smiješna) prikazivanja daje se bez ikakve epske ili tragične distance, ne daje se u apsolutnoj prošlosti mita i prëdajë, već na razini suvremenosti, u zoni neposrednoga i čak gruboga familijarnoga kontakta sa živim suvremenicima. Mitski junaci i povijesne figure iz prošlosti u ovim su književnim vrstama naročito i naglašeno osuvremenjeni, djeluju i govore u zoni familijarnoga kontakta s nezavršenom suvremenošću. Dakle, u području ozbiljno-smiješnoga događaju se korjenite promjene same vrijednosno-vremenske zone izgradnje umjetničkoga lika. U tome je njezina prva osobitost.

Druga je osobitost neraskidivo vezana s prvom: žanrovi ozbiljno-smiješnoga ne oslanjaju se na **predaju** i ona ih ne blagoslivlja – oni se **svjesno** oslanjaju na **iskustvo** (doduše, još nezrelo) i **slobodnu tvorevinu mašte**; njihov je odnos prema predaji u većini slučajeva duboko kritičan, a ponekad i cinično-razgolićujući. Stoga se ovdje prvi put pojavljuje lik gotovo sasvim oslobođen od predaje koji se oslanja na iskustvo i slobodnu tvorevinu mašte. Ovo je pravi obrat u povijesti književnoga lika.

Treća je posebnost namjerna višestilnost i raznoglasje svih tih žanrova. Oni se odriču stilističkoga jedinstva (jednostilnosti, strogo govoreći) epopeje, tragedije, visoke retorike, lirike. Za njih je karakteristična mnogotonalnost priče, miješanje visokoga i niskoga, ozbiljnoga i smiješnoga, naširoko se koriste uvodni žanrovi – pisma, pronađeni rukopisi, prepričani dijalozi, parodije visokih žanrova, parodijski preosmišljeni citati i dr.; u nekima od njih zapaža se miješanje proznoga i stihovanoga govora, uvode se živi dijalekti i žargoni (a na rimskoj etapi i direktna dvojezičnost), pojavljuju se različite autorske maske. Uz riječ koja prikazuje pojavljuje se **prikazana** riječ; u nekim književnim vrstama vodeću ulogu imaju dvoglasne riječi. Ovdje se prema tome stvara i radikalno nov odnos prema riječi kao književnom materijalu.

Ovo su tri posebnosti, zajedničke svim književnim vrstama, koje ulaze u područje ozbiljno-smiješnoga. Već je odatle jasno kakvo golemo

značenje ima ovo područje antičke književnosti za razvoj budućega europskog romana i one umjetničke proze koja teži romanu i razvija se pod njegovim utjecajem.

Pojednostavljeno i shematski može se reći da romaneskna književna vrsta ima tri osnovna korijena: **epopejski, retorički i karnevalski**. Ovisno o tome koji od tih korijena prevladava, formiraju se tri linije u razvoju europskoga romana: **epska, retorička i karnevalska** (naravno, postoje i mnogobrojni prijelazni oblici). Upravo u području ozbiljno-smiješnoga trebamo tražiti ishodišta za razvoj različitih podvrsta treće, karnevalske linije romana, među njima i one podvrste koja vodi prema stvaralaštvu Dostojevskoga.

Za oblikovanje te podvrste u razvoju romana i umjetničke proze koju ćemo uvjetno nazvati »dijaloškom« i koja, kao što smo rekli, vodi prema Dostojevskom, odlučujuće značenje imaju dvije književne vrste iz područja ozbiljno-smiješnoga – »**sokratski dijalog**« i »**menipska satira**«. Zaustavit ćemo se na njima nešto detaljnije.

»Sokratski dijalog« osobita je i svojedobno vrlo raširena književna vrsta. »Sokratske dijaloge« pisali su Platon, Ksenofont, Antisten, Eshin, Fedon, Euklid, Aleksamen, Glaukon, Simija, Kraton i drugi. Do danas su sačuvani samo Platonovi i Ksenofontovi dijalozi, a ostale imamo samo u tragovima i fragmentima. Međutim, na temelju toga možemo složiti sliku o karakteru toga žanra.

»Sokratski dijalog« nije retorički žanr. Izrastao je na pučko-karnevalskoj podlozi i čitav je prožet karnevalskim doživljajem svijeta, pogotovo u **usmeno** sokratskoj fazi svojega razvoja. Na karnevalsku podlogu ovoga žanra vratit ćemo se nešto kasnije.

Prvotno je žanr »sokratskoga dijaloga« – već na književnom stadiju svojega razvoja – bio gotovo memoarski žanr: bila su to sjećanja na stvarne besjede koje je vodio Sokrat, zapisi besjeda uokvireni u kratku priču po sjećanju.

Slobodno-umjetnički pristup materijalu uskoro oslobađa, gotovo u potpunosti, ovaj žanr od njegovih povijesnih i memoarskih limita i ostavlja u njemu samo sokratsku metodu dijaloškoga razotkrivanja istine i vanjski oblik dijaloga zapisana i uokvirena u priču. Takav slobodno-stvaralački karakter imaju već Platonovi »sokratski dijalozi«, Ksenofontovi – u manjoj mjeri i u fragmentima nam poznati Antistenovi dijalozi.

Zaustavit ćemo se na tim žanrovskim elementima »sokratskoga dijaloga« koji imaju posebno značenje za našu koncepciju.

1. Književna se vrsta temelji na sokratskoj predodžbi o dijaloškoj prirodi istine i njezinu ljudskom shvaćanju. Dijaloški način potrage za

istinom suprotstavljao se **službenom** monologizmu koji pretendira na **posjedovanje gotove istine**, suprotstavljao se i naivnoj samouvjerenosti ljudi koji su mislili da znaju nešto, to jest da posjeduju nekakve istine. Istina se ne rađa i ne nalazi u glavi jednoga čovjeka, ona se rađa **među ljudima** koji je zajedno traže u procesu svoje dijaloške komunikacije. Sokrat je nazivao sebe »svodnikom«: svodio je ljude i gurao ih u raspravu koja je rezultirala rođenjem istine; u odnosu na tu rođenu istinu Sokrat je nazivao sebe »primaljom« jer je pomagao pri porodu. Stoga je i svoju metodu nazvao »primaljskom«. Međutim, Sokrat nikad nije tvrdio da je jedini koji posjeduje gotovu istinu. Naglašavamo, sokratska predodžba o dijaloškoj prirodi istine vukla je korijene iz pučko-karnevalske osnove žanra »sokratskoga dijaloga« i određivala njegov **oblik**, no dosta se rijetko odražavala u samom sadržaju pojedinih dijaloga. Sadržaj je često zadobivao monološki karakter koji je proturječio obikotvornoj ideji žanra. U Platonovim dijalozima prve i druge faze njegova stvaralaštva priznanje dijaloške prirode istine, iako oslabljeno, još je sačuvano u samom njegovu filozofskom svjetonazoru. Niti se njegov dijalog toga razdoblja već pretvara u jednostavan način iznošenja gotovih ideja (u pedagoške svrhe), niti se Sokrat već pretvara u »učitelja«. To se događa u posljednjoj fazi Platonova stvaralaštva: monologizam sadržaja počinje rušiti oblik »sokratskoga dijaloga«. Potom, kad je žanr »sokratskoga dijaloga« prešao u službu formiranih dogmatskih svjetonazora u različitim filozofskim školama i religijskim učenjima, izgubio je svaku vezu s karnevalskim doživljajem svijeta i pretvorio se u jednostavan oblik iznošenja već pronađene, gotove i nepobitne istine i na koncu se potpuno izrodio u oblik »pitanje-odgovor« u neofitskom nauku (kateheze).

2. Dva osnovna postupka »sokratskoga dijaloga« bile su sinkriza (*σύγκρισις*) i anakriza (*ἀνάκρισις*). Sinkriza se shvaćala kao supostavljanje različitih gledišta na određeni predmet. Tehnika takvoga supostavljanja različitih riječi-mišljenja o predmetu u »sokratskom dijalogu« imala je vrlo veliku važnost, što je proizlazilo iz same prirode toga žanra. Anakriza se shvaćala kao način izazivanja, provociranja riječi kod sugovornika, prisiljavanja da izrazi svoje mišljenje, i to do kraja. Sokrat je bio veliki majstor takve anakrize: vladao je umijećem prisiljavanja ljudi da **govore**, riječima oblikuju svoje tamno i tvrdokorno pristrano mišljenje, da ga riječima rasvjetljaju i na taj način razotkrivaju njegovu neistinitost i nepotpunost; umio je izvlačiti na svjetlo dana očigledne istine. Anakriza je provociranje riječi uz pomoć riječi (a ne uz pomoć sižejne situacije kao u »menipskoj satiri«, o kojoj ćemo kasnije). Sinkriza i anakriza dijalogiziraju misao, iznose je, pretvaraju

- u **repliku**, uključuju u dijalošku komunikaciju među ljudima. Oba postupka proizlaze iz shvaćanja dijaloške prirode istine koje se nalazi u samom temelju »sokratskoga dijaloga«. Na tlu toga karnevaliziranog žanra sinkriza i anakriza gube svoj uski apstraktno-retorički karakter.
3. Junaci »sokratskoga dijaloga« su **ideolozi**. Sam je Sokrat prije svega ideolog, ideolozi su i svi njegovi sugovornici – učenici, sofisti, obični ljudi koje on uvlači u dijalog i silom pravi od njih ideologe. Sam događaj koji se odvija u »sokratskom dijalogu« (točnije, reproducira se u njemu) čisto je ideološki događaj potrage i **propitivanja** istine. Taj se događaj katkada odvija s istinskim (ali svojevrsnim) dramatismom, kao primjer uzмимо peripetije ideje o besmrtnosti duše u Platonovu *Fedonu*. »Sokratski dijalog« tako prvi put u povijest europske literature uvodi junaka-ideologa.
  4. U »sokratskom dijalogu«, usporedo s anakrizom, to jest provociranjem riječi riječju, s istim se tim ciljem ponekad koristi sižejna situacija dijaloga. U Platonovoj *Apologiji* situacija suda i očekivanja smrtne presude određuje osobit karakter Sokratova govora kao izvještaja-ispovijesti čovjeka koji stoji **na pragu**. U *Fedonu* besjedu o besmrtnosti duše sa svim njezinim vanjskim i unutarnjim peripetijama izravno određuje predsmrtna situacija. Ovdje je u oba slučaja prisutna tendencija stvaranja **izuzetne** situacije koja čisti riječ od svakojakoga životnog automatizma i objektivnosti, koja prisiljava čovjeka na razotkrivanje dubinskih slojeva ličnosti i misli. Naravno, sloboda stvaranja izuzetnih situacija koje provociraju dubinsku riječ u »sokratskom dijalogu« čvrsto je omeđena povijesnom i memoarskom prirodom toga žanra (na njegovu književnom stadiju). Možemo ipak govoriti o nicanju posebne vrste »dijaloga na pragu« (*Schwellendialog*) na njegovu tlu, kasnije jako raširene već u helenističkoj i rimskoj književnosti, potom u srednjem vijeku i konačno u književnosti renesanse i reformacije.
  5. U »sokratskom dijalogu« ideja se organski spaja s likom čovjeka – njezina nosioca (Sokrata i drugih važnih sudionika dijaloga). Dijaloška kušnja ideje istovremeno je i kušnja čovjeka koji je zastupa. Možemo stoga govoriti ovdje o embrionalnom **obliku ideje**. Vidimo ovdje i slobodno-stvaralački odnos prema tom obliku. Ideje Sokrata, vodećih sofista i drugih povijesnih ličnosti ovdje se ne citiraju i ne prepričavaju, nego se izlažu u slobodno-stvaralačkom razvoju na pozadini drugih ideja koje ih dijalogiziraju. Slabljenjem povijesne i memoarske osnove žanra tuđe ideje postaju sve elastičnije i elastičnije, u dijalozima se počinju okupljati ljudi i ideje koji u povijesnoj zbilji nikad nisu stupali u realni dijaloški kontakt (iako bi mogli). Ostaje samo jedan korak do budućega »dijaloga mrtvacu« gdje se na dijaloškoj plohi sudaraju

ljudi i ideje razdvojeni stoljećima. No »Sokratski dijalog« taj korak još nije učinio. Doduše, Sokrat u *Apologiji* kao da predviđa pojavu toga budućega dijaloškog žanra kada u očekivanju smrtne presude govori o dijalozima koje će voditi u Paklu sa sjenama prošlosti onako kako ih je vodio ovdje, na Zemlji. Vrijedi ipak naglasiti da **oblik ideje** u »sokratskom dijalogu«, za razliku od oblika ideje u Dostojevskoga, još ima **sinkretički** karakter: proces razgraničenja apstraktno-znanstvenoga i filozofskoga **pojma** i umjetničkoga **oblika** još nije završen u vrijeme formiranja »sokratskoga dijaloga«. »Sokratski dijalog« i dalje je sinkretički filozofsko-umjetnički žanr.

To su glavne posebnosti »sokratskoga dijaloga«. One nam daju pravo da smatramo taj žanr jednim od početaka one struje u razvoju europske umjetničke proze i romana koja vodi prema stvaralaštvu Dostojevskoga.

»Sokratski dijalog« kao određen žanr postojao je vrlo kratko, ali tijekom njegova raspada formirali su se drugi dijaloški žanrovi među kojima i »**menipska satira**«. Ona se naravno ne smije promatrati kao čist produkt raspada »sokratskoga dijaloga« (što je katkada slučaj) jer se njezini korijeni nalaze **neposredno** u karnevalskom folkloru čiji je presudni utjecaj još veći ovdje nego u »sokratskom dijalogu«.

Prije početka pomne analize žanra »menipske satire« ukratko ćemo o njemu navesti podatke čisto informativne naravi.

Ova je književna vrsta dobila naziv po imenu filozofa iz 3. st. pr. Kr. Menipa iz Gadare koji joj je dao klasičan oblik,<sup>86</sup> pri čemu je sam termin kao oznaku određenoga žanra uveo u terminologiju rimski učenjak iz 1. st. pr. Kr. Varon, koji je svoje satire nazvao *saturae menippeae*. Sam se žanr pojavio kudikamo ranije: prvi je njegov predstavnik možda bio još Antisten, Sokratov učenik i jedan od autora »sokratskih dijaloga«. »Menipske satire« pisao je također Aristotelov suvremenik Heraklid s Ponta koji je, prema Ciceronu, bio također tvorac srodnoga žanra *logistoricus* (spoj »sokratskoga dijaloga« i fantastične priče). Neosporan predstavnik »menipske satire« bio je Bion iz Boristena, to jest s obale Dnjepra (3. st. pr. Kr.). Slijedi Menip koji je više definirao žanr, zatim Varon čije su satire danas sačuvane u mnogobrojnim fragmentima. Klasična je »menipska satira« Senekina *Apokolokintoza* ili *Pretvorba u tikvu*. Ništa drugo doli do granica romana razrađena »menipska satira« Petronijev je *Satirikon*. Najpotpuniju sliku o žanru svakako nam daju dobro očuvane Lukijanove »menipske satire« (iako ne o svim podvrstama toga žanra). Razrađena su »menipska satira« Apulejeve *Metamorfoze* (*Zlatni*

<sup>86</sup> Njegove satire nisu sačuvane do danas, njihove nazive navodi Diogen Laertije.

*magarac*), u jednakoj mjeri kao njegov grčki izvor poznat nam zahvaljujući Lukijanovu kratkom prepričavanju. Vrlo je zanimljiv primjer »menipske satire« takozvani »Hipokratov roman« (prvi europski roman u pismima). Razvoj »menipske satire« na antičkom stupnju završava Boetijeva *O utjehi filozofije*. Elemente »menipske satire« nalazimo u nekim podvrstama »grčkoga romana«, u antičkom utopijskom romanu, u rimskoj satiri (Lucilija i Horacija). U putanji »menipske satire« razvijali su se neki srodni žanrovi, genetski vezani sa »sokratskim dijalogom«: dijatriba, gorespomenuti žanr *logistorikus*, solilokvij, aretalogički žanrovi i drugo.

»Menipska satira« ostavila je velik trag na starokršćansku književnost (antičkoga razdoblja) i na bizantsku književnost (a preko nje i na starorusku pismenost). U različitim varijantama i pod različitim žanrovskim imenima nastavila je svoj razvoj i u postantičko doba: u srednjem vijeku, u doba renesanse i reformacije te u novom vijeku; u biti ona ne prestaje s razvojem ni danas (kako uz jasnu žanrovsku svijest tako i bez nje). Taj je karnevalizirani žanr, nesvakidašnje gibak i promjenljiv kao Protej, sposoban prodirati i u druge žanrove, imao golemo i dosad nedovoljno ocijenjeno značenje u razvoju europskih književnosti. »Menipska satira« postala je jedan od glavnih nosilaca i sprovednika karnevalskoga doživljaja svijeta u književnosti sve do današnjih dana. Na ovo njezino značenje vratit ćemo se kasnije.

Sada nakon kratkoga (i naravno, nepotpunoga) pregleda antičkih »menipskih satira« trebamo razotkriti osnovne karakteristike toga žanra koje su se definirale u vrijeme antike. U daljnjem tekstu »menipsku satiru« nazvat ćemo samo **menipejom**.

1. U usporedbi sa »sokratskim dijalogom« u menipeji se općenito povećava specifična težina smjehovnoga elementa iako on značajno varira u različitim podvrstama ovoga gipkog žanra: smjehovni je element na primjer jako velik u Varona i nestaje, točnije reducira se<sup>87</sup> u Boetija. Posebnim **karnevalskim** (u širokom smislu te riječi) karakterom smjehovnoga elementa detaljnije ćemo se pozabaviti kasnije.
2. Menipeja se u cijelosti oslobađa tih memoarsko-povijesnih ograničenja koja su bila prisutna u »sokratskom dijalogu« (iako ponekad vanjski memoarski oblik ostaje); ona je slobodna od predaje i nije vezana nikakvim zahtjevima vanjske životne sličnosti istini. Menipeja se

---

<sup>87</sup> Pojava reduciranoga smijeha ima dosta važno značenje u svjetskoj književnosti. Reducirani je smijeh lišen neposrednoga izraza, takoreći »ne čuje se«, ali on ostavlja trag u strukturi lika i riječi, osjeća se u njoj. Preformuliravši Gogolja, možemo govoriti o »smijehu koji je svijetu nevidljiv«. Susrest ćemo se s njim u djelima Dostojevskoga.

očituje **izuzetnom slobodom sižejne i filozofske tvorevine mašte**. Tomu nimalo ne smeta to da su glavni junaci menipeje povijesne i legendarne figure (Diogen, Menip i drugi). Vjerojatno u čitavoj svjetskoj književnosti nećemo naći žanr koji bi u mašti i fantastici bio slobodniji od menipeje.

3. Najvažnija je osobitost menipskoga žanra u tome da se najsmionija i najrazuzdanija fantastika i avantura motivira iznutra, opravdava se, posvećuje čistom idejno-filozofskom cilju – stvarati **izuzetne situacije** za provociranje i preispitivanje filozofske ideje – riječi, **istine** utjelovljene u liku mudraca, tragača za istinom. Naglašavamo da fantastika ovdje ne služi za pozitivno **utjelovljenje** istine, nego za njezino traganje, provociranje i, što je najvažnije, za njezino **ispitivanje**. Radi toga cilja junaci »menipske satire« uzdižu se na nebesa, spuštaju u pakao, putuju nepoznatim fantastičnim zemljama, stavljaju se u izvanredne životne situacije (na primjer Diogen sam sebe prodaje u ropstvo na tržnici, Peregrin svečano spaljuje sam sebe na Olimpijskim igrama, neprestance se u izvanrednim situacijama nalazi magarac Lucij i tako dalje). Vrlo često fantastika zadobiva avanturističko-pustolovni karakter, ponekad simbolički ili čak mistično-religijski (u Apuleja). Ali u svim slučajevima ona je podređena čistoj idejnoj funkciji – provociranja i ispitivanja istine. Najrazuzdanija avanturistička fantastika i filozofska ideja nalaze se ovdje u organskom i neraskidivom umjetničkom jedinstvu. Neophodno je još jednom naglasiti da se radi upravo o ispitivanju **ideje, istine**, a ne o ispitivanju konkretnoga ljudskoga karaktera, individualnoga ili socijalno-tipičnoga. Iskušanje mudraca iskušanje je njegove filozofske pozicije u svijetu, a ne ovih ili onih, neovisnih od te pozicije, osobina njegova karaktera. U tom se smislu može reći da su sadržaj menipeje pustolovine **ideje** ili **istine** u svijetu: na zemlji, u paklu ili na Olimpu.
4. Jako je važna menipejska osobitost organski spoj u njoj slobodne fantastike, simbolike i katkada mistično-religioznoga elementa s rubnim i grubim (po našem mišljenju) **naturalizmom zabiti**. Pustolovine istine na zemlji događaju se na dugom putu, u lupanarima, lopovskim gnijezdima, u gostionicama, na tržnicama, u zatvorima, na erotskim orgijama tajnih kultova i slično. Ideja se ovdje ne boji nikakve zabiti ni životne prljavštine. Čovjek ideje – mudrac – susreće se s krajnjim izrazom svjetskoga zla, bluda, niskosti i vulgarnosti. Taj se naturalizam zabiti čini se pojavljuje već u ranim menipejama. Već su prastanovnici o Bionu iz Boristena govorili da je »on prvi obukao filozofiju u heterino šareno odijelo«. Jako je puno naturalizma zabiti u Varona i Lukijana. Međutim, najširi je i najpotpuniji razvoj naturalizam zabiti mogao ostvariti tek u Petronijevim i Apulejevim

menipejama razrađenim do granica romana. Organski spoj filozofskoga dijaloga, visoke simbolike, avanturističke fantastike i naturalizma zabiti izuzetna je osobina menipeje koja ostaje sačuvana na svim sljedećim etapama razvoja dijaloške linije romaneskne proze, sve do Dostojevskoga.

5. Hrabra tvorevina mašte i fantastika sjedinjuju se u menipeji s izvanrednim filozofskim univerzalizmom i graničnim svjetonazorom. Menipeja je žanr »posljednjih pitanja«. U njoj se ispituju posljednje filozofske pozicije. Menipeja kao da teži iskazivanju posljednje, odlučujuće riječi i djela jednoga čovjeka, u svakom je od njih čitav čovjek i njegov život u cjelini. Ova se žanrovska osobina po svemu sudeći najoštrije manifestirala u ranim menipejama (Heraklida s Ponta, Biona, Talesa, Menipa), sačuvala, iako ponekad u oslabljenu obliku, u svim podvrstama ovoga žanra kao njegova karakterna osobina. U menipejskim se uvjetima sam karakter filozofske problematike, u usporedbi sa »sokratskim dijalogom«, trebao naglo promijeniti: odvojili su se svi koliko-toliko »akademske« problemi (gnoseološki i estetski), otpala je složena i razvijena argumentacija, ostala su u biti čista »posljednja pitanja« s etičko-praktičnim otklonom. Za menipeju je karakteristična sinkriza (to jest supostavljanje) upravo ovako razgoličenih »posljednjih pozicija u svijetu«. Na primjer karnevalsko-satirički prikaz »Prodaje životā«, to jest posljednjih životnih pozicija u Lukijana, fantastična plovidba ideološkim morima u Varona (*Sesculixes*), prolazak kroz sve filozofske škole (najvjerojatnije već u Biona) i slično. Posvuda su tu razgolićeni *pro et contra* u posljednjim životnim pitanjima.
6. U vezi s menipejskim filozofskim univerzalizmom pojavljuje se u njoj troplanska konstrukcija: radnja i dijaloške sinkrize prenose se sa Zemlje na Olimpi i u pakao. Ova je troplanska konstrukcija dana s jasnom vanjskom vizualizacijom primjerice u Senekinoj *Pretvorbi božanskoga Klaudija u tikvu*; ovdje su također s velikom vanjskom jasnoćom dani i »dijalozi na pragu«: u predvorju Olimpa (kamo ne puštaju Klaudija) i na pragu pakla. Menipejska troplanska konstrukcija imala je izvjestan utjecaj na odgovarajuću konstrukciju srednjovjekovnoga misterija i misterijske scene. »Dijalog na pragu« također je bio jako raširen u srednjem vijeku, u ozbiljnim i komičnim žanrovima (na primjer poznati fablio o sporovima seljaka pokraj rajskih vrata), i osobito široko zastupljen u reformacijskoj književnosti – takozvana »književnost nebeskih vrata« (*Himmelsporten-Literatur*). Prikaz **pakla** postao je vrlo važan u menipeji: ovdje je izniknuo zaseban žanr »razgovori mrtvih«, široko rasprostranjen u europskoj renesansnoj književnosti, u 17. i 18. stoljeću.

7. U menipeji se pojavljuje osobita vrsta **eksperimentalne fantastike**, potpuno strana za antički epos i tragediju: promatranje s nekakve neobične točke gledišta, primjerice s visine, pri kojem se naglo mijenjaju razmjeri promatranih životnih pojava; na primjer Lukijanov *Ikaromenip* ili Varonov *Endimion* (promatranje gradskoga života s visine). Smjer te eksperimentalne fantastike nastavlja se, pod presudnim utjecajem menipeje, i u kasnije doba – u Rabelaisa, Swifta, Voltairea (*Micromégas*) i drugih.
8. U menipeji se prvi put pojavljuje ono što se može nazvati moralno-psihološkim eksperimentiranjem: prikazivanje neobičnih, nenormalnih moralno-psiholoških ljudskih stanja – ludosti svake vrste («manijakalna tematika»), podvojenosti ličnosti, neobuzdanoga maštanja, neobičnih snova, strasti na rubu ludila<sup>88</sup>, samoubojstava i slično. Sve te pojave nemaju u menipeji uskotematski, nego formalno-žanrovski karakter. Snovi, maštanja i ludilo ruše epsku i tragičnu cjelovitost čovjeka i njegove sudbine: u njemu se razotkrivaju mogućnosti inoga čovjeka i inoga života, on gubi svoju zaokruženost i jednoznačnost, prestaje se podudarati sa samim sobom. Uobičajeni u epu, snovi – koji prorokuju, pobuđuju ili upozoravaju – tamo ne vode čovjeka izvan granica njegove sudbine i njegova karaktera, ne narušavaju njegovu cjelovitost. Naravno, tâ čovjekova nezaokruživost i njegova nepodudarnost sa samim sobom u menipeji imaju još podosta elementaran i rudimentaran karakter, međutim, one su već otvorene i omogućuju novi pogled na čovjeka. Urušavanju čovjekove cjelovitosti i zaokruženosti pridonosi i čovjekov dijaloški odnos prema samom sebi koji se pojavljuje u menipeji (i koji može uzrokovati podvojenost ličnosti). U tom je pogledu izuzetno zanimljiva Varonova menipeja *Bimarcus*, to jest »dvostruki Marko«. Kao i u svim Varonovim menipejama smjehovni je element ovdje vrlo snažan. Marko obećava napisati rad o tropima i figurama, ali ne održi obećanje. Drugi Marko, to jest njegova savjest, njegov dvojnik, stalno mu to spočitava, ne daje mu mira. Prvi Marko pokušava ispuniti obećanje, ali ne može se usredotočiti: ponese ga čitanje Homera, sam počinje pisati pjesme i tako dalje. Dijalog dvaju Marka, to jest čovjeka i njegove savjesti, ima u Varona komični karakter, ali ipak je, kao svojevrsno umjetničko otkriće, znatno utjecao na Augustinov *Solilokvij*. Usput ćemo naglasiti da i Dostojevski u prikazivanju dvojnosti uz tragični čuva i **komični** element (i u *Dvojniku* i u razgovoru Ivana Karamazova s vragom).

<sup>88</sup> Varon u *Eumenidama* (fragmenti) prikazuje kao bezumlje strasti poput častohleplja, gramzivosti i tako dalje.

9. Za menipeju su vrlo karakteristične scene skandala, ekscentričnoga ponašanja, neumjesnih govora i istupa, to jest svakojaka kršenja općeprihvaćenoga i uobičajenoga tijeka zbivanja, ustaljenih normi ponašanja i bontona, uključujući verbalni. Ovi skandali svojom umjetničkom strukturom uvelike odudaraju od epskih događaja i tragičnih katastrofa. Bitno se razlikuju i od komedijskih tučnjava i razotkrivanja. Može se reći da se u menipeji pojavljuju nove umjetničke kategorije skandaloznoga i ekscentričnoga, apsolutno strane klasičnom epu i dramskim žanrovima (o karnevalskom karakteru ovih kategorija zasebno ćemo govoriti kasnije). Skandali i ekscentričnosti urušavaju epsku i dramsku cjelovitost svijeta, stvaraju procjep u nepokolebljivom, normalnom (»dostojanstvenom«) tijeku ljudskih radnji i zbivanja i oslobađaju ljudsko ponašanje od normi i motivacija koje ga predodređuju. Skandala i ekscentričnih ispada puni su sastanci bogova na Olimpu (kod Lukijana, Seneke, Julijana Apostata i drugih) i scene u paklu, i scene na zemlji (na primjer, u Petronija skandali na trgu, u hotelu, u kupalištu). »Neumjesna riječ« – neumjesna ili po svojoj ciničnoj otvorenosti, ili po profanom razobličavanju svetinja, ili po naglim kršenjima etikete – također je veoma karakteristična za menipeju.
10. Menipeja je napunjena oštrim kontrastima i oksimoronskim spojevima: kreposna hetera, istinska sloboda mudraca i njegov ropski položaj, imperator koji postaje rob, moralni padovi i očišćenja, raskoš i siromaštvo, plemeniti razbojnik i tako dalje. Menipeja se voli poigravati naglim prijelazima i promjenama, vrhom i nizom, usponima i padovima, neočekivanim zbliženjima nečega udaljenoga i razjedinjenoga, s mezalijansama svake vrste.
11. Menipeja često uključuje elemente **socijalne utopije** koji se uvode u obliku snova ili putovanja u nepoznate krajeve; menipeja ponekad izravno prerasta u utopijski roman (*Abaris* Heraklida s Ponta). Utopijski se element organski spaja sa svim ostalim elementima ovoga žanra.
12. Menipeji je svojstveno često umetanje drugih žanrova: novela, pisama, retoričkih govora, simpozija i drugih, miješanje proznoga i pjesničkoga govora. Umetnuti se žanrovi nalaze na različitoj udaljenosti od posljednje autorove pozicije, to jest imaju različit stupanj parodijnosti i objektnosti. Pjesnička partija gotovo je uvijek do neke mjere parodijska.
13. Prisutnost umetnutih žanrova pojačava višestilnost i višetonalnost menipeje; tu se formira novi odnos prema riječi kao književnom materijalu koji je svojstven čitavoj dijaloškoj liniji razvoja umjetničke proze.

14. I na kraju, posljednja je menipejska odlika njezin aktualni publicistički karakter. To je svojevrsni »novinarski« žanr drevnosti koji oštro reagira na ideološku podlogu dnevnih događaja. Lukijanove satire u svojoj ukupnosti čitava su enciklopedija njegova doba: pune su otvorene ili skrivene polemike s različitim filozofskim, religioznim, ideološkim, znanstvenim školama, smjerovima i pravcima njegova vremena, napunjene likovima suvremenih ili tek umrlih javnih radnika, »duhovnih vođa« iz svih sfera društvenoga i ideološkoga života (nazvanih njihovim pravim imenom ili pseudonimom), pune aluzija na sitne i krupne događaje toga vremena, one nagovještavaju nove trendove u napretku svakodnevnoga života, prikazuju socijalne tipove koji se rađaju u svim društvenim slojevima i tako dalje. To je svojevrsni »piščev dnevnik« koji teži razotkrivanju i ocjenjivanju općega duha i tendencije suvremenosti u nastajanju. I Varonove satire u svojoj su cjelini svojevrsni »piščev dnevnik« (u kojem, doduše, prevladava karnevalsko-smjehovni element). Istu karakteristiku nalazimo i u Petronija, Apuleja i drugih. Obilježja časopisa, publicistike, feljtona kao i izuzetna aktualnost svojstveni su u većoj ili manjoj mjeri svim autorima menipeje. Zadnja navedena osobina organski je sjedinjena sa svim ostalim osobinama ovoga žanra.

Ovo su temeljne žanrovske karakteristike menipeje. Neophodno je još jednom naglasiti organsko jedinstvo svih ovih, na prvi pogled raznorodnih svojstava, dubinsku unutarnju cjelovitost ovoga žanra. On se formirao u vremenu raspada nacionalne predaje, kršenja onih etičkih normi koje su činile antički ideal »dostojanstva« (»ljepote – plemenitosti«), u vremenu intenzivne borbe mnogobrojnih i raznorodnih religioznih i filozofskih škola i pravaca, kada su sporovi o »zadnjim pitanjima« svjetonazora postali svakodnevna masovna pojava u svim slojevima društva i odvijali se posvuda gdje su se okupljali ljudi – na trgovima i tržnicama, ulicama, širokim cestama, u gostionicama, u kupeljima, na brodovima i tako dalje, kada je figura filozofa, mudraca (cinika, stoika, epikurejca) ili proroka, čudotvorca postala uobičajena i češća negoli figura monaha u srednjem vijeku, za vrijeme najvećega procvata redovničkih zajednica. To je bilo vrijeme pripreme i stvaranja nove svjetske religije – kršćanstva.

Drugu stranu toga vremena čini obezvrjeđivanje svih vanjskih čovjekovih pozicija u životu, njihovo pretvaranje u **uloge** koje se odigravaju na pozornicama svjetskoga kazališta voljom slijepe sudbine (duboka filozofska spoznaja o tome javlja se u Epikteta i Marka Aurelija, u književnom smislu – u Lukijana i Apuleja). To je vodilo prema urušavanju epske i tragične cjelovitosti čovjeka i njegove sudbine.

Stoga je žanr menipeje vjerojatno najprikladniji odraz svih osobitosti tē epohe. Životni je sadržaj dobio ovdje stabilan žanrovski oblik koji posjeduje **unutarnju logiku** koja određuje neraskidivo ulančavanje svih njezinih elemenata. Zahvaljujući tomu, žanr je menipeje u povijesti razvoja europske romaneskne proze i mogao zadobiti golemu važnost, do danas gotovo uopće neprocijenjenu.

Uz unutarnju cjelovitost žanr menipeje istodobno posjeduje i veliku vanjsku plastičnost, kao i izvrsnu sposobnost usisavanja srodnih malih žanrova i prodiranja u druge velike žanrove kao njihova sastavnica.

Na taj način menipeja usisava takve srodne književne vrste kao što su dijatriba, solilokvij, simpozij. Te su književne vrste srodne po svojoj **unutarnjoj** i vanjskoj **dijalogičnosti** u pristupu čovjekovu životu i čovjekovoj misli.

Dijatriba je unutarnji dijalogizirani retorički žanr konstruiran obično kao besjeda s odsutnim sugovornikom, što je dovelo do dijalogizacije samoga procesa govora i mišljenja. Začetnikom dijatribe stari su narodi smatrali onoga istog Biona iz Boristena koji se smatrao i začetnikom menipeje. Treba primijetiti da je upravo dijatriba, a ne klasična retorika, imala presudan utjecaj na žanrovske osobine ranokršćanske propovijedi.

Dijaloški odnos prema samom sebi odlika je žanra solilokvija. To je besjeda sa samim sobom. Već Antisten (Sokratov učenik koji je možda već pisao menipeje) kao najveće dostignuće svoje filozofije smatrao je »sposobnost dijaloške komunikacije sa samim sobom«. Vrsni majstori ovoga žanra bili su Epiktet, Marko Aurelije i Augustin. Žanr se temelji na otkriću **unutarnjega čovjeka** – »samoga sebe«, nedostupna za pasivno promatranje sebe, dostupna za aktivni **dijaloški pristup sebi samom** koji narušava naivnu cjelovitost predodžbi o sebi na kojoj se zasniva lirski, epski i tragični čovjekov lik. Dijaloški pristup sebi samom razbija vanjske omotače vlastita lika koji postoje za druge ljude, koji određuju vanjsko vrednovanje čovjeka (u očima drugih) te zamućuju čistoću samosvijesti.

Oba su se žanra – dijatriba i solilokvij – razvijala u orbiti menipeje, prepletala s njom i prodirala u nju (osobito na rimskom i ranokršćanskom tlu).

Simpozij je gozbeni dijalog koji je postojao već u doba »sokratskoga dijaloga« (njegovi su obrasci u Platona i Ksenofonta), ali se široko i dosta raznoliko razvijao u sljedećim vremenima. Dijaloška gozbeno riječ posjedovala je posebne privilegije (prvotno kulturnoga karaktera): pravo na osobitu slobodu, neusiljenost i familijarnost, na posebnu otvorenost, na ekscentričnost, na ambivalentnost, to jest spoj u jednoj riječi pohvale i pokude, ozbiljnoga i smiješnoga. Simpozij je po svojoj prirodi čisto karnevalski žanr. Menipeja se katkada izravno oblikovala kao simpozij

(pretpostavljamo već u Menipa, tri Varonove satire oblikovane su kao simpoziji, simpozijske elemente nalazimo i u Lukijana i Petronija).

Menipeja je, kao što smo već rekli, posjedovala sposobnost prodiranja u krupne književne vrste, u izvjesnoj ih mjeri preoblikujući. Na takav se način menipejski elementi napipavaju u »grčkim romanima«. Na primjer, neke epizode i likovi u *Efeškoj priči* Ksenofonta iz Efeza očigledno odišu menipejom. U duhu zabitnoga naturalizma prikazani su niži slojevi društva: zatvorenici, robovi, razbojnici, ribari i ostali. Za druge romane karakteristična je unutarnja dijalogičnost, elementi parodije i reduciranoga smijeha. Elementi menipeje prodiru i u antička utopijska djela kao i u djela aretalogijskoga žanra (primjerice u Filostratov *Život Apolonija iz Tijane*). Veliku važnost ima i transformativni prodor menipeje u pripovjedačke žanrove starokršćanske književnosti.

Naša deskriptivna karakterizacija žanrovskih osobina menipeje i srodnih joj žanrova izuzetno je bliska karakteristici koja se može dati žanrovskim osobitostima stvaralaštva Dostojevskoga (vidi na primjer karakterizaciju L. P. Grosmana navedenu na str. 17-19 ove knjige). U biti sve menipejske osobine (naravno, uz odgovarajuće modifikacije i komplikacije) naći ćemo i u Dostojevskoga. Uistinu, ovo je jedan te isti žanrovski svijet, samo što ga u menipeji vidimo na **početku** razvoja, a u Dostojevskoga – na svojem samom **vrhuncu**. Ali mi znamo da je početak (žanrovska arhaika) u obnovljenom vidu sačuvan i na višim stupnjevima razvoja žanra. Dapače, što se više i složenije žanr razvio, to bolje i cjelovitije pamti svoju prošlost.

Znači li to da je Dostojevski **neposredno** i **svjesno** polazio od antičke menipeje? Naravno da ne! Nikako nije bio **stilizator** drevnih žanrova. Dostojevski se uključio u lanac ove žanrovske tradicije upravo ondje gdje je ona presijecala njegovo doba, iako su mu prethodne karike toga lanca, i antička također, bile više-manje dobro poznate i bliske (vratit ćemo se još na pitanje žanrovskih izvora u Dostojevskoga). Donekle paradoksalno, moguće je izreći misao da osobine antičke menipeje nije čuvalo subjektivno pamćenje Dostojevskoga, već objektivno pamćenje samoga žanra u kojem je stvarao.

Te žanrovske posebnosti menipeje nisu se samo revitalizirale nego i **obnovile** u stvaralaštvu Dostojevskoga. Svojim umjetničkim postupanjem s ovim žanrovskim osobinama Dostojevski je otišao jako daleko od autora antičkih menipeja. Filozofska i socijalna problematika i umjetničke kvalitete antičke menipeje čine se u usporedbi s menipejama Dostojevskoga primitivnima i blijedima. Najbitnija je razlika u tome da antička menipeja još ne poznaje **polifoniju**. Menipeja je kao i »sokratski dijalog« mogla tek pripremiti neke žanrovske uvjete za njezinu pojavu.

\*

Sad ćemo prijeći na problem karnevala i karnevalizacije književnosti koji smo ranije najavili.

Problem **karnevala** (u smislu cjeline svih raznoraznih svetkovina, obreda i oblika karnevalskoga tipa), njegove biti, njegovih dubokih korijena u prvobitnom poretku i čovjekovu prvobitnom mišljenju, njegova razvoja u uvjetima klasnoga društva, njegove izuzetne životne snage i neuništive čari jedan je od najsloženijih i najzanimljivijih problema u povijesti kulture. Mi se njime naravno ovdje baviti ne možemo. Ovdje nas u biti zanima samo problem karnevalizacije, to jest presudnoga karnevalskog utjecaja na književnost, pritom upravo na njezinu žanrovsku stranu.

Sam karneval (ponavljamo: u smislu cjeline svih raznoraznih svetkovina karnevalskoga tipa) nije naravno književna pojava. To je **sinkretičan scenski** oblik obrednoga karaktera. Ta je vrsta vrlo složena, raznorodna, a uz opći karnevalski temelj ima varijacije i nijanse ovisno o epohi, narodu i konkretnim svetkovinama. Karneval je razradio čitav jezik simboličkih konkretno-osjetnih oblika – od velikih i složenih masovnih predstava do pojedinačnih karnevalskih gesta. Taj je jezik diferencirano, možemo reći jasno artikulirano (kao i svaki jezik) izražavao jedinstveno (iako složeno) karnevalsko doživljavanje svijeta koje je prožimalo sve njegove oblike. Taj se jezik ne može prevesti ni donekle adekvatno i potpuno na verbalni jezik, a kamoli na jezik relativnih pojmova, ali on dijelom podliježe transponiranju na jezik umjetničkih likova srodan mu po konkretno-osjetilnom karakteru, to jest na jezik književnosti. Ovo transponiranje karnevala na jezik književnosti mi i nazivamo njezinom karnevalizacijom. Pod kutom ovoga transponiranja izdvajat ćemo i promatrati pojedinačne trenutke i osobine karnevala.

Karneval je predstava bez rampe i bez dijeljenja na izvođače i gledatelje. Svi su u karnevalu aktivni sudionici, svi su upleteni u karnevalski čin, karneval ne razmatraju i, strogo govoreći, čak i ne igraju, već **žive** u njemu, žive po njegovim zakonima dok ti zakoni traju, to znači – žive **karnevalskim životom**. Karnevalski život je život izbačen iz svojega **običnoga** kolosijeka, u neku ruku »izvrnuti život«, »svijet naopako« (»*monde à l'envers*«).

Zakoni, zabrane i ograničenja koji su određivali ustroj i poredak običnog odnosno izvankarnevalskoga života za vrijeme se karnevala ukidaju; ukida se prije svega hijerarhijski ustroj i svi za njega vezani oblici straha, strahopoštovanja, pijeteta, etiketa i slično, to jest sve ono što određuje društveno-hijerarhijska i svaka druga (između ostalog i dobna) ljudska neravnopravnost. Ukida se bilo kakva međuljudska **distanca** i

stupa na snagu posebna karnevalska kategorija – **slobodan familijarni međuljudski kontakt**. Ovo je vrlo važan trenutak karnevalskoga svjetonazora. Ljudi u životu odijeljeni nepropusnim hijerarhijskim barijerama ulaze na karnevalskom trgu u slobodan familijarni kontakt. Ova kategorija familijarnoga kontakta definira i osobit karakter organizacije masovnih predstava i slobodnu karnevalsku gestikulaciju, kao i neprikrivenu karnevalsku riječ.

U karnevalu se izgrađuje u konkretno-osjetilnom obliku koji se doživljava polurealno i poluigrano, **nov modus međuljudskih odnosa** suprotstavljen svemogućim socijalno-hijerarhijskim odnosima izvankarnevalskoga života. Ljudsko se ponašanje, gesta i riječ oslobađaju vlasti svakoga hijerarhijskog položaja (staleža, zvanja, uzrasta, imovinskoga stanja) koji ih je potpuno određivao u izvankarnevalskom životu, i stoga postaju ekscentričnima, neumjesnima sa stajališta logike običnoga izvankarnevalskog života. **Ekscentričnost** je osobita kategorija karnevalskoga doživljavanja svijeta, organski vezana uz kategoriju familijarnoga kontakta; ona omogućuje skrovitim stranama ljudske prirode da se otkriju i izraze u konkretno-osjetilnom obliku.

S familijarizacijom je povezana i treća kategorija karnevalskoga poimanja svijeta – **karnevalske mezalijanse**. Slobodan familijarni odnos rasprostire se na sve: na sve vrijednosti, misli, pojave i stvari. U karnevalske kontakte i veze ulazi sve ono što je bilo zatvoreno, razjedinjeno, udaljeno jedno od drugoga zbog izvankarnevalskoga hijerarhijskog shvaćanja svijeta. Karneval zbližava, ujedinjava, zaručuje i spaja sakralno i profano, visoko i nisko, veliko i ništavno, mudro i glupo i tako dalje.

S tim je povezana i četvrta karnevalska kategorija – **profanacija**: karnevalsko oskvrnjivanje, čitav sustav karnevalskih snižavanja i prizemljenja, karnevalske nepristojnosti povezane s proizvodnom snagom zemlje i tijela, karnevalske parodije na svete tekstove i izreke i slično.

Sve te karnevalske kategorije **nisu apstraktne misli** o ravnopravnosti i slobodi, o povezanosti svega, o jedinstvu proturječja i tako dalje. Ne, to su konkretno-osjetilne, u obliku samoga života doživljene i odigrane obredno-scenske »misli« koje su se slagale i živjele tijekom tisućljeća u najširim narodnim masama europskoga stanovništva. Stoga su i mogle izvršiti tako golem **formalni, žanrooblikovni** utjecaj na književnost.

Te su se karnevalske kategorije i prije svega kategorija slobodne familijarizacije čovjeka i svijeta tijekom tisućljeća transponirale u književnost, poglavito u dijalošku liniju razvoja romaneskne umjetničke proze. Familijarizacija je pogodovala urušavanju epske i tragične distance i prijenosu svega prikazanog u zonu familijarnoga kontakta, ona se

podosta odražavala na organizaciju sižea i sižejnih situacija, određivala je osobitu familijarnost autorove pozicije u odnosu na junake (nemoguću u visokim književnim vrstama), unosila je logiku mezalijansi i sniženja koja profaniraju; konačno, imala je moćan transformativan utjecaj na sam verbalni književni stil. Sve se to vrlo jarko očituje i u menipeji. Na to ćemo se još vratiti – prvo treba dotaknuti neke druge strane karnevala i prije svega **karnevalskih činova**.

Vodeći je karnevalski čin **lakrdijaška krunidba**<sup>89</sup> i **kasnije svrgavanje karnevalskoga kralja**. Taj se obred susreće u ovom ili onom obliku u svim svetkovinama karnevalskoga tipa: u najrazrađenijim oblicima – u saturnalijama, europskom karnevalu i u prazniku glupana (gdje su se umjesto kralja birali lakrdijaški svećenici, biskupi ili papa – ovisno o crkvenom statusu); u manje razrađenu obliku – u svim drugim svetkovinama toga tipa uključujući praznične zabavice na kojima se biraju efemerne praznične kraljice i kraljevi.

U osnovi obrednoga čina krunidbe i kraljeva svrgavanja sama je jezgra karnevalskoga poimanja svijeta – **patoš mijena i promjena, smrti i obnavljanja**. Karneval je praznik vremena koje sve uništava i sve obnavlja. Tako se može izraziti temeljna karnevalska misao. Ali naglasit ćemo još jednom: ovo nije apstraktna misao, već živo shvaćanje svijeta izraženo u doživljenim i odigranim konkretno-osjetilnim oblicima obredne radnje.

Krunidba – svrgavanje dvojedinstveni je ambivalentni obred koji odražava neminovnost i istovremenu tvorbenost promjene-obnove, **veselu relativnost** svakoga ustroja i poretka, svake vlasti i svakoga položaja (hijerarhijskoga). Krunidba već sadrži ideju budućega svrgavanja: ona je od početka ambivalentna. Kruni se antipod pravoga kralja – rob ili luda što kao da otvara i blagoslivlja karnevalski svijet naopačke. U krunidbenom obredu svaki trenutak samoga ceremonijala, i simboli vlasti koji se uručuju onome koji se kruni, i odjeća u koju se on oblači postaju ambivalentnima, zadobivaju nijansu vesele relativnosti, postaju gotovo butaforični (iako je to obredna butaforija); njihovo simboličko značenje postaje dvoplansko (kao realni simboli vlasti, to jest u izvankarnevalskom svijetu, oni su jednoplanski, apsolutni, teški i monolitno-ozbiljni). Od samoga se početka kroz krunidbu nazire svrgavanje. I takvi su svi karnevalski simboli: oni uvijek uključuju perspektivu negiranja (smrti) ili obratno. Rođenje je bremenito smrću, smrt – novim rođenjem.

Obred svrgavanja kao da završava krunidbu i neodvojiv je od nje (ponavljam: to je dvojedinstveni obred). I kroz njega se nazire nova

<sup>89</sup> U izvorniku: *šutovskoe uvenčanie*. Na ruskom je šut lakrdijaš (op. prev.).

krunidba. Karneval svetkuje samo smjenjivanje, sam proces smjenjivosti, a ne ono što se zapravo mijenja. Karneval je takoreći funkcionalan, a ne supstancionalan. On ništa ne apsolutizira, već proglašava veselu relativnost svega. Ceremonijal obreda svrgavanja suprotstavljen je obredu krunidbe: s onoga kojemu skidaju krunu svlače njegovo kraljevsko odijelo, skidaju vijenac, oduzimaju druge simbole vlasti, ismijavaju ga i tuku. Svi simbolički elementi toga ceremonijala svrgavanja dobivaju drugu pozitivnu stranu, to nije gola, apsolutna negacija i uništenje (apsolutnu negaciju kao i apsolutnu afirmaciju karneval ne poznaje). Štoviše, upravo u obredu svrgavanja osobito se jako isticao karnevalski patos promjena i obnova, lik tvorbene smrti. Zbog toga se obred svrgavanja češće od ostalih transponirao u književnost. Ali ponavljamo, krunidba – svrgavanje su nerazdvojivi, oni su dvojedinstveni i prelaze jedno u drugo; kod apsolutnoga razdvajanja potpuno se gubi njihov karnevalski smisao.

Karnevalski čin krunidbe – svrgavanja prožimaju, naravno, karnevalske kategorije (logika karnevalskoga svijeta): slobodan familijarni kontakt (što se osobito oštro vidi u svrgavanju), karnevalske mezalijanse (rob – kralj), profanacija (poigravanje simbolima najviše vlasti) i slično.

Mi se nećemo ovdje zaustavljati na detaljima obreda krunidbe – svrgavanja (iako su vrlo zanimljivi) i na njegovim različitim varijacijama kroz epohe i različite svetkovine karnevalskoga tipa. Također nećemo analizirati svakojake sporedne karnevalske obrede kao što su prurušavanje, to jest karnevalska promjena odjeće, životnih položaja i sudbina, karnevalske mistifikacije, beskrvni karnevalski ratovi, verbalni agoni – prepirke, razmjena darova (izobilje kao element karnevalske utopije) i drugi. Svi su se ti obredi također transponirali u književnost pridajući odgovarajućim sižeima i sižejnim položajima simboličku dubinu i ambivalentnost ili veselu relativnost i karnevalsku lakoću i brze promjene.

Međutim, svakako izuzetno velik utjecaj na književno-umjetničko mišljenje izvršio je obred krunidbe – svrgavanja. On je odredio osobit **tip** konstruiranja umjetničkih likova i čitavih djela **koji svrgava**, pri čemu je svrgavanje ovdje bilo zaista ambivalentno i dvoplansko. Ako se pak karnevalska ambivalentnost gasila u prikazivanju svrgavanja, ono se izrođivalo u golo negativno **razotkrivanje** moralnoga ili socijalno-političkoga karaktera, postajalo je jednoplansko, gubilo je svoj umjetnički karakter pretvarajući se u čistu publicistiku.

Neophodno je još dotaknuti se ambivalentne prirode karnevalskih likova. Svi su karnevalski likovi dvojedinstveni, ujedinjuju oba pola promjene i krize: rođenje i smrt (lik trudne smrti), blagoslov i prokletstvo (blagoslivljajuće karnevalsko prokletstvo koje blagoslivlja i istodobno želi

smrt i ponovno oživljavanje), pohvalu i pokudu, mladost i starost, gore i dolje, lice i zadnjicu, glupost i mudrost. Za karnevalsko mišljenje vrlo su karakteristični parni likovi odabrani prema kontrastu (visok – nizak, debeo – mršav i slično) i prema sličnosti (dvojnici – blizanci). Karakteristična je i uporaba izokrenutih stvari: odijevanje preokrenute odjeće (ili naopako), gaće na glavi, posuđe umjesto pokrivala za glavu, kućne potrepštine kao oružje i slično. To je osobita manifestacija karnevalske kategorije **ekscentričnosti**, kršenja običnoga i općeprihvaćenoga, život izbačen iz svojega uobičajenoga kolosijeka.

Duboko je ambivalentna slika **vatre** u karnevalu. To je vatra koja istovremeno uništava i obnavlja svijet. Na europskim karnevalima gotovo je uvijek figurirala posebna naprava (obično kola sa svakojakim karnevalskim starudijama) zvana »pakao«, a na kraju karnevala ovaj se »pakao« svečano spaljivao (katkada se karnevalski »pakao« ambivalentno povezivao s rogom obilja). Karakterističan je obred »*moccoli*« u rimskom karnevalu: svaki sudionik karnevala nosi upaljenu svijeću (»ugarak svijeće«), pri čemu se svatko trudi ugaziti svijeću drugoga uz povik »*Sia ammazzato!*« (»Umri!«). U svojem glasovitom opisu rimskoga karnevala (u *Putovanju po Italiji*) Goethe, nastojeći otkriti dubinski smisao karnevalskih likova, navodi jako simboličnu scenu: dječak za vrijeme »*moccoli*« gasi svijeću svojega oca uz veseo karnevalski povik *Sia ammazzato il Signore Padre!*« (što znači »Umri, gospodine oče!«).

Duboko je ambivalentan i sam karnevalski **smijeh**. Genetski je povezan s najstarijim oblicima ritualnoga smijeha. Ritualni je smijeh bio usmjeren na najviše: psovali su i ismijavali Sunce (najveće božanstvo), druga božanstva, najvišu zemaljsku vlast kako bi ih natjerali na **obnovu**. Svi su oblici ritualnoga smijeha bili povezani sa smrću i ponovnim rođenjem, s proizvodnim činom, sa simbolima proizvodne snage. Ritualni je smijeh reagirao na **krize** u Sunčevu životu (solsticiji), na krize u životu božanstava, u životu svijeta i čovjeka (pogrebni smijeh). U njemu su se stapali ismijavanje i likovanje.

Ta najstarija ritualna usmjerenost smijeha na najviše (božanstvo i vlast) odredila je privilegije smijeha u doba antike i u srednjem vijeku. Mnogo toga što se zabranjivalo u ozbiljnom obliku dopuštalo se u obliku smijeha. U srednjem vijeku, pod krinkom ozakonjene slobode smijeha, bila je moguća »*parodia sacra*«, to jest parodija na svete tekstove i obrede.

Karnevalski je smijeh upućen na najviše – na smjenjivanje vlasti i istina, smjenjivanje poretka svijeta. Smijeh obuhvaća oba pola promjene, odnosi se na sam proces promjene, na samu **krizu**. U činu karnevalskoga smijeha spajaju se smrt i ponovno rođenje, negacija (ismijavanje) i afirmacija (likujući smijeh). To je duboko svjetonazorski i univerzalan smijeh. Takva je specifičnost ambivalentnoga karnevalskog smijeha.

U vezi sa smijehom dotaknut ćemo se još jednoga pitanja – karnevalske naravi **parodije**. Parodija je, kao što smo već naglašavali, neodvojiv element »menipske satire« i općenito svih karnevaliziranih žanrova. Čistim žanrovima (epu ili tragediji) parodija je organski strana, suprotno pak tomu karnevaliziranim žanrovima ona je organski svojstvena. U antici je parodija bila neraskidivo povezana s karnevalskim poimanjem svijeta. Parodiranje je stvaranje **dvojnika koji svrgava**, to je taj isti »svijet naopako«. Zato je parodija ambivalentna. Antika je u biti parodirala sve: satirska drama, primjerice, prvotno je bila parodijski smjehovni aspekt tragičke trilogije koja joj je prethodila. Parodija nije bila ovdje naravno čista negacija onoga što se parodira. Sve ima svoju parodiju, to jest svoj smjehovni aspekt, jer se sve ponovo rađa i obnavlja kroz smrt. U Rimu je parodija bila obvezni dio kako pogrebnoga tako i trijumfnoga smijeha (i jedan i drugi bili su svakako obredi karnevalskoga tipa). U karnevalu se parodiranje široko koristilo u raznoraznim oblicima i stupnjevima: razni su likovi (na primjer karnevalski parovi svake vrste) na različit način i s različitim gledišta parodirali jedan drugoga, to je bilo poput čitavoga sustava zakrivljenih ogledala – koja izdužuju, umanjuju, iskrivljuju u više smjerova i u različitoj mjeri.

Dvojnici koji parodiraju dosta se često pojavljuju i u karnevaliziranoj književnosti. Osobito je uvjerljivo to izraženo u Dostojevskoga – gotovo svaki njegov glavni junak ima nekoliko dvojnika koji ga parodiraju na više načina: Raskolnikov ima Svidrigajlova, Lužina, Lebezjatnikova, Stavrogin – Petra Verhovenskoga, Šatova, Kirilova, Ivan Karamazov – Smjerdjakova, vraga, Rakitina. U svakom od njih (to jest od dvojnika) junak umire (to jest negira se) kako bi se obnovio (to jest očistio se i uzdigao iznad sebe samoga).

U usko formalnoj književnoj parodiji novoga doba veza s karnevalskim svjetonazorom gotovo se potpuno prekida. Međutim, u renesansnim parodijama (u Erazma, Rabelaisa i drugih) karnevalska vatra još plamsa: parodija je bila ambivalentna i osjećala je svoju povezanost sa smrću – obnovom. Zbog toga se u njedrima parodije i mogao zametnuti jedan od najvećih i istovremeno najkarnevalskih romana svjetske književnosti – Cervantesov *Don Quijote*. Dostojevski je ovako ocjenjivao taj roman: »U čitavom svijetu nema ništa dublje ni jače od ovoga djela. Za sad je to zadnja i najznačajnija riječ ljudske misli, to je najgorča ironija koju je jedan čovjek mogao izraziti, ako bi Zemlji došao kraj i ako bi pitali ljude tamo, negdje, „i što, jeste shvatili svoj život na Zemlji i što ste o njemu zaključili?“, onda bi čovjek mogao bez riječi pružiti *Don Quijotea*: „Evo mog zaključka o životu, možete li vi zbog njega mene suditi?“«

Karakteristično je to da je Dostojevski svoj sud o *Don Quijoteu* dao u obliku tipičnog »dijaloga na pragu«.

Na kraju naše analize karnevala (sa stajališta karnevalizacije književnosti) nekoliko riječi o karnevalskom trgu.

Osnovna arena karnevalskih radnji bio je trg i ulice odmah uz njega. Karneval je doduše ulazio i u kuće, bio je ograničen u biti samo vremenski, ne i prostorno; on ne poznaje ni scene, ni rampe. Međutim, centralnom arenom mogao je biti samo trg jer je karneval po svojoj ideji **općepučki i univerzalan**, svi moraju biti u familijarnom kontaktu. Trg je bio simbol općenarodnosti. Karnevalski je trg – trg karnevalskih radnji – zadobio dodatnu simboličku nijansu koja ga je proširila i produbila. U karnevaliziranoj književnosti trg kao mjesto sižejne radnje postaje dvoplanski i ambivalentan: kroz realan trg kao da se nazire karnevalski trg sa slobodnim familijarnim kontaktom i općepučkom krunidbom – svrgavanjem. I ostala mjesta radnje (sižejno i realno motivirana, naravno), u slučaju da mogu biti mjesto susreta i kontakta raznoraznih ljudi – ulice, gostionice, ceste, kupališta, palube brodova i slično, dobivaju dodatni karnevalsko-ulični smisao (uz svu naturalističnost njihova prikaza, univerzalna se karnevalska simbolika ne boji nikakvoga naturalizma).

Svetkovine karnevalske vrste zauzimale su ogromno mjesto u životu najširega puka u antici – i grčkoga i osobito rimskoga, gdje su središnja (iako ne jedinstvena) svetkovina karnevalske vrste bile **saturnalije**. Ništa manje (a možda čak i veće) značenje imale su ove svetkovine i u srednjovjekovnoj Europi i u vrijeme renesanse, pri čemu su one ovdje bile djelomice neposredni živi nastavak rimskih saturnalija. U području pučke karnevalske kulture između antike i srednjega vijeka tradicija se nikad nije prekidala. Svetkovine karnevalske vrste u svim vremenima svojega razvoja vršile su golem, do sada još nedovoljno vrednovan i istražen utjecaj na razvitak čitave kulture, uključujući književnost, čiji su se pojedini žanrovi i pravci podvrgavali naročito moćnoj **karnevalizaciji**. U antičko doba osobito je jaku karnevalizaciju doživjela stara antička komedija i čitava sfera ozbiljno-smjehovnog. U Rimu su sve podvrste satire i epigrama čak svojom organizacijom bile povezane sa saturnalijama, pisale su se za saturnalije ili u svakom slučaju stvarale pod okriljem ozakonjenih karnevalskih sloboda tih svetkovine (na primjer čitavo Marcijalovo stvaralaštvo neposredno je vezano za saturnalije).

U srednjem je vijeku vrlo opsežna smjehovna i parodijska književnost na narodnim jezicima, uključujući latinski, na ovaj ili onaj način bila povezana sa svetkovinama karnevalskoga tipa – za sam karneval, za »praznik budalā«, za slobodan »uskršnji smijeh« (*risus paschalis*) i drugo. U srednjem je vijeku u biti gotovo svaki crkveni blagdan imao svoju pučko-uličnu karnevalsku stranu (osobito takav kao što je Tijelovo). Mnoge nacionalne svetkovine, poput borbe s bikovima, primjerice, imale su jarko izražen karnevalski karakter. Karnevalska atmosfera dominirala

je u sajmenne dane, za praznik trganja groŹda, u dane mirakula, misterija, sotija i sliĉno; ĉitav je srednjovjekovni kazališno-scenski Źivot imao karnevalski karakter. Veliki su gradovi u kasnom srednjem vijeku (kao Źto su Rim, Napulj, Venecija, Pariz, Lyon, NŹrnberg, KŹln i drugi) Źivjeli punim karnevalskim Źivotom sveukupno oko tri mjeseca u godini (ponekad i viŹe). MoŹe se reĉi (uz odreĊene ograde, naravno) da je srednjovjekovni ĉovjek Źivio gotovo **dva Źivota**: jedan – **sluŹbeni**, monolitno ozbiljan i tmuran, podreĊen strogom hijerarhijskom poretku, pun straha, dogmatizma, strahopoŹtovanja i pijeteta, drugi – **karnevalsko-uliĉni**, slobodan, pun ambivalentnoga smijeha, bogohuljenja, profanacija svega svetoga, sniŹavanja i nepristojnosti familijarnoga kontakta sa svakim i sa svime. Oba su ta Źivota bila ozakonjena, ali odijeljena strogim vremenskim granicama.

Ne uzimajuĉi u obzir izmjenjivanje i uzajamno udaljavanje ovih dvaju sustava Źivota i miŹljenja (sluŹbenoga i karnevalskoga), ne moŹe se ispravno shvatiti svojevrsnost kulturne svijesti srednjovjekovnoga ĉovjeka, ne moŹe se snaĉi i u mnogim pojavama srednjovjekovne knjiŹevnosti, kao Źto je, na primjer, »*parodia sacra*«. <sup>90</sup>

U to se doba dogaĊala i karnevalizacija **verbalnoga Źivota** Europljana: ĉitavi jeziĉni slojevi – takozvani **familijarno-uliĉni govor** – bili su proŹeti karnevalskim svjetonazorom; formirao se i golem fundus slobodne karnevalske gestikulacije. Familijarni je govor svih europskih naroda, osobito pogrĊan i podrugljiv, i do danas pun karnevalskih relikata; puna je karnevalske simbolike i suvremena pogrĊno-podrugljiva gestikulacija.

U renesansnom je razdoblju karnevalska stihija, moŹe se reĉi, sruŹila mnoge barijere i prodrla u mnoge sfere sluŹbenoga Źivota i svjetonazora. Prije svega osvojila je gotovo sve Źanrove velike knjiŹevnosti i znaĉajno ih preoblikovala. Dogodila se vrlo duboka i gotovo totalna karnevalizacija ĉitave umjetniĉke knjiŹevnosti. Karnevalsko shvaĉanje svijeta s njegovim kategorijama, karnevalski smijeh, simbolika karnevalskih radnji krunidbi – svrgavanjā, promjena i preodijevanja, karnevalska ambivalentnost i sve nijanse slobodne karnevalske rijeĉi – familijarne, ciniĉki otvorene, ekscentriĉne, pohvalno-pogrĊne i tako dalje, duboko su prodrli skoro u sve Źanrove umjetniĉke knjiŹevnosti. Na temelju karnevalskoga svjetonazora stvaraju se i sloŹeni oblici renesansnoga svjetonazora. Kroz prizmu karnevalskoga doŹivljavanja svijeta u nekoj se mjeri prelama i antika koju osvajaju humanisti toga vremena. Renesansa je vrh karnevalskoga Źivota. <sup>91</sup> Kasnije poĉinje spuŹtanje.

<sup>90</sup> Dva Źivota – sluŹbeni i karnevalski – postojala su i u antiĉko doba, ali tada meĊu njima nije bilo tako velika jaza (osobito u Grĉkoj).

<sup>91</sup> Puĉko-karnevalskoj kulturi srednjega vijeka i renesanse (djelomiĉno i antike)

Od 17. st. pučko-karnevalski život slabi: on gotovo u cijelosti gubi svoju općenarodnost, njegov udio u ljudskom životu naglo opada, njegovi se oblici osiromašuju, usitnjavaju i pojednostavljaju. Još od epohe renesanse počinje se razvijati **dvorsko-praznična maskaradna** kultura koja je usisala niz karnevalskih oblika i simbola (pretežito vanjskoga dekorativnoga karaktera). Nadalje, počinje se razvijati nešto šira (više ne dvorska) linija svetkovina i zabava koja se može nazvati **maskaradnom linijom**; ona je sačuvala u sebi pojedine slobode i dalek odsjaj karnevalskoga doživljavanja svijeta. Mnogi su se karnevalski oblici otkinuli od svoje pučke osnove i otišli s trga u komornu maskaradnu liniju koja živi i danas. Mnogi su se stari karnevalski oblici sačuvali i nastavljaju živjeti i obnavljati se u **lakrdijaškoj**<sup>92</sup> komici na trgu i također u **circusu**. Pojedini se karnevalski elementi održavaju i u kazališno-scenskom životu novoga doba. Zanimljivo je da je čak »glumački uzak krug ljudi« sačuvaao nešto od karnevalskih sloboda, karnevalskoga svjetonazora i karnevalske draži; to je jako dobro odrazio Goethe u *Naukovanju Wilhelma Meistera*, a u naše doba Nemirovič-Dančenko u svojim sjećanjima. Ponešto od karnevalske atmosfere ostajalo je uz određene uvjete i u takozvanoj boemi, ali tu se u većini slučajeva radi o degradaciji i trivijaliziranju karnevalskoga svjetonazora (jer tu više nema ni zrna karnevalskoga duha općenarodnosti).

Usporedo s ovim kasnijim ograncima osnovnoga karnevalskog debla koji su to deblo iscrpili, nastavio je i nastavlja živjeti karneval na trgu u pravom smislu riječi i druga slavlja karnevalskoga tipa, iako su ona izgubila svoje staro značenje i prijašnje bogatstvo simbola i oblika.

Kao rezultat svega ovoga došlo je do mrvljenja i rasplinuća karnevala i karnevalskoga svjetonazora, gubitka njegove istinske općenarodnosti na trgu. Zato se promijenio i karakter književne karnevalizacije. Do polovice 17. stoljeća ljudi su bili **neposredni sudionici** karnevalske radnje i karnevalskoga svjetonazora, još su živjeli karneval, to jest karneval je bio jedan od oblika samoga života. Stoga je karnevalizacija imala neposredan karakter (jer su neke književne vrste izravno opsluživale karneval). **Sam karneval bio je izvor karnevalizacije**. Osim toga, karnevalizacija je imala žanrotvorbena značenje, to znači određivala je ne samo sadržaj nego i same žanrovske temelje djela. U drugoj polovici 17. st. karneval gotovo posve prestaje biti neposredan izvor karnevalizacije, ustupajući svoje mjesto utjecaju već ranije karnevalizirane književnosti; na taj

---

posvećena je moja knjiga *Stvaralaštvo François Rabelaisa i pučka kultura srednjega vijeka i renesanse* (1940.) koja se sada (odnosno tada kada je ovo pisano, *op. prev.*) sprema za tisak.

Tamo se navodi specijalna bibliografija po ovom pitanju.

<sup>92</sup> U izvorniku: v[...] *balagannoj komike* (*op. prev.*).

način karnevalizacija postaje čisto književna tradicija. Već kod Sorela i Scarrona vidimo, uz izravan utjecaj karnevala, jako djelovanje karnevalizirane renesansne književnosti (u prvom redu Rabelaisa i Cervantesa), i ovo djelovanje prevladava. Karnevalizacija prema tome već postaje književno-žanrovska tradicija. Karnevalski se elementi u toj književnosti, već otrgnutoj od svojega izvora – karnevala, ponešto modificiraju i drukčije tumače.

Prirodno je da i sam karneval i druge svetkovine karnevalskoga tipa (borba s bikovima, na primjer), i maskaradna linija i lakrdijaška<sup>93</sup> komika, i drugi oblici karnevalskoga folkloru vrše nekakav neposredan utjecaj na književnost sve do danas. Međutim, taj se utjecaj u većini slučajeva ograničava na sadržaj djelä i ne zadire u njezinu žanrovsku osnovu, to jest lišen je žanrotvorbene snage.

\*

Sada se možemo vratiti na karnevalizaciju književnih vrsta u području ozbiljno-smjehovnog, čiji naziv već zvuči karnevalski ambivalentno.

Karnevalski temelj »sokratskoga dijaloga« bez obzira na njegovu jako složenu književnu formu i filozofsku dubinu ne izaziva nikakve sumnje. Pučko-karnevalska »prenja« između smrti i života, tame i svjetla, zime i ljeta i slično, prenja prožeta patosom promjena i vesele relativnosti koji ne daje misli da se zaustavi i zaleđi u jednostranoj ozbiljnosti, u lošoj određenosti i jednoznačnosti, izgradila su temelj prvotnoj jezgri toga žanra. To razlikuje »sokratski dijalog« od čisto retoričkoga dijaloga, kao i od dijaloga tragičnoga, ali karnevalska ga osnova zbližava u nekoj mjeri s agonima drevne atičke komedije i sa Sofronovim mimama (čak se pokušavaju rekonstruirati Sofronove mime prema nekim platonovskim dijalozima). Samo sokratsko otkriće dijaloške prirode misli i istine pretpostavlja karnevalsku familjarizaciju odnosa ljudi koji su stupili u dijalog, ukidanje svih distanci među njima; štoviše, pretpostavlja familjarizaciju odnosa prema samom predmetu misli, kako god visok i važan bio, i prema istini samoj. Pojedini dijalozi u Platona konstruirani su po tipu karnevalske krunidbe – svrgavanja. Za »sokratski dijalog« tipične su slobodne mezalijanse misli i likova. »Sokratska ironija« reducirani je karnevalski smijeh.

Ambivalentni karakter – spoj ljepote i ružnoće – ima Sokratov lik (vidi Alkibijadovu karakterizaciju njega u Platonovoj *Gozbi*), u duhu karnevalskih snižavanja konstruirano je i Sokratovo karakteriziranje

---

<sup>93</sup> Vidi prethodnu bilješku.

sebe kao »svodnika« i »primalje«. I sam Sokratov osobni život bio je okružen karnevalskim legendama (primjerice, o njegovu odnosu sa ženom Ksantipom). Karnevalske se legende općenito dubinski razlikuju od junakotvorbenih epskih predaja: one snižavaju i prizemljuju junaka, familijariziraju, približavaju i očovječuju ga; ambivalentni karnevalski smijeh spaljuje sve ono što je neprirodno i okoštalo iako uopće ne dira istinski junačku jezgru lika. Vrijedi reći da su se i romaneskni likovi junaka (Gargantua, Eulenspiegel, Don Quijote, Faust, Simplicissimus i drugi) gradili u atmosferi karnevalskih legendi.

Karnevalska priroda menipeje očituje se još jasnije. Karnevalizacija prožima njezine vanjske slojeve i njezinu dubinsku jezgru. Pojedine menipeje izravno prikazuju svetkovine karnevalskoga tipa (na primjer, dvije Varonove satire prikazuju rimske praznike; u jednoj od menipeja Julijana Apostata opisuje se slavlje saturnalija na Olimpu). Još je to čisto vanjska (takoreći tematska) veza, ali ipak je karakteristična. Veće značenje ima karnevalska interpretacija triju planova u menipeji: Olimpa, podzemlja i zemlje. Prikaz Olimpa ima neskriveno karnevalski karakter: slobodna familijarizacija, skandali i ekscentričnosti, krunidba – svrgavanje karakteristični su za menipejski Olimp. Olimp kao da se pretvara u karnevalski trg (vidi, na primjer, Lukijanova *Tragičnoga Zeusa*). Olimpijske se scene katkada daju na planu karnevalskih sniženja i prizemljenja (također u Lukijana). Kudikamo je zanimljivija dosljedna karnevalizacija pakla. Pakao ujednačuje predstavnike svih zemaljskih statusa, u njemu se ravnopravno susreću i stupaju u familijarni kontakt imperator i rob, bogataš i siromah i slično; smrt skida krunu sa svih okrunjenih za života. Često se u prikazu podzemlja primjenjivala karnevalska logika »svijeta naopačke«: imperator u paklu postaje rob, rob – imperator i tako dalje. Menipejsko karnevalizirano podzemlje definiralo je srednjovjekovnu tradiciju prikazivanja **veseloga pakla** čiji vrhunac nalazimo kod Rabelaisa. Toj srednjovjekovnoj tradiciji svojstveno je namjerno miješanje antičkog podzemlja i kršćanskoga pakla. U misterijama su pakao i vragovi (u »dijablerijama«) također dosljedno karnevalizirani.

I zemaljski je plan u menipeji karnevaliziran: gotovo iza svih scena i događaja realnoga života, u većini slučajeva naturalistički prikazanih, više-manje jasno nazire se karnevalski trg sa svojom specifičnom karnevalskom logikom familijarnih kontakata, mezalijansi, preodijevanja i mistifikacija, kontrastnih parnih likova, skandala, krunidbi – svrgavanja i slično. Tako se iza svih zabitno-naturalističkih scena u *Satirikonu* s većom ili manjom jasnošću probija karnevalski trg. Čak je sam *Satirikonov* siže dosljedno karnevaliziran. Isto to zapažamo u Apulejevim *Pretvorbama* (*Zlatnom magarcu*). Karnevalizacija ponekad

počiva u dubljim slojevima te dopušta da se govori samo o **karnevalskim obertonovima** pojedinih likova i zbivanja. Katkad ona izlazi na vidjelo, primjerice u čisto karnevalskoj epizodi lažnoga ubojstva na **pragu** kada Lucij umjesto ljudi probada mješine svinom, misleći da je vino krv, kao i u sljedećoj sceni karnevalske mistifikacije u sudu nad njim. Karnevalski se obertonovi čuju čak u takvoj stilski ozbiljnoj menipeji kao što je Boetijeva *Utjeha filozofije*.

Karnevalizacija prodire u dubinsku filozofsko-dijalošku jezgru menipeje. Vidjeli smo da je za ovu vrstu karakteristično ogoljeno postavljanje posljednjih pitanja života i smrti i krajnja univerzalnost (ona ne poznaje privatne probleme i razrađenu filozofsku argumentaciju). Karnevalska misao također živi u domeni posljednjih pitanja, ali ona im ne nudi apstraktno-filozofsko ili religiozno-dogmatsko rješenje, nego ih odigrava u konkretno-osjetilnom obliku karnevalskih radnji i likova. Stoga je karnevalizacija omogućavala prijenos posljednjih pitanja iz apstraktno-filozofske domene, preko karnevalskoga doživljavanja svijeta, u konkretno-osjetilni plan likova i događaja, karnevalski dinamičnih, raznoraznih i živih. Karnevalski je svjetonazor dao priliku »odjenuti filozofiju u heterino šareno ruho«. Karnevalski svjetonazor transmisijski je remen između **ideje i avanturističkoga umjetničkoga lika**. U europskoj književnosti novoga doba sjajan su primjer za to Voltaireove filozofske pripovijesti sa svojim idejnim univerbalizmom i karnevalskom dinamikom i šarenilom (primjerice *Candide*); te pripovijesti vrlo očigledno razotkrivaju tradicije menipeje i karnevalizacije.

Karnevalizacija dakle prodire u samu filozofsku jezgru menipeje.

Možemo ponuditi sljedeći zaključak: u menipeji smo otkrili zapanjujući spoj na prvi pogled apsolutno raznorodnih i nespojivih elemenata – filozofskoga dijaloga, avanture i fantastike, zabitnoga naturalizma, utopije i drugih. Sada možemo utvrditi da je spojnicom koja je povezala sve te raznorodne elemente u žanrovsku organsku cjelinu, spojnicom izuzetne snage i žilavosti, bio karneval i karnevalsko poimanje svijeta. I u daljnjem razvoju europske književnosti karnevalizacija je stalno pomagala rušenju svih barijera među žanrovima, među zatvorenim sustavima misli, među različitim stilovima i slično, ona je uništavala svaku zatvorenost i uzajamno ignoriranje, zbližavala udaljeno, ujedinjavala razjedinjeno. U tome je velika funkcija karnevalizacije u povijesti književnosti.

Sada nekoliko riječi o menipeji i karnevalizaciji na kršćanskom tlu.

Menipeja i srodni žanrovi koji se razvijaju u njezinoj orbiti izvršili su odlučujući utjecaj na ranokršćansku književnost koja se stvarala – grčku, rimsku i bizantsku.

Temeljni pripovjedni žanrovi ranokršćanske književnosti – evanđelja, »djela apostolska«, »apokalipsa« i »žitija svetaca i mučenika« – povezani su s antičkom aretalogijom koja se u prvim stoljećima nove ere razvijala u menipejskoj orbiti. U kršćanskim žanrovima taj se utjecaj naglo povećao, osobito zahvaljujući **dijaloškom elementu** u menipeji. U tim se žanrovima, poglavito u mnogobrojnim »evanđeljima« i »djelima«, izrađuju klasične kršćanske dijaloške sinkrize: iskušavanoga (Krista, pravednika) i iskusitelja, vjernika i nevjernika, pravednika i grešnika, siromaha i bogataša, Kristova sljedbenika i farizeja, apostola (kršćanina) i poganina i drugih. Te su sinkrize svima poznate po svojim kanonskim evanđeljima i djelima. Formiraju se i odgovarajuće anakrize (to jest provokacija riječju ili sižejnomo situacijom).

Golemo organizacijsko značenje u kršćanskim žanrovima, kao i u menipeji, ima **iskušenje ideje i njezina nositelja**, iskušanje napastima i mučeništvom (osobito, naravno, u žanru žitija). Kao u menipeji i u njima se susreću ravnopravno, na jednoj podosta dijalogiziranoj površini vlastodršci, bogataši, razbojnici, siromasi, hetere i tako dalje. Poprilično značenje imaju u njima, kao i u menipeji, snovi, ludilo i opsjednutost svake vrste. Konačno, kršćanska pripovjedna književnost usisala je i srodne žanrove: simpozij (evanđeoske gozbe) i solilokvij.

Kršćanska se pripovjedna književnost (bez obzira na utjecaj karnevalizirane menipeje) također podvrgavala i neposrednoj karnevalizaciji. Dovoljno je spomenuti scenu krunidbe – svrgavanja »kralja židovskoga« iz kanonskih evanđelja. Međutim, kudikamo jača karnevalizacija očituje se u apokrifnoj kršćanskoj književnosti.

Dakle, i ranokršćanska pripovjedna književnost (uključujući i kanoniziranu) prožeta je elementima menipeje i karnevalizacije.<sup>94</sup>

To su antički izvori, »počela« (»arhaika«) te žanrovske tradicije, jedan od vrhova koje predstavlja stvaralaštvo Dostojevskoga. Ta su se »počela« u obnovljenom obliku sačuvala u njegovu stvaralaštvu.

Međutim, Dostojevskoga odvajaju od tih izvora dva tisućljeća tijekom kojih je nastavljen razvoj žanrovske tradicije, njezino usložnjavanje, preinačivanje, preosmišljavanje (uz očuvanje jedinstva i neprekidnosti). Slijedi nekoliko riječi o daljnjem razvoju menipeje.

Vidjeli smo da je već na antičkom tlu, uključujući i ranokršćansko, menipeja pokazivala izuzetnu »protejsku« sposobnost mijenjanja svojega vanjskog oblika (uz očuvanje svoje unutarnje žanrovske biti), širenja do razmjera romana, sjedinjavanja sa srodnim žanrovima, ugrađivanja u

<sup>94</sup> Dostojevski je bio jako dobro upoznat ne samo s kanonskom kršćanskom književnošću nego i s apokrifima.

druge velike žanrove (primjerice, u grčki ili ranokršćanski roman). Ta je sposobnost vidljiva i u daljnjem razvoju menipeje, kako u srednjem vijeku tako i u nova doba.

U srednjem vijeku menipejske žanrovske osobine nastavljaju živjeti i obnavljati se u nekim književnim vrstama latinske crkvene književnosti koja se neposredno nadovezuje na tradicije ranokršćanske književnosti, poglavito u nekim podvrstama hagiografske literature. U originalnijem i slobodnijem obliku menipeja živi u dijalogiziranim i karnevaliziranim srednjovjekovnim književnim vrstama kao što su »rasprave«, »prenja«, ambivalentna »slavlja« (*desputaisons, dits, débats*), moraliteti i mirakuli, u kasnom srednjem vijeku – misterije i sotije. Menipejski detalji mogu se opipati u oštro karnevaliziranoj parodijskoj i poluparodijskoj srednjovjekovnoj književnosti: u parodijskim zagrobnim vizijama, u parodijskim »evanđeoskim čitanjima« i drugim. Konačno, vrlo je važna u razvoju te žanrovske tradicije novelistička književnost srednjega vijeka i rane renesanse, duboko prožeta elementima karnevalizirane menipeje.<sup>95</sup>

Čitav ovaj srednjovjekovni menipejski razvoj ispunjen je elementima **lokalnoga** karnevalskog folklora i odražava specifične osobine različitih razdoblja srednjega vijeka.

U renesansnoj epohi – epohi duboke i gotovo totalne karnevalizacije čitave književnosti i svjetonazora – menipeja ulazi u sve velike književne vrste epohe (u Rabelaisa, Cervantesa, Grimmelshausena i drugih), istodobno se razvijaju raznorazni renesansni menipejski oblici u kojima se u većini slučajeva spajaju antičke i srednjovjekovne tradicije toga žanra: Des Périersov *Cimbal svijeta*, Erazmova *Pohvala ludosti*, Cervantesove *Uzorite novele*, *Satyre Ménippée de la vertue du Catholicon d'Espagne* (*Menipova satira o vrlinama španjolskoga Katolikona* iz 1594., jedna od najvećih političkih satira svjetske književnosti), Grimmelshausenove satire, Quevedo i drugi.

U novo se doba uz prodor menipeje u druge karnevalizirane književne vrste nastavlja i njezin samostalan razvoj u varijantama i pod različitim imenima: »lukijanovski dijalog«, »razgovori mrtvaca« (varijante u kojima prevladavaju antičke tradicije), »filozofska pripovijest« (podvrsta menipeje karakteristična za epohu prosvjetiteljstva), »fantastična priča« i »filozofska bajka« (oblici karakteristični za romantizam, na primjer za Hoffmanna) i drugi. Ovdje treba naglasiti da su u novo doba menipejske žanrovske osobine koristili različiti književni pravci i umjetničke metode, naravno obnavljajući ih na svoj način. Tako primjerice Voltaireova racionalistička »filozofska pripovijest« kao i Hoffmannova romantična

<sup>95</sup> Neophodno je ovdje naglasiti taj veliki utjecaj koji je imala na srednjovjekovlje i renesansu novela *O čednoj matroni iz Efeza* (iz *Satirikona*). Ova umetnuta novela jedna je od najvećih antičkih menipeja.

»filozofska bajka« imaju općenite menipejske karakteristike i jednako su oštro karnevalizirane uza sve duboke razlike njihovih umjetničkih pravaca, idejnoga sadržaja i, svakako, stvaralačke jedinstvenosti (dovoljno je usporediti na primjer *Mikromegas* i *Zaches zvan Zinnober*). Trebamo reći da je menipeja u književnostima novoga doba bila prvenstvenim vodičem najzgušnutijih i jasnijih oblika karnevalizacije.

U zaključku treba naglasiti da se žanrovski naziv »menipeja«, kao i ostali antički žanrovski nazivi – ep, tragedija, idila i slično, za književnost novoga doba koristi kao oznaka **žanrovske biti**, ne kao određen žanrovski kanon (kao u antici).<sup>96</sup>

Na ovom završavamo ekskurs u povijest književnih vrsta i vraćamo se na Dostojevskoga (doduše, mi ga tijekom ovoga ekskursa ni na trenutak nismo ispuštali iz vida).

\*

Tijekom ove digresije već smo napominjali da se predstavljena karakteristika menipeje i srodnih joj žanrova gotovo potpuno rasprostire i na žanrovske osobine stvaralaštva Dostojevskoga. Sad trebamo konkretizirati ovaj stav analizom nekih njegovih djela, **ključnih** u žanrovskom pogledu.

Dvije »fantastične priče« kasnoga Dostojevskoga – *Bubac* (1873.) i *San smiješnog čovjeka* (1877.) – mogu se nazvati menipejama gotovo u strogom antičkom smislu toga termina, toliko jasno i sveobuhvatno djeluju u njima klasične osobine toga žanra. Niz drugih djela (*Zapisi iz podzemlja*, *Krotka* i druga) predstavljaju varijacije iste žanrovske biti, slobodnije i udaljenije od antičkih uzora. Konačno, menipeja se ugrađuje u sva velika djela Dostojevskoga, poglavito u pet njegovih zrelih romana, pri čemu se ugrađuje u najbitnijim, odlučujućim trenucima tih romana. Stoga možemo izravno reći da menipeja u biti daje ton čitavom opusu Dostojevskoga.

Teško da ćemo pogriješiti ako kažemo da je *Bubac* svojom smjelošću i dubinom jedna od najvećih menipeja svjetske književnosti. Na njezinoj se sadržajnoj dubini nećemo ovdje zaustavljati – zanimaju nas same žanrovske osobine toga djela.

---

<sup>96</sup> Takvi su žanrovski termini kao »ep«, »tragedija« i »idila« u odnosu na novu književnost postali uobičajeni i općeprihvaćeni, i ni u koga se ne izaziva sumnja kad se *Rat i mir* naziva epon, *Boris Godunov* – tragedijom te *Starinska vlastela* – idilom. Žanrovski je pak termin »menipeja« neuobičajen (osobito u našoj znanosti o književnosti) i njegovo korištenje u vezi djela nove književnosti (primjerice Dostojevskijevih) može se učiniti unekoliko čudnim i nategnutim.

Karakterističan je prije svega lik pripovjedača i **ton** njegove priče. Pripovjedač – »jedno lice«<sup>97</sup> – stoji **na pragu** ludila (*delirium tremens*). Ali bez obzira na to on **nije** čovjek **poput svih** koji izbjegava opće norme, ispada iz životnoga kolosijeka, kojega svi preziru i koji sve prezire, to jest pred nama je nova podvrsta »čovjeka iz podzemlja«. Njegov je ton drhtav, dvosmislen, s prikrivenom ambivalentnošću, s elementima inferalnoga lakrdijaštva (kao kod vragova u misterijima). Bez obzira na vanjski oblik »odsječnih« kratkih kategoričkih fraza, on skriva svoju posljednju riječ, sklanja se od nje. On sam navodi riječi svojega prijatelja koji je ovako okarakterizirao njegov stil: »Mijenja ti se stil«, veli, »postaje nekako sjeckav. Sjeckaš li, sjeckaš – te umetnuta rečenica, te još jedna umetnuta u umetnutu te ubaciš još nešto u zgradama, te sve nešto sjeckaš, sjeckaš...« (F. M. Dostojevski, *Bubac*, prev. Zlatko Crnković, u: F. M. Dostojevski, *Bjesovi II.*, ur. Jakša Kušan. Zagreb: Znanje – Zora, 1975., str. 288–289).

Njegov je govor dijalogiziran iznutra i čitav prožet polemikom. Priča počinje upravo polemikom s nekakvim Semjonom Ardalionovičem koji ga optužuje za pijanstvo. On polemizira i s urednicima koji ne tiskaju njegova djela (on je nepriznat pisac), sa suvremenom publikom koja nema osjećaj za humor, polemizira u biti sa svim svojim suvremenicima. Kasnije, kad se počinje odvijati glavna radnja, srdito polemizira sa »suvremenim mrtvacima«. To je za menipeju tipičan, dijalogizirani i dvosmisleni verbalni stil i ton priče.

Na početku priče iznosi se mišljenje o temi, tipičnoj za karnevaliziranu menipeju, temi o relativnosti i ambivalentnosti razuma i bezumlja, pameti i gluposti. Zatim slijedi opis groblja i sahrane.

Čitav je opis prožet naglašeno **familijarnim** i **profanim** odnosom prema groblju, sahrani, grobljanskom svećenstvu, pokojnicima, prema samom »otajstvu smrti«. Čitav je opis konstruiran na oksimoronskim kombinacijama i karnevalskim mezalijansama, pun je **snižnja** i **prizemljenja**, karnevalske **simbolike** i istovremeno grubog naturalizma.

Evo nekoliko tipičnih ulomaka:

»Pošao sam da **se rastresem** pa se našao **na sprovodu**... Dvadeset pet godina nisam, mislim, bio na groblju; zbilja **krasno mjesto!**

Prvo, **zaudara**. **Navezli** petnaestak mrtvaca. **Pokrovi različitih cijena**; bila su tu i dva katafalka – za jednog generala i za nekakvu vlastelinku. Mnogo **tužnih lica**, mnogo i prijetvorne žalosti, a mnogo i **otvorene radosti**. Popovi se ne mogu potužiti – **prihodi**

<sup>97</sup> U *Piščevu dnevniku* on se pojavljuje još jedanput u *Pola pisma »jednog lica«*.

su to. Ali **zaudara li, zaudara!** Ne bih tu htio biti **duhovnik**«. (**Profani kalambur tipičan za vrstu.**)

»Obzirno zavirivah u lica mrtvaca, pribojavajući se svoje osjetljivosti. Ima blagih izraza, ali ima i neugodnih. Općenito im **osmijesi** nisu lijepi, a u ponekih su i jezoviti...« »Izišao sam za **službe božje** da se prošetam **izvan groblja**. Tu je odmah ubožnica, a malo dalje i **restoran**. Nije ni loš restorančić – može se i pojesti, i sve. Nabila se tu i sva sila **žalobnika**. Zapazio sam da su ljudi vrlo **veseli, dobre volje. Založio sam i gucnuo**« (F. M. Dostojevski, *Bubac*, prev. Zlatko Crnković, u: F. M. Dostojevski, *Bjesovi II.*, ur. Jakša Kušan. Zagreb: Znanje – Zora, 1975., str. 289–290).

Podebljanim riječima izdvojili smo najjače nijanse familijarizacije i profanacije, oksimoronske kombinacije, mezalijanse, prizemljenja, naturalizam i simboliku. Kako vidimo, njima je tekst jako zasićen. Pred nama je dovoljno zgusnut primjerak stila karnevalizirane menipeje. Napomenimo simboličko značenje ambivalentnoga spoja: smrt – smijeh (ovdje radost) – gozba (ovdje »založio sam i gucnuo«).

Dalje slijedi kratko i kolebljivo razmišljanje pripovjedača koji je prisjeo na grobnu ploču, o temi **divljenja i poštovanja** koja su suvremenici odbacili. Ovo je razmišljanje važno za poimanje autorove koncepcije. A poslije toga daje se ovaj, istodobno naturalistički i simbolički detalj:

»Na **ploči** pokraj mene ležao je **nedojeden sendvič** – glupo, a i **ne dolikuje tom mjestu**. Metnuo sam ga na zemlju jer nije **kruh** nego **sendvič**. Uostalom, čini mi se da nije grijeh mrviti kruh na **zemlju**, grijeh je mrviti ga na **pod**. Treba pogledati u Suvorinov kalendar« (F. M. Dostojevski, *Bubac*, prev. Zlatko Crnković, u: F. M. Dostojevski, *Bjesovi II.*, ur. Jakša Kušan. Zagreb: Znanje – Zora, 1975., str. 290).

Izvanredan naturalistički i profanirajući detalj – nedojeden sendvič na grobu – daje priliku da se dotakne simbolike karnevalske vrste: mrviti se kruh na zemlju smije – to je sijanje, oplodnja, na pod se ne smije – to su besplodna njedra.

Nadalje počinje razvoj fantastičnoga sižea koji stvara **anakrizu** izuzetne snage (Dostojevski je veliki majstor anakrize). Pripovjedač sluša razgovor mrtvaca pod zemljom. Ispostavlja se da se njihov život u grobu nastavlja neko vrijeme. Umrli filozof **Platon** Nikolajevič (aluzija na »sokratski dijalog«) ovako to objašnjava:

»On (Platon Nikolajevič – M. B.) sve to tumači najjednostavnijom činjenicom, naime, time da smo **gore**, dok smo još bili živi, pogrešno smatrali tamošnju smrt za pravu smrt. Tijelo ovdje još

jednom kao da oživi, ostaci se života zbiju, ali **samo u svijesti**. Tu vam se – kako da se izrazim – život nastavlja kao po nekoj inerciji. Sve je usredotočeno, po njegovu mišljenju, negdje u svijesti i traje još dva-tri mjeseca... ponekad čak i pola godine... Ima vam ovdje, na primjer, jedan koji se gotovo sasvim raspao, ali jedanput u pet-šest tjedana iznenada opet promrmlja nekakvu uzrečicu, besmisleno, dabome, o nekakvu bupcu: „Bubac, bubac...“ – pa i u njemu, dakle, još tinja nevidljiva iskra života...« (F. M. Dostojevski, *Bubac*, prev. Zlatko Crnković, u: F. M. Dostojevski, *Bjesovi II.*, ur. Jakša Kušan. Zagreb: Znanje – Zora, 1975., str. 299).

Na taj se način stvara posebna situacija: **posljednji život svijesti** (dva-tri mjeseca prije posljednjega sna), slobodan od svih uvjeta, stavova, obveza i zakona običnoga života, takoreći **život izvan života**. Kako će ga koristiti »suvremeni mrtvaci«? Anakriza koja potiče svijesti mrtvaca da se razotkriju u **potpunoj**, ničim ometanoj **slobodi**. I razotkrivaju se.

Otvara se tipično karnevalizirano menipejsko podzemlje: dosta šarena hrpa mrtvaca koji se ne mogu odjednom osloboditi svojih zemaljskih hijerarhijskih statusa i odnosa, pojavljuju se uslijed toga komični konflikti, grdnja i skandali; s druge strane, slobode karnevalske vrste, shvaćanje apsolutne neodgovornosti, otvorena grobna erotika, smijeh u grobu (»zatrese se generalov **leš** od razdragana **smijeha**«) i tako dalje. Jasan karnevalski ton toga paradoksalnog »života izvan života« zadan je od samoga početka igre preferansa u grobu na kojem sjedi pripovjedač (naravno, prazne igre, »napamet«). Sve su to tipične karakteristike vrste.

Kao »kralj« ovoga mrtvačkoga karnevala nastupa »propalica iz nazovivisokog društva« (kako sam sebe naziva) barun Klinevič. Navest ćemo njegove riječi koje rasvjetljuju anakrizu i njezinu primjenu. Odbacivši moralne interpretacije filozofa Platona Nikolajeviča (koje je prepričao Lebezjatnikov), on izjavljuje:

»Dosta, uvjeren sam da je i sve ostalo besmislica. Glavno je da nam ostaje još dva-tri mjeseca života i, na kraju krajeva – bubac. Predlažem vam da ova dva mjeseca provedemo što možemo ugodnije i da radi toga sve postavimo na drugačije osnove. Gospodo! **Predlažem da se ničega ne stidimo!**«

Vidjevši mrtvačevu podršku sa svih strana, on ovako dalje razvija svoju misao:

»A dotle **bih želio da ne lažemo**. Samo to želim jer je to najvažnije. **Na zemlji ne možeš živjeti a da ne lažeš, jer su život i laž sinonimi**; e, ovdje nećemo lagati, **zabave radi**. Do

vraga, pa valjda **grob** ipak nešto znači! **Svi ćemo lijepo pričati o svojim doživljajima i nećemo se više ničega stidjeti.** Ja ću prvi ispričati sve o sebi. Ja sam vam, znate, bludnik. **Sve je ondje gore bilo povezano trulim konopcima.** A sad, dolje konopci, pa da proživimo ova dva mjeseca po **sasvim bestidnoj istini!** **Da se razgolitimo i obnažimo!**

– Da se obnažimo, da se obnažimo! – povikaše svi u jedan glas« (F. M. Dostojevski, *Bubac*, prev. Zlatko Crnković, u: F. M. Dostojevski, *Bjesovi II.*, ur. Jakša Kušan. Zagreb: Znanje – Zora, 1975., str. 300).

Mrtvačev dijalog bio je neočekivano karnevalski prekinut:

»I tad odjednom **kihnem**. Slučilo se to nenadano, ali je učinak bio nevjerojatan – sve je utihnulo, **baš kao na groblju**, rasplinulo se kao san. Zavladao je doista grobni muk« (F. M. Dostojevski, *Bubac*, prev. Zlatko Crnković, u: F. M. Dostojevski, *Bjesovi II.*, ur. Jakša Kušan. Zagreb: Znanje – Zora, 1975., str. 301–302).

Navest ću još zaključnu pripovjedačevu prosudbu, zanimljivu po svojem tonu:

»Ne, to ne mogu dopustiti; ne, zaista ne mogu! Ne smeta me bubac (eto ga na, sad je izašao na vidjelo, taj bubac!)

Razvrat na takvu mjestu, razvrat posljednjih nada, razvrat oronulih i gnjilih leševa i – čak ni **posljednji trenuci svijesti** nisu pošteđeni! Njima su još dani, podareni ti trenuci i... A što je najgore, najgore, još na takvu mjestu! Ne, to ne mogu dopustiti...« (F. M. Dostojevski, *Bubac*, prev. Zlatko Crnković, u: F. M. Dostojevski, *Bjesovi II.*, ur. Jakša Kušan. Zagreb: Znanje – Zora, 1975., str. 302).

Ovdje u pripovjedačeve riječi ulaze gotovo čiste riječi i intonacije sasvim drugoga glasa, to jest autorova glasa, prodiru, ali se odmah i prekidaju na riječi »i...«.

Kraj je priče feljtonsko-novinarski:

»Odnijet ću ovo u *Građanin*<sup>98</sup>; i ondje su izložili portret jednog urednika. Možda će štampati« (F. M. Dostojevski, *Bubac*, prev. Zlatko Crnković, u: F. M. Dostojevski, *Bjesovi II.*, ur. Jakša Kušan. Zagreb: Znanje – Zora, 1975., str. 302).

<sup>98</sup> Tjednik u kojem je *Piščev dnevnik* izlazio najprije kao prilog i u kojem je Dostojevski doista objelodanio ovu pripovijetku (*op. prev.*) (F. M. Dostojevski, *Bubac*, prev. Zlatko Crnković, u: F. M. Dostojevski, *Bjesovi II.*, ur. Jakša Kušan. Zagreb: Znanje – Zora, 1975., str. 302).

Takva je gotovo klasična menipeja Dostojevskoga. Žanr se održava ovdje zapanjujuće duboko i cjelovito. Može se čak reći da menipejski žanr ovdje razotkriva svoje najbolje mogućnosti, maksimalno realizira svoj potencijal. Ovo je zaista najmanje **stilizacija** umrloga žanra. Naprotiv, u ovom djelu Dostojevskoga menipejski žanr **nastavlja živjeti** svojim punim žanrovskim životom. Žanrovski se život i sastoji od njegovih stalnih ponovnih rođenja i obnova u **originalnim** djelima. Dostojevskijev *Bubac* duboko je originalno djelo, naravno. Dostojevski nije pisao parodiju na vrstu, koristio ga je u skladu s prvotnom namjenom. Iako treba naglasiti da menipeja uvijek – i najdrevnija, antička – u nekoj mjeri parodira samu sebe. To je jedna od menipejskih karakteristika. Crta samoparodiranja jedan je od uvjeta neobične vitalnosti toga žanra.

Moramo se ovdje dotaknuti pitanja o eventualnim žanrovskim izvorima Dostojevskoga. Bit svakoga žanra ostvaruje se i u potpunosti razotkriva samo u onim njegovim brojnim varijacijama koje se formiraju tijekom povijesnoga razvoja toga žanra. Što su sve ove varijacije dostupnije umjetniku, to bogatije i gipkije on vlada jezikom toga žanra (jer je žanrovski jezik konkretan i povijestan).

Dostojevski je vrlo dobro i pronicljivo shvaćao sve žanrovske mogućnosti menipeje. Posjedovao je izuzetno dubok i diferenciran osjećaj za taj žanr. Bilo bi jako važno popratiti sve eventualne kontakte Dostojevskoga s različitim podvrstama menipeje radi dubljega poimanja žanrovskih osobina njegova stvaralaštva kao i radi potpunije predodžbe o razvoju same žanrovske tradicije prije Dostojevskoga.

S podvrstama antičke menipeje Dostojevski je bio neposredno i najtješnje vezan preko ranokršćanske književnosti (to jest preko »evanđelja«, »apokalipse«, »žitija« i drugog). Ali bio je bez sumnje upoznat s klasičnim primjercima antičke menipeje. Vrlo je vjerojatno znao Lukijanovu menipeju *Menip, ili Put u zagrobni svijet* i njegove *Razgovore mrtvaca* (grupa manjih dijaloških satira). U ovim su djelima prikazani različiti tipovi **ponašanja mrtvaca** u uvjetima zagrobnoga carstva, to jest u karnevaliziranom podzemlju. Trebamo reći da je Lukijan – »Voltaire drevnosti« – bio jako dobro poznat u Rusiji od početka 18. stoljeća<sup>99</sup> i izazivao je brojne oponašatelje, dok je žanrovska situacija »susreta u zagrobnom svijetu« postala opće mjesto u književnosti, sve do školskih zadaća.

Dostojevski je, pretpostavljamo, bio upoznat sa Senekinom menipejom *Pretvorba božanskoga Klaudija u tikvu*. U Dostojevskoga nalazimo tri epizode

<sup>99</sup> U 18. stoljeću *Razgovore mrtvaca* pisao je Sumarokov i čak A. V. Suvorov, budući vojskovođa (vidi njegov *Razgovor u podzemlju između Aleksandra Makedonskog i Herostrata*, 1755.).

koje imaju unutarnju sličnost s tom satirom: 1) »iskreno veselje« pratitelja na groblje pobudila je u Dostojevskoga Senekina scena: Klaudije leteći s Olimpa u podzemlje zatječe na zemlji vlastiti sprovod i uvjerava se da su svi pratitelji jako veseli (osim tužibaba); 2) uzaludna je igra preferansa, »napamet«, možda motivirana Klaudijevim kockanjem u podzemlju, također uzaludnim (kocke ispadaju prije bacanja); 3) naturalističko svrgnuće smrti u Dostojevskoga podsjeća na još grublji naturalistički prikaz smrti Klaudija koji umire (ispušta dušu) za vrijeme pražnjenja crijeva.<sup>100</sup>

Nesumnjivo je Dostojevskijevo poznavanje, veće ili manje, i drugih antičkih djela ovoga žanra: *Satirikona*, *Zlatnog magarca* i drugih.<sup>101</sup>

Mnogobrojni i raznorodni mogli su biti europski žanrovski izvori Dostojevskoga koji su mu razotkrili menipejsko bogatstvo i raznolikost. Poznao je vjerojatno književno-polemičku menipeju Boileaua *Dijalog o junacima romana*, možda je poznao i Goetheovu književno-polemičku satiru *Bogovi, junaci i Wieland*. Bio je valjda upoznat s »dijalozima mrtvaca« Fénelona i Fontenellea (Dostojevski je bio vrstan znalac francuske književnosti). Sve su te satire vezane uz prikaz zagrobnoga carstva i sve one izvanjski dosljedno prate antički (pretežito lukijanovski) oblik toga žanra.

Veoma bitno značenje za shvaćanje žanrovskih tradicija Dostojevskoga imaju Diderotove menipeje, slobodne po vanjskoj formi i tipične po svojoj žanrovskoj biti. Međutim, Diderotov ton i stil priča (katkada u duhu erotske literature 18. stoljeća) svakako se razlikuje od Dostojevskijeva. U *Rameauovu nećaku* (u biti također menipeji, ali bez fantastičnoga elementa) motiv maksimalno iskrenih priznanja bez ijednoga atoma kajanja slični *Bupcu*. I sam lik nećaka Rameaua, neprikriveno »predatorskoga tipa« koji smatra društvenu etiku kao i Klinevič »trulim konopcem« te priznaje samo »bestidnu istinu«, skladan je s likom Klineviča.

S drugom podvrstom slobodne menipeje Dostojevski je bio upoznat preko Voltaireovih »filozofskih pripovijesti«. Taj menipejski tip bio je jako blizak nekim stranama njegova stvaralaštva (Dostojevski je imao čak namjeru napisati *Ruskoga Candidea*).

<sup>100</sup> Doduše, usporedbe ovakve vrste ne mogu imati konačnu dokaznu snagu. Sve ove slične momente mogla je roditi sama žanrovska logika, osobito logika karnevalskih svrgnuća, sniženja i megalijansi.

<sup>101</sup> Nije isključeno, iako je teško moguće, Dostojevskijevo poznavanje Varonovih satira. Potpuno znanstveno izdanje Varonovih fragmenata tiskano je 1865. (Riese, *Varronis Saturarum Menippearum reliquiae*, Leipzig, 1865.). Knjiga nije izazvala interes samo u usko filološkim krugovima i Dostojevski se mogao upoznati s njom iz drugih ruku za vrijeme svojega boravka u inozemstvu, a možda i preko svojih znanaca – ruskih filologa.

Podsjetit ćemo na veliku važnost koju je za Dostojevskoga imala **dijaloška kultura** Voltairea i Diderota koja vuče podrijetlo od »sokratskoga dijaloga«, antičke menipeje i djelomice od dijatribe i solilokvija.

Drugi tip slobodne menipeje s elementima fantastike i bajke bio je zastupljen u stvaralaštvu Hoffmanna koji je uvelike utjecao na ranoga Dostojevskoga. Privukle su pažnju Dostojevskoga i priče Edgara Poea, bliske menipeji po svojoj biti. U svojoj bilješci »Tri pripovijetke Edgara Poea« Dostojevski je jako precizno označio osobine toga pisca koje su mu bile bliske:

»On gotovo uvijek uzima najnevjerojatniju realnost, **smješta svog junaka u najisključiviji vanjski ili psihički položaj** i kako snažno pronicljivo i zapanjujuće točno pripovijeda on o duševnom stanju toga čovjeka!«<sup>102</sup>

U ovoj je definiciji, doduše, izdvojen samo jedan menipejski moment – stvaranje izuzetne sižejne situacije, to jest anakrize koja provocira, ali upravo je ovaj moment Dostojevski uvijek izdvajao kao glavnu odliku vlastite stvaralačke metode.

Naš pregled (svakako nepotpun) žanrovskih izvora Dostojevskoga pokazuje da je poznavao ili mogao poznavati raznorazne varijacije menipeje, žanra jako gipka, bogatih mogućnosti, nevjerojatno adaptirana za prodor u »dubine ljudske duše« i za oštro i ogoljeno postavljanje »posljednjih pitanja«.

Na primjeru priče *Bubac* može se demonstrirati koliko je žanrovska bit menipeje odgovarala osnovnim umjetničkim težnjama Dostojevskoga. Ova pripovijetka u žanrovskom je smislu jedno od njegovih ključnih djela.

Obratimo prije svega pažnju na sljedeće: mali *Bubac* – jedna od najkraćih sižejnih priča Dostojevskoga – gotovo je mikrokozam čitava njegova stvaralaštva. Vrlo mnoge, pri tome najvažnije ideje, teme i likovi njegova stvaralaštva – i prethodnoga i sljedećega – pojavljuju se ovdje u izrazito oštru ogoljenom obliku: ideja o tome da je »sve dopušteno« ako nema Boga i besmrtnosti duše (jedna od vodećih ideja u njegovu stvaralaštvu); vezana uz to tema ispovijedi bez kajanja i »bestidne pravde« koja se provlači kroz čitavo stvaralaštvo Dostojevskoga, počevši od *Zapisaka iz podzemlja*; tema posljednjih svjesnih trenutaka (vezana u drugim djelima uz temu pogubljenja i samoubojstva); tema svijesti na rubu ludila; tema

<sup>102</sup> F. M. Dostoevskij, *Polnoe sobranie hudožestvennyh proizvedenij*, ur. B. Tomaševskij i K. Halabaev, sv. 13. Moskva – Leningrad: Gosizdat, 1930., str. 523.

sladostrašća koje je prodrlo u najviše sfere svijesti i misli; tema totalne »neumjesnosti« i »neblagorodnosti« života otrgnuta od pučkih korijena i pučke vjere, i tako dalje – sve te teme i ideje u zgusnutoj i ogoljenoj formi ugurane su u (na prvi pogled uske) okvire ove priče.

I vodeći likovi priče (doduše, nema ih puno) odgovaraju drugim likovima djelā Dostojevskoga: Klinevič na pojednostavljen i izoštren način kopira kneza Valkovskoga, Svidrigajlova i Fjodora Pavloviča; pripovjedač (»prvo lice«) – varijanta je »čovjeka iz podzemlja«; u neku su nam ruku poznati i general Pervojedov<sup>103</sup>, i sladostrasni stari dostojanstvenik koji je protratio golem državni kapital namijenjen »udovicama i siročadi«, i ulizica Lebezjatnikov, i inženjer-progresist koji želi »urediti život ovdje prema načelima razuma«.

Osobit položaj među mrtvacima zauzima »čovjek iz naroda« (imućan trgovac); on je jedini koji je očuvao vezu s narodom i njegovom vjerom, stoga se i u grobu ponaša kako priliči, prihvaća smrt kao otajstvo, sve što se oko njega događa (među raskalašenim mrtvacima) tumači kao »dušu na križnom putu«, s nestrpljenjem čeka »ovih četrdeset dana« (»Samo da što prije prođe ovih četrdeset dana pa da čujem nad sobom njihove plačne glasove, ženin vapaj i dječji tihi plač!...«). Blagorodnost i sam stil govora toga čovjeka, ispunjen dubokim poštovanjem, suprotstavljen neumjesnosti i familijarnom cinizmu svih ostalih (živih i mrtvih), djelomično nagovješćuju buduću lik hodočasnika Makara Dolgorukoga, iako je ovdje, u menipeji, »blagorodan« prosječan čovjek prikazan ponešto komično i neprikladno.

Štoviše, karnevalizirano se podzemlje u *Bupcu iznutra* duboko slaže s onim scenama skandala i katastrofa koje igraju tako veliku ulogu gotovo u svim djelima Dostojevskoga. Te scene koje se odvijaju pretežito u primaćim sobama kudikamo su složenije, šarenije, pune karnevalskih kontrasta, oštih mezalijansi i ekscentričnosti, stvarnih krunidbi – svrgavanja, no njihova je unutarinja bit istovrsna: puca (ili barem slabi na tren) »truli konopac« službene i osobne laži i ogoljavaju se ljudske duše – strašne kao u paklu ili nasuprot tomu svijetle i čiste. Ljudi se na tren zatječu izvan običnih životnih uvjeta, kao na karnevalskom trgu ili u

<sup>103</sup> General Pervojedov ne može se ni u grobu odreći spoznaje svojega generalskog dostojanstva, u ime toga dostojanstva on kategorički protestira protiv Klinevičeva prijedloga (»prestati se stidjeti«), izjavljujući pri tome – »ja sam služio svom caru«. U *Bjesovima* postoji analogna situacija, ali na realnom zemaljskom planu: general Drozdov među nihilistima koji samu riječ »general« smatraju pogrdnim nadimkom istim riječima brani svoje generalsko dostojanstvo. Obje se epizode tumače na komičnom planu.

podzemnom svijetu, i otkriva se drukčiji – istinskiji – smisao njih samih i njihovih odnosa.

Takva je primjerice čuvena scena imendana Nastasje Filipovne (*Idiot*). Ovdje čujemo glasove usklađene s *Bupcem*: Ferdiščenko (sitni misterijski vražić) predlaže male igre (*petits-jeux*) – svakomu ispričati najodurniji čin čitava njegova života (usp. Klinevičev prijedlog: »Svi ćemo lijepo pričati o svojim doživljajima i nećemo se više ničega stidjeti.«). Ispričane priče doduše nisu opravdale Ferdiščenkova očekivanja, ali ove *petits-jeux* potpomogle su pripremu te karnevalsko-ulične atmosfere u kojoj se događaju nagle karnevalske promjene sudbina i ljudskih likova, izvlače se na vidjelo cinične nakane i na ulični način odjekuje familijaran govor Nastasje Filipovne koji raskrinkava. Mi se naravno ovdje ne dotičemo duboko moralno-psihološkoga i socijalnoga smisla tē scene – zanima nas u prvom redu njezina žanrovska strana, njezini **karnevalski obertonovi** koji zvuče gotovo u svakom liku i u svakoj riječi (uza svu njihovu realističnost i motiviranost), kao i taj drugi plan karnevalskoga trga (i karnevaliziranoga podzemlja) koji kao da se nazire kroz realnu tkaninu tē scene.

Izdvojiti ću još oštro karnevaliziranu scenu skandala i svrgavanja na karminama u čast Marmeladova (u *Zločinu i kazni*). Ili još složeniju scenu u mondenoj primaćoj sobi Varvare Petrovne Stavrogine u *Bjesovima* gdje je nastupala luda »šepavica«, a onda njezin brat kapetan Lebjatkin, gdje se prvi put pojavio »bijes« Pjotr Verhovenski, gdje se istakla ushićena ekscentričnost Varvare Petrovne, bio je razotkriven i protjeran Stjepan Trofimovič, gdje se dogodila Lizina histerija i nesvjestica i Šatova pljuska Stavroginu i tako dalje. Sve je ovdje neočekivano, neumjesno, nespojivo i nedopustivo pri običnom, »normalnom« životnom tijeku. Apsolutno je nemoguće zamisliti takvu scenu, na primjer, u romanu Lava Tolstoja ili Turgenjeva. To nije mondena primaća soba, već trg sa svojom specifičnom logikom karnevalsko-uličnoga života. Konačno, spomenut ću scenu skandala u ćeliji starca Zosime (*Braća Karamazovi*), izuzetno jarku po svojem karnevalsko-menipejskom koloritu.

Te scene skandala – a one zauzimaju vrlo važno mjesto u djelima Dostojevskoga – gotovo su uvijek izazivale negativnu reakciju suvremenika<sup>104</sup>, izazivaju je i do današnjih dana. One su se ocjenjivale i ocjenjuju se kao životno nestvarne i umjetnički bezrazložne. Vrlo su se često objašnjavale autorovom privrženošću čisto vanjskom lažnom efektu. U stvarnosti su te scene u duhu i stilu čitavoga stvaralaštva Dostojevskoga. I one su duboko organske, nema u njima ničega izmišljenog: u cijelosti

<sup>104</sup> Čak takvih kompetentnih i blagonaklonih suvremenika poput A. N. Majkova.

i u **svakom detalju** one se objašnjavaju dosljednom umjetničkom logikom tih karnevalskih radnji i kategorija koje smo gore opisali i koje je stoljećima upijala karnevalizirana linija umjetničke proze. U njihovu temelju nalazi se dubinski karnevalski svjetonazor koji osmišljava i ujedinjuje sve ono što se čini neskladnim i neočekivanim u tim scenama te stvara njihovu umjetničku istinu.

Zahvaljujući svojem **fantastičnom** sižeu, *Bubac* predstavlja ovu karnevalsku logiku nešto pojednostavljeno (radi potrebe književne vrste), ali u oštrom i ogoljenom obliku, pa može funkcionirati kao komentar za složenije, ali analogne pojave u stvaralaštvu Dostojevskoga.

Pripovijetka *Bubac* je poput fokusa u kojem su se skupile zrake prethodnih i sljedećih djela Dostojevskoga. *Bubac* je mogao postati taj fokus samo zahvaljujući tomu što je menipeja. Svi elementi stvaralaštva Dostojevskoga osjećaju se ovdje kao kod kuće. Uski okviri te priče, kako vidimo, pokazali su se vrlo prostranima.

Podsjetit ćemo da je menipeja **univerzalna** književna vrsta **posljednjih pitanja**. Radnja se u njoj događa ne samo »ovdje« i »sada«, nego u cijelom svijetu i u vječnosti: na zemlji, u podzemlju i na nebu. Menipeja Dostojevskoga zbližava se s misterijem. Misterij nije ništa drugo doli preinačena srednjovjekovna dramaturška vrsta menipeje. Sudionici radnje u Dostojevskoga stoje **na pragu** (na pragu života i smrti, laži i istine, razuma i bezumlja). Predstavljeni su ovdje kao **glasovi** koji zvuče, nastupaju »pred zemljom i nebom«. I centralna je slikovita ideja ovdje misterijska (doduše, u duhu eleuzinskih misterija): »suvremeni mrtvaci« jalova su zrna bačena u zemlju koja nisu sposobna ni umrijeti (to jest očistiti se od sebe, uzdići se iznad sebe) ni ponovo se roditi i obnoviti (to jest dati plod).

\*

Drugo je u žanrovskom smislu ključno djelo Dostojevskoga – *San smiješnog čovjeka* (1877.).

Po svojoj žanrovskoj biti ovo djelo također potječe od menipeje, iako od njezine druge vrste: »sanjive satire« i »fantastičnih putovanja« s utopijskim elementima. Obje ove podvrste u kasnijem se razvoju menipeje često spajaju.

San je uz posebno (ne epsko) umjetničko osmišljenje, kako smo već govorili, prvi put ušao u europsku književnost u žanru »menipske satire« (i općenito, u sferi ozbiljno-smjehovnog). San u epu nije narušavao jedinstvo prikazivanoga života i nije stvarao drugi plan, nije ni uništavao **jednostavnu** cjelovitost junakova lika. San se nije suprotstavljao običnom životu kao mogući **drugi** život. Takvo suprotstavljanje (pod ovim ili

onim vidnim kutom) i pojavljuje se prvi put u menipeji. San se ovdje uvodi upravo kao **mogućnost** sasvim drugoga života, uređena prema drugačijim zakonima negoli običan život (ponekad izravno kao »svijet naopačke«). Život u snu očuduje običan život, prisiljava da se taj život shvati i vrednuje na nov način (u svjetlu spoznate druge mogućnosti). I čovjek u snu postaje drugi čovjek, pronalazi u sebi nove sposobnosti (bolje i gore), san ga iskušava i provjerava. San se katkada izravno konstruira kao krunidba – svrgavanje čovjeka i života.

U snu se tako stvara u običnom životu nemoguća **izuzetna situacija** koja slijedi isti temeljni menipejski cilj – iskušavanje ideje i čovjeka ideje.

Menipejska tradicija umjetničkoga korištenja sna nastavlja živjeti i u narednom razvoju europske književnosti, u varijacijama i s različitim nijansama: u »snoviđenjima« srednjovjekovne književnosti, u grotesknim satirama 16. i 17. stoljeća (najsajnije u Quevedoa i Grimmelshausena), u bajkovito-simboličkim djelima romantičara (uključujući svojevrsnu liriku snova u Heinricha Heinea), u psihološkim i socijalno-utopijskim realističkim romanima (u George Sand, Černiševskoga). Treba izdvojiti važnu varijaciju **kriznih snova** koji dovode čovjeka do ponovnoga rođenja i obnavljanja (krizna varijacija sna koristila se i u dramaturgiji: u Shakespearea, Calderóna, u 19. stoljeća u Grillparzera).

Dostojevski je vrlo široko koristio umjetničke mogućnosti sna gotovo u svim njegovim varijantama i nijansama. Po svojoj prilici u čitavoj europskoj književnosti ne postoji pisac u čijem bi stvaralaštvu snovi igrali tako veliku i bitnu ulogu kao u Dostojevskoga. Sjetimo se snova Raskoljnikova, Svidrigajlova, Miškina, Ipolita, mladića, Versilova, Aljoše i Dmitrija Karamazova i te uloge koju oni igraju u ostvarenju idejne zamisli u odgovarajućim romanima. U Dostojevskoga prevladava krizna varijanta sna. U tu varijantu spada i san »smiješnoga čovjeka«.

Što se tiče žanrovske podvrste »fantastičnih putovanja«, upotrijebljene u *Snu smiješnoga čovjeka*, Dostojevski je možda bio upoznat s djelom Cyranoa de Bergeraca *Drugi svijet ili države i carstva Mjeseca* (1647.–1650.). Ovdje je opisan zemaljski raj na Mjesecu odakle je pripovjedač bio protjeran zbog nepoštovanja. Na putu po Mjesecu njega prati »Sokratov demon« što omogućuje autoru da uvede filozofski element (u duhu Gassendijeva materijalizma). Po formi je Bergeracovo djelo čitav filozofsko-fantastični roman.

Zanimljiva je Grimmelshausenova menipeja *Putnikov let na Mjesec* (*Der fliegende Wandersmann nach dem Mond*, nastala oko 1659. godine) koja je imala zajednički izvor s knjigom Cyranoa de Bergeraca. U prvom je planu ovdje utopijski element. Prikazuje se izuzetna čistoća i pravednost stanovnika Mjeseca; oni ne znaju za poroke, zlodjela, laži, u njihovoj je zemlji vječno proljeće, žive dugo, a smrt dočekuju veselom gozбом

u krugu prijatelja. Ako se djeca rađaju s poročnim sklonostima, da se društvo ne iskvari, djecu šalju na Zemlju. Poznat je točan datum junakova dolaska na Mjesec (kao i datum sna u Dostojevskoga).

Nema sumnje, Dostojevskom je bila poznata Voltaireova menipeja *Mikromegas* koja prati istu fantastičnu liniju razvoja menipeje koja očučuje zemaljsku stvarnost.

U *Snu smiješnog čovjeka* prije svega nas zapanjuje krajnji univerzalizam tog djela i istovremeno njegova krajnja sažetost, čudesan umjetničko-filozofski lakonizam. U njemu nema koliko-toliko opširne diskurzivne argumentacije. Ovdje se vrlo dobro vidi izvanredna sposobnost Dostojevskoga da umjetnički **prepozna i osjeti ideju** o kojoj smo govorili u prethodnom poglavlju. Pred nama je istinski **umjetnik ideje**.

*San smiješnog čovjeka* daje potpunu i duboku sintezu menipejskoga univerzalizma kao žanra posljednjih pitanja svjetonazora i univerzalizma srednjovjekovnoga misterija koji je prikazivao sudbinu ljudskoga roda: zemaljski raj, prvi grijeh, iskupljenje. U *Snu smiješnog čovjeka* očigledno se razotkriva unutarnje srodstvo tih dvaju žanrova, vezanih naravno i povijesno-genetski. Dominira pak ovdje u pogledu žanra menipejska antička vrsta. I općenito u *Snu smiješnog čovjeka* ne prevladava kršćanski, nego antički duh.

Svojom kompozicijom i stilom *San smiješnog čovjeka* znatno se razlikuje od *Bupca*: u prvom, *Snu*, temeljne su karakteristike dijatribe, ispovijedi i propovijedi. Takav je žanrovski kompleks općenito vrlo karakterističan za stvaralaštvo Dostojevskoga.

Centralni dio toga djela zauzima priča o snoviđenju. Daje se sjajna karakterizacija takoreći kompozicijske osobitosti snova:

»... zbivalo se sve to isto onako kao i uvijek u snu, kad **preskačeš prostor i vrijeme i zakone života i razuma, i zadržavaš se samo na mjestima za kojima ti srce gine**« (F. M. Dostojevski, *San smiješnog čovjeka*, prev. Zlatko Crnković, u: F. M. Dostojevski, *Bjesovi II.*, ur. Jakša Kušan. Zagreb: Znanje – Zora, 1975., str. 371).

Ovo je u biti vrlo precizna karakteristika kompozicijske metode izgradnje fantastične menipeje. Štoviše, uz neka ograničenja i napomene ova se karakteristika može rasprostraniti na čitavu stvaralačku metodu Dostojevskoga.

Dostojevski u svojim djelima gotovo uopće ne koristi relativno neprekinuto povijesno i biografsko vrijeme, to jest strogo epsko vrijeme, on ga »preskače«, on koncentrira radnju na **mjestima kriza, preokreta i katastrofa** kada trenutak po svojem unutarnjem značenju postaje ravan »miliardi godina«, to jest gubi svoje vremensko ograničenje. I prostor

on u biti preskače i koncentrira radnju samo na dva »mjesta«: na **pragu** (kod vrata, na ulazu, na stubištu, u hodniku i slično), gdje se događa kriza i preokret, ili na **trgu** koji obično zamijenjuje primaća soba (dnevna, blagovaonica), gdje se događa katastrofa i skandal. Upravo je takav njegov umjetnički koncept vremena i prostora. Preskače on često i elementarnu empirijsku sličnost istini i površnu razumsku logiku. Zbog toga mu je žanr menipeje tako blizak.

Za umjetničku metodu Dostojevskoga, kao umjetnika ideje, karakteristične su i ovakve riječi »smiješnog čovjeka«:

»... vidio sam istinu – nije da sam je dokućio svojim umom, nego sam je vidio, vidio, i njen *živi lik* ispunio mi je dušu zauvijek« (F. M. Dostojevski, *San smiješnog čovjeka*, prev. Zlatko Crnković, u: F. M. Dostojevski, *Bjesovi II.*, ur. Jakša Kušan. Zagreb: Znanje – Zora, 1975., str. 380).

Svojom tematikom *San smiješnog čovjeka* gotovo je potpuna enciklopedija vodećih tema Dostojevskoga, u to isto vrijeme sve te teme i sam način njihove umjetničke razrade vrlo su karakteristični za karnevalizirani menipejski žanr. Zaustavit ćemo se na nekima od njih.

1. U centralnoj figuri »smiješnog čovjeka« može se jasno napipati **ambivalentan** – ozbiljno-smiješan – lik »mudre budale« i »tragične lude« karnevalizirane književnosti. Takva ambivalentnost – doduše, obično u suptilnijem obliku – karakteristična je za sve junake Dostojevskoga. Može se reći da umjetnička misao Dostojevskoga ne vidi nikakvoga ljudskog značenja bez elemenata izvjesnoga **čudaštva** (u njegovim varijacijama). Najjače se to otkriva u Miškinovu liku. Ali i u svim ostalim vodećim junacima Dostojevskoga – i u Raskoljnikovu, i u Stavroginu, i u Versilovu, i u Ivanu Karamazovu – uvijek postoji »nešto smiješno« iako u više ili manje reduciranoj mjeri.

Ponavljamo, Dostojevski kao umjetnik nije zamišljao čovjekovo značenje u **jednom tonu**. U predgovoru *Braći Karamazovima* (»Autorova napomena«) on utvrđuje osobitu, čak **povijesnu** bit čudaštva: »Jer ne samo što čudak „nije uvijek“ poseban slučaj i iznimka, nego se, naprotiv, može dogoditi da upravo on nosi u sebi **srž cjeline**, a da je sve ostale ljude njegova doba kanda na neko vrijeme, tko zna zašto, otkinuo snažan vjetar od te iste srži...« (F. M. Dostojevski, *Braća Karamazovi*, prev. Zlatko Crnković. Zagreb: Globus media, 2004., str. 7).

U liku »smiješnog čovjeka« ova je ambivalentnost ogoljena i naglašena, u skladu s duhom menipeje.

Za Dostojevskoga je vrlo karakteristična **punoća samosvijesti** »smiješnog čovjeka«: on najbolje zna koliko je sam smiješan («ako na zemlji postoji čovjek koji više od svih njih zna koliko sam ja smiješan, to mogu biti samo ja»). Započinjući svoju propovijed o **raju** na zemlji, on je apsolutno svjestan njegove neostvarivosti: »Reći ću i više – neka, neka se to nikad ne zbude i neka ne bude raja (to mi je i samom jasno!) – pa ipak ću propovijedati« (F. M. Dostojevski, *San smiješnog čovjeka*, prev. Zlatko Crnković, u: F. M. Dostojevski, *Bjesovi II.*, ur. Jakša Kušan. Zagreb: Znanje – Zora, 1975., str. 381). To je čudak koji je izrazito svjestan sebe i svega; u njemu nema ni trunke naivnosti; ne može ga se zaokružiti (zato što nema ničega što nije podložno njegovoj svijesti).

2. Pripovijetka počinje za menipeju najtipičnijom temom čovjeka koji **jedini** zna istinu i kojem se stoga svi ljudi rugaju kao luđaku. Evo toga sjajnog početka:

»Smiješan sam čovjek. Sad me drže već i ludim. To bi bio za mene napredak kad im ne bih bio isto onako smiješan kao i prije. Ali sad se više ne ljutim, sad su mi svi oni dragi, pa čak i kad mi se podsmjehuju – time su mi, ne znam zašto, čak nekako osobito dragi. I sam bih se smijao s njima – ne baš samom sebi već zato što ih volim, kad me ne bi obuzimala tuga dok ih gledam. Tužan sam zato što oni ne znaju istinu a ja znam. O, kako je teško kad samo ti znaš istinu! Ali oni to neće shvatiti! Ne, neće shvatiti« (F. M. Dostojevski, *San smiješnog čovjeka*, prev. Zlatko Crnković, u: F. M. Dostojevski, *Bjesovi II.*, ur. Jakša Kušan. Zagreb: Znanje – Zora, 1975., str. 363).

Ovo je tipična pozicija menipejskoga mudraca (Diogena, Menipa ili Demokrita iz *Hipokratova romana*), nositelja istine, u odnosu na sve ostale ljude koji smatraju istinu bezumljem ili glupošću; ali taj je status ovdje, za razliku od antičke menipeje, složeniji i dublji. Istodobno je ta pozicija – u varijacijama i s raznoraznim nijansama – karakteristična za sve glavne junake Dostojevskoga – od Raskoljnikova do Ivana Karamazova: njihova obuzetost svojom »istinom« određuje njihov odnos s ostalim ljudima i stvara svojevrsnu samoću tih junaka.

3. U priči se dalje pojavljuje za ciničku i stoičku menipeju vrlo karakteristična tema apsolutne ravnodušnosti prema svemu u svijetu:

»... dušu mi je sve više obuzimala tuga zbog nečega što je kudikamo važnije od mene samog, a to je uvjerenje koje me duboko proželo da je na svijetu *sve svejedno*. Već sam odavno to naslućivao, ali se čvrsto uvjerenje razvilo u meni nekako naglo, u posljednju godinu dana. Odjednom sam osjetio da mi je *svejedno* postoji li svijet ili nema nigdje ničeg. Počeo sam naslućivati i osjećati svim svojim bićem da *za sveg mog*

života ničeg nije bilo« (F. M. Dostojevski, *San smiješnog čovjeka*, prev. Zlatko Crnković, u: F. M. Dostojevski, *Bjesovi II.*, ur. Jakša Kušan. Zagreb: Znanje – Zora, 1975., str. 364).

Ova univerzalna ravnodušnost i predosjećaj nebitka dovodi »smiješnog čovjeka« do misli o samoubojstvu. Pred nama je jedna od mnogobrojnih varijacija Dostojevskoga na temu Kirilova.

4. Slijedi tema posljednjih trenutaka života prije samoubojstva (jedna od vodećih u Dostojevskoga). Ovdje je ta tema ogoljena i izoštrana u skladu s menipejom.

Pošto je »smiješni čovjek« donio konačnu odluku da okonča svoj život, susreo je vani djevojčicu koja je molila za pomoć. »Smiješni čovjek« grubo ju je odgurnuo jer se već nalazio u stanju izvan svih normi i obveza ljudskoga života (kao mrtvacu u *Bupcu*). Evo njegova razmišljanja:

»Ali, ako se ubijem, na primjer za dva sata, šta mi je onda stalo do te djevojčice i šta me onda briga i za stid i sve na svijetu?... Pa upravo sam zato i zatoptao nogama i izderao se na siroto dijete što tobože ne samo što ne osjećam sažaljenja, nego se sad mogu i nečasno i neljudski ponijeti zato što će se za dva sata za mene sve raspliniti«. Ovo je za menipeju karakteristično etičko eksperimentiranje, ništa manje tipično za stvaralaštvo Dostojevskoga. Slijedi ovo razmišljanje: »Odjednom mi je, na primjer, došla na um jedna čudna pomisao – da sam, recimo, živio nekoć na Mjesecu ili na Marsu, i da sam počinio ondje najsramnije i najnečasnije nedjelo kakvo se samo može zamisliti, i da sam ondje bio zbog njega osramoćen i obeščašćen, onako kako se to može gdjekad jedino u snu, u mori, osjetiti i doživjeti, i da sam se nakon toga obreo na Zemlji, i dalje nosio u sebi spoznaju o tome što sam počinio na drugom planetu, a iz toga znao da se nipošto i nikad neću više vratiti onamo, bi li mi, gledajući sa Zemlje Mjesec, bilo *svejedno* ili ne bi? Bih li osjećao stid zbog tog nedjela ili ne bih?« (F. M. Dostojevski, *San smiješnog čovjeka*, prev. Zlatko Crnković, u: F. M. Dostojevski, *Bjesovi II.*, ur. Jakša Kušan. Zagreb: Znanje – Zora, 1975., str. 368).

Potpuno analogno eksperimentalno pitanje o postupku na mjesecu postavlja si i Stavgorin u razgovoru s Kirilovom. Sve je to poznata nam problematika Ipolita (*Idiot*), Kirilova (*Bjesovi*), zagrobne bestidnosti u *Bupcu*. Štoviše, sve su to samo različite strane jedne od vodećih tema čitava stvaralaštva Dostojevskoga, teme »sve je dopušteno« (u svijetu gdje nema Boga ni besmrtnosti duše) i s tim vezane teme etičkoga solipsizma.

5. Nadalje se razvija centralna (možemo reći i žanrotvorbena) **tema kriznog sna**; točnije, tema čovjekova ponovnog rođenja i obnavljanja kroz san koji daje priliku »očima« **vidjeti** mogućnost sasvim drugačijega ljudskog života na zemlji.

»Da, usnio sam tada taj san, san od treći studenog! Sad me zadirkuju da je to ipak bio samo san. Ali zar nije svejedno je li san ili nije ako mi je objavio Istinu? Jer, ako si jednom spoznao istinu i vidio je, onda valjda znaš da je to istina i da druge istine nema i ne može biti, bilo da spavaš ili bdiš. Pa neka je i san, neka, ali ovaj život koji toliko dižete u nebesa htio sam dokrajčiti samoubojstvom, a san moj, san moj – o, on mi je objavio nov, velik, obnovljen, moćan život!« (F. M. Dostojevski, *San smiješnog čovjeka*, prev. Zlatko Crnković, u: F. M. Dostojevski, *Bjesovi II.*, ur. Jakša Kušan. Zagreb: Znanje – Zora, 1975., str. 369).

6. U samom »snu« detaljizira se utopijska tema zemaljskoga raja koji je »smiješni čovjek« vidio svojim očima i doživio na dalekoj nepoznatoj zvijezdi. Sam je opis zemaljskog raja dan u duhu antičkoga zlatnog doba i stoga duboko prožet karnevalskim doživljavanjem svijeta. Prikaz zemaljskoga raja po mnogočemu je srodan Versilovljevu snu (*Mladić*). Vrlo je karakteristična čisto karnevalska vjera u jedinstvo ljudskih namjera i dobru prirodu čovjeka koju je izrekao »smiješni čovjek«: »Pa ipak, svi idu za jednim te istim, barem svi teže za jednim te istim, **od mudraca do posljednjeg razbojnika**, samo različitim putovima. To je stara istina, ali evo što je tu novo – ja i ne mogu suviše zabluditi. Budući da **sam vidio istinu, vidio sam** i znam da ljudi mogu biti divni i sretni a da ne izgube sposobnost da žive na Zemlji. Ne želim i ne mogu vjerovati da je zlo normalno ljudsko stanje« (F. M. Dostojevski, *San smiješnog čovjeka*, prev. Zlatko Crnković, u: F. M. Dostojevski, *Bjesovi II.*, ur. Jakša Kušan. Zagreb: Znanje – Zora, 1975., str. 380).

Naglasit ćemo još jednom da istina prema Dostojevskom može biti samo predmet živoga viđenja, ne apstraktne spoznaje.

7. Na kraju pripovijetke čuje se za Dostojevskoga vrlo karakteristična tema **trenutne** pretvorbe života u raj (koja je najdublje razrađena u *Braći Karamazovima*): »Inače je to tako jednostavno – za jedan dan, za jedan sat – sve bi se moglo lijepo urediti! Glavno je – voli druge kao samog sebe, eto, to je ono glavno, i to je sve, ama baš ništa više ne treba – i odmah ćeš znati kako da se središ« (F. M. Dostojevski, *San smiješnog čovjeka*, prev. Zlatko Crnković, u: F. M. Dostojevski, *Bjesovi II.*, ur. Jakša Kušan. Zagreb: Znanje – Zora, 1975., str. 381).
8. Izdvojit ćemo još temu povrijeđene djevojčice koja se provlači kroz niz djela Dostojevskoga: susrećemo je u *Poniženima i uvrijeđenima*

(Neli), u Svidrigajlovljevu snu prije samoubojstva, u »Stavroginovoj ispovijedi«, u *Vječnom mužu* (Liza); tema djeteta-patnika jedna je od vodećih u *Braći Karamazovima* (likovi trpeće djece u poglavlju »Pobuna«, lik Iljušečke, »dijete plače« u Dmitrijevu snu).

9. Postoje ovdje i elementi zabitnoga naturalizma: kapetan-bundžija koji prosi na Nevskom prospektu (lik poznat po *Idiotu* i *Mladiću*), pijanstvo, kartanje i tučnjava u sobi pored te komorice gdje je u volterovskoj fotelji provodio svoje besane noći »smiješni čovjek«, udubljen u rješavanje posljednjih pitanja i gdje on sanja svoj san o sudbini čovječanstva.

Nismo naravno nabrojili sve teme *Sna smiješnog čovjeka*, ali ovo je dovoljno da se pokaže golema idejna voluminoznost ove menipejske podvrste i njezina usklađenost s tematikom Dostojevskoga.

U *Snu smiješnog čovjeka* nema kompozicijski izraženih dijaloga (osim napola izražena dijaloga s »nepoznatim bićem«), ali čitav je pripovjedačev govor prožet unutarnjim dijalogom: sve su riječi obraćene k sebi, k univerzumu, njegovu Tvorcu,<sup>105</sup> svim ljudima. I ovdje, kao u misteriju, riječ zvuči ispred neba i zemlje, to jest ispred cijeloga svijeta.

To su dva ključna djela Dostojevskoga koja najbolje razotkrivaju žanrovsku bit njegova stvaralaštva, bit koja teži menipeji i srodnim joj žanrovima.

Analizu *Bupca* i *Sna smiješnog čovjeka* napravili smo pod kutom povijesne žanrovske poetike. Prije svega nas je zanimalo kako se očituje u tim djelima žanrovska bit menipeje. Istodobno smo se trudili pokazati i kako se tradicionalne karakteristike žanra organski slažu s individualnom neponovljivošću i dubinom svoje uporabe u Dostojevskoga.

\*

Dotaknut ćemo još nekoliko njegovih djela koja su po svojoj biti bliska menipeji, ali ponešto su drugačije vrste i bez izravnoga fantastičnog elementa.

Takva je prije svega priča *Krotka*. Ovdje je za žanr karakteristična izrazita sižejna anakriza s jakim kontrastima, mezalijansama i moralnim eksperimentima, uobličena u solilokvij. Junak priče govori o sebi: »A ja sam majstor da govorim bez riječi, cijeli sam život govorio bez riječi i

<sup>105</sup> »I najednom **zazovem**, ne glasom jer sam bio nepokretan, nego svim svojim bićem **gospodara svega toga što se radilo sa mnom**« (F. M. Dostojevski, *San smiješnog čovjeka*, prev. Zlatko Crnković, u: F. M. Dostojevski, *Bjesovi II.*, ur. Jakša Kušan. Zagreb: Znanje – Zora, 1975., str. 370).

proživio u sebi cijele tragedije bez riječi« (F. M. Dostojevski, *Krotka*, prev. Zlatko Crnković, u: F. M. Dostojevski, *Bjesovi II.*, ur. Jakša Kušan. Zagreb: Znanje – Zora, 1975., str. 333). Junakov lik razotkriva se upravo kroz ovaj dijaloški odnos prema samom sebi. I ostaje gotovo do samoga kraja potpuno sam i u bezizlaznom očaju. On ne priznaje viši sud iznad sebe. On generalizira svoju samoću, univerzalizira je kao posljednju samoću čitava ljudskog roda:

»Zatucanost! O, prirodo! **Ljudi su na svijetu osamljeni – to je ono najgore!**... Sve je mrtvo i posvuda su sami mrtvaci. Samo su tu ljudi, a oko njih je muk – eto, to vam je zemlja!« (F. M. Dostojevski, *Krotka*, prev. Zlatko Crnković, u: F. M. Dostojevski, *Bjesovi II.*, ur. Jakša Kušan. Zagreb: Znanje – Zora, 1975., str. 361).

Slični su ovom tipu menipeje u biti i *Zapisi iz podzemlja* (1864.). Strukturirani su kao dijatriba (razgovor s odsutnim sugovornikom), zasićeni su otvorenom i skrivenom polemikom i sadrže bitne elemente isповijedi. U drugi je dio uvedena priča s oštrom anakrizom. U *Zapisima iz podzemlja* naći ćemo i druge poznate nam osobine menipeje: oštre dijaloške sinkrize, familijarizaciju i profanaciju, zabitni naturalizam i tako dalje. Ovo se djelo također karakterizira izuzetnim idejnim kapacitetom: gotovo sve teme i ideje budućega stvaralaštva Dostojevskoga navedene su ovdje u ogoljeno-pojednostavljenom obliku. Verbalnom stilu ovoga djela posvetit ćemo sljedeće poglavlje.

Dotaknut ćemo se još jednoga djela Dostojevskoga, slikovita naziva *Loša anegdota* (1862.). Ova **duboko karnevalizirana** priča također je bliska menipeji (ali menipeji varonovskoga tipa). Idejni je zaplet spor triju generala na imendanskoj večeri. Zatim junak priče (jedan od triju) dolazi na svadbenu veselicu kod svojega podređenoga najnižega ranga kako bi ispitao svoju liberalno-humanu ideju, pri čemu se zbog neiskustva (uopće ne konzumira alkohol) opija. Sve je ovdje konstruirano na temeljima pretjerane **neumjesnosti** i **skandaloznosti** svega što se događa. Sve je puno izrazitih karnevalskih kontrasta, mezalijansi, ambivalentnosti, sniženja i svrgavanja. Prisutan je ovdje i element dovoljno okrutna moralnog eksperimentiranja. Ne mislimo naravno na duboku socijalno-filozofsku ideju koju sadrži ovo djelo i koja je do sada nedovoljno vrednovana. Ton priče izrazito je kolebljiv, dvosmislen i zajedljiv, prožet elementima skrivene socijalno-političke i književne polemike.

Menipejski se elementi nalaze u svim ranijim (napisanim prije robije) djelima Dostojevskoga (uglavnom pod utjecajem Gogoljevih i Hoffmannovih žanrovskih tradicija).

Menipeja, kako smo već govorili, prodire i u romane Dostojevskoga. Nabrojiti ćemo najvažnije slučajeve (bez posebne argumentacije).

U *Zločinu i kazni* glasovita scena prve Raskoljnikovljeve posjete Sonji (i čitanje Evandjelja) predstavlja gotovo završenu kršćansku menipeju: izrazite dijaloške sinkrize (vjere i bezbožnosti, smirenja i ponosa), izrazita anakriza, oksimoronske kombinacije (mislilac – kriminalac, prostitutka – pravednica), ogoljeno postavljanje posljednjih pitanja i čitanje evandjelja u zabitnim okolnostima. Menipeje su Raskoljnikovljevi snovi kao i san Svidrigajlova prije samoubojstva.

Menipeja u *Idiotu* Ipolitova je ispovijed («Neophodna izjava») uokvirena karnevaliziranim scenom dijaloga na terasi kod kneza Miškina i koja završava pokušajem Ipolitova samoubojstva. U *Bjesovima* je to Stavrogina ispovijed s dijalogom Stavrogina i Tihona koji je uokviruje. U *Mladiću* je to Versilovljevi san.

U *Braći Karamazovima* sjajna je menipeja besjeda Ivana i Aljoše u gostionici »Prijestolnica« na trgu provincijalnoga gradića. Ovdje uz zvuke krčmarskih orgulja, uz udarce biljarskih lopti i pucanj otvorenih boca piva redovnik i ateist rješavaju posljednja svjetska pitanja. U ovu »menipsku satiru« umetnuta je druga satira – *Legenda o Velikom inkvizitoru* koja ima samostalno značenje i sagrađena je na evandeoskoj sinkrizi Krista i vraga.<sup>106</sup> Obje ove povezane »menipske satire« pripadaju najdubljim umjetničko-filozofskim djelima čitave svjetske književnosti. Konačno, ništa manje duboka menipeja besjeda je Ivana Karamazova s vragom (poglavlje »Vrag. Noćna mora Ivana Fjodoroviča«).

Sve su ove menipeje dakako podređene polifonijskoj zamisli romaneskne cjeline koja ih objedinjuje, određuju se njome i neodvojive su od nje.

Pored ovih relativno samostalnih i relativno zaokruženih menipeja, svi romani Dostojevskoga prožeti su njezinim elementima, kao i elementima srodnih žanrova – »sokratskoga dijaloga«, dijatribe, solilokvija, ispovijedi i drugih. Razumije se da su ovi žanrovi prije Dostojevskoga proživjeli dva tisućljeća intenzivnoga razvoja i uza sve promjene sačuvali svoju žanrovsku bit. Izrazite dijaloške sinkrize, izvanredne i provokativne sižejne situacije, krize i preokreti, moralno eksperimentiranje, katastrofe i skandali, kontrastne i oksimoronske kombinacije i tako dalje određuju svu sižejno-kompozicijsku strukturu romanā Dostojevskoga.

Bez daljnega dubokog proučavanja biti menipeje i srodnih žanrova, kao i povijesti tih žanrova i njihovih mnogobrojnih podvrsta u

<sup>106</sup> O žanrovskim i tematskim izvorima *Legende o Velikom Inkvizitoru* (*Povijest Jenni ili Ateist i mudrac Voltairea, Krist u Vatikanu* Victora Hugo) vidi radove L. P. Grosmana.

književnostima novoga doba, nemoguće je ispravno povijesno-genetsko tumačenje žanrovskih osobina djela Dostojevskoga (i ne samo njih; problem ima šire značenje).

\*

Analizirajući žanrovske osobine menipeje u stvaralaštvu Dostojevskoga, razotkrivali smo u njemu i elemente karnevalizacije. I to je potpuno razumljivo jer je menipeja duboko karnevaliziran žanr. Ali pojava karnevalizacije u stvaralaštvu Dostojevskoga kudikamo je naravno šira od menipeje, ima dodatne žanrovske izvore i stoga je treba detaljnije razmotriti.

Govoriti o javnom neposrednom utjecaju karnevala i njegovih kasnijih modifikacija (maškaradne linije, lakrdijaške komike i tako dalje) na Dostojevskoga teško je (iako je realnih doživljaja karnevalskoga tipa u njegovu životu neminovno bilo).<sup>107</sup> Karnevalizacija je djelovala na njega kao i na većinu drugih pisaca 18. i 19. stoljeća u prvom redu kao književno-žanrovska tradicija, čijega izvanknjiževnoga izvora, to jest istinskoga karnevala, on čak možda i nije bio potpuno svjestan.

Međutim, karneval, njegovi oblici i simboli, prije svega samo karnevalsko doživljavanje svijeta, dugi niz stoljeća upijali su se u mnoge književne vrste, srastali su sa svim njihovim osobinama, formirali ih i postali neodjeljivi od njih. Karneval kao da **se utjelovio u književnosti**, upravo u konkretnoj snažnoj liniji njezina razvoja. Karnevalski oblici, transponirani na književni jezik, postali su **moćno sredstvo** umjetničke spoznaje života, pretvorili su se u poseban jezik čije riječi i figure posjeduju izuzetnu snagu **simboličke** generalizacije, to jest **generalizacije u dubinu**. Mnoge važne strane života, točnije njegovi **slojevi**, dubinski pri tome, mogu se pronaći, osmisliti i izraziti samo pomoću toga jezika.

Kako bi svladao taj jezik, to jest kako bi se uključio u karnevalsku žanrovsku tradiciju u književnosti, pisac ne mora znati sve karike i sve grane te tradicije. Žanr posjeduje vlastitu organsku logiku koja se može do neke mjere shvatiti i umjetnički osvojiti preko nekih žanrovskih primjeraka, čak i fragmenata. **Ali žanrovska logika nije apstraktna logika**. Svaka nova podvrsta, svako novo djelo toga žanra uvijek ga nečim obogaćuje i pridonosi usavršavanju žanrovskoga jezika. Zato je vrlo važno poznavati moguće žanrovske izvore pojedinog autora, onu književno-žanrovsku atmosferu u kojoj je on stvarao. Što više i konkretnije znamo umjetnikove **žanrovske kontakte**, to dublje možemo prodrijeti u osobine

<sup>107</sup> Gogolj je uz to primio vrlo neposredan utjecaj ukrajinskoga karnevalskog folklor.

njegove žanrovske forme i točnije shvatiti odnos tradicije i novatorstva u njoj.

Sve nas to i obvezuje, budući da ovdje razmatramo pitanja **povijesne** poetike, da damo karakteristiku barem osnovnih karika karnevalsko-žanrovske tradicije, izravno ili neizravno vezane uz Dostojevskoga, karika koje su oblikovale žanrovsku atmosferu njegova stvaralaštva, uvelike drukčiju od žanrovske atmosfere Turgenjeva, Gončarova i Lava Tolstoja.

Osnovni izvor karnevalizacije za književnost 17., 18. i 19. st. postali su pisci renesansne epohe – prije svega Boccaccio, Rabelais, Shakespeare, Cervantes i Grimmelshausen<sup>108</sup>. Takvim je izvorom postao i rani pikarski roman (neposredno karnevaliziran). Osim toga, izvor karnevalizacije za spisatelje ovih stoljeća bila je naravno i karnevalizirana književnost antike (uključujući i »menipsku satiru«) i srednjega vijeka.

Svi nabrojani temeljni izvori karnevalizacije europske književnosti bili su Dostojevskom dobro poznati, osim možda Grimmelshausena i ranoga pikarskog romana. Ali osobine toga romana upoznao je u Lesageovu *Gilu Blasu* i one su privukle njegovu pomnu pažnju. Pikarski je roman prikazivao život izbačen iz svojega takoreći zakonskoga kolosijeka, svrgavao je hijerarhijske statuse ljudi, poigravao se tim statusima, bio je pun naglih smjena, promjena i mistifikacija, shvaćao čitav prikazivani svijet u zoni familijarnoga kontakta. Što se tiče književnosti renesanse, njezin neposredan utjecaj na stvaralaštvo Dostojevskoga imao je veliko značenje (osobito Shakespeare i Cervantes). Ne mislimo na utjecaj pojedinih tema, ideja ili likova, nego na dublji utjecaj **samoga karnevalskog svjetonazora**, to jest **oblikā** viđenja svijeta i čovjeka i one istinski **božanske slobode** u pristupu njima, slobode koja se ne očituje u pojedinim mislima, likovima i vanjskim postupcima gradnje, nego u stvaralaštvu tih pisaca u  **cjelini**.

Značajna za Dostojevskijevo svladavanje karnevalske tradicije bila je književnost 18. st., prije svega Voltaire i Diderot, za koje je karakterističan spoj karnevalizacije i visoke dijaloške kulture, odgojene na antici i dijalozima renesanse. Dostojevski je tu nalazio organski spoj karnevalizacije s racionalističkom filozofskom idejom, i – djelomično – sa socijalnom temom.

Spoj karnevalizacije s avanturističkim sižeom i oštrom aktualnom socijalnom tematikom Dostojevski je nalazio u socijalno-avanturističkim romanima 19. st., u prvom redu u Frédéricu Souliéu i Eugèneu Sueu

<sup>108</sup> Grimmelshausen već napušta granice renesanse, međutim u njegovu stvaralaštvu vidljiv je neposredan i dubok utjecaj karnevala u gotovo istoj mjeri kao u Shakespearea ili Cervantesa.

(djelomično i kod Dumasa-sina i Paula de Kocka). Karnevalizacija u ovih autora ima više vanjski karakter: vidljiva je u sižeju, u vanjskim karnevalskim antitezama i kontrastima, u naglim promjenama sudbine, mistifikacijama i tako dalje. Dubokoga i slobodnoga karnevalskog svjetonazora ovdje gotovo uopće nema. Najbitnija u ovim romanima bila je primjena karnevalizacije u prikazivanju suvremene realnosti i suvremenoga svagdana; **svagdan** je bio uvučen u karnevalizirani sižejni čin, obično i stabilno kombiniralo se s izvanrednim i promjenljivim.

Dublje usvajanje karnevalske tradicije našao je Dostojevski u Balzaca, George Sand i Victora Hugoa. U njihovim djelima ima kudikamo manje vanjskih očitovanja karnevalizacije, ali je jači karnevalski svjetonazor, najvažnije je da je karnevalizacija prodrla u samu izgradnju velikih i jakih karaktera i u razvoj strasti. Karnevalizacija strasti vidljiva je prije svega u svojoj ambivalentnosti: ljubav se sjedinjuje s mržnjom, pohlepa s nesebičnošću, vlastoljublje sa samoponiženjem i tako dalje.

Spoj karnevalizacije i sentimentalnoga shvaćanja života Dostojevski je nalazio u Sternea i Dickensa.

Konačno, kombinaciju karnevalizacije i ideje romantičarskoga tipa (ne i racionalističkoga, kao u Voltaira i Diderota) Dostojevski je pronašao u Edgara Poea i osobito u Hoffmanna.

Ruska tradicija zauzima posebno mjesto. Ovdje osim Gogolja treba izdvojiti golem utjecaj koji su na Dostojevskoga izvršila najkarnevaliziranija Puškinova djela: *Boris Godunov*, *Bjelkinove pripovijesti*, »boldinske« tragedije i *Pikova dama*.

Naš kratki pregled izvora karnevalizacije nimalo ne pretendira na sveobuhvatnost. Naš je cilj bio označiti osnovne linije tē tradicije. Naglasit ćemo još jednom da nas ne zanima utjecaj pojedinih autora, pojedinih djela, pojedinih tema, ideja, likova – nas zanima utjecaj upravo **same žanrovske tradicije** koju su ovi autori prenosili. U svakom od ovih autora tradicija se ponovo rađa i obnavlja na svoj neponovljiv način. Od toga se sastoji tradicijski život. Nas – iskoristit ćemo usporedbu – zanima riječ **jezika**, ne i njezina **individualna uporaba** u određenom **neponovljivom kontekstu**, iako jedno bez drugoga, naravno, ne postoji. Moguće je, razumije se, proučavati i individualne utjecaje, to jest utjecaj jednoga konkretnog pisca na drugoga, na primjer Balzaca na Dostojevskoga, ali to je sasvim drugi zadatak koji si mi ovdje ne postavljamo. Nas zanima jedino sama tradicija.

U stvaralaštvu Dostojevskoga karnevalska se tradicija naravno ponovo rađa na nov način, osmišljava na svoj način, kombinira s drugim umjetničkim momentima, služi posebnim umjetničkim ciljevima, upravo onima koje smo pokušavali razotkriti u prethodnim

poglavljima. Karnevalizacija se organski slaže sa svim drugim osobinama polifonijskoga romana.

Prije prelaska na analizu elemenata karnevalizacije u Dostojevskoga (utemeljenu samo na nekoliko djela), moramo se dotaknuti još dvaju pitanja.

Za točno shvaćanje problema karnevalizacije potrebno je odustati od pojednostavljenoga poimanja karnevala u duhu **maskaradne** linije novoga doba, a pogotovo od njegova plitkoga boemskog shvaćanja. Karneval je veliko **svenarodno** doživljavanje svijeta prethodnih tisućljeća. Ovaj svjetonazor koji oslobađa od straha, maksimalno približava svijet k čovjeku i čovjeka k čovjeku (sve se uvlači u zonu slobodnoga familijarnoga kontakta), sa svojim radosnim promjenama i veselom relativnošću, suprotstavljen je samo jednostranoj i tmurnoj službenoj ozbiljnosti koja je nastala u strahu, dogmatskoj ozbiljnosti, neprijateljskoj prema razvoju i promjeni, koja nastoji apsolutizirati dano stanje stvari i društveni poredak. Upravo je od takve ozbiljnosti i oslobađalo karnevalsko shvaćanje svijeta. Međutim, nema u njemu ni trunke nihilizma, nema naravno ni prazne lakomislenosti ni plitkoga boemskog individualizma.

Potrebno je odreći se i uske kazališno-igrane koncepcije karnevala uvelike karakteristične za novo doba.

Kako bismo ispravno razumjeli karneval, moramo ga promatrati na njegovim **počecima** i na **vrhuncu**, to znači u antici, u srednjem vijeku i na kraju u renesansi.<sup>109</sup>

Drugo se pitanje tiče književnih pravaca. Karnevalizaciju koja je prodrla u žanrovsku strukturu i u značajnoj je mjeri odredila mogu koristiti različiti pravci i umjetničke metode. Nedopustivo je vidjeti u njoj samo specifičnu osobinu romantizma. Pri tome je svaki pravac i svaka stvaralačka metoda na svoj način osmišljava i obnavlja. Da bismo se u to uvjerali, dovoljno je usporediti karnevalizaciju u Voltairea (prosvjetiteljski realizam), u ranoga Tiecka (romantizam), u Balzaca (kritički realizam), u Ponsona du Terraila (čisti avanturizam). Stupanj karnevalizacije u navedenih je spisatelja gotovo jednak, ali u svakoga ona slijedi osobitu (vezanu za njihove književne pravce) umjetničku misiju i u skladu s tim »zvuči« na drukčiji način (ne govorimo o individualnim osobinama svakoga od ovih pisaca). Istodobno prisutnost karnevalizacije svjedoči o

<sup>109</sup> Ne može se, naravno, negirati da određen stupanj posebne očaranosti posjeduju svi suvremeni oblici karnevalskoga života. Dovoljno je spomenuti Hemingwaya čije je općenito duboko karnevalizirano stvaralaštvo preuzelo jak utjecaj suvremenih oblika i svetkovina karnevalske vrste (na primjer borba bikova). On je imao profinjen sluh za sve karnevalsko u današnjem životu.

njihovoj pripadnosti jednoj te istoj **žanrovskoj** tradiciji i stvara njihovo **zajedništvo**, vrlo **bitno** sa stajališta poetike (ponavljamo, uza sve razlike u pravcima, individualnosti i umjetničke vrijednosti svakoga od njih).

\*

U *Petrogradskim snovima u stihu i prozi* (1861.) Dostojevski se prisjeća posebnoga i jakoga karnevalskog osjećaja života koji je iskusio na samom početku svojega stvaralaštva. To je bio prije svega poseban osjećaj Petrograda sa svim njegovim oštrim socijalnim kontrastima kao »čarobne fantastične maštarije«, kao »sna«, kao nečega na rubu realnosti i fantastične izmišljotine. Analogni karnevalski osjećaj velegrada (Pariza), doduše ne tako jak i dubok kao u Dostojevskoga, može se naći u Balzaca, Suea, Souliéa i drugih, a korijeni ove tradicije nalaze se u antičkoj menipeji (Varon, Lukijan). Na temelju toga osjećaja grada i gradske vreve Dostojevski zatim daje izoštreanu karnevaliziranu sliku nastajanja svojih prvih književnih zamisli, uključujući zamisao *Bijednih ljudi*:

»I počeo sam se zagledavati i vidio odjednom neka čudna lica. To su bile čudne, neobične, figure potpuno prozaične, nisu nikako Don Carlosi ili Pause, već potpuno titularni savjetnici ali istodobno kao da su nekakvi fantastični titularni savjetnici. Netko **se kreveljio** preda mnom skrivajući se iza te **fantastične gomile i povlačio je nekakve konce, oprugice**, i te su se **lutkice** micale, a on je grohotao **i grohotao!** I počela mi se nazirati jedna druga priča, u nekakvim mračnim kutovima, nekakvo titularno srce, čisto i časno, moralno i lojalno prema svojoj upravi, i pored njega jedna djevojčica, uvrijeđena i tužna, i čitava je njihova priča duboko raskinula moje srce. I kad bi se okupila sva ta gomila koju sam sanjao ispao bi slavan **maskenbal**...«.<sup>110</sup>

Dakle, prema tim sjećanjima Dostojevskoga njegovo stvaralaštvo kao da se rodilo iz snažnoga karnevalskog viđenja života (»ja nazivam svoj osjećaj na Nevi viđenjem«, kaže Dostojevski). Pred nama su karakteristični privjesci karnevalskoga kompleksa: grohot i tragedija, pajac, pučko kazalište<sup>111</sup>, maškaradna gomila. Glavno je ovdje ipak karnevalsko doživljavanje svijeta kojim su duboko prožeti *Petrogradski*

<sup>110</sup> F. M. Dostoevskij, *Polnoe sobranie hudožestvennyh proizvedenij*, ur. B. Tomaševskij i K. Halabaev, sv. 13. Moskva – Leningrad: Gosizdat, 1930., str. 158–159. Budući da nismo pronašle prijevod navedenoga citata, prevele smo ga same (*op. prev.*).

<sup>111</sup> U izvorniku: *balagan* (*op. prev.*).

*snovi*. Svojom žanrovskom biti ovo je djelo podvrsta karnevalizirane menipeje. Moramo izdvojiti karnevalski **grohot** koji prati videnje. Vidjet ćemo dalje da je čitavo stvaralaštvo Dostojevskoga zaista njime prožeto, iako u reduciranom obliku.

Na karnevalizaciji ranih djela Dostojevskoga nećemo se zaustavljati. Razmotrit ćemo elemente karnevalizacije na pojedinim autorovim djelima izdanim već po dolasku s robije. Postavit ćemo si vrlo uzak zadatak – dokazati samu prisutnost karnevalizacije i razotkriti njezine osnovne funkcije u Dostojevskoga. Dublje i sveobuhvatnije proučavanje toga problema na materijalu čitava njegova stvaralaštva probija granice ovoga rada.

Prvo djelo drugoga perioda – *Ujakov san* – odlikuje se jako izraženom iako ponešto pojednostavljenom i **izvanjskom** karnevalizacijom. U središtu je skandal-katastrofa s dvostrukim svrgavanjem – Moskaljove i kneza. I sam je ton priče mordasovskoga ljetopisca ambivalentan: ironično slavljenje Moskaljove, to jest karnevalsko stapanje pohvale i pokude.<sup>112</sup>

Scena skandala i svrgavanja kneza – karnevalskoga kralja ili točnije karnevalskoga ženika – pokazuje se kao **komadanje**, kao tipično karnevalsko »žrtveno« kidanje na komade:

»... Ako sam ja kačica, onda ste vi **beznogi**...

– Tko, ja sam beznog?

– No da, beznogi ste, i još **bezubi**, eto kakvi ste!

– I još **jednooki!** – zaviknula Marja Aleksandrovna.

– U vas je umjesto **rebara** korset! – priklopila Natalja Dmitrijevna.

– **Lice** napeto na perima!...

– **Kose** svoje nemate!...

– I **brci** su mu, glupanu, umjetni, – potvrdila Marja Aleksandrovna.

– Ta barem **nos** mi, Marja Stepanovna, ostavite pravi! – zaviknuo knez, zaprepašten od tih nenadanih **iskrenosti**...

[...]

– Bože moj! – govori jadni knez, – ... Odvedi me, brate, bilo kamo, jer će me **rastrgati!**...« (F. M. Dostojevski, *Ujakov san*, u: *Djela F. M. Dostojevskoga. Treći svezak*, prev. Iso Velikanović. Zagreb: Znanje – Zora, 1975., str. 113).

<sup>112</sup> Dostojevskom je kao uzor poslužio Gogolj, pogotovo ambivalentan ton *Pripovijesti o tome kako su se posvadili Ivan Ivanovič i Ivan Nikiforovič*.

Pred nama je tipična »karnevalska anatomija« – nabranjanje dijelova raskomadana tijela. Takva su »nabranjanja« vrlo raširen komični postupak u karnevaliziranoj književnosti renesanse (vrlo se često sreće u Rabelaisa, nešto je manje razvijen u Cervantesa).

U ulozi svrgnutoga karnevalskoga kralja našla se i junakinja pripovijesti Marija Aleksandrovna Moskaljova:

»... Gosti se razišli uz **vrisku i pogrde**. Marja Aleksandrovna ostala najzad sama, medju razvalinama i odlomcima svoje predjašnje slave. Jaoh! **Sila, slava, značenje, – svega nestalo za te jedne večeri**« (F. M. Dostojevski, *Ujakov san*, u: *Djela F. M. Dostojevskoga. Treći svezak*, prev. Iso Velikanović. Zagreb: Znanje – Zora, 1975., str. 114).

Poslije scene **smjehovnog** svrgavanja **starog** ženika, kneza, slijedi **parna** scena **tragičnog samosvrgavanja i smrti mladog ženika**, učitelja Vasje. Takva **parnost** scena (i pojedinih likova), koje odražavaju jedna drugu ili se vide jedna kroz drugu – pri čemu je jedna komična, a druga tragična (kao u ovom slučaju) ili jedna na visokom, druga na niskom planu, ili jedna tvrdi, druga negira i tako dalje – karakteristična je za Dostojevskoga; takve parne scene, zajedno, stvaraju ambivalentnu cjelinu. U tome se vidi dubok utjecaj karnevalskoga svjetonazora. Doduše, u *Ujakovu snu* ova osobina nosi ponešto izvanjski karakter.

Dublju i važniju ulogu ima karnevalizacija u pripovijesti *Selo Stepančikovo i njegovi stanovnici* iako i ovdje ima podosta izvanjskoga. Čitav se život u selu vrti oko Fome Fomiča Opiskina, bivšega **lude-muktaša** koji je na imanju pukovnika Rostanjeva postao **bezgraničan tiranin**, to jest oko **karnevalskoga kralja**. Stoga i čitav život u selu Stepančikovu zadobiva izrazito karnevalski karakter. To je život izbačen iz kolosijeka, gotovo »svijet naopačke«.

On i ne može biti drugačiji jer mu ton zadaje karnevalski kralj – Foma Fomič. Svi ostali likovi, sudionici toga života, karnevalski su obojeni: **luda** bogatašica Tatjana Ivanovna koja pati od erotske manije zaljubljenosti (u vulgarno-romantičarskom stilu) i istovremeno je najčišća i najsvjetlija duša, **sumanuta generalica** sa svojim kultom i obožavanjem Fome, **budalica** Falalej sa svojim nametljivim snom o bijelom biku i kamarinskim plesom, **poludjeli lakaj** Vidopljasov koji stalno mijenja svoje prezime na plemenitije – »Tancev«, »Esbuketov« (prisiljen je to raditi zbog služinčadi koja traži nepristojnu rimu za svako novo prezime), **starac** Gavrila koji je prisiljen u visokoj dobi učiti francuski jezik, zajedljivi **komedijant** Ježevikin, »**napredna**« **ludica** Obnoskin koji mašta o bogatoj nevjesti, **husar** Mizinčikov koji je **spiskao sav imetak**, **čudak** Bahčejev i drugi. Svi su ti ljudi izbačeni zbog ovoga ili onoga razloga iz običnoga životnoga kolosijeka, lišeni normalnoga i

zasluženoga položaja u životu. I čitava radnja te pripovijesti neprekidan je niz skandala, ekscentričnih ispada, mistifikacija, svrgavanja i krunidbi. Djelo je zasićeno parodijama i poluparodijama, uključujući i Gogoljevu parodiju *Odabrana mjesta iz prepiske s prijateljima*; te se parodije organski slažu s karnevalskom atmosferom čitave pripovijesti.

Karnevalizacija omogućuje Dostojevskom da uvidi i pokaže takve momente u karakterima i ponašanju ljudi koji se u uvjetima običnoga životnog tijeka ne mogu razotkriti. Najdublje je karnevaliziran karakter Fome Fomiča: on se više ne podudara sa samim sobom, nije ravan sebi samom, njemu se ne može dati konačna zaokružena definicija, u mnogočemu je prethodnik budućih junaka Dostojevskoga. Usput budi rečeno, prikazan je u karnevalskom kontrastnom paru s pukovnikom Rostanjevom.

\*

Zaustavili smo se na karnevalizaciji dvaju djela Dostojevskoga iz drugoga perioda njegova stvaralaštva, zato što tu ona nosi donekle izvanjski, slijedom toga vrlo očigledan karakter, vidljiv svakomu. U sljedećim djelima karnevalizacija ulazi u dublje slojeve i mijenja svoj karakter. Recimo, **smjehovni** moment, ovdje dovoljno jak, tamo se stišava, reducira gotovo do krajnosti. Ovdje vrijedi taj moment detaljnije razmotriti.

Već smo naglašavali za svjetsku književnost važnu pojavu reduciranoga smijeha. Smijeh je određen, na logički jezik neprevodiv estetski odnos prema stvarnosti, to jest određen način njezina umjetničkog viđenja i spoznaje, stoga i određen način izgradnje umjetničkoga lika, sižea, žanra. Ogromnu je stvaralačku snagu – žanrotvorbenu pri tome – posjedovao ambivalentan karnevalski smijeh. Taj smijeh grabio je i spoznavao pojavu tijekom promjene i prelaska, fiksirao u pojavi oba pola postanka u njihovoj neprekidnoj tvorbenoj obnovljivoj izmjenjivosti: u smrti se nazire rođenje, u rođenju – smrt, u pobjedi – poraz, u porazu – pobjeda, u krunidbi – svrgavanje i tako dalje. Karnevalski smijeh ni jednom od ovih momenata ne dopušta promjene kako se ne bi apsolutizirao i okamenio u jednostranoj ozbiljnosti.

Mi ovdje neminovno ogoljujemo bit i donekle iskrivljujemo ambivalentnost kad govorimo da se u smrti »nazire« rođenje: jer na taj način ipak raskidamo vezu između smrti i rođenja i malo ih međusobno udaljujemo. U živim pak karnevalskim likovima sama je smrt trudna i rađa, a majčinska utroba koja rađa postaje grob. Upravo takve slike rađa stvaralački ambivalentni karnevalski smijeh u kojem su nerazdvojni ismijavanje i likovanje, pohvala i pokuda.

Kad se karnevalski likovi i karnevalski smijeh transponiraju u književnost oni se preoblikuju u većem ili manjem stupnju u skladu sa specifičnim umjetničko-književnim zadacima. Međutim, pri bilo kojem stupnju i bilo kojem karakteru preobrazbe ambivalentnost i smijeh ostaju u karnevaliziranom liku. U određenim uvjetima i određenim književnim vrstama smijeh se može reducirati. On i dalje određuje strukturu lika, ali sam se prigušuje do minimuma: mi kao da vidimo trag smijeha u strukturi prikazane stvarnosti, no sam smijeh ne čujemo. Tako je u Platonovim »sokratskim dijalozima« (prvoga perioda) smijeh reduciran (iako ne u potpunosti), ali ostaje u strukturi lika glavnoga junaka (Sokrata), u metodama vođenja dijaloga, a glavno – u samoj istinskoj (a ne retoričkoj) dijalogičnosti koja uranja misao u veselu relativnost stvarnosti u nastajanju i ne daje joj da se otvrdne u apstraktno-dogmatskom (monološkom) okoštavanju. Međutim, tu i tamo, u dijalozima ranoga perioda smijeh izlazi iz strukture lika i takoreći prodire u glasni registar. U dijalozima kasnoga perioda smijeh se reducira do minimuma.

U književnosti renesanse smijeh se općenito ne reducira iako naravno postoje neke gradacije njegove »glasnoće«. U Rabelaisa primjerice on zvuči na ulični način glasno. U Cervantesa više nema uličnoga smijeha, točnije, u prvoj knjizi *Dona Quijotea* smijeh je još dosta glasan, ali već je u drugoj značajno (u odnosu na prvu) reduciran. Tâ redukcija vezana je za određene promjene u strukturi lika glavnoga junaka i u sižeju.

U karnevaliziranoj književnosti 18. i 19. stoljeća smijeh se u pravilu značajno prigušuje – do ironije, humora i drugih oblika reduciranoga smijeha.

Vratimo se na reducirani smijeh u Dostojevskoga. U prva dva djela drugoga perioda, kao što smo već rekli, smijeh se otvoreno čuje, pri čemu se naravno u njemu čuvaju i elementi karnevalske ambivalentnosti.<sup>113</sup> Međutim, u kasnijim krupnim romanima Dostojevskoga smijeh se reducira gotovo do minimuma (osobito u *Zločinu i kazni*). Trag umjetničko-organizacijskoga djelovanja ambivalentnoga smijeha koji osvjetljava svijet i koji je Dostojevski upio sa žanrovskom tradicijom karnevalizacije nalazimo u svim njegovim romanima. Vidimo ovaj trag u strukturi likova, u mnogim sižejnim postavkama i u nekim osobinama jezičnoga stila. Najvažniji, može se reći odlučujući izraz dobiva reducirani smijeh u posljednjoj autorovoj poziciji: ona (ta pozicija) isključuje svaku jednostranu dogmatsku ozbiljnost, ne daje nijednom gledištu, nijednom

<sup>113</sup> U ovom razdoblju Dostojevski je čak radio na komičnoj epopeji čija je epizoda bio i *Ujakov san* (prema njegovoj vlastitoj izjavi u pismu). Kasnije se, koliko je nama poznato, Dostojevski više nikad nije vraćao na misao da napiše veliko čisto komično (smjehovno) djelo.

polu u životu i misli da se apsolutizira. Sva jednostrana ozbiljnost (života i misli) i čitav jednostrani patos predaju se junacima te autor, sudarajući ih u »velikom dijalogu« romana, ostavlja taj dijalog otvorenim, ne stavlja konačnu točku.

Vrijedi naglasiti da karnevalsko poimanje svijeta također ne poznaje točke, ne prihvaća nikakav **konačan kraj**: svaki je kraj ovdje samo nov početak, karnevalski se likovi ponovo i ponovo rađaju.

Neki istraživači (Vjač. Ivanov, V. Komarovič) u odnosu na djela Dostojevskoga koriste antički (aristotelovski) termin »katarza« (očišćenje). Ako ga shvaćamo u vrlo široku smislu, tada se s time možemo suglasiti (bez katarze u širokom smislu nema umjetnosti uopće). Međutim, tragična se katarza (u aristotelovskom shvaćanju) na Dostojevskoga ne može primijeniti. Katarza kojom završavaju djela Dostojevskoga može se – doduše neadekvatno i donekle racionalistički – izraziti ovako: **ništa konačno u svijetu još se nije dogodilo, posljednja riječ svijeta i o svijetu još nije izrečena, svijet je otvoren i slobodan, sve je još ispred i ostat će zauvijek ispred.**

Ali takav je i **smisao** ambivalentnoga smijeha **koji pročišćuje**.

Po svoj prilici neće biti suvišno još jednom ponoviti da mi ovdje govorimo o Dostojevskom kao umjetniku. Dostojevskom-publicistu nije uopće bila strana ni ograničena ni jednostrana ozbiljnost, ni dogmatizam, a čak ni eshatologizam. Ipak, te publicističke ideje ušavši u roman postaju tek jedan od utjelovljenih glasova otvorenoga i nezavršenoga dijaloga.

Sve je u romanima Dostojevskoga usmjereno na još neizrečenu i unaprijed neodređenu **»novu riječ«**, sve napregnuto čeka tu riječ, i **autor** joj ne zatrpava put svojom jednostranom i jednoznačnom ozbiljnošću.

Reducirani smijeh u karnevaliziranoj književnosti uopće ne isključuje mogućnost mračnoga kolorita unutar djela. Stoga ne trebamo biti zbunjeni zbog mračnoga kolorita djelā Dostojevskoga: to nije njihova posljednja riječ.

Katkada u romanima Dostojevskoga reducirani smijeh izlazi, osobito onda kad se uvodi pripovjedač ili kroničar čija se priča gotovo uvijek gradi u parodijsko-ironičnim ambivalentnim tonovima (primjerice, ambivalentna proslava Stjepana Trofimoviča u *Bjesovima* koja je po tonu vrlo bliska slavljenju Moskaljove u *Ujakovu snu*). Taj smijeh nastupa i u onim otvorenim ili poluskriivenim parodijama koje su razasute po svim romanima Dostojevskoga.<sup>114</sup>

<sup>114</sup> Roman Thomasa Manna *Doktor Faustus* koji odražava moćan utjecaj Dostojevskoga također je prožet reduciranim ambivalentnim smijehom koji ponekad prodire van, osobito u priči pripovjedača Zeitbloma. Sam T. Mann u povijesti nastanka romana govori ovako: »Više šala, grimasa biografa (to jest Zeitbloma – M. B.), što znači **vrijeđanja samog sebe, samo da se ne upadne u patetiku** – svega toga što više!«

Posvetit ćemo se nekim drugim osobinama karnevalizacije u romanima Dostojevskoga.

Karnevalizacija nije formalna i nepomična shema koja se stavlja na gotov sadržaj, već neuobičajeno gibak oblik umjetničke vizije, svojevrsan heuristički princip koji omogućuje otkrivanje novog, dosad neviđenog. **Relativizirajući** sve ono što je formalno završeno, stabilno i gotovo, karnevalizacija je sa svojim patosom promjena i obnove omogućila Dostojevskom prodor u dubinske slojeve ljudske duše i ljudskih odnosa. Pokazala se izuzetno produktivnom za umjetnička postignuća kapitalističkih odnosa kad su se prijašnji oblici života, moralne vrijednosti i vjerovanja pretvarali u »truli konopac« i kad se ogoljavala dotad skrivena ambivalentna i nezaokružena priroda čovjeka i ljudske **misli**. Ne samo ljudi i njihovi postupci, nego i **ideje** izletjele su iz svojih zatvorenih i hijerarhijskih gnijezda i počele se sudarati u familijarnom kontaktu »apsolutnoga« (to jest ničim ograničena) dijaloga. Kapitalizam, poput nekadašnjega »svodnika« Sokrata na atenskom trgu, svodi ljude i ideje. U svim romanima Dostojevskoga počevši od *Zločina i kazne* vrši se dosljedna **karnevalizacija** dijaloga.

U *Zločinu i kazni* nalazimo i druga očitovanja karnevalizacije. Sve je u tom romanu – sudbine ljudi, njihove brige i ideje – primaknuto svojim granicama, kao da je sve spremno prijeći u svoju suprotnost (ali naravno ne u apstraktno-dijalektičkom smislu), sve je dovedeno do ruba, do svojega kraja. U romanu ne postoji ništa što bi se moglo stabilizirati, opravdano smiriti, vratiti u uobičajen tijek biografskoga vremena i razvijati u njemu (na mogućnost takvoga razvoja Dunje i Razumihina Dostojevski ukazuje tek na kraju romana, ali, naravno, ne pokazuje ga: takav život leži izvan njegova umjetničkog svijeta). Svemu je potrebna promjena i ponovno rođenje. Sve je prikazano u trenutku nezavršenoga prijelaza.

Karakteristično je da je samo mjesto radnje romana – **Peterburg** (njegova je uloga u romanu golema) – na rubu postojanja i nepostojanja,

---

(T. Mann, *Istorija »Doktora Faustusa«*. Roman odnogo romana, *Sobranie sočinenij*, sv. 9. Moskva: Goslitizdat, 1960., str. 224). Reducirani smijeh, pretežito parodijske naravi, općenito je karakterističan za čitavo stvaralaštvo T. Manna. Uspoređujući svoj stil sa stilom Bruna Franka, T. Mann iznosi ovakvo priznanje: »On (to jest B. Frank – M. B.) koristi humanistički narativni stil Zeitbloma **prilično ozbiljno**, kao svoj vlastiti. **Govoreći o stilu, ja priznajem zapravo samo parodiju**« (isto, str. 235).

Treba naglasiti da je stvaralaštvo T. Manna duboko karnevalizirano. Najočitiije se ta forma karnevalizacije razotkriva u njegovu romanu *Ispovijest varalice Felixa Krulla* (gdje se kroz usta profesora Kuckucka daje čak svojevrsna filozofija karnevala i karnevalske ambivalentnosti).

realnosti i fantazmagorije koja samo što se nije rasplinula kao magla i nestala. I Peterburg kao da je lišen unutarnjih temelja za opravdanu stabilizaciju, on je isto – na pragu.<sup>115</sup>

Izvori karnevalizacije za *Zločin i kaznu* nisu više Gogoljeva djela. Osjećamo ovdje djelomično balzakovski tip karnevalizacije, djelomično i elemente avanturističko-socijalnoga romana (Soulié i Sue). Ali vjerojatno je najbitniji i najdublji izvor karnevalizacije za ovaj roman bila Puškinova *Pikova dama*.

Zaustavit ćemo se na analizi samo jedne male epizode romana koja će nam razotkriti neke važne osobine karnevalizacije u Dostojevskoga i istodobno pojasniti našu tvrdnju o Puškinovu utjecaju.

Nakon prvoga susreta s Porfirijem i pojave tajanstvenoga malograđanina s riječju »ubojica!« Raskolnikov **sanja** da **ponovo** ubija staricu. Navest ćemo krāj toga sna:

»Zastane malo uz nju i pomisli: „Boji se!“ pa krišom izvadi sjekiru iz omče i udari staricu po tjemenu, jedanput pa još jedanput. Ali, začudo, ona se čak i ne pomakne od tih udaraca, baš kao da je drvena. Uplaši se on, sagne se niže i zagleda u nju, ali je ona još niže oborila glavu. Tad se on sagne sve do samog poda i zaviri joj odozdo u lice, zaviri i premre od jeze: baba sjedi i **smije se** – upravo **se kida od tihog, nečujnog smijeha**, zatomljujući iz sve snage smijeh, da je on ne čuje. Odjednom mu se pričini da su se vrata spavaće sobe malčice odškrinula i da **se ondje isto tako smiju** i šapuću. Spopadne ga bijes: svom snagom počne udarati sjekicom babu po glavi, ali **se** svakim udarcem **sve snažnije i glasnije razliježu** iz spavaće sobe **smijeh** i šaputanje, a babuskara se sva trese od smijeha. Nagne bježati, **ali je cijelo predsoblje već puno ljudi, ulazna su vrata** širom otvorena, a **pred vratima, na stubištu** i ondje **dolje**, sve vrvi od ljudi, glava do glave, **svi** nešto **gledaju** – ali se svi pritajili i čekaju, šute!... Srce mu se stislo, noge ne može pomaknuti, kao da su mu ukopane... Htjede vrisnuti i – probudi se« (F. M. Dostojevski, *Zločin i kazna*, prev. Zlatko Crnković. Kostrena: Lektira, 2014., str. 284–285).

Ovdje nas zanima nekoliko momenata:

- I. Prvi moment već je poznat: to je fantastična logika sna koju koristi Dostojevski. Podsjetit ćemo na njegove riječi: »... **preskačeš** prostor i vrijeme i **zakone života i razuma**, i zadržavaš se samo na mjestima

<sup>115</sup> Karnevalizirani osjećaj Petrograda prvi se put pojavljuje u Dostojevskoga u pripovijesti *Slabo srce* (1847.): kasnije se on duboko razvio u skladu s čitavim ranim stvaralaštvom Dostojevskoga u *Petrogradskim snovima u stihovima i prozi*.

za kojima ti **srce gine**« (F. M. Dostojevski, *San smiješnog čovjeka*, prev. Zlatko Crnković. Zagreb: Znanje – Zora, 1975., str. 371). Ova logika sna omogućila je ovdje stvaranje lika **ubijene starice koja se smije, spajanje smijeha sa smrću i ubojstvom**. To isto dopušta i ambivalentna karnevalska logika. Imamo pred sobom tipičnu karnevalsku kombinaciju.

U Dostojevskoga lik starice koja se smije odgovara Puškinovu liku stare grofice koja namiguje u lijesu i pikove dame na karti koja namiguje (uspud rečeno, pikova je dama **karnevalski dvojniki** stare grofice). Pred nama su **bitno** usklađena dva lika, a ne slučajna formalna sličnost, zato što su nam dana na pozadini općenite usklađenosti ovih dvaju djela (*Pikove dame* i *Zločina i kazne*), usklađenosti čitave atmosfere likova i osnovnoga idejnog sadržaja: »napoleonizam« na specifičnom tlu mladoga ruskoga kapitalizma; i tu i tamo ova konkretna povijesna pojava dobiva drugi **karnevalski plan** koji nestaje u beskrajnoj smisaonoj daljini. Slična je i motivacija ovih dvaju usklađenih fantastičnih likova (mrtvih starica koje se smiju): u Puškina – **bezumlje**, u Dostojevskoga – **san u bunilu**.

2. U Raskoljnikovljevu snu ne smije se samo ubijena starica (u snu, doduše, nije ju ni bilo moguće ubiti), smiju se i ljudi negdje tamo, u spavaonici, smiju se sve glasnije i glasnije. Dalje se pojavljuje gomila, mnoštvo ljudi **na stubištu i dolje**, on se, u odnosu na tu gomilu koja **se penje**, nalazi **na vrhu stubišta**. Pred nama je prikaz svenarodnoga ismijavanja na trgu karnevalskoga kralja-samozvanca koji se svrgava. Trg je simbol svenarodnosti, i Raskoljnikov na kraju romana, prije nego što ode u policijsku postaju s priznanjem krivnje, dolazi na trg i klanja se narodu do zemlje. Ovo svenarodno svrgavanje, koje se »pričinilo srcu« Raskoljnikova u snu, nema **pune** usklađenosti s *Pikovom damom* iako daleka sličnost ipak postoji: Hermanova nesvjestica pored grofičina lijesa u nazočnosti naroda. Veću sličnost s Raskoljnikovljevim snom nalazimo u drugom Puškinovu djelu – *Borisu Godunovu*. Govorimo o trostrukom proročanskom **snu** Samozvanca (scena u ćeliji Čudova manastira):

»Ja sanjao sam, da **stubama se strmim**

Na kulu penjem; sa **visine** vidim

Svu našu Moskvu kao mravinjak;

**Na trgu dolje** vrvi silan **narod**

I **smijuć** se pokazuje na mene;

I **stid me bi i spopade me strah** –

I, padajuć naglavce, prenuh se...« (A. S. Puškin, *Boris Godunov*, prev. Petar Bilobrčk. Zagreb: Folpa, 2011., str. 29).

Ovdje je ta ista karnevalska logika samozvanoga **uzdizanja**, svenarodnoga smjehovnog **svrgavanja na trgu i pada**.

- U navedenom Raskoljnikovljevu snu **prostor** dobiva dodatno osmišljenje u duhu karnevalske simbolike. **Vrh, niz, stubište, prag, predsoblje, zemljište** postaju »mjestâ« gdje se odvija **kriza**, radikalna promjena, neočekivani preokret sudbine, gdje se donose odluke, prelazi zabranjena crta, obnavlja se ili pogiba.

Radnja u djelima Dostojevskoga odvija se pretežito na tim »mjestima«. Unutarnji prostor kuće, sobā, dalek od svojega ruba, to jest od praga, Dostojevski gotovo nikad ne koristi, osim naravno u scenama skandala i svrgavanja, kada unutarnji prostor (sale ili primaće sobe) postaje zamjena za trg. Dostojevski »preskače« nastanjen uređen i stabilan, dalek od ruba unutarnji prostor kuće, stana ili sobe, zato što se život koji on prikazuje ne događa u tom prostoru. Dostojevski je najmanje bio posjedovno-kućno-sobno-stambeno-obiteljski pisac. U nastanjenom unutarnjem prostoru, daleko od praga, ljudi žive biografskim životom u biografskom vremenu: rađaju se, proživljavaju djetinjstvo i mladost, stupaju u brak, rađaju djecu, stare, umiru. Ovo biografsko vrijeme Dostojevski također »preskače«. Na pragu i na trgu moguće je samo **krizno vrijeme** u kojem se **trenutak** izjednačuje s godinama, desetljećima, čak i s »milijardom godina« (kao u *Snu smiješnog čovjeka*).

Ako se od Raskoljnikovljeva **sna** okrenemo k romanesknoj zbilji, uvjerit ćemo se da su prag i njegove zamjene osnovna »mjestâ« radnje.

Prije svega, Raskoljnikov praktički živi na **pragu**: njegova uska soba, »lijes« (ovdje – karnevalski simbol) izlazi direktno na **podest**, svoja vrata on nikad, čak ni na odlasku, ne zaključava (to jest ovo je nezatvoren unutarnji prostor). U ovom se »lijesu« ne može živjeti biografskim životom – ovdje se može samo doživjeti kriza, mogu se donositi konačne odluke, može se umirati ili ponovo roditi (kao u lijesovima u *Bupcu* ili u lijesu »smiješnog čovjeka«). Na pragu, u prolaznoj sobi koja izlazi direktno na stubište, živi i obitelj Marmeladovih (ovdje, na pragu, kad je Raskoljnikov doveo pijanoga Marmeladova, on prvi put susreće članove te obitelji). Na pragu starice-lihvarice koju ubija doživio je strašne trenutke kad su s druge strane vrata, na podestu, stajali njezini posjetitelji i cimali zvonice. Ovamo on dolazi još jednom i sam zvoni kako bi opet doživio te trenutke. Na pragu, u hodniku pored fenjera, događa se scena polupriznanja Razumihinu bez riječi, samim pogledima. Na pragu, pored vrata susjednoga stana, odvijaju se njegovi razgovori sa Sonjom (koje s druge strane vrata prisluškuje Svidrigajlov). Razumljivo je da nema

potrebe nabrajati sve »**radnje**« koje se u ovom romanu odvijaju na pragu, pored praga ili sa živim osjećajem praga.

Prag, predsoblje, hodnik, podest, stubište, njegove stepenice, vrata otvorena prema stubištu, dvorišna vrata, izvan toga je grad: trгови, ulice, fasade, gostionice, jazbine, mostovi, kanali. To je prostor toga romana. U biti uopće nema interijera primaćih soba, sala, blagovaonica, kabineta i spavaonica koji je zaboravio na prag i u kojima se odvija biografski život i radnja u romanima Turgenjeva, Tolstoja, Gončarova i drugih. Naravno, istu prostornu organizaciju naći ćemo u ostalim romanima Dostojevskoga.

\*

Ponešto drugačiju nijansu karnevalizacije otkrivamo u pripovijesti *Kockar*.

Kao prvo, ovdje se prikazuje život »inozemnih Rusa«, posebne kategorije ljudi koja je privlačila pažnju Dostojevskoga. To su ljudi koji su se odvojili od svoje domovine i od naroda, njihov život ne određuje više poredak svojstven njihovoj zemlji, njihovo se ponašanje ne regulira tim statusom koji su zauzimali u domovini, oni nisu pričvršćeni za svoju okolinu. General, učitelj u njegovu domu (junak pripovijesti), probisvijet Des Grieux, Polina, kurtizana Blanche, Englez Astley i ostali koji su se našli u njemačkom gradiću Ruletenburgu, postaju ovdje nekakav **karnevalski kolektiv** koji doživljava sebe u određenoj mjeri izvan normi i tijeka običnoga života. Njihovo ponašanje i odnosi postaju neobični, ekscentrični i skandalozni (čitavo vrijeme žive u atmosferi skandala).

Kao drugo, u središtu je života u pripovijesti **igra ruleta**. Ovaj je moment vodeći i određuje osobitu karnevalsku nijansu u ovom djelu.

Narav je igre (kockama, na karte, rulet i slično) – karnevalska. To se jasno shvaćalo u antici, srednjem vijeku i renesansi. Simboli igre uvijek su bili dio likovnoga sustava karnevalskih simbola.

Ljudi različitih životnih (hijerarhijskih) položaja koji se naguravaju pored ruletskoga stola postaju jednaki kako zbog pravila igre tako i pred licem fortune, zbog slučaja. Njihovo ponašanje za ruletskim stolom ispada iz uobičajenoga, iz njihova običnog života. Atmosfera je igre – atmosfera naglih i brzih promjena sudbine, munjevitih uzdizanja i padova, to jest krunidbi – svrgavanja. **Ulog** je poput **krize**: čovjek se osjeća kao na **pragu**. I vrijeme je igre isto posebno: minuta se ovdje također izjednačuje s godinama.

Rulet širi svoj karnevalizirajući utjecaj na čitav život koji ga dotiče, gotovo na čitav grad koji Dostojevski nije uzalud nazvao Ruletenburg.

U zgusnutoj karnevaliziranoj atmosferi razotkrivaju se i karakteri glavnih junaka pripovijesti – Alekseja Ivanoviča i Poline, ambivalentni, krizni, nezavršivi, ekscentrični karakteri puni najneočekivanijih mogućnosti. U jednom pismu iz 1863. Dostojevski ovako karakterizira **zamisao** lika Alekseja Ivanoviča (u konačnoj varijanti iz 1866. taj se lik značajno promijenio):

»Ja uzimam narav neusiljenu, čovjeka ipak visokorazvijenog ali **nezavršenog ni u čemu**, koji **se razuvjerio** ali *ne smije ne vjerovati*, koji **se buni na autoritete i boji ih se...** Glavni je trik u tome da su svi njegovi životni sokovi, snage, bješnjenja, smionost otišli na *rulet*. On je kockar, i **ne običan kockar**, kao što **Puškinov škrti vitez nije samo škrtac...**«

Kao što smo već rekli, konačna verzija lika Alekseja Ivanoviča dosta se razlikuje od ove zamisli, međutim u zamisli najavljena ambivalentnost ne samo da ostaje nego se i naglo pojačava, te nedovršenost postaje dosljednom **nedovršivošću**; osim toga junakov karakter ne razotkriva se samo u igri i skandalima i ekscentričnostima karnevalske vrste, nego i u dubokoj ambivalentnoj i kriznoj strasti prema Polini.

Dostojevskijevo spominjanje Puškinova *Škrtog viteza* koje smo naglasili nije slučajna usporedba. *Škrti vitez* imao je vrlo velik utjecaj na sve sljedeće stvaralaštvo Dostojevskoga, osobito na *Mladića* i *Braču Karamazove* (maksimalno duboka i univerzalna interpretacija teme oceubojstva).

Evo još jednoga odlomka iz istoga pisma Dostojevskoga:

»Ako je *Mrtvi dom* obratio na sebe pažnju publike kao prikazivanje robijaša koje nitko nije *zorno* prikazivao prije *Mrtvog doma*, tada će ova priča obratiti neizostavnu pažnju na sebe kao zorno i najdetaljnije **prikazivanje igre ruleta...** Mrtvi je dom bio ipak zanimljiv. A ovo je **opis svojevrsnog pakla**, svojevrsne „robijaške kupelji“«. <sup>116</sup>

Površinski gledajući, usporedba se ruleta i robije, *Kockara* i *Mrtvog doma*, može činiti čudnom i nategnutom. U stvarnosti je ova usporedba dubinski bitna. I život robijaša kao i život kockara, uz svu sadržajnu razliku, jednako je »**život otrgnut od života**« (to jest od općega, običnoga života). U tom su smislu i robijaši i kockari karnevalizirani kolektivi. <sup>117</sup> I **vrijeme** robije i **vrijeme** igre – uz svu najdublju razliku – jednak je tip **vremena**, poput vremena »posljednjih trenutaka svijesti« prije

<sup>116</sup> F. M. Dostoevskij, *Pis'ma*, sv. I. Moskva – Leningrad: Gosizdat, 1928., str. 333–334.

<sup>117</sup> I na robiji se u uvjetima familijarnoga kontakta nalaze ljudi različitoga statusa koji u normalnim životnim uvjetima ne bi mogli biti ravnopravni na istom području.

smaknuća ili samoubojstva, poput općenito vremena krize. Sve je to – vrijeme na **pragu**, a ne biografsko koje se živi u unutarnjim prostorima života udaljenima od praga. Sjajno je kako Dostojevski izjednačava igru ruleta i robiju s **paklom**, kako bismo rekli, s karnevaliziranim podzemljem »menipske satire« (»robijaška kupelj« daje ovaj simbol s iznimnom izvanjskom upečatljivošću). Navedene su Dostojevskijeve usporedbe karakteristične u najvećoj mjeri i istodobno zvuče kao tipična karnevalizirana mezalijansa.

\*

U romanu *Idiot* karnevalizacija nastupa istovremeno i s velikom izvanjskom upečatljivošću i s ogromnim unutarnjim dubinskim karnevalskim svjetonazorom (djelomice i zahvaljujući neposrednom utjecaju Cervantesova *Don Quijotea*).

U središtu je romana karnevalski ambivalentni lik »idiota«, kneza Miškina. Ovaj čovjek u posebnoj **najvišem smislu** ne zauzima nikakav **položaj** u životu koji bi mogao odrediti njegovo ponašanje i ograničiti njegovu **čistu ljudskost**. Sa stajališta obične životne logike sve ponašanje i sve brige kneza Miškina izuzetno su neumjesne i ekscentrične. Takva je primjerice njegova bratska ljubav prema suparniku, čovjeku koji je pokušao oduzeti mu život i ubojici njegove ljubljene žene, pri čemu ta bratska ljubav prema Rogožinu dolazi do vrhunca upravo nakon ubojstva Nastasje Filipovne i popunjava Miškinove »posljednje trenutke svijesti« (prije upadanja u stanje potpunoga idiotizma). Finalna je scena *Idiota* – posljednji susret Miškina i Rogožina pored trupla Nastasje Filipovne – jedna od najfrapantnijih u čitavom stvaralaštvu Dostojevskoga.

Isto je tako paradoksalan sa stajališta obične životne logike Miškinov pokušaj da **spoji u životu** dvije istovremene ljubavi: prema Nastasji Filipovnoj i prema Aglaji. Izvan životne logike nalaze se i Miškinovi odnosi prema drugim likovima: Ganji Ivolginu, Ipolitu, Burdovskom, Ljebedevu i drugima. Može se reći da Miškin ne može ući u život do kraja, utjeloviti se do kraja, dobiti životnu zaokruženost koja ograničava čovjeka. On kao da ostaje na sporednoj orbiti u odnosu na životni krug. On kao da nema **životne krvi i mesa** koji bi mu omogućili da zauzme u životu konkretan položaj (istodobno istisnuvši druge ljude), zbog čega i ostaje na sporednoj orbiti u odnosu na životni krug. Upravo stoga on može **»prodirati«** u životnu krv i meso drugih ljudi, u njihovo dubinsko »ja«.

Ta isključenost iz običnih životnih odnosa, ta postojana **neumjesnost** njegove ličnosti i njegova ponašanja ima u Miškina cjelovit, gotovo naivan karakter, on je baš »idiot«.

Junakinja romana Nastasja Filipovna također ispada iz obične životne logike i životnih odnosa. Ona također uvijek i u svemu postupa **usprkos** svojoj životnoj poziciji. Međutim, za nju je karakterističan **slom**, ona ne posjeduje naivnu cjelovitost. Ona je »bezumna«.

Oko tih dviju centralnih figura romana – »idiota« i »bezumne« – cijeli se život karnevalizira, pretvara u »svijet naopačke«: tradicionalne sižejne situacije iz korijena mijenjaju svoj smisao, razvija se dinamična karnevalska igra oštih kontrasta, neočekivanih promjena i zamjena; sporedni junaci u romanu dobivaju karnevalske obertonove, stvaraju karnevalske parove.

Karnevalsko-fantastična atmosfera prožima čitav roman ali oko Miškina ta je atmosfera **svijetla**, gotovo **vesela**. Oko Nastasje Filipovne ona je **mračna**, **infernalna**. Miškin je u karnevalskom **raju**, dok je Nastasja Filipovna – u karnevalskom **paklu**, ali taj pakao i raj u romanu se sijeku, prepleću na više načina, odražavaju jedan u drugome u skladu sa zakonima dubinske karnevalske ambivalentnosti. Zahvaljujući tomu, Dostojevski je uspio okrenuti život nekom drugom stranom prema sebi i čitaocu, zavirio je u nj i pokazao u njemu nekakve nove, neistražene dubine i mogućnosti.

Nas ovdje ne zanimaju te životne dubine **koje je** Dostojevski **uvidio**, nego samo **forma njegova viđenja**, kao i uloga elemenata karnevalizacije u toj formi.

Ostat ćemo još neko vrijeme na funkciji karnevalizacije lika kneza Miškina.

Posvuda gdje se knez Miškin pojavljuje hijerarhijske barijere između ljudi odjednom postaju propusne i među njima se uspostavlja unutarnji kontakt, rađa se karnevalska otvorenost. Njegova ličnost ima sposobnost relativizacije svega što ljude razjedinjuje i što pridaje životu **lažnu ozbiljnost**.

Radnja romana započinje u vagonu trećega razreda gdje su se »našla o svanuću sučelice jedan drugomu, baš do prozora, dva putnika« – Miškin i Rogožin. Već smo naglašavali da vagon trećega razreda, kao i paluba broda u antičkoj menipeji, zamjenjuje **trg** gdje se ljudi različitih statusa spajaju u familijarnom kontaktu. Tako su se sreli ovdje **bijedni knez i kupac-milijunaš**. Karnevalski se kontrast vidi i u njihovoj odjeći: Miškin je u inozemnoj kabanici bez rukava, s velikom kapuljačom i u niskim cipelama, dok je Rogožin odjeven u kožuh i čizme.

»Zametnuo se razgovor. Spremnost **bjelokosoga** mladića u švicarskom plaštu da **crnomanjastom** susjedu odgovara na sva pitanja bila je začudna i bez ikakve sumnje o tom kako su neka pitanja sasvim bezobzirna, neprilična i isprazna« (F. M. Dostojevski,

*Idiot*, prev. Iso Velikanović. Rijeka: »Otokar Keršovani«, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1964., str. II).

Ta zadivljujuća Miškinova spremnost da se razotkrije potiče otvorenost i kod sumnjičavoga i zatvorenoga Rogožina i pobuđuje ga da mu ispriča storiju svoje strasti prema Nastasji Filipovnoj, apsolutno karnevalski otvoreno.

Takva je prva karnevalizirana epizoda romana.

U drugoj epizodi Miškin, već u kući Jegančina, očekujući da bude primljen, vodi u **predsoblju** razgovor sa **sobarom** na neprikladnu temu o smaknuću i posljednjim moralnim mukama osuđenika. On uspijeva stupiti u unutarnji kontakt s ograničenim i nadutim lakajem.

Na isti karnevalski način svladava on barijere životnih pozicija i za prvoga susreta s generalom Jegančinom.

Zanimljiva je karnevalizacija sljedeće epizode: u primaćoj sobi generalove žene Jegančine Miškin govori o **posljednjim trenucima svijesti** osuđenog na smrtnu kaznu (autobiografska priča o onome što je sam Dostojevski doživio). Tema **praga** prodire ovdje u unutarnji prostor primaće sobe, udaljen od praga. Nije manje neumjesna i Miškinova zadivljujuća priča o Mariji. Čitava je ta epizoda puna karnevalskih otvorenosti; čudan i u biti sumnjičav **neznamac** – knez – karnevalski se brzo i neočekivano pretvara u bliskoga čovjeka i kućnoga prijatelja. Kuća Jegančinih uvlači se u Miškinovu karnevalsku atmosferu. Naravno, tomu pomaže dječji i ekscentrični karakter same generalice Jegančine.

Sljedeća epizoda, koja se događa već u stanu Ivolgina, odlikuje se još oštrijom vanjskom i unutarnjom karnevalizacijom. Od početka se razvija u atmosferi skandala koji ogoljuje duše gotovo svih svojih sudionika. Pojavljuju se takve formalno karnevalske figure kao što su Ferdiščenko i general Ivolgin. Događaju se tipične karnevalske mistifikacije i mezalijanse. Karakteristična je kratka oštro karnevalska scena u predsoblju, na **pragu**, kad neočekivana gošća Nastasja Filipovna zamjenjuje kneza za lakaja i grubo ga grdi (»blesan«, »treba te otjerati«, »kakav si to idiot?«). Grdnja koja zgušnjava karnevalsku atmosferu tē scene nikako ne odgovara stvarnom odnosu Nastasje Filipovne prema slugama. Scena u predsoblju priprema je za buduću scenu mistifikacije u primaćoj sobi gdje Nastasja Filipovna glumi bezdušnu i ciničnu kurtizanu. Nakon toga slijedi pretjerano karnevalska scena skandala: dolazak pripitoga generala s karnevalskom pričom, njegovo razotkrivanje, pojava raznovrsnoga i pijanoga rogožinskog društva, Ganjin sudar sa sestrom, pljuska knezu, provokativno ponašanje sitnoga karnevalskog vražića Ferdiščenka i tako dalje. Primaća soba Ivolgina postaje karnevalski

trg na kojem se prvi put križaju i prepleću karnevalski Miškinov raj i karnevalsko podzemlje Nastasje Filipovne.

Poslije skandala događa se iskren razgovor kneza i Ganje i otvoreno priznanje potonjega, zatim karnevalsko putovanje Peterburgom s pijanim generalom i, konačno, večer kod Nastasje Filipovne s potresnim skandalom-katastrofom koji smo već analizirali. Tako završava prvi dio i s njime prvi **dan** radnje romana.

Radnja prvoga dijela započela je u zoru, a završila kasno uvečer. To naravno nije dan tragedije (»od izlaska do zalaska sunca«). Vrijeme ovdje uopće nije tragično (iako mu je ono i blisko po tipu), ni epsko, a ni biografsko. To je dan posebnoga karnevalskog vremena koji kao da je isključen iz povijesnoga vremena koje teče prema zasebnim karnevalskim zakonima i sadrži neograničenu količinu radikalnih promjena i metamorfoza.<sup>118</sup> Upravo je takvo vrijeme – istina, ne karnevalsko u strogom smislu, nego karnevalizirano – i trebalo Dostojevskom za rješavanje njegovih posebnih umjetničkih zadataka. Događaji na **pragu** ili na **trgu** koje je Dostojevski prikazivao s njihovim unutarnjim dubinskim smislom, takvi njegovi junaci kao što su Raskolnikov, Miškin, Stavrogin, Ivan Karamazov nisu mogli biti razotkriveni u običnom biografskom i povijesnom vremenu. Pa i sama polifonija kao suradnja punopravnih i unutarnje nezaokruženih svijesti traži drugačiju umjetničku koncepciju vremena i prostora, riječima samoga Dostojevskoga, »neeuclidovu koncepciju«.

\*

Time možemo završiti analizu karnevalizacije djelā Dostojevskoga.

U ostala tri romana naći ćemo iste te osobine karnevalizacije,<sup>119</sup> doduše u složenijem i dubljem obliku (osobito u *Braći Karamazovima*). U nastavku ovoga poglavlja dotaknut ćemo se samo još jednoga momenta najjače izražena u zadnjim romanima.

Govorili smo svojedobno o osobitoj strukturi karnevalskoga lika: ona nastoji objuniti i ujediniti u sebi oba pola razvoja ili oba člana antiteze: rođenje – smrt, mladost – starost, gore – dolje, lice – zadnjica, pohvala – pokuda, tvrdnja – negacija, tragično – komično i tako dalje, pri čemu

<sup>118</sup> Na primjer, bijedni knez koji se ujutro nije imao gdje skloniti na kraju dana postaje milijunaš.

<sup>119</sup> U romanu *Bjesovi* primjerice čitav je život u koji su se uvukli bjesovi prikazan kao karnevalsko podzemlje. Čitav roman duboko prožima tema krunidbe – svrgavanja i samozvanstva (primjerice Šepavičino svrgavanje Stavrogina i ideja Petra Verhovenskoga da se proglasi »Ivanom-carevićem«). Za analizu vanjske karnevalizacije *Bjesovi* su veoma zahvalan materijal. Vrlo su bogata vanjskim karnevalskim privjescima i *Braća Karamazovi*.

se gornji pol dvojedinstvenoga lika odražava u donjem po načelu figura kartaške igre. To se može izraziti ovako: proturječnosti se slažu, gledaju jedna drugu, odražavaju se jedna u drugoj, poznaju i shvaćaju jedna drugu.

Na isti se način može definirati načelo stvaralaštva Dostojevskoga. Sve u njegovu svijetu živi na samom rubu svoje suprotnosti. Ljubav živi na granici mržnje, pozna je i shvaća, dok mržnja živi na granici ljubavi i također je shvaća (ljubav – mržnja Versilova, ljubav Katerine Ivanovne prema Dmitriju Karamazovu; u određenoj mjeri takva je i ljubav Ivana prema Katarini Ivanovnoj i ljubav Dmitrija prema Grušenjki). Vjera živi na rubu ateizma, ogleda se u njemu i shvaća ga, ateizam živi na rubu vjere i razumije ju.<sup>120</sup> Visina i plemenitost žive na granici pada i podlosti (Dmitrij Karamazov). Ljubav prema životu nalazi se u susjedstvu sa željom za samouništenjem (Kirilov). Čistoća i nevinost shvaćaju porok i sladostrašće (Aljoša Karamazov).

Mi naravno ponešto jednostavnije i grublje oslikavamo vrlo složenu i finu ambivalentnost posljednjih romana Dostojevskoga. U njegovu svijetu sve i svi trebaju znati jedan drugoga i jedan o drugome, trebaju ulaziti u kontakt, stati licem u lice i **govoriti** jedan s drugim. Sve se mora uzajamno odražavati i dijaloški uzajamno osvjetljivati. Stoga sve što je rastavljeno i udaljeno treba biti dovedeno na jedno prostorno i vremensko »mjesto«. Za to je upravo i potrebna karnevalska **sloboda** i karnevalska umjetnička koncepcija prostora i vremena.

Karnevalizacija je omogućila stvaranje **otvorene** strukture velikoga dijaloga, dopustila je prenošenje socijalnoga ljudskoga uzajamnog djelovanja u višu sferu razuma i duha koja je uvijek bila pretežito sfera

<sup>120</sup> U besjedi s vragom Ivan Karamazov ga pita: »– Lakrdijašu! A jesi li iskušavao kadgod one što jedu skakavce i mole se po sedamnaest godina u goloj pustinji, obrasli mahovinom?

– Pa samo sam to i radio, dragoviću! Zaboraviš na cijeli svijet i sve svjetove pa se prilijepiš za takvog jednog jer ti je to pravi pravcati briljant. **Ponekad ti jedna takva duša vrijedi koliko i cijelo zvijezde – mi ti tu imamo svoju posebnu aritmetiku.** To je dragocjena pobjeda! A neki od njih, borami, ne zaostaju za tobom, iako mi nećeš vjerovati kad ti to kažem: oni ti **moгу zaviriti u isti mah u takve ponore vjerovanja i nevjerovanja** da ti se koji put stvarno čini da nedostaje još samo jedna vlas pa da čovjek „poleti naglavce“, kako ono kaže glumac Gorbunov« (F. M. Dostojevski, *Braća Karamazovi*, prev. Zlatko Crnković. Zagreb: Globus media, 2004., str. 688).

Treba naglasiti da je Ivanova besjeda s vragom puna likova kozmičkoga prostora i vremena: »kvadrilijuni kilometara«, »milijarde godina«, »cijelo zvijezde« i slično. Sve te svemirske veličine izmiješane su ovdje s elementima najbliže suvremenosti (»glumac Gorbunov«) i sobno-svaganjim detaljima – sve se to organski spaja u uvjetima karnevalskoga vremena.

jedine i jedinstvene monološke svijesti, jedinoga i nedjeljivoga duha koji se samorazvija (na primjer u romantizmu).

Karnevalski svjetonazor pomaže Dostojevskom da nadvlada kako etički tako i gnoseološki solipsizam. Čovjek koji ostaje sam sa sobom ne može sastaviti kraj s krajem čak ni u najdubljim i najintimnijim sferama svojega duhovnog života, ne može bez **druge** svijesti. Čovjek ne može pronaći svu punoću samo u sebi samom.

Osim toga, karnevalizacija daje mogućnost proširenja uske scene privatnoga života konkretne ograničene epohe do razmjera univerzalne i općeljudske **misterijske scene**. Tomu je težio Dostojevski u posljednjim romanima, osobito u *Braći Karamazovima*.

U romanu *Bjesovi* Šatov govori Stavroginu prije početka njihove iskrene besjede:

»Mi smo dva **bića** koja su se srela u **beskraju**... i to **posljednji put** u ovome **svijetu**. Okanite se tog tona i govorite **ljudski!** Bar jednom u životu progovorite ljudskim glasom« (F. M. Dostojevski, *Bjesovi*, prev. Ivan i Jakša Kušan, u: *Bjesovi I*. Zagreb: Znanje, 1976., str. 244).

Svi **glavni** susreti čovjeka s čovjekom, svijesti sa sviješću u romanima Dostojevskoga uvijek se vrše »u beskrajnosti« i »posljednji put« (u posljednjim trenucima krize), to jest odvijaju se u **karnevalsko-misterijskom** prostoru i vremenu.

\*

Zadatak je čitava našeg rada – razotkriti neponovljivu posebnost poetike Dostojevskoga, »pokazati Dostojevskoga u Dostojevskom«. Ako je takav **sinkronijski** zadatak razriješen ispravno, to nam treba pomoći da napipamo žanrovsku tradiciju Dostojevskoga i slijedimo je sve do njezinih korijena u antici. To smo i pokušali napraviti u ovom poglavlju iako u ponešto općenitu, gotovo shematskom obliku. Čini se da naša dijakronijska analiza potvrđuje rezultate sinkronijske. Točnije, rezultati obje analiza uzajamno se provjeravaju i potvrđuju.

Povezavši Dostojevskoga s određenom tradicijom nismo, razumije se, ni u najmanjoj mjeri ograničili najdublju originalnost i individualnu neponovljivost njegova stvaralaštva. Dostojevski je tvorac **istinske polifonije** koje nije bilo i nije moglo biti ni u »sokratskom dijalogu«, ni u antičkoj »menipskoj satiri«, ni u srednjovjekovnom misteriju, ni u Shakespearea ili Cervantesa, ni u Voltaira ili Diderota, ni u Balzaca ili Hugoa. Polifonija je bila ipak **bitno** pripremljena u ovoj struji europske

književnosti. Čitava ova tradicija, počevši od »sokratskoga dijaloga« i menipeje, ponovo se rodila i obnovila u Dostojevskoga u neponovljivo originalnu i novatorskom obliku polifonijskoga romana.

## **RIJEČ U DOSTOJEVSKOGA**

### **1. Tipovi prozne riječi. Riječ u Dostojevskoga**

Nekoliko uvodnih metodoloških napomena.

Ovo smo poglavlje naslovili »**Riječ** u Dostojevskoga« jer imamo u vidu **riječ**, to jest jezik u njegovoj konkretnoj i živoj sveukupnosti, a ne jezik kao specifični predmet lingvistike nastao savršeno ravnomjerno i neophodnim odvajanjem od nekih strana konkretnoga života riječi. Ali upravo te strane života riječi od kojih se odvaja lingvistika za naše ciljeve imaju prvorazredno značenje. Zato naše kasnije analize nisu lingvističke u strogom smislu riječi. Moguće ih je svrstati u metalingvistiku ukoliko pod njom shvatimo izučavanje onih strana života riječi koje izlaze – posve zakonito – izvan granica lingvistike, izučavanje koje se još nije formiralo u određene odvojene discipline. Naravno, metalingvistička istraživanja ne mogu ignorirati lingvistiku i trebaju se koristiti njezinim rezultatima. Lingvistika i metalingvistika izučavaju jednu te istu konkretnu, vrlo složenu i mnogostranu pojavu – riječ, ali izučavaju je s raznih strana i pod raznim kutovima gledišta. One se trebaju dopunjavati, ali se ne smiju miješati. U praksi se granice među njima vrlo često ruše.

Sa stajališta **čiste** lingvistike među monološkom i polifonijskom uporabom riječi u umjetničkoj književnosti nije moguće pronaći nikakve stvarno bitne razlike. Na primjer, u višeglasnom romanu Dostojevskoga bitno je manje jezične diferencijacije, to jest različitih jezičnih stilova, teritorijalnih i socijalnih dijalekata, profesionalnih žargona i sličnog nego u mnogih pisaca-monologa: L. Tolstoja, Pisemskoga, Ljeskova i drugih. Može se čak učiniti da junaci romanā Dostojevskoga govore jednim te istim jezikom, upravo jezikom svojega autora. Tu jednodobnost jezika mnogi su zamjerali Dostojevskom, među njima i L. Tolstoj.

Ali radi se o tome da jezična diferencijacija i izrazite »govorne karakteristike« junakā baš imaju najveće umjetničko značenje za stvaranje objektnih i zaokruženih likova ljudi. Čim je objektniji lik, tim je izrazitija njegova govorna fizionomija. U polifonijskom se romanu doduše čuva značenje jezičnoga višeobličja i govornih karakteristika, ali to se značenje smanjuje, a glavno je da se mijenjaju umjetničke funkcije tih pojava. Ne radi se o samoj prisutnosti određenih jezičnih stilova, socijalnih dijalekata i slično, prisutnosti koja se ustanovljuje pomoću

čisto lingvističkih kriterija, radi se o tome pod kakvim su **dijaloškim kutom** oni supostavljeni ili suprotstavljeni u djelu. Ali taj se dijaloški kut baš i ne može utvrditi pomoću čisto lingvističkih kriterija zato što se dijaloški odnosi, makar se i odnosili na područje **riječi**, ne odnose na područje njegova čisto lingvističkoga proučavanja.

Dijaloški odnosi (među njima i odnosi onoga koji govori prema vlastitoj riječi) predmet su metalingvistike. Ali upravo nas ti odnosi koji definiraju osobitosti verbalne izgradnje djela Dostojevskoga ovdje i zanimaju.

U jeziku kao u predmetu lingvistike nema i ne može biti nikakvih dijaloških odnosa: oni nisu mogući ni među elementima u sustavu jezika (na primjer, među riječima u rječniku, među morfemima i slično), ni među elementima »teksta« pri strogo lingvističkom pristupu prema njemu. Ne može ih biti ni među jedinicama jedne razine. Ne može ih naravno biti ni među sintaktičkim jedinicama, na primjer među rečenicama pri strogo lingvističkom pristupu prema njima.

Ne može biti dijaloških odnosa ni među tekstovima, i opet pri strogo lingvističkom pristupu tim tekstovima. Bilo koje čisto lingvističko supostavljanje i grupiranje bilo kojih tekstova obvezno se skreće od svih mogućih dijaloških odnosa među njima kao među cijelim iskazima.

Lingvistika naravno poznaje kompozicijsku formu »dijaloškoga govora« i izučava njezine sintaktičke i leksičko-semantičke osobitosti. Ali ona ih proučava kao čisto lingvističke pojave, to jest na jezičnom planu, i uopće se ne dotiče specifikuma dijaloških odnosa među replikama. Zbog toga se u proučavanju »dijaloškoga govora« lingvistika treba koristiti rezultatima metalingvistike.

Dijaloški su odnosi tako izvanlingvistički. Ali istodobno ih se nikako ne smije otrgnuti od područja **riječi**, to jest od jezika kao konkretne cjelovite pojave. Jezik živi samo u dijaloškoj komunikaciji onih koji ga rabe. Dijaloška komunikacija i jest istinska sfera **života** jezika. Sav je život jezika, u bilo kojem području svoje uporabe (svagdanje, poslovne, znanstvene, umjetničke i drugih), prožet dijaloškim odnosima. Ali lingvistika izučava sam »jezik« s njegovom specifičnom logikom u njegovu **jedinstvu**, kao ono što **čini mogućom** dijalošku komunikaciju, ali od samih se dijaloških odnosa lingvistika dosljedno odmiče. Ti odnosi leže u području riječi jer je riječ po svojoj prirodi dijalogična i zato se trebaju proučavati pomoću metalingvistike koja izlazi iz lingvističkih okvira i ima samostalan predmet i zadatke.

Dijaloški se odnosi ne mogu svesti ni na logičke, ni na predmetno-smisaone koji su **sami po sebi** lišeni dijaloškoga momenta. Kako bi među njima mogli nastati dijaloški odnosi, oni se trebaju odjenuti u riječ, trebaju postati iskazi, pozicije raznih subjekata izražene riječima.

»Život je lijep«, »život nije lijep«. Pred nama su dvije tvrdnje koje posjeduju određen logički oblik i određen predmetno-smisaoni sadržaj (filozofske tvrdnje o vrijednosti života). Među tim tvrdnjama određen je logički odnos: jedna je nijekanje druge. Ali među njima nema i ne može biti nikakvih dijaloških odnosa, one se uopće ne spore jedna s drugom (iako i mogu dati predmetni materijal i logičnu osnovu za spor). Obje se te tvrdnje trebaju realizirati kako bi među njima ili u odnosu na njih mogao izniknuti dijaloški odnos. Tako se obje te tvrdnje kao teza i antiteza mogu objediniti u jedan iskaz jednoga subjekta, iskaz koji izražava njegov jedinstven dijalektički stav prema tom pitanju. U tom se slučaju dijaloški odnosi ne uspostavljaju. Ali ako te dvije tvrdnje budu razdijeljene kao dva različita iskaza dvaju različitih subjekata, među njima će biti uspostavljeni i dijaloški odnosi.

»Život je lijep«, »život je lijep«. Pred nama su dvije potpuno jednake tvrdnje, u biti, zapravo, jedna jedinstvena tvrdnja koju smo napisali (ili izgovorili) **dva** puta, ali to se »dva« odnosi samo na jezičnu realizaciju, ne i na samu tvrdnju. Istina, mi možemo ovdje govoriti i o logičkom odnosu identičnosti dviju tvrdnji. Ali ako ta tvrdnja bude izražena u dvama iskazima dvaju različitih subjekata, među tim će se iskazima uspostaviti dijaloški odnosi (suglasnosti, potvrde).

Dijaloški su odnosi posve nemogući bez logičnih i predmetno-smisaonih odnosa, ali oni se ne svode na njih, nego imaju svoj specifikum.

Kako bi logični i predmetno-smisaoni odnosi postali dijaloškima, oni se, kako smo već rekli, trebaju realizirati, to jest trebaju ući u drugu sferu postojanja: postati **riječju**, to jest iskazom, i trebaju dobiti **autora**, to jest tvorca danoga iskaza čiji je stav tim iskazom izražen.

Svaki iskaz u tom smislu ima svojega autora kojega mi u samom iskazu čujemo kao njegova tvorca. O realnom autoru, o tome da on postoji izvan iskaza, mi možemo apsolutno ništa ne znati. I oblici njegova realnog autorstva mogu biti vrlo različiti. Neko djelo može biti produkt kolektivnoga rada, može se stvarati prenošenjem nasljeđa niza generacija i slično – ipak mi u njemu osjećamo jedinstvenu umjetničku volju, određen stav na koji je moguće dijaloški reagirati. Dijaloška reakcija personificira svaki iskaz na koji reagira.

Dijaloški odnosi mogući su ne samo među (relativno) cijelim iskazima, već je dijaloški pristup moguć i bilo kojem dijelu iskaza koji je nositelj nekoga značenja, čak i pojedinoj riječi ako se ona ne percipira kao bezlična riječ jezika, nego kao znak tuđega smisaonog stava, kao predstavnik tuđega iskaza, to jest ako u njoj čujemo tuđi glas. Zato dijaloški odnosi mogu prodirati u iskaz, čak u pojedinu riječ, ako se u njemu dijaloški susreću dva glasa (mikrodijalog, o kojem smo već imali prilike govoriti).

S druge su strane dijaloški odnosi mogući i među jezičnim stilovima, socijalnim dijalektima i tako dalje, ako se oni shvate kao izvjesni smisaoni stavovi, kao svojevrsni jezični svjetonazori, to jest ako ih više ne razmatramo u lingvističkom ključu.

Na kraju, dijaloški se odnosi mogu uspostaviti i s vlastitim iskazom u cjelini, s pojedinim njegovim dijelovima i s pojedinom riječi u njemu ako se na neki način odvajamo od njih, govorimo s unutarnjom rezervom, distanciramo se od njih, kao da ograničavamo ili razdvajamo svoje autorstvo.

U zaključku podsjetimo da su dijaloški odnosi mogući, ako ih se šire promatra, i među drugim osmišljenim pojavama, ukoliko su samo te pojave izražene u nekom **znakovnom** materijalu. Dijaloški su odnosi na primjer mogući među prikazima drugih umjetnosti. Ali ti odnosi već izlaze iz okvira metalingvistike.

Glavni predmet našega razmatranja, moguće je reći njegov glavni junak, bit će **dvoglasna riječ** koja se neizbježno rađa u uvjetima dijaloške komunikacije, to jest u uvjetima istinskoga života riječi. Lingvistika tu dvoglasnu riječ ne poznaje. Ali upravo ta riječ, kako nam se čini, treba postati jednim od glavnih objekata proučavanja metalingvistike.

Na tome ćemo završiti svoje uvodne metodološke napomene. Ono što imamo u vidu postat će jasno iz naših kasnijih konkretnih analiza.

\*

Postoji grupa umjetničko-govornih pojava koja već odavno privlači pažnju i književnih teoretičara i lingvista. Po svojoj prirodi te pojave nisu u okvirima lingvistike, to jest one su metalingvističke. Te su pojave: stilizacija, parodija, kazivanje<sup>121</sup> i dijalog (kompozicijski izražen, koji se raspada na replike).

Svim tim pojavama, bez obzira na njihove bitne razlike, zajednička je jedna opća karakteristika: riječ ovdje ima dvojaku usmjerenost – i na predmet govora kao na običnu riječ i na **drugu riječ**, na **tuđi govor**. Ako nismo upoznati s postojanjem toga drugoga konteksta tuđega govora i ako počnemo percipirati stilizaciju ili parodiju tako kako se percipira običan govor – usmjeren samo na svoj predmet, nećemo shvatiti ni bit tih pojava: stilizaciju ćemo percipirati kao stil, a parodiju – jednostavno kao loše djelo.

Manje je očigledna ta dvojaka usmjerenost riječi u kazivanju i u dijalogu (u granicama jedne replike). Kazivanje zaista može ponekad

---

<sup>121</sup> U izvorniku: *skaz*, stilizirano pripovijedanje (*op. prev.*).

imati samo jednu usmjerenost – predmetnu. Isto tako i dijaloška replika može težiti direktnom i neposrednom predmetnom značenju. Ali u većini slučajeva i kazivanje i replika usmjereni su na tuđi govor: kazivanje – njegovom stilizacijom, replika – uzimajući ga u obzir, odgovarajući mu, anticipirajući ga.

Navedene pojave nose duboko načelno značenje. One zahtijevaju potpuno nov pristup govoru, pristup koji se ne uklapa u okvire običnoga stilističkog i lingvističkog razmatranja. Ta običan pristup koristi riječ u okvirima **jednoga monološkog konteksta**. Pri tome se riječ određuje u odnosu prema svojem predmetu (na primjer, učenje o tropima) ili u odnosu prema drugim riječima toga istoga konteksta, toga istoga govora (stilistika u uskom smislu). Leksikologija poznaje, istina, unekoliko drukčiji odnos prema riječi. Leksička nijansa riječi, na primjer arhaizam ili provincijalizam, ukazuje na nekakav drugi kontekst, u kojem **normalno** funkcionira dana riječ (drevna pismenost, provincijalni govor), ali taj drugi kontekst – jezični, a ne govorni (u točnom smislu), to nije tuđi iskaz, nego bezličan jezični materijal neorganiziran u konkretan iskaz. Ako je pak leksička nijansa makar do neke mjere individualizirana, to jest ukazuje na nekakav određen tuđi iskaz iz kojega se preuzima ta riječ ili u duhu kojega se ona gradi, pred nama je ili stilizacija ili parodija, ili neka analogna pojava. Na taj način i leksikologija u biti ostaje u okvirima jednoga monološkoga konteksta i poznaje tek neposrednu usmjerenost riječi na predmet bez uzimanja u obzir tuđe riječi, drugoga konteksta.

Sama činjenica prisutnosti dvojako usmjerenih riječi koje kao neophodan moment u sebi uključuju odnos prema tuđem iskazu postavlja nas pred neminovnost pružanja potpune, iscrpne klasifikacije riječi sa stajališta toga novog načela koje ne uzima u obzir ni stilistika, ni leksikologija, ni semantika. Lako je moguće uvjeriti se da osim predmetno usmjerenih riječi, kao i riječi usmjerenih na tuđu riječ, postoji još jedan tip riječi. Ali i dvojako usmjerenim riječima (ubrajajući tuđu riječ), uključujući tako raznorodne pojave kao što su stilizacija, parodija i dijalog, potrebna je diferencijacija. Neophodno je ukazati na njihove bitne podvrste (sa stajališta toga istog načela). Zatim se neizbježno postavlja pitanje o mogućnosti i o načinima spajanja riječi koje pripadaju različitim tipovima u okvirima jednoga konteksta. Na tome tlu nastaju novi stilistički problemi koje stilistika do danas gotovo nije doticala. Za poimanje pak stila prozne riječi upravo ti problemi imaju prvostupanjsko značenje.<sup>122</sup>

<sup>122</sup> Niže navedenu klasifikaciju tipova i podvrsta riječi uopće nećemo ilustrirati primjerima jer se kasnije navodi opširan materijal iz Dostojevskoga za svaki od slučajeva koji se ovdje razmatra.

Usporedo s direktnom i neposredno k predmetu usmjerenom riječju – koja imenuje, priopćuje, izražava, prikazuje – sračunatom na neposredno predmetno shvaćanje (prvi tip riječi), mi zapažamo još prikazanu ili objektnu riječ (drugi tip). Najtipičniji i najrasprostranjeniji oblik prikazane, objektne riječi – **direktan je govor junakā**. On ima neposredno predmetno značenje, a ipak ne leži na istoj razini s autorskom riječju, nego kao u nekakvoj perspektivnoj udaljenosti od nje. Ne samo da se poima s gledišta svojega predmeta nego je i sam predmet usmjerenosti kao karakteristična, tipična, koloritna riječ.

Tamo gdje u autorskom kontekstu postoji direktan govor, recimo, jednoga junaka, pred nama su u okvirima jednoga konteksta dva govorna središta i dva govorna jedinstva: jedinstvo autorskoga i jedinstvo junakova iskaza. Ali drugo jedinstvo nije samostalno, podvrgnuto je prvom i uključeno je u nj kao jedan od njegovih momenata. Stilistička je obrada jednoga ili drugoga iskaza različita. Junakova se riječ obrađuje upravo kao tuđa riječ, kao riječ lica karakterološki ili tipički određena, to jest obrađuje se kao objekt autorske koncepcije, a ne uopće s gledišta svoje vlastite predmetne usmjerenosti. Nasuprot tomu autorska se riječ obrađuje stilistički u smjeru svojega direktnoga predmetnog značenja. Ona mora biti adekvatna svojem predmetu (spoznajnom, poetskom ili nekom drugom). Ona treba biti izražajna, snažna, važna, profinjena i slično s gledišta svojega direktnoga predmetnog zadatka da nešto označi, izrazi, izreče, prikaže. I njezina je stilistička obrada usmjerena na čisto predmetno poimanje. Ako se pak autorska riječ obrađuje tako da se osjeća njezina karakterističnost ili tipičnost za određeno lice, za određen socijalni položaj, za određenu umjetničku maniru, tada je pred nama već stilizacija: ili obična književna stilizacija ili stilizirano kazivanje. O tom, već **trećem** tipu govorit ćemo kasnije.

Izravno k predmetu usmjerena riječ poznaje samo sebe i svoj predmet kojemu teži biti maksimalno adekvatna. Ako ona pri tom nekoga oponaša, ako se od nekoga uči, to uopće ne mijenja stvar: to su te skele koje ne ulaze u arhitektonsku cjelinu iako su neophodne i graditelji računaju na njih. Trenutak oponašanja tuđe riječi i prisutnost najrazličitijih utjecaja tuđih riječi, savršeno jasni za povjesničara književnosti, kao i za bilo kojega kompetentnoga čitatelja, nisu zadatak same riječi. Ako pak jesu, to jest ako sama riječ sadrži osobito ukazivanje na tuđu riječ, pred nama je opet riječ trećega tipa, ne prvoga.

Stilistička obrada objektne riječi, to jest junakove riječi, podvrgava se, kao višoj i posljednjoj instanciji, stilističkim zadacima autorskoga konteksta, čiji objektni moment ona i predstavlja. Odatle i proistječe niz stilističkih problema povezanih s uvođenjem i organskim uključivanjem direktnoga junakova govora u autorski kontekst. Posljednja smisaona

instancija, prema tome i posljednja stilistička instancija, dane su u direktnom autorskom govoru.

Posljednja smisaona instancija koja zahtijeva čisto predmetno shvaćanje postoji naravno u svakom književnom djelu, ali nju ne predstavlja uvijek direktna autorska riječ. Ta posljednja može posve izostajati, kompozicijski se zamijeniti pripovjedačevom riječju, a ne posjedovati nikakav kompozicijski ekvivalent u drami. U tim slučajevima čitav se verbalni materijal djela odnosi na drugi ili na treći tip riječi. Drama se gotovo uvijek gradi od prikazanih objektnih riječi. U Puškinovim pak *Bjelkinovim pripovijestima*, na primjer, priča je (Bjelkinove riječi) izgrađena na riječima trećega tipa; riječi junakā odnose se, naravno, na drugi tip. Odsutnost izravno k predmetu usmjerene riječi obična je pojava. Konačna smisaona instancija – autorova zamisao – nije ostvarena u njegovoj izravnoj riječi, nego pomoću tuđih riječi koje su na određen način stvorene i razmještene kao tuđe riječi.

Različit može biti stupanj objektnosti prikazivane junakove riječi. Dovoljno je na primjer usporediti riječi kneza Andreja u Tolstoja s riječima Gogoljevih junaka, na primjer Akakija Akakijeviča. Što se više pojačava neposredna predmetna usmjerenost junakovih riječi i odgovarajuće snižavanje njihove objektnosti, to se više uzajamni odnos autorova govora i govora junaka počinju približavati uzajamnom odnosu dijaloških replika. Među njima slabi odnos perspektive, tako da se mogu naći na istoj ravnini. Istina, to je dano samo kao tendencija, kao težnja prema granici koja se ne doseže.

U znanstvenom članku u kojem se nalaze različiti tuđi iskazi o tom pitanju, jedni radi opovrgavanja, drugi, nasuprot tomu, radi potvrde i dopune, pred nama je slučaj dijaloškoga uzajamnog odnosa među riječima koje imaju neposredno značenje unutar jednoga konteksta. Odnosi suglasnosti – nesuglasnosti, potvrde – dopune, pitanja – odgovora i slično čisto su dijaloški odnosi, pri čemu to naravno nisu odnosi među riječima, rečenicama ili drugim elementima jednoga iskaza, nego među cijelim iskazima. U dramskom dijalogu ili dramatiziranom dijalogu uvedenu u autorski kontekst ti odnosi povezuju prikazane objektne iskaze i zato su i sami objektni. To nije sraz dviju posljednjih smisaonih instancija, nego objektni (sižejni) sraz dviju prikazanih pozicija, u potpunosti podčinjen višoj, posljednjoj autorovoj instanciji. Monološki se kontekst pritom ne razmiče i ne slabi.

Slabljenje ili narušavanje monološkoga konteksta zbiva se tek kada se susretnu dva iskaza, izravno i direktno usmjerena na predmet. Dvije riječi izravno i direktno usmjerene na predmet ne mogu se u okvirima jednoga konteksta naći jedna kraj druge, a da se dijaloški ne ukrste, bez obzira na to hoće li jedna drugu dijaloški potvrđivati ili nadopunjavati ili,

nasuprot tomu, jedna drugoj proturječiti ili se nalaziti u nekim drugim dijaloškim odnosima (na primjer, u odnosu pitanja i odgovora). Dvije riječi jednake težine na istu temu, ako su se samo susrele, neizbježno se trebaju uzajamno orijentirati. Dva realizirana smisla ne mogu stajati jedan pored drugoga kao dvije stvari – oni se moraju dodirnuti iznutra, to jest uspostaviti smisaonu vezu.

Neposredna izravna punovažna riječ usmjerena je na svoj predmet i posljednja je smisaona instancija u okvirima danoga konteksta. Objektna je riječ također usmjerena samo na predmet, ali istovremeno je i sama predmet tuđe autorske usmjerenosti. Ali ta tuđa usmjerenost ne prodire u objektnu riječ, ona je uzima kao cjelinu i, ne mijenjajući joj smisao ni ton, podvrgava je svojim zadacima. Ona u nju ne unosi drugi predmetni smisao. Riječ koja postaje objekt kao da sama to ne zna, poput čovjeka koji radi svoj posao i ne zna da ga promatraju; objektna riječ zvuči tako kao da je postala izravna jednoglasna riječ. I u riječima prvoga i u riječima drugoga tipa zaista postoji po jedan glas. To su **jednoglasne riječi**.

Ali autor tuđu riječ može iskoristiti za svoje ciljeve i tako što će unijeti novu smisaonu usmjerenost u riječ koja već posjeduje i čuva vlastitu usmjerenost. Pritom se takva riječ, prema zadatku, treba osjećati kao tuđa. U jednoj se riječi nalaze dvije smisaone usmjerenosti, dva glasa. Takva je parodijska riječ, takva je stilizacija, takvo je stilizirano kazivanje. Ovdje prelazimo na karakteristiku trećega tipa riječi.

Stilizacija pretpostavlja stil, to jest pretpostavlja da je ta cjelokupnost stilističkih postupaka koju ona stvara nekad imala direktnu i neposrednu osmišljenost, da je izražavala konačnu smisaonu instanciju. Samo riječ prvoga tipa može biti objekt stilizacije. Stilizacija prisiljava tuđu predmetnu zamisao (umjetničko-predmetnu) da služi njezinim ciljevima, to jest njezinim novim zamislima. Stilizator se tuđom riječju služi kao tuđom i time na tu riječ baca laku objektnu sjenu. Istina, riječ ne postaje objekt. Ta stilizatoru je važna sveukupnost postupaka tuđega govora upravo kao izraz osobita gledišta. On ima ulogu tuđega gledišta. Zato izvjesna objektna sjena pada upravo na samo to gledište uslijed čega ono postaje uvjetno. Junakov objektni govor nikad ne biva uvjetnim. Junak uvijek govori ozbiljno. Autorov odnos ne prodire u njegov govor, autor na nj gleda izvana.

Uvjetna je riječ uvijek dvoglasna riječ. Uvjetnim može postati samo ono što je nekad bilo neuvjetno, ozbiljno. To prvotno izravno i bezuvjetno značenje sada služi novim ciljevima koji ovladavaju njime iznutra i čine ga uvjetnim. Time se stilizacija razlikuje od oponašanja. Oponašanje ne čini oblik uvjetnim jerbo i samo ozbiljno prihvaća ono što oponaša, čini ga svojim, neposredno usvaja tuđu riječ. Ovdje dolazi do potpunoga

stapanja glasova, i ako mi čujemo drugi glas, to uopće ne ulazi u zamisao onoga koji oponaša.

Iako na taj način između stilizacije i oponašanja postoji oštra smisaona granica, povijesno među njima postoje najfiniji i ponekad neuhvatljivi prijelazi. Kako ozbiljnost stila slabi u rukama oponašateljā-epigonā, stilski postupci postaju sve više uvjetni i oponašanje se svodi na polustilizaciju. S druge strane, i stilizacija može postati oponašanje ako stilizator, zanesen svojim obrascem, razruši distancu i oslabi zamjetnu opažljivost stvorenoga stila kao **tuđega** stila. Jer upravo je distanca i stvorila uvjetnost.

Analogno je stilizaciji i pripovijedanje pripovjedača kao kompozicijska zamjena autorske riječi. Pripovjedačeva priča može se razvijati u oblicima književne riječi (Bjelkin, pripovjedači-kroničari u Dostojevskoga) ili u oblicima usmenoga govora – kazivanje u doslovnom smislu. I ovdje autor koristi tuđu verbalnu maniru kao točku gledišta, kao poziciju neophodnu mu za vođenje pripovijedanja. Ali objektna sjena koja pada na pripovjedačevu riječ ovdje je znatno gušća nego u stilizaciji, dok je uvjetnost znatno slabija. Naravno, stupanj jednoga i drugoga može biti vrlo različit. Ali pripovjedačeva riječ nikad ne može biti čisto objektivna, čak i onda kad je pripovjedač jedan od junaka i preuzima samo dio pripovijedanja. Ta autoru u njoj nije važna samo individualna i tipična manira mišljenja, doživljavanja, govorenja, već prije svega manira viđenja i prikazivanja: u tome je njegova izravna uloga kao pripovjedača koji zamjenjuje autora. Zato autorov odnos, kao i u stilizaciji, prodire u njegovu riječ, čineći je više ili manje uvjetnom. Autor nam ne pokazuje njegove riječi (kao objektnu junakovu riječ), ali se njima iznutra koristi za svoje ciljeve, prisiljavajući nas da jasno osjetimo distancu između sebe i te tuđe riječi.

Element kazivanja, to jest usmjerenosti na usmeni govor, neizostavan je u svakom pripovijedanju. Ako i piše svoju priču i na izvjestan je način literarno obrađuje, pripovjedač ipak nije literat-profesionalac, on ne vlada određenim stilom, nego tek socijalno i individualno određenom manirom pripovijedanja koja teži usmenom kazivanju. Ako pak vlada određenim književnim stilom koji i reproducira autor u ime pripovjedača, pred nama je stilizacija, a ne pripovijedanje (stilizacija se može uvoditi i motivirati na različite načine).

I pripovijedanje, pa čak i čisto kazivanje može izgubiti svaku uvjetnost i postati izravnom autorskom riječju koja neposredno izražava njegovu zamisao. Takvo je gotovo uvijek kazivanje u Turgenjeva. Uvodeći pripovjedača Turgenjev u većini slučajeva uopće ne stilizira **tuđu** individualnu i socijalnu maniru pripovijedanja. Na primjer, pripovijedanje u *Andreju Kolosovu* – pripovijedanje je inteligentnoga

literarnog znalca Turgenjevljeva kruga. Tako bi pripovijedao i on sam, i pripovijedao bi o nečem najozbiljnijem u svojem životu. Ovdje nema orijentacije na socijalno tuđ kazivački ton, na socijalno tuđu maniru da se vidi i prenosi viđeno. Nema orijentacije ni na individualno-karakterološku maniru. Turgenjevsko je kazivanje punopravno važno i u njemu je jedan glas koji neposredno izražava autorsku zamisao. Ovdje je pred nama jednostavan kompozicijski postupak. Upravo takav karakter posjeduje i pripovijedanje u *Prvoj ljubavi* (koje pripovjedač predstavlja u pisanom obliku).<sup>123</sup>

To se ne može reći o pripovjedaču Bjelkinu: on je Puškinu važan kao tuđi glas, prije svega kao socijalno definiran čovjek s odgovarajućom duhovnom razinom i odgovarajućim pristupom svijetu, a zatim i kao individualno-karakterološki lik. Ovdje se dakle zbiva prelamanje autorske zamisli u pripovjedačevoj riječi; riječ je ovdje dvoglasna.

Problem kazivanja u nas je prvi pokrenuo B. M. Ejhenbaum.<sup>124</sup> On kazivanje shvaća isključivo kao **usmjerenost na usmeni oblik pripovijedanja**, usmjerenost na usmeni govor i odgovarajuće mu jezične osobitosti (usmena intonacija, sintaktička izgradnja usmenoga govora, odgovarajući leksik i ostalo). On uopće ne uzima u obzir da je u većini slučajeva kazivanje prije svega usmjerenost na **tuđi govor**, a odatle kao posljedica – na usmeni govor.

Čini nam se da je za razradu povijesno-književnoga problema kazivanja daleko bitnije poimanje kazivanja koje predlažemo. Nama se čini da se u većini slučajeva kazivanje uvodi upravo radi **tuđeg glasa**, glasa socijalno definirana, glasa koji sa sobom nosi niz stajališta i ocjena koji su upravo i potrebni autoru. Uvodi se, zapravo, pripovjedač, pripovjedač je pak čovjek koji nije literat i u većini slučajeva pripada nižim socijalnim slojevima, narodu (što je baš i važno autoru) – i nosi sa sobom usmeni govor.

Ali u svakoj epohi nije moguća izravna autorska riječ, svaka epoha ne posjeduje stil jer stil pretpostavlja prisutnost autoritativnih stajališta i autoritativnih i ustaljenih ideoloških ocjena. U takvim epohama preostaje ili put stilizacije ili okretanje izvanknjiževnim oblicima pripovijedanja

<sup>123</sup> Potpuno ispravno, ali s drugoga stajališta, zapaža tu osobitost turgenjevske priče B. M. Ejhenbaum: »Jako je rasprostranjen oblik uvođenja osobitog pripovjedača kojemu je i povjereno pripovijedanje, uvođenje koje motivira sam autor. Ipak, vrlo često taj oblik posjeduje potpuno uvjetan karakter (kao u Maupassanta ili Turgenjeva), svjedočeći jedino o vitalnosti same tradicije pripovjedača kao osobitog lika novele. U takvim slučajevima pripovjedač ostaje taj isti autor, a uvodna motivacija igra ulogu jednostavne introdukcije« (B. M. Ejhenbaum, *Literatura*. Leningrad: Priboj, 1927., str. 217).

<sup>124</sup> Prvi put u članku »Kak sdelana Šinel'«. Zb. *Poëtika* (1919.). Zatim osobito u članku »Leskov i sovremennaja proza« (vidi u: *Literatura*, str. 210 i dalje).

koji mogu na određen način vidjeti i prikazati svijet. Tamo gdje ne postoji adekvatan oblik za neposredno izražavanje autorskih misli, treba pribjeći njihovu prelamanju u tuđoj riječi. Nekada su pak sami umjetnički zadaci takvi da ih je uopće moguće ostvariti tek dvoglasnom riječju (kako ćemo vidjeti, upravo je tako bilo u Dostojevskoga).

Čini nam se da je Ljeskov pribjegavao pripovjedaču radi socijalno tuđe riječi i socijalno tuđega svjetonazora i već drugotno – radi usmenoga kazivanja (budući da ga je zanimala narodna riječ). Turgenjev je pak nasuprot tomu u pripovjedaču tražio upravo usmeni oblik pripovijedanja, ali za **izravno** izražavanje svojih zamisli. Njemu je zaista svojstvena usmjerenost na usmeni govor, a ne na tuđu riječ. Prelamati svoje misli u tuđoj riječi Turgenjev nije volio i nije umio. Loše mu je uspijevala dvoglasna riječ (na primjer, u satiričkim i parodijskim mjestima *Dima*). Zato je on birao pripovjedača iz svojega socijalnoga kruga. Takav je pripovjedač bio neizbježno dužan govoriti književnim jezikom, ne izdržavši do kraja usmeno kazivanje. Turgenjevu je bilo važno samo oživjeti svoj književni govor pomoću usmenih intonacija.

Ovdje nije mjesto dokazivanja svih povijesno-književnih tvrdnji koje smo istaknuli. Neka one ostanu kao pretpostavke. Ali na jednome mi inzistiramo: apsolutno je neophodno u kazivanju strogo razlikovati usmjerenost na tuđu riječ i usmjerenost na usmeni govor u kazivanju. Vidjeti u kazivanju samo usmeni govor znači ne vidjeti glavno. Dapače, niz intonacijskih, sintaktičkih i drugih **jezičnih** pojava objašnjava se u kazivanju (pri autorovoj usmjerenosti na tuđi govor) upravo njegovom dvoglasnošću, ukrštanjem u njemu dvaju glasova i dvaju naglasaka. Uvjerit ćemo se u to analizom priče u Dostojevskoga. Sličnih pojava nema, na primjer, u Turgenjeva, iako njegovi pripovjedači imaju tendenciju upravo prema usmenom govoru jače nego u pripovjedača Dostojevskoga.

Pripovjedačevu pripovijedanju analogna je forma *Icherzählung* (pripovijedanje u prvom licu): ponekad je određuje usmjerenost na tuđu riječ, a ponekad se, kao pripovijedanje u Turgenjeva, ona može približiti i najzad stopiti s izravnom autorskom riječju, to jest raditi s jednoglasnom riječju prvoga tipa.

Treba imati u vidu da kompozicijske forme same po sebi još ne rješavaju pitanje o tipu riječi. Takve odrednice, kao što je *Icherzählung*, pripovjedačevo pripovijedanje, autorovo pripovijedanje i tomu slično, čisto su kompozicijske odrednice. Istina, te kompozicijske forme teže određenom tipu riječi, ali nisu obvezno uza nj vezane.

Svim je dosad razmatranim pojavama trećega tipa riječi – i stilizaciji, i priči, i *Icherzählungu* – svojstvena zajednička osobina zahvaljujući kojoj čine osobitu (prvu) podvrstu trećega tipa. Ta je zajednička osobina: autorska zamisao koristi tuđu riječ usmjerenu na vlastite težnje. Stilizacija

stilizira tuđi stil usmjeren na vlastite zadatke. Ona samo čini te zadatke uvjetnima. Isto se tako i pripovjedačevo pripovijedanje, prelamajući u sebi autorsku zamisao, ne udaljuje od svojega direktnog puta i zadržava zaista sebi svojstvene tonove i intonacije. Autorska misao, prodirući u tuđu riječ i naseljavajući se u njoj, ne dolazi u sukob s tuđom mišlju, ona prati njezin smjer, čineći taj smjer tek uvjetnim.

Drukčije je u parodiji. Ovdje autor, kao i u stilizaciji, govori tuđom riječju, ali, za razliku od stilizacije, u tu riječ unosi smisaonu usmjerenost, izravno suprotstavljenu tuđoj usmjerenosti. Drugi glas, koji se nastanio u tuđoj riječi, ovdje se neprijateljski sudara sa svojim iskonskim domaćinom i primorava ga na službu izravno suprotstavljenim ciljevima. Riječ postaje arena za borbu dvaju glasova. Zato je u parodiji nemoguće stapanje glasova kakvo je moguće u stilizaciji ili u pripovjedačevu pripovijedanju (na primjer, u Turgenjeva); glasovi nisu ovdje samo izdvojeni, odijeljeni distancom, nego i neprijateljski suprotstavljeni. Zbog toga se u parodiji treba osobito oštro i jasno osjećati tuđa riječ. Autorove pak zamisli trebaju biti individualizirane i sadržajno napunjene. Tuđi je stil moguće parodirati u različitim smjerovima i unositi u nj nove naglaske, ali stilizirati ga se može, u biti, tek u jednom smjeru – u smjeru njegova vlastitog zadatka.

Parodijska riječ može biti veoma raznovrsna. Moguće je parodirati tuđi stil kao stil; može se parodirati tuđa socijalno-tipična ili individualno-karakterološka manira gledanja, mišljenja i govorenja. Dalje, parodija može biti više ili manje duboka: mogu se parodirati tek površinski verbalni oblici, ali i najdublja načela tuđe riječi. Zatim, i samu parodijsku riječ autor može različito koristiti; parodija može biti sama sebi cilj (na primjer, književna parodija kao vrsta), ali može služiti i za postizanje drugih, pozitivnih ciljeva (na primjer, parodijski stil u Ariosta, parodijski stil u Puškina). Ali uza sve moguće oblike parodijske riječi odnos autorove i tuđe namjere ostaje isti: te su namjere raznosmjerne, za razliku od jednosmjernih namjera stilizacije, priče i analognih im oblika.

Zbog toga je izuzetno bitno razlikovanje parodijskoga i običnoga kazivanja. Borba dvaju glasova u parodijskom kazivanju stvara posve specifične jezične pojave o kojima smo govorili ranije. Ako se u kazivanju ignorira usmjerenost na tuđu riječ i, u skladu s tim, njezina dvoglasnost, onemogućuje se razumijevanje onih složenih odnosa u koje mogu stupati glasovi unutar kazivačke riječi kada u njoj počinju bivati raznosmjerni. Suvremenom je kazivanju u većini slučajeva svojstvena laka parodijska nijansa. U pričama Dostojevskoga, kako ćemo vidjeti, uvijek su prisutni parodijski elementi osobitog tipa.

Parodijskoj je riječi analogno ironična i svaka dvosmisleno upotrijebljena tuđa riječ jer se i u tim slučajevima tuđom riječju koriste

za prenošenje neprijateljskih joj namjera. U životno-praktičnom govoru takvo je korištenje tuđom riječju veoma rašireno, osobito u dijalogu, gdje subesjednik vrlo često doslovno ponavlja tvrdnju drugoga subesjednika, ulažući u nju novu ocjenu i naglašavajući je na svoj način: izražavajući sumnju, negodovanje, ironiju, podsmijeh, porugu i slično.

U knjizi o osobitostima talijanskoga razgovornog jezika Leo Spitzer govori sljedeće:

»Kada u svom govoru reproduciramo djelić iskaza našega subesjednika, tada već samom promjenom individua koje govore neizbježno dolazi do promjene tona: **riječi „drugoga“ uvijek zvuče u našim ustima kao tuđe, s vrlo često ironičnom, pretjeranom, podrugljivom intonacijom...** Ovdje bih želio istaknuti šaljivo i izrazito ironično ponavljanje glagola sugovornikove upitne rečenice u odgovoru koji slijedi. Pritom je moguće zapaziti da se često pribjegava ne samo gramatički pravilnoj, ponekad vrlo smjeloj, ponekad potpuno nemogućoj konstrukciji, da bi se samo nekako ponovio djelić govora našeg subesjednika i da bi mu se pridala ironična obojenost«. <sup>125</sup>

Tuđe riječi unesene u naš govor neizbježno u se prihvaćaju novo, naše shvaćanje i našu ocjenu, to jest postaju dvoglasnima. Različit može samo biti odnos tih dvaju glasova. Već prenošenje tuđe tvrdnje u obliku pitanja dovodi do sukoba dvaju shvaćanja u jednoj riječi: ta ne samo da pitamo, mi i problematiziramo tuđu tvrdnju. Naš životno-praktički govor pun je tuđih riječi: s jednim savršeno stapamo svoj glas, zaboravljajući čije su one, drugima potkrjepljujemo svoje riječi, prihvaćajući ih kao autoritativne, treće, na koncu, naseljavamo vlastitim smjernicama, koje su tim riječima strane ili neprijateljske.

Prelazimo na posljednju podvrstu trećega tipa. I u stilizaciji i u parodiji, to jest u objema prethodnim podvrstama trećega tipa, autor se koristi samim tuđim riječima da bi izrazio vlastite zamisli. U trećoj podvrsti tuđa riječ ostaje izvan granica autorskoga govora, ali je autorski govor uzima u obzir i uspostavlja odnos prema njoj. Ovdje se tuđa riječ ne stvara iznova s novim osmišljenjem, već da djeluje, na ovaj ili onaj način definira autorsku riječ, utječe na nju, sama ostajući izvan nje. Takva je riječ u skrivenoj polemici i u većini slučajeva u dijaloškoj replici.

U skrivenoj je polemici autorska riječ usmjerena na svoj predmet, kao i svaka druga riječ, ali pri tome se svaka tvrdnja o predmetu gradi tako da, uza svoj predmetni smisao, polemički udara po tuđoj riječi na tu istu temu,

<sup>125</sup> Leo Spitzer, *Italienische Umgangssprache*. Leipzig, 1922., str. 175–176.

po tuđoj tvrdnji o tom istom predmetu. Usmjerena na svoj predmet, riječ se u samom predmetu sudara s tuđom riječi. Sama se tuđa riječ ponovo ne reproducira, ona se tek podrazumijeva, ali čitava struktura govora bila bi posve drukčija kad ne bi bilo te reakcije na podrazumijevanu tuđu riječ. U stilizaciji reproducirani realni obrazac – tuđi stil – također ostaje izvan autorskoga konteksta, on se podrazumijeva. Isto se tako i u parodiji podrazumijeva određena realna riječ koja se parodira. Ali ovdje se sama autorska riječ prikazuje kao tuđa riječ ili se tuđa riječ prikazuje kao svoja. U svakom slučaju ona neposredno radi s tuđom riječju, podrazumijevani pak obrazac (realna tuđa riječ) daje samo materijal i predstavlja dokument koji potvrđuje da autor zaista reproducira određenu tuđu riječ. U skrivenoj pak polemici tuđa se riječ odbacuje, i to odbacivanje ništa manje ne određuje autorsku riječ od samoga predmeta o kojem se govori. To u korijenu mijenja semantiku riječi: usporedo s predmetnim smislom pojavljuje se drugi smisao – usmjerenost na tuđu riječ. Nemoguće je u potpunosti i u biti razumjeti takvu riječ, uzimajući u obzir samo njezino izravno predmetno značenje. Polemička obojenost riječi iskazuje se i u drugim čisto jezičnim obilježjima: u intonaciji i u sintaktičkoj konstrukciji.

U konkretnom je slučaju ponekad teško provesti jasnu granicu između skrivene i očigledne, otvorene polemike. Ali smisaone razlike vrlo su bitne. Otvorena je polemika jednostavno usmjerena na osporavanu tuđu riječ kao na svoj predmet. U skrivenoj je pak polemici ona usmjerena na običan predmet, imenujući ga, prikazujući, izražavajući, i tek indirektno udara po tuđoj riječi, kao da se sudara s njom u samom predmetu. Zahvaljujući tomu tuđa riječ počinje iznutra utjecati na autorsku riječ. Upravo je zato i skriveno-polemička riječ – dvoglasna, iako je odnos dvaju glasova ovdje izuzetan. Tuđa misao ovdje ne ulazi svojevoljno u riječ, ali je tek odražena u njoj, određujući joj ton i značenje. Riječ napregnuto osjeća pored sebe tuđu riječ koja govori o tom istom predmetu i taj osjećaj određuje njezinu strukturu.

Unutarnje-polemička riječ – riječ s osvrtom na neprijateljsku tuđu riječ – izuzetno je rasprostranjena kako u svakodnevno-praktičnom govoru tako i u književnom, i ima ogromno tvorbenostilsko značenje. U životno-praktičnom govoru tu pripadaju sve riječi koje su »upućene na moju adresu«, »bockave« riječi. Ali tu pripada i svaki drugi govor, snižen, visokoparan, govor koji sebe unaprijed opovrgava, govor s tisuću ograda, ustupaka, uzmaka i slično. Takav govor gotovo kao da se grči u prisutnosti ili predosjećaju tuđe riječi, odgovora, protivljenja. Individualna čovjekova manira da gradi svoj govor u velikoj je mjeri određena svojstvenim mu osjećajem tuđe riječi i načinima reagiranja na nju.

U književnom govoru ogromno je značenje skrivene polemike. Zapravo, u svakom stilu postoji element unutarnje polemike, razlike su tek u stupnju i u njegovu karakteru. Svaka književna riječ više ili manje oštro osjeća svojega slušatelja, čitatelja, kritičara, i odražava u sebi njegove pretpostavljene primjedbe, ocjene, stajališta. Osim toga, književna riječ osjeća pored sebe i drugu pak književnu riječ, drugi stil. Element takozvane reakcije na prethodni književni stil, prisutan u svakom novom stilu, predstavlja isto takvu unutarnju polemiku, takoreći skrivenu antistilizaciju tuđega stila, često povezanu s njegovom otvorenom parodijom. Iznimno je veliko tvorbenostilsko značenje unutarnje polemike u autobiografijama *Icherzählung* ispovjednoga tipa. Dovoljno je navesti Rousseauove *Ispovijesti*.

Skrivenoj polemici analogna je replika svakoga bitnog i dubokog dijaloga. Svaka riječ takve replike, usmjerena na predmet, istodobno napregnuto reagira na tuđu riječ, odgovarajući joj i nagovješćujući je. Trenutak odgovora i nagovještaja duboko prodire u napregnuto-dijalošku riječ. Takva riječ kao da upija, u sebe usisava tuđe replike, napregnuto ih preradujući. Semantika je dijaloške riječi posve osobita. Najfinije promjene smisla koje nastaju pri napregnutoj dijalogičnosti do danas nažalost nisu proučene. Uporaba proturiječi (*Gegenrede*) izaziva specifične izmjene u strukturi dijaloške riječi, čineći je iznutra događajnom i osvjetljavajući sam predmet riječi na nov način, otkrivajući u njoj nove strane, nedostupne monološkoj riječi.

Osobito je značajna i važna za naše ciljeve pojava skrivene dijalogičnosti koja se ne podudara s pojavom skrivene polemike. Zamislimo ljudski dijalog u kojem su replike drugoga sugovornika propuštene, ali tako da se opći smisao nimalo ne narušava. Drugi je sugovornik nevidljivo prisutan, njegovih riječi nema, ali dubok trag tih riječi određuje sve prisutne riječi prvoga sugovornika. Osjećamo da je to razgovor, iako govori samo jedan, i razgovor je jako napregnut jer se svaka prisutna riječ svim svojim žilicama odaziva i reagira na nevidljivoga sugovornika, ukazuje izvan sebe, izvan svojih granica, na neizrečenu tuđu riječ. Kasnije ćemo vidjeti da u Dostojevskoga taj skriveni dijalog zauzima vrlo važno mjesto i neobično je duboko i fino razrađen.

Treća se razmotrena podvrsta, kako vidimo, oštro razlikuje od dviju prethodnih podvrsta trećega tipa. Tu je posljednju podvrstu moguće nazvati **aktivnom**, za razliku od prethodnih **pasivnih** podvrsta. Zapravo: u stilizaciji, u pripovijedanju i u parodiji tuđa je riječ savršeno pasivna u rukama autora koji njome operira. On uzima takoreći nezaštićenu tuđu riječ na koju se nije odgovorilo i naseljava je svojim osmišljenjima, prisiljavajući je da služi svojim novim ciljevima. U skrivenoj polemici i u dijalogu, nasuprot tomu, tuđa riječ aktivno utječe na autorski govor,

prisiljavajući ga da se na odgovarajući način mijenja pod njezinim utjecajem i nahodjenjem.

Ipak je i u svim pojavnostima druge podvrste trećega tipa moguće povećanje aktivnosti tuđe riječi. Kad parodija osjeća bitno suprotstavljanje, izvjesnu snagu i dubinu parodirane tuđe riječi, ona se usložnjava tonovima skrivene polemike. Takva parodija već zvuči drugačije. Parodirana riječ zvuči aktivnije, odupire se autorskoj zamisli. Dolazi do unutarnje dijalogizacije parodijske riječi. Takve se pak pojave zbivaju i pri spajanju skrivene polemike s pripovijedanjem, uopće u svim pojavama trećega tipa, kada su tuđe i autorske intencije različito usmjerene.

Kako se snižava objektnost tuđe riječi, koja je, kako znamo, svojstvena svim riječima trećega tipa, tako u jednosmjernim riječima (u stilizaciji, u jednosmjernoj priči) dolazi do stapanja autorskoga i tuđega glasa. Distanca se gubi; stilizacija postaje stil; pripovjedač se pretvara u običnu kompozicijsku uvjetnost. U riječima pak raznih smjerova snižavanje objektnosti i odgovarajuće povišenje aktivnosti samih smjernica tuđe riječi neizbježno dovode do unutarnje dijalogizacije riječi. U takvoj riječi više nema mučne dominacije autorske misli nad tuđom, riječ gubi svoj mir i svoju uvjerenost, postaje nemirna, unutarnje neodlučna i dvolika. Takva riječ nije samo dvoglasna, nego i dvoakcentna, teško ju je intonirati jer živa glasna intonacija previše monologizira riječ i ne može biti pravedna prema tuđem glasu u sebi.

Ta unutarnja dijalogizacija, povezana sa snižavanjem objektnosti u višesmjernim riječima trećega tipa, nije naravno ništa doli nekakva nova podvrsta toga tipa. To je tek tendencija svojstvena svim pojavama danoga tipa (uz uvjet višesmjernosti). U svojim okvirima ta tendencija dovodi do raspada dvoglasne riječi na dvije riječi, na dva posve odvojena samostalna glasa. Druga pak tendencija, svojstvena jednosmjernim riječima, pri snižavanju objektnosti tuđe riječi na kraju dovodi do potpunog stapanja glasova i slijedom toga do jednoglasne riječi prvoga tipa. Među tim dvjema krajnostima kreću se sve pojave trećega tipa.

Naravno da smo daleko od toga da iscrpimo sve mogućnosti pojava dvoglasne riječi i uopće svih mogućih načina orijentacije u odnosu na tuđu riječ koja usložnjava običnu predmetnu orijentaciju govora. Moguća je dublja i finija klasifikacija s velikim brojem podvrsta, a možda i tipova. Ali za naše ciljeve bit će dovoljna i klasifikacija koju smo predstavili.

Dat ćemo njezin shematski prikaz.

Navedena niže klasifikacija ima naravno apstraktan karakter. Konkretna riječ može istovremeno pripadati različitim podvrstama i čak tipovima. Osim toga, odnosi s tuđom riječi u konkretnom živom kontekstu ne nose nepokretan, nego dinamičan karakter: odnos glasova

u riječi može se oštro mijenjati, jednosmjerna riječ može prelaziti u višesmjernu, unutarnja dijalogizacija može se pojačavati ili slabiti, pasivan se tip može aktivirati i tomu slično.

### I. Direktna riječ, neposredno usmjerena na svoj predmet kao izraz posljednje govornikove smisaone instancije

#### II. Objektna riječ (riječ prikazanoga lica)

- |  |   |                                  |
|--|---|----------------------------------|
| <ol style="list-style-type: none"> <li>1. S prevladavanjem socijalno-tipične određenosti.</li> <li>2. S prevladavanjem individualno-karakterološke određenosti.</li> </ol> | } | Različiti stupnjevi objektnosti. |
|--|---|----------------------------------|

#### III. Riječ s usmjerenošću na tuđu riječ (dvoglasna riječ)

- |  |   |   |
|--|---|---|
| <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Jednosmjerna dvoglasna riječ:             <ol style="list-style-type: none"> <li>a) stilizacija;</li> <li>b) pripovjedačevo pripovijedanje;</li> <li>c) neobjektna riječ junaka-nositelja (djelomično) autorskih zamisli;</li> <li>d) <i>Icherzählung</i>.</li> </ol> </li> </ol>  | } | Pri smanjenju objektnosti teže stapanju glasova, to jest riječi prvoga tipa.  |
| <ol style="list-style-type: none"> <li>2. Višesmjerna dvoglasna riječ:             <ol style="list-style-type: none"> <li>a) parodija sa svim svojim nijansama;</li> <li>b) parodijsko pripovijedanje;</li> <li>c) parodijski <i>Icherzählung</i>;</li> <li>d) riječ parodično prikazana junaka;</li> <li>e) svaki prijenos tuđe riječi s promjenom naglaska.</li> </ol> </li> </ol> | } | Pri smanjenju objektnosti i aktivizaciji tuđe misli dolazi do unutarnje dijalogizacije i težnje za raspadanjem na dvije riječi (dva glasa) prvoga tipa. |
| <ol style="list-style-type: none"> <li>3. Aktivan tip (odražena tuđa riječ):             <ol style="list-style-type: none"> <li>a) skrivena unutarnja polemika;</li> <li>b) polemički obojena autobiografija i ispovijest;</li> <li>c) svaka riječ koja se osvrće na tuđu riječ;</li> <li>d) dijaloška replika;</li> <li>e) skriveni dijalog.</li> </ol> </li> </ol>                 | } | Tuđa riječ djeluje izvana; mogući su najraznovrsniji oblici odnosa prema tuđoj riječi i razni stupnjevi njezina deformirajućeg utjecaja.                |

Razina razmatranja riječi koju smo izložili, s gledišta njezina odnosa prema tuđoj riječi, ima, kako nam se čini, isključivo važno značenje za shvaćanje umjetničke proze. Poetski govor u uskom smislu zahtijeva jednoličnost svih riječi, njihovo svođenje na isti nazivnik, pri čemu taj nazivnik može biti ili riječ prvoga tipa ili pripadati nekim oslabljenim podvrstama drugih tipova. Naravno i ovdje su moguća djela koja ne svode sav svoj verbalni materijal na jedan nazivnik, ali te su pojave u 19. stoljeću rijetke i specifične. Ovamo spada na primjer »prozna« lirika Heinea, Barbiera, dijelom Njekrasova i drugih (tek u 20. stoljeću dolazi do jake »prozaizacije« lirike). Mogućnost korištenja na razini jednoga djela riječi raznih tipova, u njihovoj oštroj izraženosti, bez svođenja na jedan

nazivnik – jedna je od najbitnijih karakteristika proze. U tome je osjetna razlika između proznoga i poetskoga stila. Međutim, i u poeziji niz bitnih problema ne može biti riješen bez uključivanja navedene razine analize riječi, jerbo različiti tipovi riječi zahtijevaju u poeziji različitu stilističku obradu.

Suvremena stilistika koja ignorira tu razinu analize u biti je stilistika samo jednoga, prvoga tipa riječi, to jest autorske direktne predmetno usmjerene riječi. Suvremena stilistika koja vuče korijene iz klasicističke poetike do danas se ne može odvojiti od njezinih specifičnih postavki i ograničenja. Poetika klasicizma orijentirana je na izravnu predmetno usmjerenu jednoglasnu riječ, donekle odmaknutu u smjeru uvjetno stilizirane riječi. Poluuvjetna, polustilizirana riječ zadaje ton u klasicističkoj poetici, i do danas se stilistika orijentira na takvu poluuvjetnu izravnu riječ koja se faktički identificira s poetskom riječju kao takvom. Za klasicizam postoji riječ jezika, ničija riječ, predmetna riječ koja ulazi u poetski leksikon, i ta riječ iz riznice poetskoga jezika neposredno prelazi u monološki kontekst danoga poetskog iskaza. Stoga stilistika, izrasla na tlu klasicizma, poznaje samo život riječi u jednom zatvorenom kontekstu. Ona ignorira one izmjene koje se zbivaju s riječju u procesu njezina prelaza iz jednoga konkretnog iskaza u drugi i u procesu uzajamne orijentacije tih iskaza. Ona poznaje samo te izmjene koje se odvijaju u procesu prelaska riječi iz sustava jezika u monološki poetski iskaz. Život i funkcije riječi u **stilu** konkretnoga iskaza percipiraju se na pozadini njezina života i funkcijā u **jeziku**. Ignoriraju se unutarnje-dijaloški odnosi riječi prema toj istoj riječi u tuđem kontekstu, u tuđim ustima. U tim okvirima stilistika se razrađuje i do danas.

Romantizam je donio sa sobom izravnu punoznačnu riječ bez ikakvoga odmaka prema uvjetnosti. Za romantizam je karakteristična do samozaborava ekspresivna izravna autorska riječ koja se ne hladi nikakvim prelamanjem kroz tuđu verbalnu sredinu. Dosta veliko značenje u romantičarskoj poetici imale su riječi druge, a osobito posljednje podvrste trećega tipa<sup>126</sup>, ali ipak je, dovedena do svojih granica neposredno izražena riječ prvoga tipa, toliko dominirala, da i na tlu romantizma bitnih odmaka, što se ovoga tiče, nije moglo biti. Na ovom

<sup>126</sup> U vezi sa zanimanjem za »narodnost« (ne kao za etnografsku kategoriju) ogromno značenje u romantizmu zadobivaju različiti oblici **kazivanja** kao tuđe riječi koja se prelama sa slabim stupnjem objektnosti. Za klasicizam pak »narodna« riječ (u smislu socijalno-tipične i individualno-karakteristične tuđe riječi) bila je čista objektna riječ (u niskim žanrovima). Od riječi trećega tipa osobito važno značenje u romantizmu imao je unutarnje-polemički *Icherzählung* (osobito ispovjednoga tipa).

mjestu poetika klasicizma gotovo da nije mogla biti uzdrmana. Uostalom, suvremena stilistika nije uopće adekvatna čak ni romantizmu.

Proza je, osobito roman, posve nedosežna takvoj stilistici. Ova potonja može unekoliko uspješno razraditi tek male dijelove proznoga stvaralaštva, za prozu najmanje karakteristične i nebitne. Za umjetnika-prozaika svijet je pun tuđih riječi, usred kojih se on orijentira, on mora imati osjetljivo uho za percepciju njihovih specifičnosti. On ih je dužan uvesti na razinu svoje riječi, pri čemu ta razina ne smije biti razrušena.<sup>127</sup> On barata vrlo bogatom verbalnom paletom, i to odlično.

Imi se čitajući prozu vrlo precizno orijentiramo usred svih razmotrenih tipova i raznovrsnosti riječi. Štoviše, i u životu vrlo pronicljivo i precizno čujemo sve te nijanse u govorima ljudi oko sebe, vrlo dobro i sami vladamo svim tim bojama svoje verbalne palete. Vrlo pronicljivo odgonetavamo najmanji pomak u intonaciji, najmanji prekid glasova u za nas bitnoj životno-praktičnoj riječi drugoga čovjeka. Sva verbalna osvrtanja, primjedbe, uzmaci, nagovještaji, ispadi ne izmiču našem uhu, nisu strani ni našim vlastitim ustima. Tim je neobičnije da se do danas sve to nije jasno teoretski osvijestilo i adekvatno ocijenilo!

Mi se teoretski snalazimo samo u uzajamnim stilističkim odnosima elemenata u granicama zatvorenoga iskaza na pozadini apstraktno-lingvističkih kategorija. Tek su takve jednoglasne pojave dostupne onoj površnoj lingvističkoj stilistici koja je do danas, uza svu svoju lingvističku vrijednost u umjetničkom stvaralaštvu, sposobna samo registrirati tragove i naslage nepoznatih joj umjetničkih zadataka na verbalnoj periferiji djela. U prozi se stvarni život riječi ne uklapa u te okvire. Ta oni su tijesni i za poeziju.<sup>128</sup>

Stilistika se treba oslanjati ne samo i čak **ne toliko** na lingvistiku koliko na **metalingvistiku**, koja riječ ne proučava u sustavu jezika ili u »tekstu« izdvojen u dijaloškoga kontakta, nego upravo u samoj sferi dijaloškoga kontakta, to jest u sferi stvarnoga života riječi. Riječ nije stvar, nego vječno pokretna, vječno izmjenjiva sredina dijaloškoga kontakta. Ona nikad ne dominira nad jednom sviješću, nad jednim glasom. Život riječi sastoji se od prijelaza iz jednih usta u druga, iz jednoga konteksta u drugi kontekst, od jednoga socijalnoga kolektiva do drugoga, od jednoga

<sup>127</sup> Većina je proznih vrsta, osobito roman, konstruktivna: njihovi elementi **čitavi su iskazi**, iako ti iskazi i nisu punopravni i nisu podčinjeni monološkom jedinstvu.

<sup>128</sup> Iz čitave suvremene lingvističke stilistike – i sovjetske i strane – jasno se izdvajaju izvanredni radovi V. V. Vinogradova koji na ogromnu materijalu razotkriva čitavo načelno postojanje više govora i više stilova umjetničke proze i svu složenost autorove pozicije (»autorova lika«) u njoj, iako, kako nam se čini, V. V. Vinogradov unekoliko nedovoljno ocjenjuje značenje dijaloških odnosa među govornim stilovima (budući da ti odnosi izlaze iz okvira lingvistike).

naraštaja do drugoga. Pritom riječ ne zaboravlja svoj put i ne može se dokraja osloboditi od vlasti onih konkretnih konteksta u koje je ulazila.

Svaki član kolektiva koji govori uopće ne nalazi *a priori* riječ kao neutralnu riječ jezika slobodna od tuđih težnji i ocjena, nenaseljenu tuđim glasovima. Ne, on riječ prima od drugoga glasa i ispunjenu tuđim glasom. U njegov kontekst riječ dolazi iz drugoga konteksta, prožeta tuđim osmišljenjima. Njegova vlastita misao nalazi već nastanjenu riječ. Upravo zato orijentacija riječi među riječima, različit osjećaj tuđe riječi i različiti načini reagiranja na nju predstavljaju možda najbitnije probleme metalingvističkoga izučavanja svake riječi, pa tako i umjetničke. Svakom je pravcu u svakoj epohi svojstven vlastiti osjećaj riječi i vlastiti dijapazon verbalnih mogućnosti. U svakoj se povijesnoj situaciji posljednja smisaona instancija onoga koji stvara ne može ni izdaleka neposredno izraziti u direktnoj, neprelomljenoj, bezuvjetnoj autorskoj riječi. Kad nema svoje vlastite „posljednje“ riječi, svaka stvaralačka zamisao, svaka misao, osjećaj, doživljaj, treba se prelamati kroz prizmu tuđe riječi, tuđega stila, tuđega načina s kojim se ne može neposredno stopiti bez opaske, bez distance, bez prelamanja.<sup>129</sup>

Ako je na raspolaganju dane epohe izvjestan autoritativan i ustaljen prostor prelamanja, uvjetna će riječ dominirati u ovom ili onom njezinu vidu, s manjim ili većim stupnjem uvjetnosti. Ako takvoga prostora nema, vladat će višesmjerna dvoglasna riječ, to jest parodijska riječ u svim svojim oblicima, ili osobit tip poluuuvjetne, poluironijske riječi (riječ kasnoga klasicizma). U takvim epohama, osobito u epohi dominacije uvjetne riječi, direktna, bespogovorna, neprelomljena riječ predstavlja se kao barbarska, sirova, divlja riječ. Kulturna je riječ prelomljena kroz autoritativni i ustaljeni prostor.

Koja riječ dominira u određenoj epohi, u danom pravcu, koji oblici prelamanja riječi postoje, što služi kao prostor prelamanja – sva ta pitanja od prvorazrednoga su značenja za izučavanje umjetničke riječi. Mi ovdje naravno tek ovlaš i usputno navodimo te probleme, i to bez dokaza, bez razrade na konkretnom materijalu – ovdje nije mjesto za razmatranje njihove biti.

Vratimo se Dostojevskom.

Djela Dostojevskoga prije svega zapanjuju po svojoj neobičnoj raznovrsnosti tipova i oblika riječi, pri čemu su ti tipovi i oblici dani u svojem najintenzivnijem izrazu. Otvoreno prevladava višesmjerna dvoglasna riječ, pritom unutarne dijalogizirana i odražena tuđa riječ: skrivena polemika, polemički obojena ispovijed, skriveni dijalog. U

<sup>129</sup> Prisetimo se vrlo karakteristična priznanja T. Manna koje smo naveli na str. 113.

Dostojevskoga gotovo da nema riječi bez napregnuta osvrtnja na tuđu riječ. Istovremeno objektnih riječi u njega gotovo da nema jer je govor junaka postavljen tako da je lišen svake objektnosti. Zapanjuje nadalje stalno i naglo izmjenjivanje najrazličitijih tipova riječi. Nagli i neočekivani prijelazi od parodije do unutarnje polemike, od polemike do skrivenoga dijaloga, od skrivenoga dijaloga do stilizacije umirenih žitijskih tonova, od njih opet do parodijske priče i, na kraju, prema isključivo napregnutom otvorenom dijalogu – takva je uznemirena verbalna površina tih djela. Sve je to protkano osobito bezbojnom niti protokolarne informativne riječi čije je krajeve i početke teško uhvatiti; ali i na samu tu suhu protokolarnu riječ padaju jarki odsjaji ili guste sjene bliskih joj iskaza, pridajući joj također svojevrsan i dvosmislen ton.

Ali stvar nije naravno samo u raznovrsnosti i naglom izmjenjivanju verbalnih tipova i u prevladavanju dvoglasnih unutarnjedijalogiziranih riječi među njima. Specifičnost Dostojevskoga u osobitom je razmještaju tih verbalnih tipova i podvrsta među osnovnim kompozicijskim elementima djela.

Kako se i u kojim trenucima verbalne cjeline ostvaruje autorova posljednja smisaona instancija? Na to je pitanje za monološki roman vrlo lako dati odgovor. Bez obzira na to kakvi bili tipovi riječi koje uvodi autor-monologist, i bez obzira na to kakav je njihov kompozicijski razmještaj, autorova osmišljenja i ocjene moraju dominirati nad svima ostalima i trebaju se slagati u kompaktnu i nedvosmislenu cjelinu.

Svako jačanje tuđe intonacije ove ili one riječi, na ovom ili onom segmentu djela – samo je igra koju dopušta autor kako bi tim energičnije kasnije zazvučala njegova vlastita direktna ili prelomljena riječ. Svaki spor dvaju glasova u jednoj riječi da bi se njome ovladalo, da bi se dominiralo u njoj – ranije je odlučan, to je samo prividan spor; sva punovrijedna autorska osmišljenja ranije ili kasnije težit će ranije ili kasnije k jednom govornom centru i k jednoj svijesti, svi naglasci – k jednom glasu.

Umjetnički je zadatak Dostojevskoga potpuno drukčiji. Dostojevski se ne boji maksimalne aktivizacije u dvoglasnoj riječi različito usmjerenih naglasaka; naprotiv, ta mu je aktivizacija upravo i potrebna za njegove ciljeve; ta mnoštvo glasova ne treba biti ukinuto, nego treba trijumfirati u njegovu romanu.

Ogromno je stilsko značenje **tuđe riječi** u djelima Dostojevskoga. Ona ovdje živi najintenzivnijim životom. Osnovne za Dostojevskoga stilske veze uopće nisu veze među riječima na ravnini jednoga monološkog iskaza – osnovne su dinamičke, najintenzivnije veze među iskazima, među samostalnim i punopravnim govornim i smisaonim centrima nepodređenima verbalno-smisaonoj diktaturi monološkoga jedinstvenog stila i jedinstvenog tona.

Riječ u Dostojevskoga, njezin život u djelu i njezine funkcije u ostvarivanju polifonijske zadaće razmatrat ćemo u vezi s onim kompozicijskim jedinstvima u kojima riječ i funkcionira: u jedinstvu junakova monološkog samoiskaza, u jedinstvu pripovijedanja, pripovijedanja koje vrši pripovjedač ili autor – i, na kraju, u jedinstvu dijaloga među junacima. Takav će biti i redoslijed našega razmatranja.

## 2. Junakova monološka riječ i narativna riječ u pripovijestima Dostojevskoga

Dostojevski je počeo od **riječi koja prelama** – od epistolarne forme. U povodu *Bijednih ljudi* piše bratu: »U svemu su oni (publika i kritika – M. B.) navikli gledati piščevu njušku; ja svoju nisam pokazivao. Oni i ne slute da to govori Djevuškin, a ne ja, i da Djevuškin drukčije govoriti i ne može. Oni govore da je roman razvučen, a u njemu nema riječi viška«.<sup>130</sup>

Govore Makar Djevuškin i Varvara Dobroselova, autor samo razmješta njihove riječi: njegove su zamisli i težnje prelomljene u riječima junaka i junakinje. Epistolarna je forma podvrsta *Icherzählunga*. Riječ je ovdje dvoglasna, u većini slučajeva jednosmjerna. Ona je takva kao kompozicijska zamjena autorske riječi koja ovdje izostaje. Vidjet ćemo da je autorsko shvaćanje ovdje vrlo diskretno i da se oprezno prelama u riječima junakā-pripovjedača iako je čitavo djelo puno otvorenih i skrivenih parodija, otvorene i skrivene polemike (autorske).

Ali ovdje nam je zasad važan govor Makara Djevuškina tek kao monološki iskaz junaka, a ne kao govor pripovjedača u *Icherzählungu*, funkciju kojega on ovdje vrši (jer drugih nositelja riječi, osim junakā, ovdje nema). Ta riječ svakoga pripovjedača kojom se koristi autor kako bi ostvario svoju umjetničku zamisao sama pripada nekom određenom tipu, uz onaj tip koji određuje njegova funkcija pripovijedanja. Kakav je pak tip Djevuškinova monološkog iskaza?

Epistolarna forma sama po sebi još ne predodređuje tip riječi. Ta forma općenito dopušta široke verbalne mogućnosti, ali je najpogodnija za riječi posljednje podvrste trećega tipa, to jest za odraženu tuđu riječ. Pismu je svojstven jak osjećaj sugovornika, adresata, kojemu je ono upućeno. Pismo je, kao i dijaloška replika, upućeno određenom čovjeku, ono uzima u obzir njegove moguće reakcije, njegov mogući odgovor. To uzimanje u obzir odsutnoga sugovornika može biti više ili manje intenzivno. U Dostojevskoga je ono izuzetno napregnuto.

<sup>130</sup> F. M. Dostoevskij. *Pis'ma*, sv. I. Moskva – Leningrad: Gosizdat, 1928., str. 86.

U svojem prvom djelu Dostojevski izgrađuje za čitavo njegovo stvaralaštvo toliko karakterističan govorni stil, određen intenzivnim predviđanjem tuđe riječi. Značenje toga stila u njegovu je kasnijem stvaralaštvu ogromno: najvažniji ispovjedni samoiskazi junakā prožeti su najintenzivnijim odnosom prema tuđoj predviđenoj riječi o njima, tuđoj reakciji na njihovu riječ o sebi. Ne samo ton i stil, nego i unutarnju smisaonu strukturu tih iskaza određuje predviđena tuđa riječ: od Goljatkinovih uvredljivih opaski i uzmakā do etičkih i metafizičkih uzmaka Ivana Karamazova. U *Bijednim ljudima* počinje se izgrađivati »sniženi« oblik toga stila – riječ koja se grči, koja pažljivo i stidljivo uzmiče i prigušeno izaziva.

Taj se uzmak očituje u, prije svega za taj stil karakterističnom, kočenju govora i u njegovu prekidanju opaskama:

»Stanujem u kuhinji, ili, da pravije kažem, evo ovako: ima tu kraj kuhinje jedna soba (a kod nas je, treba Vam spomenuti, kuhinja čista, svijetla, vrlo lijepa) mala sobica, takav skroman kutić... to jest, ili još bolje da se kaže, kuhinja je velika, sa tri prozora, pa uz poprečni zid ima pregradak, tako te nalikuje da je još soba, prekobrojna; sve je prostrano, udobno, ima i prozor i sve – u jednu riječ, sve je udobno. Eto Vam, dakle, mog zakutka. Ali nemojte misliti, dušo, da bi tu bilo nešto drugo i neko tajno značenje; šta je, vele, kuhinja! – to jest, ja zapravo i u toj sobi stanujem za pregratkom, ali to je svejedno, živim zasebno od sviju, tihano, skrovito. Postavio sam u sobu postelju, stol, komodu, dvije stolice, objesio svetu sliku. Istina je, ima i boljih stanova, ima ih i kudikamo boljih, ali, glavno je udobnost; ta sve to činim radi udobnosti, i nemojte misliti da je radi ičega drugoga« (F. M. Dostojevski, *Bijedni ljudi*, sv. I, prev. Iso Velikanović. Zagreb: Znanje, 1976., str. 9–10).

Gotovo poslije svake riječi Djevuškin se osvrće na svojega odsutnog sugovornika, boji se da ne bi pomislili kako se žali, trudi se unaprijed razbiti taj dojam koji izaziva njegov iskaz o tome kako živi u kuhinji, ne želi rastužiti svoju sugovornicu i tomu slično. Ponavljanje riječi izazvano je težnjom da se pojača njihov naglasak ili da im se prida nova nijansa s obzirom na sugovornikovu moguću reakciju.

U navedenom je odlomku odražena moguća adresatova riječ – riječ Varenjke Dobroselove. U većini pak slučajeva govor Makara Djevuškina o sebi samom određuje odražena riječ drugoga »tuđeg čovjeka«. Evo kako on definira toga tuđeg čovjeka: »Onda, a što ćete raditi među tuđim svijetom? Ta vi zacijelo još i ne znate što je tuđ čovjek?... Ne, izvolite samo mene ispitati, pa ću vam kazati što je tuđ čovjek. Znam ja njega,

dušo, dobro ga znam; događalo mi se da jedem njegov kruh. Zloban je, Varenjka, zloban, toliko zloban da će srdašce uginuti, kako će ga on izmoriti ukorom, prijekorom i rđavim pogledom« (F. M. Dostojevski, *Bijedni ljudi*, sv. 1, prev. Iso Velikanović. Zagreb: Znanje, 1976., str. 57).

Bijedni čovjek, ali čovjek »s ambicijom«, kakav je Makar Djevuškin prema zamisli Dostojevskoga, stalno na sebi osjeća »ružan pogled« tuđega čovjeka, prijekorni ili – što za nj može biti još i gore – podsmješljivi (za junake još ponosnijega tipa najlošiji je tuđi pogled – sućutni). Pod takvim se tuđim pogledom i grči Djevuškinov govor. On, kao i junak iz podzemlja, vječno osluškuje tuđe riječi o sebi: »Bijednik Vam je izbirljiv; on i svijet božji promatra i svakoga prolaznika ispod oka gleda, i oko sebe zbunjenim pogledom šiba, i prisluškuje svaku riječ – da ne govore, misli, štogod o njemu« (F. M. Dostojevski, *Bijedni ljudi*, sv. 1, prev. Iso Velikanović. Zagreb: Znanje, 1976., str. 69).

To osvrtnje na socijalno tuđu riječ određuje ne samo stil i ton riječi Makara Djevuškina nego i sam način mišljenja i unutarnjega doživljavanja, viđenja sebe i shvaćanja sebe i maloga svijeta koji ga okružuje. U umjetničkom svijetu Dostojevskoga uvijek postoji duboka organska veza između najpovršnijih elemenata govorne manire, oblika samoizražavanja i temeljnih osnova pogleda na svijet. U svakom svojem očitovanju čovjek je dan u potpunosti. Sam pak čovjekov stav prema tuđoj riječi i tuđoj svijesti u biti je osnovna tema svih djela Dostojevskoga. Odnos junaka prema samom sebi neraskidivo je vezan s njegovim odnosom prema drugom i s odnosom drugoga prema njemu. Svijest sebe samoga čitavo se vrijeme osjeća na pozadini svijesti drugoga o njemu, »ja sam za se« na pozadini »ja sam za drugoga«. Zato se junakova riječ o sebi gradi pod neprekidnim utjecajem tuđe riječi o njemu.

Ta se tema u različitim djelima razvija u različitim oblicima, s različitim sadržajima, na različitoj duhovnoj razini. U *Bijednim ljudima* samosvijest bijednoga čovjeka razotkriva se na pozadini socijalno tuđe svijesti o njemu. Samopotvrđivanje zvuči kao neprekidna skrivena polemika ili skriveni dijalog na temu o sebi samom s drugim, tuđim čovjekom. U prvim djelima Dostojevskoga to se još dosta jednostavno i neposredno izražava: ovdje taj dijalog još nije prodro unutra – takoreći u same atome mišljenja i unutarnjega doživljavanja. Svijet junaka još je malen i oni još nisu ideolozi. I sama socijalna poniženost čini to unutarnje osvrtnje i polemiku direktnima i jasnima bez tih najsloženijih unutarnjih uzmaca koji se razvijaju u čitave ideološke gradnje kakve se pojavljuju u kasnijem stvaralaštvu Dostojevskoga. Ali duboka dijalogičnost i polemičnost samosvijesti samopotvrđivanja ovdje se već potpuno jasno razotkrivaju:

»Onomad su Jevstafij Ivanovič, u privatnom razgovoru, izjavili da je najvažnija građanska vrлина znati zarađivati novac. Govorili su od šale (znam da je od šale), nauka je pak ta da ne treba nikomu biti na teret – a ja nisam nikomu na teret! Imam svoj zalogaj kruha; istina, prost zalogaj kruha, pokadšto i tvrd; ali ga imam, radom sam ga zaradio, zakonito ga i bez prijekora trošim. Pa što ću! Ta znam i sam da ne činim mnogo ovim što prepisujem; ali ipak se ponosim time: ja radim, ja prolijevam znoj. Zar je grijeh prepisivati? «On, vele, prepisuje!»... Pa što je u tom nečasno? [...] Svjestan sam, dakle, sada da sam nužan, prijeko potreban, i da se tričarijom ne može čovjek zbuniti. Možda i jesam štakor ako su pronašli sličnost! Ali taj je štakor potreban, štakor donosi koristi, za toga se štakora drže, tomu štakoru dopada nagrada, eto kakav je to štakor! – Ali, dosta je o tome, rođena moja; ta i nisam htio govoriti o tom, ali sam se tako malo raspalio. Ipak godi pokatkad odati i sebi priznanje« (F. M. Dostojevski, *Bijedni ljudi*, sv. I, prev. Iso Velikanović. Zagreb: Znanje, 1976., str. 45–46).

Još se oštrije polemički razotkriva samosvijest Makara Djevuškina kad se on prepozna u Gogoljevoj *Kabanici*; on je shvaća kao tuđu riječ o sebi samom i trudi se tu riječ polemički razrušiti kao sebi neadekvatnu.

Ali sad pažljivo razmotrimo samu gradnju tē »riječi s osvrto«.

Već u prvom odlomku koji smo naveli, odlomku u kojem se osvrće na Varenjku Dobroselovu, govoreći joj o svojoj novoj sobi, mi zapažamo izvjesna prekidanja govora koja određuju njegovu naglasnu i sintaktičku izgradnju. U govor kao da se ubacuje tuđa replika koja faktički, istina, izostaje, čije djelovanje prouzrokuje jak naglasni i sintaktički preustroj govora. Tuđe replike nema, ali na govoru leži njezina sjena, njezin trag, i ta sjena, taj trag su realni. Ali ponekad tuđa replika, mimo svojega utjecaja na naglasnu i sintaktičku strukturu, ostavlja u govoru Makara Djevuškina jednu ili dvije svoje riječi, ponekad čitavu rečenicu: »Ali nemojte misliti, dušo, da bi tu bilo nešto drugo i neko tajno značenje; šta je, vele, **kuhinja!** – to jest, ja zapravo i u toj sobi stanujem za pregratkom, ali to je svejedno [...]« (F. M. Dostojevski, *Bijedni ljudi*, sv. I, prev. Iso Velikanović i Ivan Kušan. Zagreb: Znanje, 1976., str. 10). Riječ »kuhinja« prodire u Djevuškinov govor iz tuđega mogućega govora koji on predviđa. Ta je riječ dana s tuđim naglaskom koji Djevuškin unekoliko polemički preuveličava. Taj naglasak on ne prihvaća iako i ne može ne priznati njegovu snagu i trudi se zaobići ga pomoću raznih ograda, djelomičnih ustupaka i omekšavanja koji iskrivljuju izgradnju njegova govora. Od te tuđe riječi koja prodire kao da se šire krugovi na ravnoj površini govora, brazdajući ga. Osim te očigledno tuđe riječi s očigledno tuđim naglaskom

u navedenom odlomku većinu riječi govornik kao da uzima odjednom s dvaju stajališta: kako ih on sam shvaća i želi da ih i drugi shvate i kako ih može shvatiti drugi. Ovdje se tuđi naglasak tek naslućuje, ali on već izaziva opasku ili zastoj u govoru.

U posljednjem je navedenom odlomku još očiglednije i oštrije prodiranje riječi i osobito naglasaka iz tuđe replike u govor Makara Djevuškina. Riječ s polemički preuveličanim tuđim naglaskom ovdje se čak direktno stavlja u navodnike: »On, vele, prepisuje!...« U prethodna se tri reda riječ »prepisujem« ponavlja tri puta. U svakom od tih triju slučajeva mogući tuđi naglasak u riječi »prepisujem« postoji, ali je zagušen vlastitim Djevuškinovim naglaskom; on ipak sve pojačava dok na kraju ne prodre i ne zadobije oblik direktna tuđega govora. Ovdje na taj način kao da je dana gradacija pojačanja tuđega naglasaka: »Ta znam i sam da ne činim mnogo ovim što **prepisujem**... (slijedi opaska – M. B.). Pa što je u tom nečasno? Zar je grijeh **prepisivati**? „On, vele, **prepisuje**!...“«. Bilježimo tuđi naglasak i njegovo postupno pojačavanje dok na kraju u potpunosti ne ovlada riječju, već stavljenom pod navodnike. Ipak se u toj posljednjoj, očigledno tuđoj riječi nalazi i glas samoga Djevuškina koji, kako smo rekli, polemički pojačava taj tuđi naglasak. Kako se sve više pojačava tuđi naglasak, pojačava se i Djevuškinov naglasak, tuđemu suprotstavljen.

Pojave koje smo analizirali možemo opisno definirati na sljedeći način: u junakovu samosvijest prodrila je tuđa svijest o njemu, u junakovo samoiskazivanje ubačena je tuđa riječ o njemu; tuđa svijest i tuđa riječ izazivaju specifične pojave koje određuju tematski razvoj junakove samosvijesti, njegovu izlomljenost, njegove uzmake, prosvjede s jedne strane, i junakov govor sa svojim naglasnim prekidanjima, sintaktičkim prijelomima, ponavljanjima, opaskama i razvučenošću s druge strane.

Još ćemo jednom slikovito definirati i objasniti te iste pojave: zamislimo kako dvije replike najnapretnijega dijaloga – riječ i proturiječ, umjesto da teku jedna za drugom i da ih izgovaraju dvojica različita usta, nalegnu jedna na drugu i stope se u **jedan** iskaz u **jednim** ustima. Te su replike išle u suprotnim pravcima, sudarale su se; zato nalijeganje jedne na drugu i njihovo stapanje u jedan iskaz dovodi do najnapretnijega prekida. Sudaranje čitavih replika – jedinstvenih u sebi i jednonaglasnih – pretvara se sad u novom iskazu, koji je nastao kao rezultat njihova stapanja, u oštro prekidanje proturječnih glasova u svakom detalju, u svakom atomu toga iskaza. Dijaloško je sudaranje prodrlo sada unutra, u najfinije strukturne elemente govora (i, sukladno tomu, elemente svijesti).

Odlomak koji smo naveli mogao bi se razviti u otprilike ovakav grubi dijalog Makara Djevuškina s »tuđim čovjekom«:

**Tuđi čovjek.** Treba znati natući novaca. Nikomu se ne smije biti na teret. A ti si drugima na teret.

**Makar Djevuškin.** Ja nisam nikomu na teret. Ja imam svoj komad kruha.

**Tuđi čovjek.** Ali kakav komad kruha?! Danas ga imaš, a sutra nemaš. I to još suhi komad!

**Makar Djevuškin.** Istina, običan komad kruha, ponekad čak suhi, ali ga imam, radom je stečen, zakonito i pravedno korišten.

**Tuđi čovjek.** Ta kakvim radom! Pa ti samo prepisuješ. Ni za što drugo nisi sposoban.

**Makar Djevuškin.** A što mogu? Ta i sam znam da time što prepisujem ne radim bogzna što; ali ipak se time ponosim!

**Tuđi čovjek.** Imaš se čime ponositi! Prepisivanjem! Pa to je sramotno!

**Makar Djevuškin.** Pa što onda ako prepisujem!... i tako dalje.

Kao da je u rezultatu nalijeganja i spajanja replika toga dijaloga u jedan glas i nastao Djevuškinov samoiskaz koji smo naveli.

Na kraju, taj je zamišljeni dijalog veoma primitivan, kao što je i Djevuškinova svijest još sadržajno primitivna. Ta on je na kraju krajeva Akakij Akakijevič osvjetljen samosviješću sa stečenim govorom i »izgrađivanim stilom«. Ali zato je formalna struktura samosvijesti i samoiskazivanja, zbog te svoje primitivnosti i grubosti, neobično precizna i jasna. Zato je ovdje i analiziramo tako podrobno. Svi bitni samoiskazi kasnijih junaka Dostojevskoga mogu također biti prošireni u dijalog jer oni kao da su svi nastali iz dviju stoljenih replika, ali prekid glasova u njima prodire tako duboko, u takve najfinije elemente misli i riječi, da je naravno posve nemoguće njihovo proširenje u očigledan i grub dijalog kako smo to maloprije napravili s Djevuškinovim samoiskazom.

Razmatrane pojave koje su rezultat tuđe riječi u svijesti i govoru junaka u *Bijednim ljudima* dane su u odgovarajućoj stilističkoj odori govora sitnoga petrogradskog činovnika. Strukturne osobitosti »riječi s osvrtom« koje smo analizirali, skriveno-polemičke unutarnejedijaloške riječi prelamaju se ovdje u strogo i vješto provedenoj Djevuškinovoj socijalno-tipičnoj govornoj maniri.<sup>131</sup> Zbog toga su sve te jezične pojave

<sup>131</sup> Izvanrednu analizu govora Makara Djevuškina kao određenog **socijalnoga karaktera** daje V. V. Vinogradov u knjizi *O jeziku umjetničke književnosti (O jazyke hudožestvennoj literatury)*, Moskva, Goslitizdat, 1959., str. 477–492.

– opaske, ponavljanja, umanjenice, raznolike čestice i uzvici – u toj istoj formi u kojoj su one ovdje dane – nemoguće u ustima drugih junaka Dostojevskoga, junaka koji pripadaju drugom socijalnom svijetu. Te se iste pojave javljaju u drugoj Djevuškinovoj socijalno-tipičnoj govornoj maniri i individualno-karakterološkom govornom obličju. Ali njihova bit ostaje ista: križanje i presijecanje u svakom elementu svijesti i riječi dviju svijesti, dvaju gledišta, dviju ocjena – takoreći unutaratomski prekid glasova.

U toj pak socijalno-tipičnoj govornoj sredini, ali na drugi individualno-karakterološki način, izgrađena je Goljatkinova riječ. U *Dvojniku* specifična osobitost svijesti i govora, što smo već analizirali, dostiže maksimalno izoštren i precizan izraz, kao ni u jednom drugom djelu Dostojevskoga. Tendencije već duboko utemeljene u Makaru Djevuškinu ovdje se s isključivom smjelošću i dosljednošću razvijaju do svojih krajnjih smisaonih granica na tom istom ideološki hotimično primitivnom, jednostavnom i grubom materijalu.

Navest ćemo govorni i smisaoni ustroj Goljatkinove riječi u parodijskoj stilizaciji samog Dostojevskoga izloženoj u pismu bratu u doba rada na *Dvojniku*. Kao i u svakoj parodijskoj stilizaciji ovdje se jasno i grubo izlažu osnovne osobitosti i tendencije Goljatkinove riječi:

»*Jakov Petrovič Goljatkin* potpuno je dosljedan svome karakteru. Strašan je podlac, ne možeš mu prići, nipošto ne želi ići naprijed, opravdavajući se da nije još spreman, da je zasad on još sam za sebe, da on to tek tako, ni okom trepnuvši, a ako je već i pošlo u tom smjeru, tada i on također može, što da ne, iz kojeg razloga? Ta on je poput svih drugih, on to samo onako, u stvari je isti kao i ostali. Ma baš ga briga! Podlac, strašan podlac! Prije polovice studenoga nikako ne pristaje završiti karijeru. On je već sada raščistio stvar s njegovom preuzvišenosti i, možda je (zašto da ne) spreman dati ostavku«.<sup>132</sup>

Kao što ćemo vidjeti, u tom pak stilu koji parodira junaka vodi se i samo pripovijedanje u tekstu. Ali pripovijedanju ćemo se vratiti kasnije.

Jasno se vidi utjecaj tuđe riječi na Goljatkinov govor. Odmah osjećamo da taj govor, kao i Djevuškinov, ne vlada nad sobom i nad svojim predmetom. Ipak su Goljatkinovi odnosi s tuđom riječju i s tuđom sviješću unekoliko drukčiji od Djevuškinovih. Odatle i pojave koje u Goljatkinovu stilu izaziva tuđa riječ – druge vrste.

Goljatkinov govor prije svega teži simulaciji svoje potpune neovisnosti o tuđoj riječi – »on je sam za sebe, da on to tek tako«. To simuliranje

<sup>132</sup> F. M. Dostoevskij. *Pis'ma*, sv. I. Moskva – Leningrad, Gosizdat, 1928., str. 81.

neovisnosti i ravnodušnosti također ga dovodi do neprestanih ponavljanja, opaski, rastegnutosti, ali ovdje oni nisu okrenuti prema van ni prema drugome, nego prema sebi samome: on sebe uvjerava, bodri se i umiruje i izigrava drugoga čovjeka u odnosu prema sebi samom. Goljatkinovi umirujući dijalozi sa samim sobom najraširenija su pojava u ovoj pripovijesti. Usporedo sa simulacijom ravnodušnosti ide ipak i druga linija odnosa prema tuđoj riječi – želja da se od nje sakrije, da se na sebe ne obrati pažnja, da se zarije u gomilu, postane neprimjetan – »on je poput svih drugih, on to samo onako, u stvari je isti kao i ostali«. Ali on u to ne uvjerava više sebe, nego drugoga. Na kraju, treća je linija odnosa prema tuđoj riječi – ustupak, podređivanje tuđoj riječi, pokorno usvajanje te riječi, kao da je on i sam tako mislio, sam se s tim iskreno slagao: on je, vjerojatno, spreman, »ako je već i pošlo u tom smjeru, tada i on također može, što da ne, iz kojeg razloga?«.

Takve su tri glavne linije Goljatkinove orijentacije i one se usložnjuju još i sporednim, iako važnim linijama. Ali svaka od tih triju linija već sama po sebi stvara vrlo složene pojave u Goljatkinovoj svijesti i u Goljatkinovoj riječi.

Zaustavimo se prije svega na simulaciji neovisnosti i mira.

Dijalozi junaka sa samim sobom, kako smo već rekli, pune stranice *Dvojnika*. Moguće je reći da se sav unutarnji Goljatkinov život razvija dijaloški. Navest ćemo dva primjera takvoga dijaloga:

»„Ali, hoće li i valjati sve?“, nastavljao naš junak kad je izlazio iz kočije pred ulazom u četverokatnicu na Litejnoj, gdje je naredio kočiji da stane, „hoće li valjati sve to? Hoće li biti pristojno? Hoće li dolikovati? Uostalom, tã što“, nastavi penjući se uza stepenice, odišući i susprežući se da mu ne kuca srce, koje mu običava kucati na svim tuđim stepenicama, „pa što? Tã ja o svojem, i tu nema ničega pokudnoga... Bilo bi glupo da se krijem. Tako ću i učiniti, kao da nije ništa, nego tako, na prolasku... I vidjet će da to i mora da bude tako“« (F. M. Dostojevski, *Dvojniki*, prev. Iso Velikanović i Ivan Kušan. Zagreb: Znanje – Zora, 1976., str. 122).

Drugi je primjer unutarnjega dijaloga daleko složeniji i oštiji. Goljatkin ga vodi već prije pojave dvojnika, to jest već poslije toga kako se drugi glas objektivizirao za nj u njegovu vlastitom vidokrugu:

»Tako se očituje zanos gospodina Goljatkina, a međutim sve mu još nešto kopka po glavi – ili jest ili nije jad, a pokadšto mu tako cijedi srce, da gospodin Goljatkin ne zna čime bi se utješio. „Uostalom, pričekajmo dan, te ćemo se onda radovati. Pa, što i jest? Ali, razmislit ćemo, vidjet ćemo. Pa, de razmišljaj, mladi prijatelju moj,

de razmišljaj. Ali, isto sam takav čovjek kao i ti, prvo sasvim isti. I, pa što je onda? Ako sam takav čovjek, zar da plačem? Što ja marim? Ja sam po strani; zviždim, eto na! Tuda si udario, pa eto ti na! Neka on služi! Ali, čudo i neobičnost, kažu, kao sijamski dvojci... A što će oni, sijamski dvojci? Recimo, dvojci su, ali i veliki su se ljudi pokadšto činili čudacima. I iz same se povijesti zna da je slavni Suvorov kukurijekao... Ali, on je sve to radio iz politike; i veliki vojskovođe... ali i što će vojskovođe? Ja sam, eto, sam za tebe, to je sve, i neću ni za koga da znam, i u nedužnosti svojoj prezirem neprijatelja. Nisam spletkar i ponosim se time. Ispravan sam, prostodušan, čist, ugodan, nezloban...« (F. M. Dostojevski, *Dvojniki*, prev. Iso Velikanović i Ivan Kušan. Zagreb: Znanje – Zora, 1976., str. 165).

Prije svega postavlja se pitanje o samoj funkciji dijaloga sa samim sobom u Goljatkinovu duševnom životu. Na to je pitanje ukratko moguće odgovoriti ovako: **dijalog dopušta da se vlastiti glas zamijeni glasom drugoga čovjeka.**

Ta funkcija zamjene drugoga Goljatkinova glasa osjeća se u svemu. Ne shvativši to, nije moguće shvatiti njegove unutarnje dijaloge. Goljatkin se obraća sebi kao drugom – »moj mladi prijatelju«, hvali sebe onako kako ga može hvaliti samo drugi, tepa si nježnom familijarnošću: »golube moj, Jakove Petroviču, nitkove, ti goljo – takvo ti je već prezime!«, umiruje i bodri sebe autoritativnim tonom starijega i sigurnijega čovjeka. Ali taj drugi Goljatkinov glas, uvjeren i umirujuće-samozadovoljan, nikako se ne može stopiti s njegovim prvim glasom – nesigurnim i stidljivim; dijalog se nikako ne može pretvoriti u cjelovit i uvjeren monolog samoga Goljatkina. Dapače, taj je drugi glas toliko odvojen od prvoga i toliko se osjeća prijeteći samostalan da u njemu na svakoj etapi umjesto umirujućih i ohrabrujućih tonova počinju odjekivati tonovi koji zadirkuju, podrugljivi i izdajnički tonovi. Sa zadivljujućim taktom i umijećem Dostojevski nagoni drugi Goljatkinov glas da gotovo neosjetno i za čitatelja neprimjetno prijeđe iz unutarnjega dijaloga u samu pripovijest: on već počinje zvučati kao tuđi pripovjedačev glas. Ali o pripovijesti ćemo malo kasnije.

Drugi Goljatkinov glas treba mu zamijeniti priznanje drugoga čovjeka, priznanje koje mu nedostaje. Goljatkin se želi snaći bez toga priznanja, snaći se, takoreći, sa samim sobom. Ali to »sa samim sobom« neizbježno zadobiva oblik »ti i ja, prijatelju Goljatkin«, to jest zadobiva dijaloški oblik. U stvari Goljatkin živi samo u drugom, živi samo kao svoj odraz u drugom: »Hoće li biti pristojno? Hoće li dolikovati?« I to se pitanje rješava uvijek s mogućega, pretpostavljenoga gledišta drugoga: Goljatkin će **hiniti** da je to u stvari ništa, da on to tek tako, usputno, i drugi će vidjeti »da to tako i treba biti«. U reakciji drugoga, u riječi drugoga, sve se svodi

na odgovor drugoga. Uvjerenost drugoga Goljatkinova glasa njime nikako ne može ovladati dokraja i stvarno mu zamijeniti realnog drugoga. U riječi drugoga – ono je što je glavno za nj: »Premda je gospodin Goljatkin izgovorio sve to (o svojoj neovisnosti – M. B.) neobično razgovijetno, jasno, s uvjerenjem, mjereći riječi i računajući na naj snažniji efekt, ipak je s nemirom, s krajnjim nemirom sada gledao Krestjana Ivanoviča« (F. M. Dostojevski, *Dvojniki*, prev. Iso Velikanović. Zagreb: Znanje – Zora, 1976., str. 126).

U drugom odlomku unutarnjega dijaloga koji smo naveli potpuno su jasne zamjenske funkcije drugoga glasa. Ali, osim toga, ovdje se već pojavljuje i treći glas, jednostavno tuđi, glas što prekida drugi glas koji samo zamjenjuje drugoga. Zato su ovdje prisutne pojave potpuno analogne onima koje smo analizirali u Djevuškinovu govoru: tuđe, polutuđe riječi i odgovarajući naglasni prekidi: »Ali, čudo i neobičnost, kažu, kao sijamski dvojci... A što će oni, sijamski dvojci? Recimo, dvojci su, ali i veliki su se ljudi pokadšto činili čudacima. I iz same se povijesti zna da je slavni Suvorov kukurijekao... Ali on je sve to radio iz politike; i veliki vojskovođe... ali i što će vojskovođe?« (F. M. Dostojevski, *Dvojniki*, prev. Iso Velikanović. Zagreb: Znanje – Zora, 1976., str. 165). Ovdje posvuda, osobito tamo gdje je višetočje, kao da prodiru predviđene tuđe replike. I ovo bi se mjesto moglo razviti u obliku dijaloga. Ali ovdje je on složeniji. Dok je u Djevuškinovu govoru jedan cjelovit glas polemizirao s »tuđim čovjekom«, ovdje su – dva glasa: jedan siguran, previše siguran, drugi previše stidljiv, koji u svemu popušta, u potpunosti kapitulira.<sup>133</sup>

Drugi Goljatkinov glas koji zamjenjuje drugoga, njegov prvi glas koji se sakriva od tuđe riječi (»ja sam poput svih drugih«, »ja nisam ništa drukčiji«), a zatim se toj tuđoj riječi i predaje (»što pak mogu, ako je tako, ja sam spreman«), i na kraju onaj tuđi glas koji u njemu vječno odzvanja, nalaze se u tako složenim odnosima da daju dovoljno materijala za čitav zaplet i dopuštaju da se izgradi čitava pripovijest samo na njima. Realan događaj, zapravo neuspjela prosidba Klare Olsufjevne i sve sporedne okolnosti u pripovijesti zapravo se i ne prikazuju: oni služe tek kao poticaj za pokretanje unutarnjih glasova, oni samo aktualiziraju i zaoštravaju onaj unutarnji konflikt koji predstavlja pravi predmet prikazivanja u pripovijesti.

Svi likovi, osim Goljatkina i njegova dvojnika, zapravo ne sudjeluju u zapletu koji se dokraja razvija u okvirima Goljatkinove samosvijesti, oni nude samo sirov materijal, kao da dodaju gorivo neophodno za napregnut rad tē samosvijesti. Vanjski, namjerno nejasan zaplet (sve što je glavno

<sup>133</sup> Uistinu, začeci unutarnjega dijaloga bili su već i u Djevuškina.

zbilo se prije početka pripovijesti) služi također kao čvrst, jedva opipljiv kostur za Goljatkinov unutarnji zaplet. Pripovijest govori o tome kako se Goljatkin htio snaći bez tuđe svijesti, bez priznanja drugoga, kako je htio zaobići drugoga, potvrditi sam sebe, i što je iz toga proizišlo. *Dvojnika* je Dostojevski zamislio kao »ispovijed«<sup>134</sup> (ne osobnu, naravno), to jest kao prikazivanje takvoga zbivanja koje se odvija u okvirima samosvijesti. *Dvojnik* je **prva dramatzirana ispovijest** u stvaralaštvu Dostojevskoga.

U osnovi je zapleta tako Goljatkinov pokušaj da sebi samom zamijeni drugoga, budući da njegovu ličnost drugi u potpunosti ne priznaju. Goljatkin glumi nezavisna čovjeka; Goljatkinova svijest glumi sigurnost i samodostatnost. Nov, oštar sukob s drugim tijekom večernje zabave, kad Goljatkina javno izbacuju, zaoštrava razdvajanje. Drugi se Goljatkinov glas prenapreže u najočajnijem simuliranju samodovoljnosti kako bi spasio Goljatkinovo lice. Taj se drugi glas ne može stopiti s Goljatkinom; nasuprot tomu, sve više i više u njemu se čuju izdajnički podrugljivi tonovi. On provocira i zadirkuje Goljatkina, on zbacuje masku. Pojavljuje se dvojnik. Unutarnji se konflikt dramatzira; počinje Goljatkinov zaplet s dvojnikom.

Dvojnik govori riječima samoga Goljatkina, on ne donosi sa sobom nikakve nove riječi i tonove. On se u početku pretvara da je Goljatkin koji se skriva i Goljatkin koji se predaje. Kad Goljatkin dovodi kući dvojnika, dvojnik izgleda i ponaša se kao prvi, nesiguran glas u Goljatkinovu unutarnjem dijalogu (»Je li prikladno, je li to u redu« i tome slično): »Gost (dvojnik – M. B.) mu je bio, čini se, u krajnjoj zabuni, veoma se plašio, pokorno pazio na svaku kretnju domaćinovu, lovio mu poglede i kao da mu je po njima nastojao pogoditi misli. Nešto poniženo, utučeno i zaplašeno odražavalo mu se u svim gestama, tako da je u taj čas, ako se smije usporediti, prilično nalikovao na onoga čovjeka što nije imao svoje odjeće te obukao tuđu: rukavi mu se zasukuju, struk mu je gotovo na zatiljku, a on svaki čas popravlja na sebi kratki prslučić, čas se vrca postrance i uklanja se, čas smjera da se gdje sakrije, čas zavirkuje svima u oči i osluškuje, ne govore li ljudi štogod o njegovim prilikama, ne podsmijevaju mu li se, ne stide li se ga – i crveni se čovjek, i zbunjuje se čovjek, i stradava mu samoljublje...« (F. M. Dostojevski, *Dvojnik*, prev. Iso Velikanović. Zagreb: Znanje – Zora, 1976., str. 167).

To je svojstvo Goljatkina koji se skriva i povlači. Dvojnik govori tonom i stilom prvoga Goljatkinova glasa. Dionicu drugoga – samouvjerenoga i ljubazno-ohrabrujućega glasa u odnosu na dvojnika vodi sam Goljatkin,

<sup>134</sup> Radeći na *Netočki Nezvanovoj* Dostojevski piše bratu: »Uskoro ćeš pročitati *Netočku Nezvanovu*. Bit će to ispovijed kao *Goljatkin*, iako u drugom tonu i rodu« (*Pis'ma*, sv. I. Moskva – Leningrad: Gosizdat, 1928., str. 108).

i ovdje kao da se taj glas u potpunosti stapa s tim glasom: »... Ta ti i ja; Jakove Petroviču, združiti ćemo se – govorio naš junak gostu – ja i ti, Jakove Petroviču, živjeti ćemo kao riba i voda, kao rođena braća; mi ćemo se, prijane, služiti lukavstvom, zajedno ćemo sa svoje strane spletkariti usprkos njima... njima ćemo usprkos spletkariti. A od njih se ne povjeravaj nikomu. Tà ja znam tebe, Jakove Petroviču, i razumijem tvoju narav: ta ti ćeš baš sve ispriповijedati, ti istinita dušo! Kloni se ti, brate, sviju njih!« (F. M. Dostojevski, *Dvojniki*, prev. Iso Velikanović. Zagreb: Znanje – Zora, 1976., str. 172).

Ali kasnije se uloge mijenjaju: izdajnički dvojniki usvajaju ton drugoga Goljatkinova glasa, parodično prenaglašavajući njegovu ljubaznu familijarnost. Već pri skorom susretu u uredu dvojniki prihvataju taj ton i održavaju ga do kraja pripovijesti, sam ponekad naglašavajući istovjetnost izraza svojega govora s Goljatkinovim riječima (koje je ovaj potonji izrekao tijekom njihova prvoga razgovora). Za vrijeme jednoga od njihovih susreta u uredu dvojniki je familijarno kvrcnuo Goljatkinu »i rekao mu s najpakosnijim smiješkom, koji daleko nišani: „Šališ se, brate, Jakove Petroviču, šališ se! Lukavštine ćemo stvarati ja i ti, Jakove Petroviču, lukavštine!“« (F. M. Dostojevski, *Dvojniki*, prev. Iso Velikanović. Zagreb: Znanje – Zora, 1976., str. 182). Ili, malo dalje, prije njihova iskrena razgovora u četiri oka u kavani: »„Da reknemo: tako i tako, dragoviću“, reći će gospodin Goljatkin mlađi, silazeći iz kočije, pa bestidno potapša našega junaka po ramenu, „ti prijane; za tebe, Jakove Petroviču, pripravljen sam poći i uličicom – kako ste vi tada, Jakove Petroviču, pravo izvoljeli sami napomenuti. Eto, zaista, štogod obješenjak ushtjedne, to i radi od čovjeka!“« (F. M. Dostojevski, *Dvojniki*, prev. Iso Velikanović. Zagreb: Znanje – Zora, 1975., str. 221).

To prenošenje riječi iz jednih usta u druga, gdje one, ostajući sadržajno jednakima, mijenjaju svoj ton i svoj konačni smisao – osnovni je postupak Dostojevskoga. On tjera svoje junake da upoznaju sebe, svoju ideju, svoju vlastitu riječ, svoju orijentaciju, svoj pokret u drugom čovjeku, u kojem sva ta očitovanja mijenjaju svoj cjelovit i konačan smisao, i zvuče drugačije, kao parodija ili izrugivanje.<sup>135</sup>

<sup>135</sup> U *Zločinu i kazni*, na primjer, Svidrigajlov (djelomični Raskolnikovljevi dvojniki) doslovno ponavlja Raskolnikovljeve najtajnije riječi koje je ovaj izrekao Sonji, ponavlja namigujući. Navodimo to mjesto u potpunosti:

»E-eh! Što ste vi nepovjerljiv čovjek! – nasmije se Svidrigajlov. – Pa rekao sam da mi ti novci ne trebaju. A što, zar ne dopuštate mogućnost da to činim onako, iz puke čovječnosti? Pa nije i ona valjda bila „gnjida“ – i tu upre prstom u kut gdje je ležala pokojnica – kao kakva babetina lihvarka. Recite i sami, „zar da zaista Lužin živi i čini nevaljalštine ili da ona umre?“ A ako ja ne pomognem, onda će, recimo, „Polječka udriti tim istim putem...“.

Gotovo svaki od glavnih junaka Dostojevskoga, kako smo već svojedobno istakli, ima svojega djelomičnog dvojnika u drugom čovjeku ili čak u nekolicini drugih ljudi (Stavrogin i Ivan Karamazov). U posljednjem se pak svojem djelu Dostojevski opet vratio postupku potpunoga utjelovljenja drugoga glasa, istina – na dubljem i profinjenijem temelju. Prema svojoj vanjskoj formalnoj zamisli dijalog Ivana Karamazova s vragom analogan je s onim u unutarnjim dijalozima koje Goljatkin vodi sa samim sobom i sa svojim dvojnikom; uza sve razilaženje u položaju i ideološkom predznaku ovdje se u biti rješava jedan te isti umjetnički zadatak.

Tako se razvija Goljatkinov zaplet s njegovim dvojnikom, razvija se kao dramatizirana kriza njegove samosvijesti, kao dramatizirana ispovijest. Radnja ne napušta granice samosvijesti jer su likovi u pripovijesti tek elementi tē u sebe zatvorene samosvijesti. U funkciji su tri glasa na koja su se raspali glas i svijest Goljatkina: njegovo »ja sam za sebe« koje se ne može snaći bez drugoga i njegova priznanja, njegovo fiktivno »ja sam za drugoga« (zrcaljenje u drugom), to jest drugi glas koji zamjenjuje Goljatkinov glas i na kraju tuđi glas koji ga ne priznaje, koji ipak izvan Goljatkina realno nije ni predočen jer u djelu i nema drugih junaka koji su ravnopravni s njim.<sup>136</sup> Dolazi do svojevrsnoga misterija ili točnije moraliteta gdje nema cjelovitih ljudi, već postoje samo duhovne snage koje se u njima bore, do moraliteta lišena svakoga formalizma i apstraktne alegoričnosti.

Ali tko vodi naraciju u *Dvojniku*? Gdje se nalazi pripovjedač i kakav je njegov glas?

I u naraciji nećemo naići ni na jedan trenutak koji bi napuštao granice Goljatkinove samosvijesti, ni na jednu riječ, ni na jedan ton koji već ne bi ulazio u njegov unutarnji dijalog sa samim sobom ili u njegov dijalog s dvojnikom. Pripovjedač prihvaća Goljatkinove riječi i misli, riječi njegova **drugoga glasa**, pojačava zadirkujuće i podrugljive tonove u njima i u tim tonovima prikazuje svaki postupak, svaku gestu, svaki Goljatkinov pokret. Već smo govorili da se drugi Goljatkinov glas u neprimjetnim prijelazima stapa s pripovjedačevim glasom; stječe se dojam da **se pripovijedanje dijaloški okreće k samom Goljatkinu**, odzvanja u njegovim vlastitim ušima kao glas drugoga koji ga zadirkuje, kao glas njegova dvojnika, iako je formalno pripovijedanje okrenuto prema čitatelju.

---

Dok je to govorio, kao da je veselo, obješenjački *namigivao*, ne odvajajući očiju od Raskoljnikova. Raskoljnikov problijedi i sledi se slušajući vlastite riječi što ih je bio kazao Sonji« (F. M. Dostojevski, *Zločin i kazna*, prev. Zlatko Crnković. Rijeka: Kostrena, 2014., str. 448).

<sup>136</sup> Druge se ravnopravne svijesti pojavljuju tek u romanima.

Evo kako pripovjedač opisuje Goljatkinovo ponašanje u najsudbonosnijem trenutku njegovih pustolovina, kada se nepozvan trudi probiti na bal Olsufiju Ivanoviču:

»Obratimo se radije gospodinu Goljatkinu, jedinomu, pravomu junaku vrlo istinite naše pripovijesti.

Riječ je o tome da je on sada u veomu čudnu, da se ne rekne i više, stanju. I on je, gospodo, ovdje, to jest nije na plesu, ali gotovo i jest na plesu; on, gospodo, ništa; on je doduše sam za sebe, ali u taj čas stoji na putu koji nije sasvim ravan; stoji on sada – čudno je i kazati – stoji sada u trijemu, na stražnjim stepenicama u stanu Olsufija Ivanoviča. Ali to nije ništa što on tu stoji: to on tako za sebe. Stoji, gospodo, u kutu, stisnuo se na mjestance koje doduše, nije toplije, ali je tamnije, zakrio se donekle golemim ormarom i starim zaslonom, med svakakvim smećem, ropotarijom, starežem, pa se krio neko vrijeme i zasad samo kao gledalac sa strane promatrao kako teče opća stvar. On, gospodo, sada samo motri; ta i on, gospodo, može ući... zašto i ne bi ušao? Treba samo da korakne, pa će ući« (F. M. Dostojevski, *Dvojniki*, prev. Iso Velikanović. Zagreb: Znanje – Zora, 1976., str. 142).

U izgradnji te priče mi zapažamo prekidanje dvaju glasova, takvo stapanje dviju replika kakvo smo zapazili već u iskazima Makara Djevuškina. Ali tek su se ovdje uloge promijenile: ovdje kao da je replika tuđega čovjeka progutala junakovu repliku. Priča se šareni od riječi samoga Goljatkina: »on to tako«, »on je sam po sebi« i tako dalje. Ali te riječi pripovjedač intonira s ironijom, s ironijom i s dijelom prijekora upućenog samom Goljatkinu i tako formuliranog da ga pogodi u živac i isprovocira. Podrugljivo pripovijedanje neprimjetno prelazi u sam Goljatkinov govor. Pitanje »zašto i ne bi ušao?« pripada samom Goljatkinu, ali je postavljeno s pripovjedačevom zadirkujuće-podbadajućom intonacijom. Ali i ta intonacija u biti nije tuđa svijesti samoga Goljatkina. Sve to može odzvanjati u njegovoj vlastitoj glavi, kao njegov drugi glas. U biti, autor na bilo koje mjesto može staviti navodnike, ne mijenjajući ni ton, ni glas, ni rečeničnu izgradnju.

On to i čini nešto dalje:

»I eto on, gospodo, iščekuje sada tajom, i iščekuje upravo dva sata i pol. Zašto i ne bi iščekivao? I sam je Villèle iščekivao. „A što će tu Villèle? Ali kad bih ja sad, ovaj... odjednom provalio?... Ah ti, figurante!“« (F. M. Dostojevski, *Dvojniki*, prev. Iso Velikanović i Ivan Kušan. Zagreb: Znanje – Zora, 1976., str. 143).

Ali zar se ne bi mogle staviti pod navodnike dvije prethodne rečenice, zar se ne bi mogao staviti navodnik ispred riječi »zašto«, ili još ranije, zamijenivši riječi »on, gospodo« s »Goljatka, baš si nekakav« ili nekim drugim Goljatkinovim obraćanjem sebi samomu? Ali, naravno, navodnici nisu slučajno postavljeni. Postavljeni su tako da bi se prijelaz učinio osobito finim i neprimjetnim. Villèleovo ime pojavljuje se u posljednjoj pripovjedačevoj rečenici i u prvoj junakovoj rečenici. Čini se da Goljatkinove riječi neposredno nastavljaju pripovijedanje i odgovaraju mu u unutarnjem dijalogu: »I sam je Villèle iščekivao.« – »A što će tu Villèle?« To su stvarne replike Goljatkinova unutarnjeg dijaloga sa samim sobom, replike koje su se raspale: jedna se replika prenijela u pripovijedanje, druga je ostala s Goljatkinom. Došlo je do pojave obratne od one koju smo zapazili ranije: stapanje dviju replika koje prekidaju jedna drugu. Ali rezultat je isti: dvoglasna izgradnja s prekidima uza sve popratne pojave. I krug radnje je isti: jedna samosvijest. Jedino što je u toj svijesti vlast preuzela tuđa riječ koja se tu uselila.

Navest ćemo još jedan primjer s istim nestalnim labilnim granicama između pripovijedanja i junakove riječi. Goljatkin je odlučio i na kraju se ipak probio u salu u kojoj se odvijao bal, i našao se pred Klarom Olsufjevnom: »Bez ikakve sumnje, on bi u taj čas s najvećim užitkom propao u zemlju i ne bi ni okom trenuo; ali što je učinjeno, ne možeš vratiti... ta nikako ne možeš vratiti. Što da se radi dakle? – „Ako ne pođe za rukom, istraj, ako pođe, drži se! Gospodin Goljatkin, razumije se, nije bio spletkar i nije vješt da cipelama glača parket...“ – Tako se već dogodilo. Uz to su se i jezuiti nekako ovamo upleli... Ali do njih i nije gospodinu Goljatkinu!« (F. M. Dostojevski, *Dvojniki*, prev. Iso Velikanović i Ivan Kušan. Zagreb: Znanje – Zora, 1976., str. 144).

Ovo je mjesto zanimljivo jer ovdje zapravo i nema gramatički direktnih riječi samoga Goljatkina te otuda i nema osnove za njihovo izdvajanje pomoću navodnika. Dio pripovijesti koji je ovdje pod navodnicima izdvojen je, očigledno, zbog urednikove pogreške. Dostojevski je izdvojio, vjerojatno, jedino izreku: »Ako ne pođe za rukom, istraj, ako pođe, drži se!« Sljedeća je pak rečenica dana u trećem licu, iako, razumije se, pripada samom Goljatkinu. Dalje, unutarnjem Goljatkinovu govoru pripadaju i pauze, označene trima točkama. Rečenice prije i poslije tih točaka po svojim se naglascima odnose jedna prema drugoj kao replike unutarnjega dijaloga. Dvije susjedne rečenice s jezuitima potpuno su analogne ranije navedenim rečenicama o Villèleu, odvojene su navodnicima.

Na kraju je još jedan odlomak gdje je dopuštena suprotna pogreška i gdje nisu stavljeni navodnici tamo gdje ih je gramatički trebalo postaviti. Istjerani Goljatkin bježi kući kroz mećavu i susreće prolaznika za kojega se kasnije ispostavlja da je njegov dvojniki: »Nije da bi se bojao loša

čovjeka, nego tako, možda... „a i tko bi ga znao, toga kasnioca,“ munulo gospodinu Goljatkinu glavom, „možda je on ovo isto, možda on i jest tu ono glavno, i ne ide uludo, nego ide sa ciljem, siječe mi put i vrijeđa me“« (F. M. Dostojevski, *Dvojniki*, prev. Iso Velikanović. Zagreb: Znanje – Zora, 1976., str. 152).

Ovdje višetočje služi tomu da se naracija razdvoji od direktnoga Goljatkinova unutarnjega govora u prvom licu (»siječe mi put« i »vrijeđa me«). Ali oni se ovdje tako tijesno spajaju da nema potrebe za navodnicima. Tu rečenicu zaista i treba pročitati istim glasom, istina – unutarnjedijalogiziranim. Ovdje je nevjerojatno uspješno prikazan prijelaz iz naracije u junakov govor: mi kao da osjećamo val jedne govorne bujice koji nas bez ikakvih brana i pregrada prenosi iz naracije u junakovu dušu i iz nje opet u naraciju; osjećamo da se u biti krećemo u krugu jedne svijesti.

Moguće bi bilo navesti još mnogo primjera koji dokazuju da je naracija neposredan nastavak i razvoj drugoga Goljatkinova glasa i da je ona dijaloški okrenuta junaku, ali već smo naveli dovoljno primjera. Čitavo je djelo na taj način izgrađeno kao neprekidan unutarnji dijalog triju glasova u okvirima jedne raspadnute svijesti. Svaki njezin bitan trenutak leži u očki presjeka tih triju glasova i njihova izrazito mučna prekidanja. Upotrijebimo li svoju sliku, možemo reći da to još nije polifonija, ali više nije ni homofonija. Jedna te ista riječ, ideja, pojava ostvaruju se u tri glasa i u svakom zvuče drugačije. Jedna te ista sveukupnost riječi, tonova, unutarnjih orijentacija provodi se u unutarnjem Goljatkinovu govoru, u pripovjedačevu i u dvojnиковu govoru, pri čemu su ta tri glasa okrenuta licem jedan prema drugom, ne govore jedan o drugom, nego jedan s drugim. Tri glasa pjevaju jedno te isto, ali ne unisono, nego svaki glas vodi svoju dionicu.

Ali ti glasovi još nisu postali sasvim samostalni, realni glasovi, tri punopravne svijesti. To će se dogoditi tek u romanima Dostojevskoga. U *Dvojniku* nema monološke riječi koja je dovoljna sama sebi i svojem predmetu. Svaka je riječ dijaloški razložena, u svakoj je riječi prekidanje glasova, ali istinskoga dijaloga nestopivih svijesti, kakav će se potom pojaviti u romanima, ovdje još nema. Ovdje se već pojavljuje začetak kontrapunkta: on se zapaža u samoj strukturi riječi. One analize koje smo vršili kao da su već kontrapunktske (slikovito govoreći, naravno). Ali te nove veze još nisu napustile granice monološkoga materijala.

U Goljatkinovim ušima neprestano odzvanja provokativni i podrugljivi pripovjedačev glas i dvojnиков glas. Pripovjedač mu viče u uho njegove vlastite riječi i misli, ali u drugačijem, beznadno tuđem, beznadno prijekornu i podrugljivu tonu. Taj drugi glas postoji u svakoga junaka Dostojevskoga, a u posljednjem njegovu romanu, kako smo

govorili, opet zadobiva oblik samostalnoga postojanja. Vrag u uho Ivanu Karamazovu više njegove vlastite riječi, podrugljivo komentirajući njegovu odluku da prizna krivicu na sudu i ponavljajući tuđim tonom njegove najskrivenije misli. Ostavljamo po strani sam Ivanov dijalog s vragom jer ćemo se načelima istinskoga dijaloga baviti kasnije. Ali sad ćemo navesti Ivanovu uzbuđenu priču Aljoši, priču koja slijedi za tim dijalogom. Njegova je struktura analogna strukturi koju smo analizirali, strukturi *Dvojnika*. Ovdje je na djelu isto načelo spajanja glasova, iako je, istina, ovdje sve dublje i složenije. U ovoj priči Ivan vlastite misli i odluke ostvaruje odmah u dvama glasovima, prenosi ih u dvama različitim tonalitetima. U navedenom ćemo odlomku propustiti Aljošine replike jer se njegov realni glas još ne uklapa u našu shemu. Nas zasad zanima tek unutaratomski kontrapunkt glasova, njihovo spajanje samo u granicama jedne razložene svijesti (to jest mikrodijalog).

» – Bockao me! I da znaš kako samo vješto, kako vješto: „Savjest? Što je uopće savjest? Ja nju sam stvaram. A zašto se ja mučim? Iz navike. Iz opće ljudske navike stare sedam tisuća godina. Ako se odviknemo, postat ćemo bogovi.“ To je on rekao, to je on rekao!

– Da, ali on je zao. On se meni rugao. Bio je drzak, Aljoša, – reče Ivan od pretrpljene uvrede. – Ali on me oklevetao, u mnogo čemu me oklevetao. U oči mu je lagao o meni. „O ti ćeš učiniti plemenito djelo, izjavit ćeš da si ti ubio oca, da je sluga na tvoj nagovor ubio oca...“

– To on kaže, on, a on zna. „Učinit ćeš plemenito djelo, a u plemenitost ne vjeruješ – eto što tebe ljuti i muči, eto zašto si ti tako osvetoljubiv.“ To je on meni o meni rekao, a on zna što govori...

– Da, taj zna mučiti čovjeka, okrutan je – produži Ivan ne slušajući ga. – Oduvijek sam slutio zašto on dolazi. Veli on meni: „Ti ćeš to učiniti iz ponosa, ali si se ipak nadao da će Smerdjakova raskrinkati i poslati na robiju, da će Mitju osloboditi krivnje, a tebe samo *moralno* osuditi (čuješ li, i opet mi se narugao!), a drugi će te još pohvaliti. Ali eto, Smerdjakov je mrtav, objesio se – i tko će sad tebi samom na sudu povjerovati? A ipak ćeš to učiniti, ipak ćeš to učiniti, odlučio si da to učiniš. Zašto ćeš to nakon svega učiniti?“ Strašno je to, Aljoša, ne podnosim takva pitanja. Tko se usuđuje postavljati mi takva pitanja?« (F. M. Dostojevski, *Braća Karamazovi*, prev. Zlatko Crnković. Zagreb: Globus media, 2004., str. 696–697).

Svi uzmaci Ivanove misli, sva njegova osvrtnja na tuđu riječ i na tuđu svijest, svi njegovi pokušaji da tu riječ zaobiđe, da je u svojoj duši zamijeni vlastitim samopotvrđivanjem, sve opaske njegove savjesti koje stvaraju prekid u svakoj njegovoj misli, u svakoj riječi i unutarnjem doživljavanju,

skupljaju se i ovdje zgušnjavaju u završene replike vraga. Između Ivanovih riječi i vragovih replika razlika nije u sadržaju, nego tek u tonu, tek u naglasku. Ali ta promjena naglaska mijenja čitav njihov posljednji smisao. Vrag kao da u glavnu rečenicu prenosi ono što je u Ivana bilo u zavisnoj, što se izgovaralo u pola glasa i bez samostalnoga naglaska, ono što je sadržaj glavne rečenice činilo nenaglašenom zavisnom rečenicom. Ivanova opaska na glavni motiv odluke kod vraga se pretvara u glavni motiv, a glavni motiv postaje samo opaskom. Rezultat toga duboko je intenzivan i do krajnosti događajan spoj glasova koji se istodobno ne oslanja ni na kakvu sadržajno-sižejnu suprotstavljenost.

Ali naravno, ta potpuna dijalogizacija Ivanove samosvijesti, kao i uvijek u Dostojevskoga, ostvarena je posve neprimjetno. Tuda riječ postupno i kradom prodire u svijest i u govor junaka: ponegdje u obliku pauze tamo gdje ne bi trebala biti u monološki sigurnu govoru, ponegdje u obliku tuđega naglaska koji presijeca rečenicu, ponegdje u obliku nenormalno povišena, prenaglašena ili previše intenzivirana vlastita tona i tomu slično. Od prvih riječi i čitave Ivanove unutarne orijentacije u Zosiminoj ćeliji, preko razgovora s Aljošom, s ocem, i osobito sa Smerdjakovom do odlaska u Čermašnju te, najzad, preko tri viđenja sa Smerdjakovom poslije ubojstva – vuče se taj proces postupnoga dijaloškog raspada Ivanove svijesti, proces dublji i ideološki složeniji nego kod Goljatkina, ali po strukturi mu posve analogan.

Tuđi glas koji junaku šapće u uho njegove vlastite riječi s premještenim naglaskom neponovljivo rezultira svojevrsnim spojem različito usmjerenih riječi i glasova u jednoj riječi, u jednom govoru, presjekom dviju svijesti u jednoj svijesti – u ovom ili onom obliku, u ovom ili onom stupnju, u ovom ili onom ideološkom smjeru – postoji u svakom djelu Dostojevskoga. Taj kontrapunktski spoj različito usmjerenih glasova u granicama jedne svijesti njemu služi kao ona osnova, ono tlo na kojem on uvodi i druge realne glasove. Ali tomu ćemo se vratiti kasnije. Ovdje želimo navesti jedno mjesto iz Dostojevskoga gdje on s izrazitom umjetničkom snagom daje glazbenu sliku upravo onoga odnosa glasova o kojem smo govorili. Stranica iz *Mladića* koju navodimo utoliko je zanimljiva što Dostojevski, izuzev toga mjesta, u svojim djelima gotovo nikad ne govori o glazbi.

Trišatov pripovijeda mladiću o svojoj ljubavi prema glazbi i razvija pred njim zamisao opere: »Da li vi volite muziku? Ja je užasno volim. Svirat ću vam kad vam dođem. Vrlo dobro sviram na klaviru; učio sam vrlo dugo. Ozbiljno sam učio. Kad bih komponirao operu, uzeo bih, znate, siže iz *Fausta*. Vrlo mi se dopada ta tema. Neprestano komponiram onu scenu u crkvi, ali samo tako, samo u glavi to smišljam. Gotska crkva, unutrašnjost, zborovi, himne, ulazi Gretchen, a zborovi su, znate, srednjovjekovni, da bi

se iz njih čuo cio petnaesti vijek. Gretchen je turobna, s početka recitativ, tih ali užasan, pun bola, a zborovi grme mračno, strogo, nemilosrdno:

*Dies irae, dies illa!*

**Pa najedanput đavolov glas, đavolova arija. Đavo se ne vidi, samo mu se pjesma čuje, zajedno s himnama. Usporedo s himnama, gotovo se prepliće s njima, a međutim je nešto sasvim drugo – tako bi nekako trebalo da se načini.** Njegova arija je dugačka, besprekidna, za tenor, svakako za tenor. Počinje tiho, nježno: „Sjećaš li se, Gretchen, kako si se drukčije osjećala kad si, još sasvim nevina, prilazila ovome oltaru... s dječjim igrama i s Bogom u srcu?“ Pa arija postaje sve silnija, sve strastvenija, sve burnija; tonovi sve viši, u njima su suze, bol, neprekidan i bezizlazan, i najzad očaj: „Nema ti oproštaja!“ Gretchen hoće da se moli Bogu, ali iz grudi otimaju joj se samo krici – znate, kao kad se jecanje u grudima zgrči – a đavolova pjesma nikako da prestane, sve dublje se zariva u dušu kao nož, sve jače, i onda se najedanput prekine, uzvikom: „Svršeno je, prokleta si!“ Gretchen pada na koljena, krši pred sobom ruke – i, sad dolazi njena molitva, vrlo kratka, polurecitativ, sasvim naivna, bez obrade, nešto u najvećoj mjeri srednjovjekovno, četiri stiha, samo četiri stiha – Stradella ima takav motiv – i nakon posljednjega tona – ona pada u nesvijest! Opća zabuna. Dignu je, odnose – i tu se najedanput umiješa gromovit zbor. To bi trebalo da bude orkan glasova, oduševljena, pobjedonosna, neodoljiva zbarska pjesma, nešto kao naše „Dorinosima činmi“, tako da se sve trese do temelja, i sve prelazi u zanosan, trijumfalni sveopći usklik: „Hosana!“ kao krik čitavog svemira, a nju nose, nose, i tu pada zastor!“ (F. M. Dostojevski, *Mladić*, prev. Miloš Ivković. Rijeka: Otokar Keršovani, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1964., str. 546–547).

Dio te glazbene zamisli, ali u obliku književnih djela, neosporno je ostvarivao Dostojevski i to višekratno, na raznolikom materijalu.<sup>137</sup>

<sup>137</sup> U romanu Thomasa Manna *Doktor Faustus* mnogo je toga inspirirao Dostojevski, pritom upravo svojim **polifonizmom**. Navest ću odlomak iz opisa jednoga od djela skladatelja Adriana Leverkühna, vrlo bliska Trišatovljevoj »glazbenoj ideji«: »Adrian Leverkühn je velik svuda gdje **jednako čini nejednakim** [...] Tako je to i ovdje – ali nigdje nije tako duboko, tajanstveno i veliko kao ovdje. Ovdje valja kao točnu pozdraviti svaku riječ koja podsjeća na ideju onoga što je „s onu stranu“, na preobražaj mističkoga duha, na promjenu, dakle: na transformaciju i transfiguraciju. Onaj užas koji se čuo u prvom dijelu u neopisivo je lijepom dječjem zboru doduše prenesen u sasvim drugi položaj i potpuno je drukčije instrumentiran, a promijenjen mu je i ritam; ali u onom **za uho uvredljivom svijetlom zujanju i skitanju sfernih i anđeoskih tonova nema nijedne note koja se, strogo uzevši, ne bi javljala i u opisanoj paklenskoj smijuriji**« (Thomas Mann, *Doktor Faustus*, prev. Milivoj Mezuljić. Zagreb: Naklada Ljevak, 2000., str. 488).

Međutim, vratimo se Goljatkinu jer s njim još nismo završili; točnije, još nismo završili s pripovjedačevom riječju. S potpuno drugoga stajališta – upravo sa stajališta lingvističke stilistike – definiciju analognu našoj definiciji pripovijedanja u *Dvojniku* daje V. Vinogradov u članku »Stil peterburške poeme *Dvojnika*«. <sup>138</sup>

Evo osnovne tvrdnje V. Vinogradova:

»Uvođenjem „rječca“ i izraza Goljatkinova govora u pripovjedno kazivanje postiže se taj efekt da se s vremena na vrijeme iza pripovjedačeve maske počinje pojavljivati skriven sam Goljatkin koji pripovijeda o svojim pustolovinama. U *Dvojniku* se zbližavanje razgovornog jezika g. Goljatkina s pripovjednim kazivanjem opisivača svakodnevice pojačava još zbog toga što u nepravnom govoru Goljatkinov stil ostaje bez promjene, prebacujući na taj način odgovornost na autora. A budući da Goljatkin govori jedno te isto ne samo svojim jezikom nego i pogledom, izgledom, gestama i pokretima, posve je shvatljivo da se gotovo svi opisi (koji višeznačno ukazuju na „stalne navike“ g. Goljatkina) šarene neobilježenim citatima iz njegovih govora«.

Navodeći niz primjera podudarnosti pripovjedačeva govora s Goljatkinovim govorom, V. Vinogradov nastavlja:

»Količina citata može se znatno umnožiti, ali i oni navedeni koji čine kombinaciju samodefiniranja gospodina Goljatkina sa sitnim verbalnim crtama vanjskog promatrača, izrazito jasno naglašavaju misao da se „petrogradska poema“ u najmanju ruku u mnogim dijelovima pretvara u oblik pripovijesti o Goljatkinu koju piše njegov „dvojnika“, to jest „čovjek s njegovim jezikom i shvaćanjima“. U primjeni tog novatorskog postupka nalazi se i uzrok *Dvojnika* <sup>139</sup> neuspjeha«.

Čitava Vinogradovljeva analiza profinjena je i temeljita, i njegovi su zaključci točni, ali on naravno ostaje u okvirima metode koju je prihvatio, međutim u te se okvire upravo i ne uklapa najglavnije i najbitnije.

V. Vinogradov, kako nam se čini, nije mogao zapaziti stvarnu svojevrsnost *Dvojnike* sintakse jerbo sintaktički ustroj ovdje ne određuje pripovijedanje samo po sebi i činovnički razgovorni jezik ili kancelarijska

<sup>138</sup> Prvi je put na tu osobitost koju smo zapazili ukazao Bjelinski, ali objašnjenja za nju nije dao.

<sup>139</sup> Vidi u: F. M. Dostoevskij, *Stat'i i materialy*, zb. I., ur. A. S. Dolinin. Moskva – Leningrad: Mysl', 1922., str. 241–242.

frazeologija službenoga karaktera, nego prije svega sudar i prekid raznih naglasaka u granicama jedne sintaktičke cjeline, to jest upravo to što ta cjelina, budući da je jedna, sadrži naglaske dvaju glasova. Nije nadalje shvaćena i nije navedena **dijaloška usmjerenost** pripovijedanja prema Goljatkinu koja se očituje u vrlo jasnim vanjskim obilježjima, na primjer u tome da se prva rečenica Goljatkinova govora neprekidno iskazuje kao očigledna replika na prethodnu rečenicu pripovijesti. Nije na kraju shvaćena osnovna veza pripovijesti s unutarnjim Goljatkinovim dijalogom: tã pripovijest nimalo ne reproducira Goljatkinov govor, nego neposredno nastavlja tek govor njegova drugoga glasa.

Ostajući u granicama lingvističke stilistike uopće se ne može prići pravoj umjetničkoj funkciji stila. Nijedna formalno-lingvistička definicija riječi ne može pokriti njezine umjetničke funkcije u djelu. Istinski tvorbenostilski čimbenici ostaju izvan vidokruga lingvističke stilistike.

U stilu pripovijedanja u *Dvojniku* postoji još jedna vrlo bitna karakteristika koju je također točno zapazio V. Vinogradov, iako je nije objasnio: »U pripovjednom kazivanju«, govori on, »prevladavaju motorne slike, i njegov je osnovni stilski postupak – registracija kretnji neovisno o njihovoj ponovljivosti«. <sup>140</sup>

Zaista, pripovijest s najdosadnijom preciznošću registrira najsitnije junakove pokrete, ne štedeći na beskonačnim ponavljanjima. Pripovjedač kao da je pričvršćen za svojega junaka, ne može se odmaknuti od njega na dostatnu distancu kako bi prikazao završnu i cjelovitu sliku njegovih postupaka i radnji. Takva uopćena slika bila bi već izvan vidokruga samoga junaka, i takva slika općenito pretpostavlja izvjesnu stabilnu poziciju izvana. Takvu poziciju pripovjedač nema, on nema neophodnu perspektivu da bi konačno umjetnički obuhvatio junakov lik i njegove postupke u cjelini. <sup>141</sup>

Ta se osobitost pripovijedanja u *Dvojniku* s izvjesnim promjenama sačuvala i tijekom čitava sljedećega stvaralaštva Dostojevskoga. Pripovijedanje Dostojevskoga uvijek je pripovijedanje bez perspektive. Koristeći termin iz povijesti umjetnosti možemo istaknuti da u Dostojevskoga nema »uzdužne slike« junaka i zbivanja. Pripovjedač se nalazi u neposrednoj blizini junaka i zbivanja, iz toga maksimalno bliska neperspektivna gledišta on i gradi njihov prikaz. Istina, kroničari Dostojevskoga pišu svoje zabilješke već nakon završetka svih zbivanja i kao s izvjesne vremenske perspektive. Pripovjedač *Bjesova* primjerice

<sup>140</sup> F. M. Dostoevskij, *Stat'i i materialy*, zb. I., ur. A. S. Dolinin. Moskva – Leningrad: Mysl', 1922., str. 248.

<sup>141</sup> Te perspektive nema čak ni za uopćenu »autorsku« izgradnju indirektnoga junakova govora.

vrlo često govori: »sada kad se sve to završilo«, »sad kad se svega toga prisjećamo« i tomu slično, ali svoju priču zapravo gradi bez ikakve koliko-toliko bitne perspektive.

Međutim, za razliku od pripovijedanja u *Dvojniku*, kasnije priče Dostojevskoga uopće ne registrišu najsitnije junakove kretnje, nisu nimalo rastegnute i potpuno su lišene svakoga ponavljanja. Dostojevskijeva priča kasnijega perioda kratka je, suha i čak unekoliko apstraktna (osobito tamo gdje on svjedoči o zbivanjima koja su prethodila). Ali ta kratkoća i suhoća priče, »ponekad u maniri *Gila Blasa*«, ne definira se perspektivom, nego nasuprot tomu njezinom odsutnošću. Takvu namjernu neperspektivnost predodređuje čitava zamisao Dostojevskoga, jerbo je, kako znamo, čvrsta zaokružena slika junaka i zbivanja unaprijed isključena iz te zamisli.

Ali vratimo se još jednom na pripovijedanje u *Dvojniku*. Usporedo s odnosom prema junakovu govoru koji smo već objasnili, zapažamo u njemu i drugačiju parodijsku usmjerenost. U pripovijedanju *Dvojnika*, kao i u Djevuškinovim pismima, prisutni su elementi književne parodije.

Već u *Bijednim ljudima* autor je koristio glas svojega junaka kako bi u njemu prelomio parodijske zamisli. To je postizao na različite načine: ili su se parodije jednostavno uvodile u Djevuškinova pisma sa sižejnom motivacijom (odlomci iz Rotozjajevljevih djela: parodije na romane iz visokoga društva, na povijesne romane toga vremena i, na kraju, na naturalnu školu) ili su se parodijske crtice uvodile u samu strukturu pripovijesti (na primjer, *Thérèse i Faldoni*). Konačno, u pripovijest je uvedena u junakovu glasu direktno prelomljena polemika s Gogoljem, polemika parodijski obojena (čitanje *Kabanice* i ogorčena Djevuškinova reakcija na nju. U sljedećoj epizodi s generalom koji pomaže junaku dana je skrivena suprotstavljenost epizodi s »važnim licem« u Gogoljevoj *Kabanici*).<sup>142</sup>

U *Dvojniku* je u pripovjedačevu glasu prelomljena parodijska stilizacija »visokoga stila« iz *Mrtvih duša*; i uopće po čitavom su *Dvojniku* raspršene parodijske i poluparodijske reminiscencije različitih Gogoljevih djela. Treba naglasiti da se ti parodijski tonovi priče neposredno isprepleću s izrugivanjem Goljatkina.

Uvođenje parodijskoga i polemičkoga elementa u priču čini je još višeglasnijom, isprekidanimom, nedostatnom za se i za svoj predmet. S druge strane, književna parodija pojačava element književne uvjetnosti u pripovjedačevoj riječi, što je još više lišava samostalnosti i zaokružene snage u odnosu prema junaku. I u stvaralaštvu koje je slijedilo element

<sup>142</sup> O književnim parodijama i o književnoj polemici u *Bijednim ljudima* vrlo su vrijedna povijesno-književna zapažanja iznesena u članku V. Vinogradova u zborniku *Tvorčeskij put' Dostojevskogo*, ur. N. L. Brodskij. Leningrad: Sejatel', 1924.

književne uvjetnosti i njegovo ogoljenje u ovom ili onom obliku uvijek su služili za pojačavanje direktne punoznačnosti i samostalnosti junakove pozicije. U tom smislu književna uvjetnost ne samo da nije snižavala, prema zamisli Dostojevskoga, sadržajno značenje i idejnost njegova romana nego ju je, nasuprot tomu, podizala (kao uostalom i u Jeana Paula te čak i Sternea). Rušenje obične monološke orijentacije u stvaralaštvu Dostojevskoga dovelo ga je do toga da je jedne elemente tê obične monološke orijentacije on posve isključivao iz svoje gradnje, druge je brižljivo neutralizirao. Jedno od sredstava te neutralizacije bila je i književna uvjetnost, to jest uvođenje u priču ili u načela gradnje uvjetne riječi: stilizirane ili parodijske.<sup>143</sup>

Što se tiče dijaloške okrenutosti priče prema junaku, ona je u kasnijem stvaralaštvu Dostojevskoga naravno ostala, ali se promijenila, postala je složenija i dublja. Više prema junaku nije okrenuta svaka pripovjedačeva riječ, nego pripovijedanje u njegovoj cjelini, sama usmjerenost pripovijedanja. Govor pak unutar priče u većini je slučajeva suh i mutan: »protokolarni stil« – njegova je najbolja definicija. Međutim, protokol je u cjelini u svojoj osnovnoj funkciji – protokol koji izobličuje i provocira, okrenut junaku, kao da govori njemu, a ne o njemu, ali čitavom svojom masom, a ne pojedinim njezinim elementima. Istina, i u kasnijem stvaralaštvu pojedini junaci prikazivali su se u neposredno parodijskom i podrugljivom stilu koji je zvučao kao prenaplašena replika njihova unutarnjeg dijaloga. Tako je na primjer izgrađeno pripovijedanje u *Bjesovima* u odnosu na Stjepana Trofimoviča, ali samo u odnosu na njega. Pojedine notice takvoga podrugljivog stila raspršene su i u drugim romanima. Postoje one i u *Braći Karamazovima*. Međutim, znatno su oslabljene. Osnovna je tendencija Dostojevskoga u kasnom periodu njegova stvaralaštva: napraviti stil i ton suhim i točnim, neutralizirati ga. Posvuda gdje se dominantno protokolarno-sucho, neutralizirano pripovijedanje mijenja u intenzivno naglašene i vrijednosno obojene tonove, ti su tonovi u svakom slučaju dijaloški okrenuti prema junaku i rodili su se iz replike njegova mogućega unutarnjeg dijaloga sa samim sobom.

---

<sup>143</sup> Sve su te stilističke osobitosti povezane također s karnevalskom tradicijom i s reduciranim ambivalentnim smijehom.

\*

S *Dvojnika* odmah prelazimo na *Zapise iz podzemlja* ispuštajući niz djela koja im prethode.

*Zapisi iz podzemlja* ispovjedni su *Icherzählung*. Prvotno je to djelo trebalo biti naslovljeno *Ispovijed*<sup>144</sup>. To je zaista prava ispovijed. Naravno, »ispovijed« mi ovdje ne shvaćamo u osobnom smislu. Autorova zamisao ovdje je prelomljena kao i u svakom *Icherzählungu*; to nije osobni dokument, nego umjetničko djelo.

U ispovijedi »čovjeka iz podzemlja« nas prije svega zapanjuje ekstremna i intenzivna unutarnja dijalogizacija: u njoj doslovno nema nijedne monološki čvrste, neraspadnute riječi. Već od prve rečenice junakov se govor počinje grčiti, lomiti pod utjecajem predviđene tuđe riječi s kojom on od prvoga koraka stupa u najnapretniju unutarnju polemiku.

»Bolestan sam čovjek... Pakostan sam čovjek. Neprivlačan sam čovjek« (F. M. Dostojevski, *Zapisi iz podzemlja*, u: *Zapisi iz mrtvog doma*, prev. Vladimir Gerić. Zagreb: Globus media, 2005., str. 377). Tako počinje ispovijed. Znakovito je višetočje i oštra promjena tona poslije njega. Junak je počeo pomalo žalosnim tonom »ja sam bolestan čovjek«, ali odmah se naljutio na taj ton: kao da se žali i traži sućut, traži tu sućut od drugoga, potreban mu je drugi! Tu se događa oštar dijaloški zaokret, tipičan naglasni prijelom, karakterističan za čitav stil *Zapisa* – junak kao da želi reći: vi ste možda umislili po prvoj riječi da ja tražim vašu sućut, onda vam evo: ja sam zao čovjek. Neprivlačan sam čovjek!

Karakteristično je jačanje negatorskoga tona (za inat drugomu) pod utjecajem predviđene tuđe reakcije. Slični prijelomi uvijek dovode do gomilanja sve jačih pogrđnih riječi ili – u svakom slučaju – drugima neugodnih riječi, na primjer:

»Preko četrdeset godina nije pristojno živjeti, to je ružno, nemoralno! Tko živi preko četrdeset godina – odgovorite iskreno, pošteno? Ja ću vam reći tko živi: glupani i hulje žive. Reći ću to svim starcima u oči, svim tim poštovanim starcima, svim tim srebrnokosim i mirisavim starcima! Reći ću to cijelom svijetu u lice! Ja imam pravo tako govoriti, zato što ću i sam doživjeti šezdeset godina! Do sedamdeset godina ću poživjeti! Do osamdeset ću godina poživjeti!... Stanite! Dopustite da predahnem« (F. M. Dostojevski, *Zapisi iz podzemlja*, u: *Zapisi iz mrtvog doma*, prev. Vladimir Gerić. Zagreb: Globus media, 2005., str. 379).

<sup>144</sup> S takvim je naslovom *Zapise iz podzemlja* Dostojevski prvotno najavio u *Vremenu*.

U prvim riječima ispovijedi unutarnja je polemika s drugim skrivena. Međutim, tuđa riječ nevidljivo je prisutna, određujući iznutra stil govora. Ali već u sredini prvoga odlomka polemika izbija van: predviđena tuđa replika prodire u priču, istina, još uvijek u oslabljenom obliku: »Ne, gospodo, ne želim se liječiti od pakosti. Eto, vi to zacijelo ne izvoljevate shvatiti. E, znate, a ja shvaćam« (F. M. Dostojevski, *Zapisi iz podzemlja*, u: *Zapisi iz mrtvog doma*, prev. Vladimir Gerić. Zagreb: Globus media, 2005., str. 377).

Na kraju trećega odlomka prisutno je već vrlo karakteristično predviđanje tuđe reakcije: »Pa, ne čini li se vama, gospodo, da se sada zbog nečega pred vama kajem, da vas zbog nečega molim za oprostjenje?... Siguran sam da vam se čini... Uostalom, vjerujte da mi je svejedno ako vam se i čini...« (F. M. Dostojevski, *Zapisi iz podzemlja*, u: *Zapisi iz mrtvog doma*, prev. Vladimir Gerić. Zagreb: Globus media, 2005., str. 378–379).

Na kraju sljedećega odlomka nalazi se polemički ispad protiv »poštenih staraca«, što smo već naveli. Sljedeći odlomak direktno počinje od predviđanja replike na prethodni odlomak: »Vi zacijelo mislite, gospodo, da vas želim nasmijavati? Prevarili ste se u tome. Uopće nisam takav veseljak kao što se vama čini, ili kao što vam se možda čini; uostalom, ako me, razdraženi svom ovom brbljarijom (a već osjećam da ste razdraženi), iznenada priupitate: tko sam ja, zapravo? – odgovorit ću vam: ja sam koleški asesor« (F. M. Dostojevski, *Zapisi iz podzemlja*, u: *Zapisi iz mrtvog doma*, prev. Vladimir Gerić. Zagreb: Globus media, 2005., str. 379).

Sljedeći odlomak opet završava predviđenom replikom: »Kladim se da mislite kako sve ovo pišem zato da se pravim važan, da se narugam na račun djelatnika, štoviše, da u neodgojenom prenemaganju zvekećem sabljom, kao onaj moj oficir« (F. M. Dostojevski, *Zapisi iz podzemlja*, u: *Zapisi iz mrtvog doma*, prev. Vladimir Gerić. Zagreb: Globus media, 2005., str. 378–379).

Nadalje, slični završeci odlomaka postaju rjeđi, ali ipak se svi osnovni smisaoni odjeljci pripovijesti zaoštavaju prema kraju otvorenim predviđanjem tuđe replike.

Čitav stil pripovijesti nalazi se tako pod najjačim utjecajem tuđe riječi koji sve određuje, utjecajem koji ili djeluje na govor skriveno iznutra, kao u početku pripovijesti, ili kao predviđena replika drugoga izravno prodire u njezino tkivo kao u navedenim završecima. U pripovijesti nema nijedne riječi koja je dovoljna sebi i svojem predmetu, to jest nijedne monološke riječi. Mi ćemo vidjeti da se taj napregnuti odnos prema tuđoj svijesti u »čovjeka iz podzemlja« usložnjava ništa manje napregnutim dijaloškim odnosom prema samom sebi. Ali naprije ćemo izložiti kratku strukturnu analizu predviđanja tuđih replika.

To predviđanje posjeduje svojevrstnu strukturnu osobitost: ono teži lošoj beskonačnosti. Tendencija tih predviđanja svodi se na to da se neizostavno sačuva za sebe posljednja riječ. Tâ posljednja riječ treba izražavati potpunu junakovu neovisnost od tuđega pogleda i riječi, njegovu potpunu ravnodušnost prema tuđem mišljenju i tuđoj ocjeni. Najviše se boji da drugi ne pomisle kako se kaje pred drugim, što on moli za oprost drugoga, što se on miri s njegovom ocjenom i sudom, što njegova samopotvrda traži potvrdu i priznanje drugoga. U tom smjeru junak i predviđa tuđu repliku. Ali upravo tim predviđanjem tuđe replike i odgovorom na nju on opet pokazuje drugom (i sebi samom) svoju ovisnost o njemu. On **se boji** da drugi ne pomisli kako **se on boji** njegova mišljenja. Ali ta njegova bojazan upravo i pokazuje svoju ovisnost o tuđoj svijesti, svoju nesposobnost da se smiri na vlastitoj samodefiniciji. Svojim opovrgavanjem on upravo i potvrđuje to što je htio opovrgnuti, i sam to zna. Odatle taj bezizlazni krug u koji upada samosvijest i riječ junaka: »Pa, ne čini li se vama, gospodo, da se ja sada pred vama zbog nečega kajem, da vas zbog nečega molim za oprostjenje?... Siguran sam da vam se čini... Uostalom, vjerujte da mi je svejedno ako vam se i čini...« (F. M. Dostojevski, *Zapisi iz podzemlja*, u: *Zapisi iz mrtvog doma*, prev. Vladimir Gerić. Zagreb: Globus media, 2005., str. 378–379).

Za vrijeme pijanke »čovjek iz podzemlja« kojega su povrijedili njegovi drugovi želi pokazati da na njih ne obraća nikakvu pažnju: »Prezirno sam se smješkao i hodao drugom stranom sobe, točno nasuprot divanu, duž zida, od stola do peći i natrag. Svim sam silama želio pokazati da se mogu snaći i bez njih, međutim, namjerno sam lupao cipelama, koračajući po petama. Ali, sve je bilo uzalud. Oni se nisu osvrtni na mene« (F. M. Dostojevski, *Zapisi iz podzemlja*, u: *Zapisi iz mrtvog doma*, prev. Vladimir Gerić. Zagreb: Globus media, 2005., str. 437–438).

Pritom je junak iz podzemlja potpuno svjestan svega toga i odlično shvaća bezizlaznost toga kruga po kojem se kreće njegov odnos prema drugom. Zahvaljujući takvom odnosu prema tuđoj svijesti ostvaruje se svojevrstni *perpetuum mobile* njegove unutarnje polemike s drugim i sa samim sobom, beskonačni dijalog gdje jedna replika rađa drugu, druga treću i tako do beskonačnosti, i sve to bez ikakva kretanja prema naprijed.

Evo primjera takvoga bezizlaznog *perpetuum mobilea* dijalozirane samosvijesti:

»Reći ćete da je gnusno i podlo sve to (junakove mašte – M. B.) iznositi na svjetlo dana, poslije tolikih zanosia i suza, koje sam sâm priznao. A zašto podlo? Mislite li da se stidim svega toga i da je sve to bilo gluplje od bilo čega drugoga u vašem životu, gospodo? A osim toga, vjerujte da je mnogo toga kod mene bilo sasvim zgodno

složeno... Nije se sve odvijalo na jezeru Como. Ali, uostalom, imate pravo; to je uistinu i gnusno i podlo. A podlije je od svega to što sam se počeo pred vama opravdavati. A još je podlije to što sve to sada napominjem. Ali, bilo bi dosta, uostalom, jer inače nikad nećemo završiti: sve će biti jedno podlije od drugoga...« (F. M. Dostojevski, *Zapisi iz podzemlja*, u: *Zapisi iz mrtvog doma*, prev. Vladimir Gerić. Zagreb: Globus media, 2005., str. 421).

Pred nama je primjer loše beskonačnosti dijaloga koji se ne može ni okončati ni dovršiti. Vrlo je veliko formalno značenje tih bezizlaznih dijaloških suprotstavljanja u stvaralaštvu Dostojevskoga. Ali u sljedećim djelima ta suprotstavljenost nigdje nije dana u tako ogoljenu i apstraktno jasnu, može se reći – matematičkom obliku.<sup>145</sup>

Uslijed takva odnosa »čovjeka iz podzemlja« prema tuđoj svijesti i njezinoj riječi – isključive ovisnosti o njoj i krajnjega neprijateljstva prema njoj te neprihvatanja njezina suda – njegovo pripovijedanje zadobiva jednu u najvišem smislu bitnu umjetničku osobitost. To je nedostojanstvenost stila, namjerna i podvrgnuta osobitoj umjetničkoj logici. Njegova se riječ ne šepuri i ne može se šepuriti jer nema pred kim to činiti. Tà ona se naivno ne pouzdava u sebe samu i svoj predmet. Ona je okrenuta prema drugom i prema samom govorniku (u njegovu unutarnjem dijalogu sa samim sobom). I u jednom i u drugom smjeru ona se najmanje želi šepuriti i biti »umjetničkom« u običnom smislu te riječi. U odnosu na drugoga ona nastoji biti namjerno neprofinjena, nastoji »prkositi« njemu i njegovim ukusima na svaki način. Ali i u odnosu prema samom govorniku ona zauzima tu istu poziciju jer je odnos prema sebi neraskidivo spleten s odnosom prema drugom. Stoga je riječ naglašeno cinična, proračunato cinična, iako i s grčem. Ona teži prema *jurdivosti*<sup>146</sup>, *jurdivost* je pak svojevrsan oblik, svojevrsan estetizam, ali s obratnim predznakom.

Uslijed toga prozaičnost u prikazivanju vlastitog unutarnjeg života dostiže krajnje granice. Po svojem materijalu i po svojoj temi prvi je dio *Zapisa iz podzemlja* liričan. S formalnoga stajališta to je isto takva lirika u prozi duševnih i duhovnih traženja i duševne neutjelovljenosti, kao što su, na primjer, Turgenjevljeva *Priviđenja* ili *Dosta*, kao što je bilo koja lirska stranica ispovjednoga *Icherzählunga*, kao što je stranica iz

<sup>145</sup> To se objašnjava žanrovskim osobitostima *Zapisa iz podzemlja* kao »menipske satire«.

<sup>146</sup> U izvorniku: *jurodstvo* – namjerna težnja predstaviti se, prikazati glupim i bezumnim. *Jurodivyj* (od. staroslavenskog, što označava budalu, ludaka) – čovjek koji se odrekao svjetovnih vrijednosti i prihvatio asketski život; u pravoslavlju su to lutajući monasi čija se mudrost izražava u vanjskom, tobožnjem, bezumlju (*op. prev.*).

*Werthera*. Međutim, ova je svojevrsna lirika analogna lirskom izražavanju zubobolje.

O takvom izražavanju zubobolje, izražavanju s unutarnjepolemičkom orijentacijom na slušatelja i na samog patnika, govori sam junak iz podzemlja, i ne govori, naravno, slučajno. On predlaže da se osluhnu jauci »obrazovanoga čovjeka 19. stoljeća« koji pati od zubobolje drugoga ili trećega dana bolesti. Trudi se razotkriti svojevrsno sladostrašće u ciničnom izražavanju te boli, izražavanju pred »publikom«:

»Njegovi jauci postaju nekako ogavni, pakosno-zlobni i traju cijele dane i noći. A i sam zna da mu nikakve koristi od jauka nema; on najbolje zna da samo sebe i druge gnjavi i razdražuje; zna da ga čak i publika pred kojom se tako trudi, i cijela obitelj već sluša s mržnjom, ne vjeruju mu ni koliko je crno pod noktom i znajući da bi mogao i drugačije, jednostavnije stenjati, bez izvijanja i prenemaganja, i da se tako duri samo od pakosti, od zluradosti. No, dakle, evo, baš u svim tim spoznajama i sramotama sastoji se sladostrašće. „Ja vas“, veli, „uznemiravam, srce vam cijepam, nikome u kući ne dam spavati. Pa onda ne spavajte, osjećajte i vi iz trenutka u trenutak da mene bole zubi. Sada više za vas nisam heroj kakvim sam se prije želio prikazati, već jednostavno gadan čovječac, šenapan. Pa neka! Baš mi je drago što ste me prozreli! Gadi vam se slušati moje gadno stenjanje? Pa neka vam bude gadno; evo, sada ću vam izvesti još jednu odurnu ruladu...“ (F. M. Dostojevski, *Zapisi iz podzemlja*, u: *Zapisi iz mrtvog doma*, prev. Vladimir Gerić. Zagreb: Globus media, 2005., str. 387).

Naravno, slična usporedba izgradnje ispovijesti »čovjeka iz podzemlja« s izražavanjem zubobolje sama postoji na parodijsko-prenaglašenom planu i u tom je smislu cinična. Ali sama orijentacija u odnosu prema slušatelju i prema samom sebi u tom izražavanju zubobolje »bez izvijanja i prenemaganja« ipak vrlo vjerno odražava orijentaciju same riječi u ispovijesti iako, ponavljamo, ne odražava objektivno, nego u podrugljivom, parodijsko-prenaglašenom stilu, kao što je pripovijedanje u *Dvojniku* odražavalo unutarnji Goljatkinov govor.

Razaranje svojega lika u drugom, njegovo prljanje u drugom, poput posljednjega očajnog pokušaja da se oslobodi vlasti tuđe svijesti nad sobom i prodre k sebi samom za sebe sama – takva je zaista orijentacija čitave ispovijesti »čovjeka iz podzemlja«. Stoga on čini svoju riječ o sebi namjerno bezobraznom. On želi ubiti u sebi svaku želju da se prikaže kao junak u tuđim očima (i u vlastitima): »Sad za vas više nisam heroj kakvim sam se prije želio prikazati, već jednostavno gadan čovječac, šenapan

[...]« (F. M. Dostojevski, *Zapisi iz podzemlja*, u: *Zapisi iz mrtvog doma*, prev. Vladimir Gerić. Zagreb: Globus media, 2005., str. 387).

Zbog toga je neophodno iskorijeniti iz svoje riječi sve epske i lirske tonove, tonove koji »heroiziraju«, učiniti je **cinično** objektivnom. Trezveno-objektivna definicija sebe bez pretjerivanja i podrugljivosti za junaka iz podzemlja nije moguća jer bi takva trezveno-prozaična definicija pretpostavljala riječ bez osvrta i riječ bez uzmak; međutim, ni jedne ni druge nema na njegovoj verbalnoj paleti. Istina, on se čitavo vrijeme trudi probiti prema takvoj riječi, probiti prema duhovnoj trezvenosti, ali put do nje za njega leži u cinizmu i *jurodivosti*. On se nije ni oslobodio od vlasti tuđe svijesti i nije priznao nad sobom tu vlast,<sup>147</sup> za sada se on tek bori s njom, zlobno polemizira, nema snage da je prihvati, ali ni da je odbaci. U nastojanju da izgazi svoj lik i svoju riječ u drugom i za drugoga odjekuje ne samo želja trezvene samodefinicije nego i želja da se napakosti drugom; to ga i prisiljava da potencira svoju trezvenost, zajedljivo je dovodeći sve do cinizma i *jurodivosti*: »„Gadi vam se slušati moje gadno stenjanje? Pa neka vam bude gadno; evo, sad ću vam izvesti još jednu odurnu ruladu [...]« (F. M. Dostojevski, *Zapisi iz podzemlja*, u: *Zapisi iz mrtvog doma*, prev. Vladimir Gerić. Zagreb: Globus media, 2005., str. 387).

Međutim, riječ o sebi junaka iz podzemlja nije samo riječ s osvrutom, nego, kako smo rekli, i riječ s uzmakom. Utjecaj uzmakom na stil njegove ispovijesti toliko je velik da taj stil nije moguće shvatiti ne uzimajući u obzir njezino formalno djelovanje. Riječ s uzmakom uopće u stvaralaštvu Dostojevskoga ima ogromno značenje, osobito u njegovu kasnijem stvaralaštvu. Ovdje već prelazimo na drugi moment izgradnje *Zapisa iz podzemlja*: s junakova odnosa prema samom sebi na njegov unutarnji dijalog sa samim sobom koji se tijekom čitava djela isprepleće i spaja s njegovim dijalogom s drugim.

Što je pak uzmak svijesti i riječi?

Uzmak je ostavljanje za sobom mogućnosti da se promijeni zadnji, završni smisao vlastite riječi. Ako riječ ostavlja takav uzmak, to se neizostavno treba odraziti na njegovu strukturu. Taj mogući drugačiji smisao, to jest ostavljen uzmak, kao sjena prati riječ. Po svojem smislu riječ s uzmakom treba biti zadnja riječ i takvom se predstavlja, ali ona je zapravo tek predzadnja riječ i iza sebe postavlja tek uvjetnu, ne konačnu točku.

Na primjer, ispovjedna samodefinicija s uzmakom (najrašireniji oblik u Dostojevskoga) po svojem je smislu posljednja riječ o sebi, konačna

<sup>147</sup> Takvo bi priznanje prema Dostojevskom isto tako umirilo njegovu riječ i pročistilo je.

definicija sebe, ali ona zapravo iznutra računa na to da će je drugi zauzvrat suprotno ocijeniti. Onaj koji se kaje i osuđuje sebe zapravo želi samo provocirati pohvalu i priznanje drugoga. Osuđujući se, on želi i zahtijeva da drugi osporava njegovo samoodređenje i ostavlja uzmak za slučaj ako se drugi odjednom zaista suglasi s njim, s njegovom samoosudom, i ne iskoristi svoju privilegiju drugoga.

Evo kako prenosi svoje »književne mašte« junak iz podzemlja:

»Ja, na primjer, nad svima likujem; svi, razumije se, leže u prahu i **prisiljeni su dobrovoljno** priznati sva moja savršenstva, a ja im svima opraštam. Zaljubljujem se, kao znamenit pjesnik i viši dvorski činovnik; dobivam bezbrojne milijune i odmah ih žrtvujem za ljudski rod i **na licu mjesta ispovijedam pred cijelim svijetom svu svoju sramotu, koja, naravno, nije jednostavno sramota, već u sebi sadrži neobično mnogo „predivnog i uzvišenog“, nešto manfredovsko. Svi plaču i ljube me (jer, kakvi bi, inače, bili tikvani!)**, a ja odlazim bos i gladan propovijedati nove ideje, te razbijam natražnjake kod Austerlitz« (F. M. Dostojevski, *Zapisi iz podzemlja*, u: *Zapisi iz mrtvog doma*, prev. Vladimir Gerić. Zagreb: Globus media, 2005., str. 421).

Ovdje on ironično pripovijeda o svojem maštanju, o podvizima s uzmakom i o ispovijesti s uzmakom. On parodijski osvjetljuje svoje maštarije. Međutim, sljedeće njegove riječi pokazuju da je i to njegovo pokajničko priznanje o maštarijama također s uzmakom. I da je on sam spreman naći u tim maštarijama i samom priznanju o njima ponešto ako ne manfredovsko, tada makar iz područja »predivnoga i uzvišenoga«, ako drugi pomisli složiti se s njim da su oni zaista samo podli i vulgarni: »Reći ćete da je gnusno i podlo sve to (junakove mašte – M. B.) iznositi na svjetlo dana, poslije tolikih zanosa i suza, koje sam sâm priznao. A zašto podlo? Mislite li da se ja stidim svega toga i da je sve to bilo gluplje od bilo čega drugoga u vašem životu, gospodo? A osim toga, vjerujte da je mnogo toga kod mene bilo sasvim zgodno složeno...« (F. M. Dostojevski, *Zapisi iz podzemlja*, u: *Zapisi iz mrtvog doma*, prev. Vladimir Gerić. Zagreb: Globus media, 2005., str. 421).

To mjesto koje smoveć navodili odlazi u lošu beskonačnost samosvijesti koja se osvrće na drugoga.

Uzmak stvara osobit tip fiktivno zadnje riječi o sebi s nezatvorenim tonom koji se nametljivo zagledava u tuđe oči i traži od drugoga iskreno opovrgavanje. Mi ćemo vidjeti da je riječ s uzmakom osobito intenzivan izraz ostvarila u Ipolitovoj ispovijesti, ali zapravo je u ovoj ili onoj mjeri

svojstvena svim ispovjednim samoiskazima junakā Dostojevskoga.<sup>148</sup> Uzmak čini labavima sve samodefinicije junakā, riječ se u njima ne stvrđnjava u svojem smislu i u svakom je trenutku spremna poput kameleona izmijeniti svoj ton i svoj posljednji smisao.

Uzmak junaka čini dvosmislenim i neuhvatljivim i za samoga sebe. Da se probije k sebi samom, on mora proći golem put. Uzmak duboko iskripljuje njegov odnos prema sebi. Junak ne zna čije je mišljenje, čija je tvrdnja na kraju krajeva njegov konačni sud: njegovo vlastito, pokajničko i osuđujuće ili, nasuprot tomu, poželjno tuđe mišljenje koje je iznudio od drugoga, prihvatljivo mišljenje koje ga opravdava. Gotovo na jednom motivu izgrađen je na primjer čitav lik Nastasje Filipovne. Smatrajući se krivom, palom, ona istovremeno smatra da je drugi, kao drugi, treba opravdavati i da je ne može smatrati krivom. Ona iskreno diskutira s Miškinom koji je u svemu opravdava, ali isto tako iskreno mrzi i ne prihvaća sve te koji su suglasni s njezinom samoosudom i smatraju je palom. Na kraju krajeva Nastasja Filipovna ne poznaje ni vlastitu riječ o sebi: smatra li ona zaista samu sebe palom ili se, nasuprot tomu, opravdava? Samoosuda i samoopravljanje, raspoređeni između dvaju glasova – ja se osuđujem, drugi me opravdava – ali predviđeni jednim glasom, stvaraju u njemu prekide i unutarnju dvojakost. Predviđeno i traženo opravdanje od drugoga stapa se sa samoosudom i u glasu počinju odzvanjati oba tona odjednom, s naglim prekidima i s iznenadnim prijelazima. Takav je glas Nastasje Filipovne, takav je stil njezine riječi. Čitav njezin unutarnji život (kako ćemo vidjeti, tako i vanjski život) svodi se na traženje sebe i svojega nerascijepljenoga glasa iza tih dvaju glasova koji su se uselili u nju.

»Čovjek iz podzemlja« vodi isto takav bezizlazan dijalog sa samim sobom kakav vodi i s drugim. On se ne može do kraja stopiti sa samim sobom u jedinstven monološki glas, sasvim ostavljajući tuđi glas izvan sebe (bilo kakav da je bio, bez uzmarka), jerbo kao i u Goljatkina njegov glas također treba vršiti funkciju zamjene drugoga. Dogovoriti se sa sobom on ne može, niti može završiti razgovor sa sobom. Stil njegove riječi o sebi organski je stran točki, stran je završetku, kako u pojedinim trenucima tako i u cjelini. To je stil unutarnje beskonačnoga govora koji može doduše biti mehanički prekinut, ali ne može biti organski završen.

Ali upravo zato tako organski i tako adekvatno za junaka završava svoje djelo Dostojevski, završava upravo time što isturuje tendenciju prema unutarnjoj beskonačnosti koja je u temeljima zapisa njegova junaka: »Ali, dosta; ne želim više pisati iz „Podzemlja“...

<sup>148</sup> Iznimke će biti navedene niže.

Uostalom, ovdje još ne završavaju „zapisi“ toga paradoksalista. Nije izdržao i nastavio je. Ali nama se čini da bismo ovdje mogli završiti« (F. M. Dostojevski, *Zapisi iz podzemlja*, u: *Zapisi iz mrtvog doma*, prev. Vladimir Gerić. Zagreb: Globus media, 2005., str 477).

Na kraju ćemo primijetiti još dvije karakteristike »junaka iz podzemlja«. On nema samo riječ nego i lice s osvrtnom i s uzmakom i sa svim pojavama koje odatle proistječu. Interferencija i prekid glasova kao da prodiru u njegovo tijelo, lišavajući ga samodostatnosti i jednosmislenosti. »Čovjek iz podzemlja« mrzi svoje lice jer i u njemu osjeća vlast drugoga nad sobom, vlast njegovih ocjena i njegovih mišljenja. On sam gleda na svoje lice tuđim očima, očima drugoga. I taj tuđi pogled isprekidano se stapa s njegovim vlastitim pogledom i stvara u njemu svojevrsnu mržnju prema vlastitom licu:

»Na primjer, mrzio sam svoje lice, smatrao sam da je gnusno, štoviše, mislio sam da iz njega izbija neki podao izraz i zbog toga sam svaki put, kad sam se javljao na dužnost, grčevito nastojao da se držim što samostalnije, da nitko ne posumnja u moju podlost, a na licu da izražavam što više plemenitosti. „Pa neka mi lice bude i ružno“, mislio sam, „ali neka bude plemenito, izražajno, i, što je najvažnije, *neobično* pametno!“ Ali sam pouzdano i pačenički znao da svojim licem nikada neću izraziti sva ta savršenstva. Međutim, što je najžasnije, smatrao sam da ono izgleda nesumnjivo glupo. A bio bih sasvim zadovoljan i da izgleda pametno. Čak bih bio spreman pristati i na podao izraz, samo kad bi mi lice istovremeno smatrali i užasno pametnim« (F. M. Dostojevski, *Zapisi iz podzemlja*, u: *Zapisi iz mrtvog doma*, prev. Vladimir Gerić. Zagreb: Globus media, 2005., str. 409).

Kao što namjerno čini riječ o sebi nedostojanstvenom, on se raduje i nedostojanstvenosti svojega lica:

»Slučajno sam se pogledao u zrcalo. Moje mi se uzrujano lice pričinilo do krajnosti odvratnim – blijedo, zlo, podlo, raščupane kose. „Ništa ne smeta, baš mi je drago“, pomislio sam, „upravo se radujem što će me upoznati ovako odvratnog; to mi godi...“« (F. M. Dostojevski, *Zapisi iz podzemlja*, u: *Zapisi iz mrtvog doma*, prev. Vladimir Gerić. Zagreb: Globus media, 2005., str. 444).

Polemika s drugim na temu o sebi samom usložnjava se u *Zapisima iz podzemlja* polemikom s drugim na temu o svijetu i o društvu. Junak iz podzemlja je, za razliku od Djevuškina i Goljatkinina – ideolog.

U njegovoj ideološkoj riječi mi ćemo bez teškoća otkriti te iste pojave kao što je riječ o sebi samom. Njegova je riječ o svijetu polemički i otvorena i skrivena; pri tome ona ne polemizira samo s drugim ljudima, s drugim ideologijama, već i sa samim predmetom svojega mišljenja – sa svijetom i s njegovim ustrojem. I u riječi o svijetu također kao da za nj odzvanjaju dva glasa između kojih ne može naći sebe i svoj svijet jerbo i svijet on određuje s uzmakom. Kao što je i tijelo u njegovim očima postajalo isprekidano, tako isprekidan postaje za njega i svijet, priroda, društvo. U svakoj misli o njima – borba je glasova, ocjena, gledišta. U svemu on osjeća prije svega **tuđu volju** koja ga predodređuje. U aspektu te tuđe volje on percipira svjetski ustroj, prirodu s njezinom mehaničkom zakonitošću i društveno uređenje. Njegova se misao razvija i gradi kao **misao onoga koga je osobno uvrijedio svjetski ustroj**, onoga koga je osobno ponizila njegova slijepa neophodnost. To pridaje ideološkoj riječi duboko intiman i strastan karakter i dopušta mu da se tijesno prepleće s riječju o sebi samom. Čini se (i takva je stvarna zamisao Dostojevskoga) da se radi zapravo o jednoj riječi i da samo dolazeći k sebi samom junak dolazi i k svojem svijetu. Njegova riječ o svijetu, kao i riječ o sebi, duboko je dijalogična: svjetskom poretku, čak mehaničkoj zakonitosti prirode, on upućuje izrazit prijekor, kao da ne govori o svijetu, već sa svijetom. O tim osobitostima ideološke riječi govorit ćemo dalje, kad prijeđemo na junake – ideologe u prvom redu, osobito na Ivana Karamazova; u njemu te karakteristike istupaju osobito jasno i intenzivno.

Riječ »junaka iz podzemlja« u potpunosti je riječ-obraćanje. Govoriti za nj znači obraćati se nekome; govoriti o sebi znači obraćati se svojom riječju sebi samom, govoriti o drugom znači obraćati se drugom, govoriti o svijetu – obraćati se svijetu. Međutim, govoreći sa sobom, s drugim, sa svijetom, on se istovremeno obraća još i trećem: odvodi pogled na stranu – na slušatelja, svjedoka, suca.<sup>149</sup> Tâ istovremena trostruka okrenutost riječi i to što ona uopće ne poznaje predmet izvan okrenutosti k njoj zapravo stvara taj isključivo živahan, nemiran, uzburkan i, mi bismo rekli, nametljiv karakter te riječi. Nju se ne može promatrati kao umireno dovoljnu sebi i svojem predmetu lirsku ili epsku riječ, »otuđenu« riječ; ne, na nju prije svega reagiraš, odazivaš se, uvlačiš se u njezinu igru; ona može uzburkati i zadirkivati, gotovo kao osobno obraćanje živoga čovjeka. Ona ruši rampu, ali ne zbog svoje aktualnosti ili zbog neposrednoga

<sup>149</sup> Sjetimo se karakteristike govora junaka *Krotke* koju je u predgovoru iznio sam Dostojevski: »[...] čas govori sam sebi, čas kao da se obraća nevidljivu slušaocu, čas nekakvu sucu. Ali tako obično i biva u zbilji« (F. M. Dostojevski, *Krotka*, prev. Zlatko Crnković, u: F. M. Dostojevski, *Bjesovi II.*, Zagreb: Znanje – Zora, 1975., str. 322).

filozofskog značenja, nego upravo zahvaljujući svojoj formalnoj strukturi koju smo analizirali.

Trenutak **obraćanja** svojstven je svakoj riječi u Dostojevskoga, riječi pripovijedanja u istom takvom stupnju kao i riječi junaka. U svijetu Dostojevskoga nema ničega stvarnosnog, nema predmeta, objekta – postoje samo subjekti. Stoga nema ni riječi-prosuđivanja, riječi o objektu, izvanjske predmetne riječi – postoji tek riječ-obraćanje, riječ koja dijaloški dodiruje drugu riječ, riječ o riječi, koja se obraća riječi.

### 3. Riječ junaka i riječ pripovijedanja u romanima Dostojevskoga

Prelazimo na romane. Zaustavit ćemo se na njima kraće jerbo se ono novo što oni donose pokazuje u dijalogu, ne u monološkom iskazu junakā, koji se ovdje samo zgušnjava i utanačuje, ali ne obogaćuje bitno novim strukturnim elementima.

Raskoljnikovljeva monološka riječ zapanjuje svojom krajnjom unutarnjom dijalogizacijom i živim osobnim obraćanjem prema svemu o čemu on razmišlja i što govori. Za Raskolnikova pomisliti o predmetu znači obratiti se njemu. On o pojavama ne misli, nego s njima govori.

Tako se on obraća sebi samom (često s »ti«, kao drugomu), uvjerava se, zadirkuje, optužuje, ismijava i tako dalje. Evo obrasca takvog dijaloga sa samim sobom:

»Neće? A što ćeš učiniti da od toga ne bude ništa? Hoćeš li im zabraniti da se žrtvuju? A kakvo pravo imaš? Što im možeš zauzvat obećati da bi stekao to pravo? Da ćeš njima posvetiti sav svoj život, svu svoju budućnost, *kad dovršiš studije i dobiješ namještenje?* To smo već čuli, ali to je *na vrbi svirala*, nego, što ćeš sada? Jer tu treba sad nešto učiniti, razumiješ li? A što sad radiš? Živiš na njihovoj grbači. Jer one dobivaju novac na račun mirovine, a dobivaju ga od gospode Svidrigajlovih! Kako ćeš ih očuvati od tih Svidrigajlovih, od tog Afanasija Ivanoviča Vahrušina, ti budući milijunašu, Zeuse, što upravljaš njihovom sudbinom? Za deset godina? Ali za deset godina majka će ti već oslijepjeti od pletenja rubaca, pa možda i od suza; iskopnjet će ti od posta; a sestra? Hajde, dosjeti se što može biti od tvoje sestre za deset godina, ili u tijeku tih deset godina? Jesi li se domislio?

Tako je tim pitanjima mučio i dražio samog sebe, i čak je nekako uživao u tome« (F. M. Dostojevski, *Zločin i kazna*, prev. Zlatko Crnković. Kostrena: Lektira, 2014., str. 47).

Takav je njegov dijalog sa samim sobom tijekom cijeloga romana. Mijenjaju se, doduše, pitanja, mijenja se ton, ali struktura ostaje ista. Njegov unutarnji govor pun je karakterističnih tuđih riječi koje je on tek čuo ili pročitao: u majčinu pismu, u govorima Lužina, Dunječke, Svidrigajlova, navedenima u pismu, u govoru Marmeladova koji je netom čuo, u prenesenim mu Sonječkinim riječima i tako dalje. On navodnjava svoj unutarnji govor tim tuđim riječima, otežavajući ih svojim akcentima ili izravno mijenjajući njihove akcente, ulazeći s njima u strastvenu polemiku. Zahvaljujući tomu njegov se unutarnji govor gradi poput niza živih i strastvenih replika na sve tuđe riječi koje je nakupio kroz iskustvo nedavnih dana, koje je čuo i koje su ga dirnule. Svim osobama s kojima polemizira on se obraća s »ti« i gotovo svakomu vraća njegove riječi, ali s promijenjenim tonom i naglaskom. Pri tome se svaka osoba, svaki novi čovjek odmah za nj pretvara u simbol, a njegovo ime postaje opća riječ: Svidrigajlovi, Lužini, Sonječke i slično. »Hej, vi, Svidrigajlove! Što ovdje trebate?« – viče on nekakvom kicošu koji se udvara pijanoj djevojci. Sonječka koju on poznaje po Marmeladovljevim pričama čitavo vrijeme figurira u njegovu unutarnjem govoru kao simbol bespotrebne i uzaludne žrtve. Na isti način, iako s drugačijom nijansom, figurira i Dunja, svoj smisao ima Lužinov simbol.

Međutim ne ulazi svaka osoba u njegov unutarnji govor kao karakter ili tip, nego kao fabularno lice njegova životnog sižea (sestra, sestrin ženik i tako dalje), kao simbol nekakvoga životnog stava i ideološke pozicije, kao simbol određenoga životnog rješenja onih ideoloških pitanja koja ga muče. Čim se čovjek pojavi u njegovu vidokrugu, istog trena za njega postaje utjelovljeno razrješenje njegova pitanja, drugačije razrješenje od onoga do kojega je došao sam; zato ga svatko dira u dušu i dobiva čvrstu ulogu u njegovu unutarnjem govoru. Sve te osobe on suodnosi, supostavlja ili suprotstavlja jedne drugima, prisiljava ih da odgovaraju jedni drugima, dozivaju jedni druge ili da se međusobno optužuju. Kao rezultat toga njegov se unutarnji govor odvija kao filozofska drama u kojoj junacima postaju utjelovljene, životno ostvarene točke gledišta na život i na svijet.

Svi glasovi koje je Raskolnikov uveo u svoj unutarnji govor ulaze u njemu u svojevrsni dodir kakav nije moguć među glasovima u realnom dijalogu. Ovdje, zahvaljujući tomu što zvuče u jednoj svijesti, oni postaju uzajamno propusni. Približeni su, naslonjeni jedni na druge, djelomično se sijeku stvarajući odgovarajuće zastoje na području sjecišta.

Već smo ranije ukazivali na to da u Dostojevskoga nema misaonog oblikovanja, nema ga čak u granicama svijesti pojedinih junaka (uz vrlo rijetke izuzetke). Čitav smisaoni materijal junakova svijest dobiva odjedanput, i ne u obliku odvojenih misli i teza, nego kao ljudske smisaone

stavove, kao glasove, i radi se samo o izboru među njima. Ta unutarnja ideološka borba koju vodi junak borba je za odabir između već prisutnih smisaonih mogućnosti čija količina ostaje gotovo nepromijenjena tijekom cijeloga romana. Motivi: nisam to znao, nisam to vidio, to mi se otkrilo tek kasnije – ne postoje u svijetu Dostojevskoga. Njegov junak sve zna i sve vidi od samoga početka. Zbog toga su uobičajene izjave junaka (ili pripovjedača o junacima) poslije katastrofe, da su oni već unaprijed sve znali i sve predvidjeli. »Naš junak uzviknuo i uhvatio se za glavu. Jaoh! To je on već odavno slutio« (F. M. Dostojevski, *Dvojniki*, prev. Iso Velikanović. Zagreb: Znanje, 1976., str. 253). Ovako završava *Dvojniki*. »Čovjek iz podzemlja« stalno naglašava da je sve znao i sve predvidio. »Sve sam to vidio, sve do posljednje sitnice, vidio sam i znao bolje od svih; sav moj očajni položaj bio mi je kao na dlanu!« – kliče junak *Krotke* (F. M. Dostojevski, *Krotka*, prev. Zlatko Crnković, u: *Bjesovi II.*, Zagreb: Znanje – Zora, 1975., str. 355). Istina, vidjet ćemo sada, vrlo često junak skriva od sebe ono što zna i pretvara se pred samim sobom da ne vidi ono što cijelo vrijeme zapravo stoji pred njegovim očima. Ali u tom slučaju osobitost koju smo izdvojili nastupa još oštrije.

Nikakvo se misaono oblikovanje pod utjecajem novoga materijala, novih gledišta gotovo ne događa. Radi se tek o izboru, o rješavanju pitanja: »tko sam ja?« i »s kim sam ja?«. Pronaći svoj glas i orijentirati ga među drugim glasovima, spajati ga s jednim, suprotstavljati drugima ili odvojiti svoj glas od drugoga glasa s kojim je on neodvojivo spojen – takvi su zadaci koje rješavaju junaci tijekom romana. To i određuje junakova riječ. Ona mora pronaći sebe, razotkriti sebe među drugim riječima u najnapregnutijoj uzajamnoj orijentaciji s njima. I sve su te riječi obično u potpunosti dane od samoga početka. U procesu čitave unutarnje i vanjske radnje romana one se tek na različit način smještaju u međuodnos, ulaze u različite spojeve, ali njihov broj, zadan od samoga početka, ostaje nepromijenjen. Mogli bismo reći ovako: od samog se početka daje nekakva ustaljena i sadržajno nepromijenjena smisaona raznovrsnost, i u njoj se događa tek premještanje akcenata. Raskoljnikov još prije ubojstva prepoznaje u Marmeladovljevoj priči Sonjin glas i istoga trena odlučuje ići k njoj. Od samoga početka njezin glas i njezin svijet ulaze u Raskoljnikovljev vidokrug, uključuju se u njegov unutarnji dijalog.

»Da, zbilja, Sonja« – govori Raskoljnikov poslije konačnog priznanja joj – »dok sam ono u mraku ležao pa mi se sve nešto previđalo, to me valjda vrag kušao, a?

– Šutite! Ne rugajte se, bogohulniče, ništa, ništa vi ne razumijete!  
O, Bože! Ništa, ništa neće ni razumjeti!

– Šuti, Sonja, uopće se ne rugam, i sam znam da me vrag zaveo. Šuti, Sonja, šuti! – ponovi on sumorno i tvrdokorno. – Sve ja znam. **Sve sam ja to već premetnuo u mislima i rekao šaptom sam sebi dok sam onda ležao u mraku... Sve sam to raspravio sa samim sobom, sve do u tančine, i sve znam, sve!** I kako mi je samo onda dojadilo sve to naklapanje! Htio sam sve zaboraviti i iznova započeti, Sonja, i prestati naklapati!.. Nešto sam drugo morao doznati, nešto me drugo guralo naprijed: **morao sam doznati, i to što prije doznati, jesam li gnjida kao i svi, ili sam čovjek?** Hoću li moći preskočiti zapreku ili neću? Hoću li se odvažiti da se sagnem i uzmem ili neću? Jesam li puzav stvor ili imam *pravo*... Htio sam ti samo nešto dokazati: **da me vrag onda zaveo, a tek mi je poslije objasnio da nisam imao prava ići tim putem, jer sam upravo isto onakva gnjida kao i svi ostali! Narugao mi se pa sam zato i došao sad k tebi!** Primi gosta! Da nisam gnjida, zar bih došao? Čuj, kad sam onda išao k babi, mislio sam samo da *pokušam*... Tako da znaš!« (F. M. Dostojevski, *Zločin i kazna*, prev. Zlatko Crnković. Kostrena: Lektira, 2014., str. 430–431).

U tom Raskoljnikovljevu šapatu, dok je ležao sam u tami, zvučali su već svi glasovi, zvučao je i Sonjin glas. Među njima je on tražio sebe (i zločin je bio tek ispitivanje sebe), orijentirao je svoje akcente. Sada se odvija njihova preorijentacija; dijalog čiji smo odlomak naveli događa se u prijelaznom periodu toga procesa premještaja akcenata. Glasovi u Raskoljnikovljevoj duši već su se pomakli i jedan siječe drugi na drugačiji način. Ali neprekidnoga junakova glasa u granicama romana nećemo čuti; na njegovu mogućnost ukazuje se tek u epilogu.

Naravno, time osobitosti Raskoljnikovljeve riječi sa svom raznolikošću stilističkih pojava karakterističnih za nju nismo nikako iscrpili. Na izuzetno naporan život tih riječi u dijalozima s Porfirijem morat ćemo se još vratiti.

Na *Idiotu* ćemo se zaustaviti još kraće jer tamo bitno novih stilističkih pojava gotovo i nema.

Uvedena u roman Ipolitova ispovijest («Moja neophodna izjava») klasičan je obrazac ispovijesti s uzmakom, kao što je i samo Ipolitovo neuspjelo samoubojstvo po svojoj zamisli bilo samoubojstvo s uzmakom. Tu Ipolitovu zamisao uglavnom točno određuje Miškin. Odgovarajući Aglaji koja pretpostavlja da se Ipolit htio ustrijeliti samo kako bi ona mogla kasnije pročitati njegovu ispovijest, Miškin govori: »To jest, to... kako bih vam rekao? Jako je teško reći to. No zacijelo je želio da bi ga svi okružili i rekli mu kako ga vole i cijene, i da bi ga svi stali moljakati neka ostane na životu. Vrlo je vjerojatno da je vas držao na umu više od sviju,

jer je u takvom času spomenuo vas... premda nije možda i sâm znao da ste mu vi na umu« (F. M. Dostojevski, *Idiot*, prev. Iso Velikanović. Rijeka: Otokar Keršovani, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1964., str. 508).

Ovo nije, dakako, grub račun, to je upravo uzmak koji ostavlja Ipolitova volja i koji u istoj toj mjeri stvara nered u njegovu odnosu prema sebi i prema drugima.<sup>150</sup> Stoga Ipolitov glas isto tako nije unutarnje završen, isto tako ne poznaje točku kao i glas »čovjeka iz podzemlja«. Nije slučajno da se njegova posljednja riječ (kojom bi po zamisli trebala biti ispovijest) činjenično nije pokazala kao posljednja jer samoubojstvo nije uspjelo.

U proturječju s ovim skrivenim stavom koji određuje čitav stil i ton cjeline o priznanju drugoga stoje Ipolitove otvorene objave koje definiraju sadržaj njegove ispovijesti: neovisnost o tuđem sudu, ravnodušnost prema njemu i manifestacija svoje volje. »Neću da odem« – govori on – »a da ne ostavim ni riječ za odgovor – riječ slobodnu, a ne primoranu – nije da se opravdam – o, ne, nemam ni u koga i ni za što da molim oprostjenje – nego tako, jer sam želim to« (F. M. Dostojevski, *Idiot*, prev. Iso Velikanović. Rijeka: Otokar Keršovani, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1964., str. 492). Na tom se proturječju zasniva čitav njegov lik, ono određuje svaku njegovu misao i svaku riječ.

S ovom se osobnom Ipolitovom riječju o sebi samom isprepleće i ideološka riječ koja se kao u »čovjeka iz podzemlja« obraća univerzumu, obraća s protestom; izraz toga protesta treba biti i samoubojstvo. Njegova misao o svijetu razvija se u oblicima dijaloga s nekakvom višom silom koja ga je uvrijedila.

Uzajamna orijentacija Miškinovog govora s tuđom riječi također je vrlo napregnuta iako nosi ponešto drugačiji karakter. I Miškinov unutarnji govor razvija se dijaloški kako u odnosu na sebe samoga tako i u odnosu na drugoga. On također ne govori o sebi, ni o drugom, nego sa sobom i s drugim, i nemir tih unutarnjih dijaloga vrlo je velik. Ali njime rukovodi prije bojazan od svoje vlastite riječi (u odnosu na drugoga) nego bojazan od tuđe riječi. Njegove napomene, usporavanje i ostalo u većini slučajeva objašnjavaju se upravo ovom bojazni; počinjući od obične delikatnosti prema drugomu i završavajući dubokim i načelnim strahom da se o drugom kaže odlučujuća, konačna riječ. On se boji svojih misli o drugom, svojih slutnji i pretpostavki. U ovom svijetlu vrlo je tipičan njegov unutarnji dijalog prije Rogožinova pokušaja njegova ubojstva.

<sup>150</sup> Miškin također točno prepoznaje ovo: »... Uz to nije on možda nikako ni mislio, nego je jedino želio to... želio da se posljednji put sastane s ljudima, da stekne njihovo štovanje i ljubav« (F. M. Dostojevski, *Idiot*, prev. Iso Velikanović. Rijeka: Otokar Keršovani, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1964., str. 509).

Doduše, po zamisli Dostojevskoga, Miškin je već nositelj **iskrene riječi**, to jest takve riječi koja je sposobna aktivno i uvjereno miješati se u unutarnji dijalog drugoga čovjeka, pomažući mu prepoznavati vlastiti glas. U jednom trenutku najoštrijega prekida glasova u Nastasji Filipovnoj, kad ona u Ganjičkinu stanu očajno glumi »palu ženu«, Miškin uvodi gotovo odlučujući ton u njezin unutarnji dijalog:

»– A vas i nije stid! Zar ste vi takvi kakvom su vas prikazivali sada? Ta zar to može biti! – uzviče odjednom knez s dubokim srdačnim prijekorom.

Nastasja se Filipovna začudi, osmjehne se, no kao da nešto krije pod svojim smiješkom, malo se zbuni, pogleda Ganju i pođe iz gostinjske sobe. Ali nije stigla do predsoblja, nego se odmah vrati, brzo pristupi k Nini Aleksandrovnoj, uhvati joj ruku i uznese k svojim usnama.

– Ta ja i zaista nisam takva, pogodio je – zašapće brzo, žarko, sva plane i zarumeni se, pa se okrene i izide sada tako naglo da nitko nije dospio ni da razabere zašto se vraćala« (F. M. Dostojevski, *Idiot*, prev. Iso Velikanović. Rijeka: Otokar Keršovani, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1964., str. 142).

Slične riječi i sa sličnim efektom on zna reći i Ganji, i Rogožinu, i Elizaveti Prokofjevnoj i drugima. Međutim ta iskrena riječ, dozivanje jednog od glasova drugoga kao istinskog, po zamisli Dostojevskoga, nije u Miškina nikad odlučujuća. Ona je lišena nekakve posljednje sigurnosti i vlasnosti i često se jednostavno prekida. Čvrste i cjelovite monološke riječi ne poznaje ni on. Unutarnji dijalogizam njegove riječi jednako je velik i nemiran kao i kod drugih junaka.

Prelazimo na *Bjesove*. Zaustavit ćemo se samo na ispovijesti Stavrogina.

Stilistika stavroginske ispovijesti privukla je pažnju Leonida Grosmana koji joj je posvetio mali rad pod nazivom »Stilistika Stavrogina (Prilog proučavanju novog poglavlja *Bjesova*)«.<sup>151</sup>

Evo zaključka iz njegove analize:

»Takav je neobičan i fini kompozicijski sustav stavroginske „Ispovijesti“. Oštra samoanaliza prijestupne svijesti i nemilosrdan zapis svih njezinih najsitnijih ogranaka zahtijevali su već u samom tonu priče nekakvo novo načelo raslojavanja riječi i dijeljenja na razine cjelovitoga i tečnoga govora. Gotovo čitavim tijekom priče

<sup>151</sup> U knjizi *Poetika Dostojevskoga*, Moskva: Gosudarstvennaja akademija hudožestvennyh nauk, 1925. Članak je bio prvotno tiskan u drugom zborniku: *Stat'i i materialy*, ur. A. S. Dolinin. Moskva – Leningrad: Mysl', 1924.

osjeća se princip raspada skladnoga pripovjednog stila. Ubojito-analitička tema ispovijesti strašnoga grešnika tražila je isto tako raščlanjeno utjelovljenje koje kao da se neprekidno raspada. Sintetički završen, gladak i uravnotežen govor književnoga opisa najmanje bi odgovarao ovom kaotično-stravičnom i uznemireno-kolebljivom svijetu prijestupnoga duha. Sva jeziva nakaznost i neiscrpan užas stavroginskih sjećanja zahtijevali su tu poremećenost tradicionalne riječi. Košmarnost teme uporno je tražila nekakve nove postupke izopačenosti i razdražljivosti iskaza.

„Stavroginova ispovijest“ izvrstan je stilistički eksperiment u kojem se klasična umjetnička proza ruskoga romana prvi put grčevito uzdrimala, izobličila i pomakla u smjeru nekakvih nepoznatih budućih dostignuća. Samo na pozadini europske umjetnosti našeg vremena može se naći kriterij za ocjenu svih proročkih postupaka ove dezorganizirane stilistike«. <sup>152</sup>

L. Grosman shvatio je Stavroginovu ispovijest kao monološki izraz njegove svijesti; taj je stil po njegovu mišljenju adekvatan temi, to jest samom zločinu i Stavroginovoj duši. Grosman je tako primijenio na ispovijest načela obične stilistike koja uzima u obzir tek izravnu riječ, riječ koja poznaje samo sebe i svoj predmet. U stvarnosti stil Stavroginove ispovijesti određuje prije svega njezin unutarnjedijaloški stav u odnosu na drugoga. Upravo to osvrtnje na drugoga definira lomove njezina stila i čitav njezin specifičan oblik. Baš je to imao u vidu Tihon kad je odmah krenuo s »estetičkom kritikom« stila ispovijesti. Karakteristično je da Grosman najvažnije u Tihonovoj kritici sasvim ispušta iz vida i ne navodi u svojem članku, već se dotiče samo drugostupanjskoga. Tihonova kritika vrlo je važna jerbo ona nesumnjivo izražava umjetničku zamisao samoga Dostojevskoga.

U čemu Tihon vidi osnovni porok ispovijesti?

Prve su Tihonove riječi poslije čitanja stavroginskoga zapisa bile:

- »– A nije li moguće u ovom spisu napraviti drugačije izmjene?
- Zašto? Ja sam pisao iskreno – odgovorio je Stavrogin.
- Ponešto u stilu...«. <sup>153</sup>

<sup>152</sup> Leonid Grossman, *Poëtika Dostojevskogo*. Moskva: Gosudarstvennaja akademija hudožestvennyh nauk, 1925., str. 162.

<sup>153</sup> *Dokumenty po istorii literatury i obščestvennosti*, god. I. F.M. Dostojevskij. Moskva: Izdatel'stvo Centrarhiva RSFSR, 1922., str. 32. Budući da u prijevodu Ivana i Jakše Kušana kojim smo se služile nedostaje ovaj dijalog, prevele smo ga same (op. prev.).

Dakle, slog (stil) i njegov nesklad prije svega su zapanjili Tihona u ispovijesti. Navest ćemo odlomak iz njihova dijaloga koji razotkriva bit stavroginskoga stila:

»**Vi kao da ste hotimično nastojali što surovije prikazati samoga sebe, surovije nego što vam je srce željelo** – govorio je Tihon sve otvorenije i otvorenije. Očigledno je „dokument“ ostavio na njega snažan dojam.<sup>154</sup>

– „Prikazati“? Ja nisam ni htio sebe „prikazati“, a pogotovo se nisam nimalo prenemagao.

Tihon brzo obori pogled.

– Ovaj spis je iskreni izljev srca koje je teško ojađeno – je li točno? – izreče on nekako odlučno i gotovo zanosno. – Jest, vas su obuzeli kajanje i prirodna potreba za kajanjem... vi ste se našli na velikom putu, na rijetkom putu... **Ali mi se čini da već unaprijed mrzite i prezirete sve one koji će pročitati ono što ste opisali i izazivate ih na borbu...** Kad se niste sramili da priznate svoje zlodjelo, **zašto da se stidite kajanja?**

– Ja? Ja da se stidim?

– **Stidite se i bojite se.**

– Da se bojim?...

– Do smrti.<sup>155</sup> **Vi kažete: neka gledaju u mene; a kako ćete vi gledati u njih?...** Pojedina mjesta u vašem izlaganju još su i stilski istaknuta; vi kao da uživate u svojoj psihologiji i ne odričete se ni jedne sitnice kojom možete **začuditi čitatelja**, pokazujući mu svoju bezosjećajnost i bestidnost, kakvu možda i ne osjećate. **Što je to pak doli oholo krivčevo izazivanje suca?**«<sup>156</sup> (F. M. Dostojevski, *Bjesovi*, prev. Ivan i Jakša Kušan, u: *Bjesovi II*. Zagreb: Znanje – Zora, 1975., str. 34–35).

Stavroginova ispovijest, kao i Ipolitova ispovijest i ispovijest »čovjeka iz podzemlja«, ispovijest je svrlo napregnutom orijentacijom na drugoga bez kojega se junak ne može snaći, ali kojega istodobno mrzi i čiji sud ne prihvaća. Zato je Stavroginova ispovijest, kao i ispovijesti koje smo ranije raščlanili, lišena snage koja zaokružuje i hita prema toj istoj lošoj beskonačnosti prema kojoj je tako očigledno hitao govor »čovjeka iz

---

<sup>154</sup> Budući da u prijevodu Ivana i Jakše Kušana kojim smo se služile nedostaje ova rečenica, prevele smo je same (*op. prev.*).

<sup>155</sup> Vidi prethodnu bilješku.

<sup>156</sup> *Dokumenty po istorii literatury i obščestvennosti*, god. I. F. M. Dostojevskij. Moskva: Izdatel'stvo Centrarnhiva RSFSR, 1922., str. 33. Budući da u prijevodu Ivana i Jakše Kušana kojim smo se služile nedostaje ova rečenica, prevele smo je same (*op. prev.*).

podzemlja«. Bez priznanja i utvrđivanja drugoga Stavrogin nije sposoban prihvatiti samoga sebe iako istodobno ne želi prihvatiti i suđenje drugoga o sebi. »A meni je važno da bude onih koji će sve znati i koji će gledati u mene, baš kao i ja u njih. Želim da svi gledaju u mene. Hoće li mi od toga biti lakše – ne znam. Utičem se tome kao posljednjem lijeku« (F. M. Dostojevski, *Bjesovi*, prev. Ivan i Jakša Kušan, u: *Bjesovi II*. Zagreb: Znanje – Zora, 1975., str. 32). Istovremeno je stil njegove ispovijesti izdiktirala mržnja i odbojnost prema tim »svima«.

Stavroginov odnos prema sebi i prema drugom zatvoren je u taj isti bezizlazni krug kojim je lutao »čovjek iz podzemlja« »ne obraćajući nikakvu pažnju na svoje prijatelje« i istodobno lupajući čizmama kako bi oni neizostavno primijetili na koncu da on na njih ne obraća pažnju. Ovdje je to dano na drugom materijalu, vrlo daleku od komike. Ali Stavroginov je položaj ipak komičan. »Čak u **formi** najvećeg ovog pokajanja postoji nešto **smiješno**« – kaže Tihon.

Međutim, obraćajući se samoj »Ispovijesti«, moramo priznati da se po vanjskim karakteristikama stila ona izrazito razlikuje od *Zapisa iz podzemlja*. Nijedna tuđa riječ, nijedan tuđi akcent ne prodire u njezino tkivo. Nijedna opaska, nijedno ponavljanje, nijedno višetočje. Nikakvih vanjskih obilježja utjecaja tuđe riječi koja nadvladava kao da se ne pokazuje. Ovdje je zaista tuđa riječ toliko duboko prodrila unutra, u same atome konstrukcije, replike koje se međusobno bore toliko su tijesno nalegle jedna na drugu da se riječ predstavlja izvanjski monološkom. Ali čak i nedovoljno osjetljivo uho ipak hvata u njoj oštro i nepomirljivo nadjačavanje glasova na koje je odmah ukazao Tihon.

Stil se prije svega određuje ciničnim ignoriranjem drugoga, ignoriranjem naglašeno namjernim. Fraza je grubo presječena i cinično točna. To nije trijezna strogost i točnost, nije dokumentarnost u običnom smislu jerbo je takva realistička dokumentarnost usmjerena na svoj predmet i, uza svu stilsku suhoću, teži tomu da bude adekvatna za sve njegove strane. Stavrogin teži tomu da izgovori svoju riječ bez vrijednosnoga akcenta, da je napravi namjerno drvenom, da istrijebi iz nje sve ljudske tonove. On želi da svi gledaju na nj, ali istovremeno se kaje u nepomičnoj i beživotnoj maski. Zato on prestrojava svaku rečenicu tako da se u njoj ne otkrije njegov osobni ton, da se ne provuče njegov pokajnički ili barem jednostavno uzrujan naglasak. Zato on lomi frazu, jer je normalna fraza odviše savitljiva i osjetljiva u prenošenju ljudskoga glasa.

Navest ćemo samo jedan primjer: »Ja, Nikolaj Stavrogin, bivši časnik, godine 186... – živio sam u Petrogradu i prepuštao se razvratu u kojemu nisam nalazio zadovoljstva. Tada sam neko vrijeme imao čak tri stana. U jednome sam svratištu stanovao, hranio se i držao poslugu, a ondje je

također odsjela Marja Lebjatkina, moja današnja zakonita žena. Druga dva stana sam unajmljivao mjesečno, za provod: u jednome sam primao neku gospođu koja me je voljela, a u drugome – njezinu sobaricu, i neko vrijeme me je progonila pomisao da njih obje, gospođu i sluškinju, istovremeno pozovem tako da se sastanu u mom stanu. Poznavajući njihove naravi, nadao sam se da bi me ta glupa šala mogla bar malko razveseliti«<sup>157</sup> (F. M. Dostojevski, *Bjesovi*, prev. Ivan i Jakša Kušan, u: *Bjesovi II*. Zagreb: Znanje – Zora, 1975., str. 17–18).

Fraza kao da se prekida tamo gdje počinje živi ljudski glas. Stavrogin kao da se okreće od nas nakon svake bačene nam riječi. Upadljivo je da se čak riječ »ja« on trudi ispustiti kad govori o sebi, gdje »ja« nije jednostavno formalno upućivanje na glagol, nego gdje na njemu treba biti osobito jak i osobni naglasak (na primjer, u prvoj i zadnjoj rečenici navedenoga odlomka). Sve te sintaktičke osobitosti koje izdvaja Grosman – izlomljena fraza, namjerno beživotna ili namjerno cinična riječ i slično – u biti su očitovanje osnovnoga Stavroginova nastojanja da iz svoje riječi naglašeno i izazovno otkloni živ osobni akcent, da govori leđima okrenut slušatelju. Naravno, pored ovoga momenta našli bismo u Stavroginovoj »Ispovijesti« i neke od onih pojava s kojima smo se upoznali u prethodnim monološkim iskazima junaka, doduše u oslabljenu obliku, i u svakom slučaju u stanju podčinjenosti osnovnoj dominantnoj tendenciji.

Priča *Mladića* osobito na početku kao da nas ponovo vraća na *Zapise iz podzemlja*: ista skrivena i otvorena polemika s čitateljem, iste opaske, višetočja, isto uvođenje predvidljivih replika, ista ta dijalogizacija svih odnosa prema sebi samom i prema drugom. Iste osobitosti karakteriziraju svakako i riječ *Mladića* kao junaka.

U Versilovljevoj riječi pronalaze se ponešto drugačije pojave. Njegova je riječ suzdržana i kao da je dovoljno estetična. Ali u stvarnosti nema ni u njoj istinskoga sklada. Čitava je sagrađena tako da bi namjerno i naglašeno, uz suzdržano-preziran izazov prema drugom, prigušila sve osobne tonove i akcente. To rasrđuje i vrijeđa *Mladića* koji žudi za tim da čuje vlastiti Versilovljev glas. Sa zadivljujućim umijećem Dostojevski u rijetkim trenucima tjera taj glas da se probije sa svojim novim i neočekivanim intonacijama. Versilov dugo i uporno izbjegava susret s *Mladićem* u četiri oka bez verbalne maske koju je izradio i stalno je nosi s tako velikom profinjenošću. Evo jednoga od susreta u kojima se probija Versilovljev glas:

<sup>157</sup> *Dokumenti po istorii literatury i obščestvennosti*, god. I. F. M. Dostoevskij. Moskva: Izdatel'stvo Centrarnhiva RSFSR, 1922., str. 15.

» – Ove stepenice... – mrmljao je Versilov, razvlačeći riječi, očevidno samo zato da bi nešto govorio, i očevidno bojeći se da ja što ne bih rekao – ove stepenice – ja sam se odvikao od njih, a ti si na trećem katu, uostalom sad znam put... ne uznemiruj se, dragi moj, još ćeš nazepsti...

Dođosmo već do izlaznih vrata, a ja sam neprestano išao za njim. On otvori vrata; vjetar puhnu brzo i ugasi mi svijeću. Tada ga ja najedanput uhvatih za ruku; bio je potpun mrak. On zadrhta, ali je šutio. Ja se prignuh njegovoj ruci i najedanput je stadoh ljubiti, nekoliko puta, mnogo puta.

– Dragi moj mali, zašto me toliko voliš? – progovori on, ali već sasvim drukčijim glasom. Njegov glas je drhtao. U njemu je odjekivalo nešto sasvim novo, kao da to nije on govorio« (F. M. Dostojevski, *Mladić*, prev. Miloš Ivković. Rijeka: Otokar Keršovani, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1964., str. 260–261).

Međutim nadjačavanje dvaju glasova u Versilovljevu glasu osobito je oštro i jako u odnosu na Ahmakovu (ljubav – mržnja) i djelomično na Mladićevu majku. To nadjačavanje završava potpunim privremenim raspadom tih glasova – dvojništvom.

U *Braći Karamazovima* pojavljuje se novi trenutak u izgradnji junakove monološke riječi na kojem se trebamo ukratko zaustaviti, iako se on razotkriva u svoj svojoj punoći zapravo već u dijalogu.

Govorili smo da junaci Dostojevskoga od samoga početka sve znaju i tek vrše izbor između smisaonoga materijala danog u potpunosti. Ali ponekad oni skrivaju od sebe to što u stvarnosti već znaju i vide. Najjednostavniji izraz za to jesu dvojne misli, karakteristične za sve junake Dostojevskoga (čak za Miškina i za Aljošu). Jedna je misao javna, koja definira **sadržaj** govora, druga je skrivena, ali ipak određuje **izgradnju** govora i baca na nj svoju sjenu.

Pripovijest *Krotka* izravno je izgrađena na motivu svjesnoga neznanja. Junak od samoga sebe skriva i pomno otklanja iz svoje vlastite riječi nešto što cijelo vrijeme stoji pred njegovim očima. Čitav se njegov monolog i svodi na to da se natjera konačno vidjeti i priznati ono što u biti već od samoga početka zna i vidi. Dvije trećine toga monologa određuje očajni junakov pokušaj da zaobiđe ono što već iznutra definira njegovu misao i govor poput nevidljive prisutne »istine«. U početku on nastoji »sabrati misli u jednu točku« koja se nalazi s one strane te istine. Ali na kraju krajeva on je ipak prisiljen sabrati ih u ovoj za njega strašnoj točki »istine«.

Tajstilistički motiv najdublje je razrađen u govorima Ivana Karamazova. Prvo njegova želja da otac umre, a onda njegovo sudjelovanje u ubojstvu činjenice su koje nevidljivo određuju njegovu riječ, naravno u tijesnoj

i neraskidivoj vezi s njegovom dvojakom ideološkom orijentacijom u svijetu. Taj proces Ivanova unutarnjeg života koji je prikazan u romanu u značajnoj je mjeri proces spoznaje i utvrđivanja za sebe i druge onoga što on zapravo već odavno zna.

Ponavljamo, taj se proces odvija uglavnom u dijalozima, i prije svega u dijalozima sa Smerdjakovom. Smerdjakov postupno i osvaja taj Ivanov glas koji taj glas od sebe samoga skriva. Smerdjakov može upravljati tim glasom upravo zato što Ivanova svijest na tu stranu ne gleda i ne želi gledati. On u konačnici mukotrpno izvlači od Ivana riječ i čin koji su mu potrebni. Ivan odlazi u Čermašnju kamo ga je uporno slao Smerdjakov.

»Kad je već sjeo u tarantas, Smerdjakov pritrči da bolje namjesti sag.

– Evo vidiš... idem u Čermašnju... – otme se nekako iznenada Ivanu Fjodoroviču, kao i jučer, preko volje, a još se k tome i nekako nervozno nasmije. Poslije se još dugo toga sjećao.

– Imaju dakle pravo ljudi kad kažu da s pametnim čovjekom vrijedi porazgovarat – čvrstim glasom otpovrne Smerdjakov i značajno pogleda Ivana Fjodoroviča« (F. M. Dostojevski, *Braća Karamazovi*, prev. Zlatko Crnković. Zagreb: Globus media, 2004., str. 307–308).

Proces samorazjašnjenja i postupnoga priznavanja onoga što je on zapravo znao, što je govorio njegov drugi glas, čini sadržaj sljedećih dijelova romana. Proces je ostao nedovršen. Njega je prekinula Ivanova psihička bolest.

Ivanova ideološka riječ, osobna orijentacija te riječi i njezino dijaloško obraćanje svojem predmetu istupaju izuzetno jarko i razgovijetno. To nije sud o svijetu, već osobno neprihvatanje svijeta, njegovo odbacivanje koje je okrenuto prema Bogu kao krivcu za svjetski poredak. Međutim ta Ivanova ideološka riječ kao da se razvija u dvojakom dijalogu: u Ivanov dijalog s Aljošom ubačen je dijalog (točnije, dijalogizirani monolog) koji je sastavio Ivan, odnosno Veliki Inkvizitor s Kristom.

Dotaknut ćemo se još jedne podvrste riječi u Dostojevskoga – hagiografske riječi. Ona se pojavljuje u govorima Šepavice, u govorima Makara Dolgorukoga i, konačno, u Zosiminu žitiju. Prvi se put možda ona pojavila u Miškinovim pričama (osobito epizoda s Marijom). Hagiografska je riječ bez osvrtnja, spokojno dovoljna sebi i svojem predmetu. Ipak je u Dostojevskoga ta riječ naravno stilizirana. Monološki čvrst i siguran junakov glas nikad se u biti ne pojavljuje u njegovim djelima, ali se određena usmjerenost k njemu otvoreno osjeća u nekim nemnogobrojnim slučajevima. Kada se junak, po zamisli Dostojevskoga,

približava istini o sebi samom, miri se s drugim i osvaja svoj istinski glas, njegov se stil i ton počinju mijenjati. Kad, na primjer, junak *Krotke*, prema zamisli, dolazi do istine »istina mu pak nezadrživo uzdiže um i srce. Pri kraju se čak i ton pripovijedanja mijenja, u usporedbi s nesređenim početkom« (iz »Autorove napomene«, F. M. Dostojevski, *Krotka*, prev. Zlatko Crnković, u: *Bjesovi II*. Zagreb: Znanje – Zora, 1975., str. 321–322).

Evo toga promijenjenog junakova glasa na posljednjoj stranici pripovijesti:

»Sljepice, sljepice! Mrtva je, ne čuje! Ne znaš ti kakvim bih te rajem okružio. Raj je bio u mojoj duši, pa bih ga podigo i oko tebe. Pa ako me i ne bi voljela – pa neka, šta onda? Sve bi bilo isto *onako*, sve bi ostalo isto *onako*. Pričala bi mi sve samo kao prijatelju – pa bismo se lijepo radovali i radosno se smijali gledajući jedno drugom u oči. I tako bismo živjeli. Pa ako bi i kog drugog zavoljela – pa neka, neka! Išla bi s njim i smijala se, a ja bih vas gledao s druge strane ulice... O, sve bih dao samo da još jedanput otvori oči! Samo na trenutak, samo na jedan trenutak! Da me pogleda, kao ono maloprije, dok je stajala preda mnom i zaklinjala se da će mi biti vjerna žena! O, jednim bi jedinim pogledom sve pojmila!« (F. M. Dostojevski, *Krotka*, prev. Zlatko Crnković, u: *Bjesovi II*. Zagreb: Znanje – Zora, 1975., str. 360–361).

U tom istom stilu analogne riječi o raju, ali u tonovima izvedbe, zvuče u govorima »mladića, brata starca Zosime«, u govorima samoga Zosime poslije pobjede nad sobom (epizoda s posilnim i dvobojem) i na kraju u govorima »tajanstvenoga posjetitelja« nakon njegovoga kajanja. Međutim svi ti govori, u većoj ili manjoj mjeri, podčinjeni su stiliziranim tonovima crkveno-hagiografskoga ili crkveno-ispovjednoga stila. U samoj pripovijesti ti se tonovi pojavljuju samo jednom: u *Braći Karamazovima*, u poglavlju »Kana Galilejska«.

Osobito mjesto zauzima **iskrena riječ** koja ima svoje funkcije u djelima Dostojevskoga. Prema zamisli, ona mora biti čvrsto monološka, nerascijepljena, riječ bez osvrtnanja, bez uzmaka, bez unutarnje polemike. Međutim, ta je riječ moguća samo u realnom dijalogu s drugim.

Općenito, pomirba i stapanje glasova čak u granicama jedne svijesti – po zamisli Dostojevskoga i u skladu s njegovim osnovnim ideološkim premisama – ne može biti monološki čin, već pretpostavlja uključivanje junakova glasa u zbor; ali za to je neophodno slomiti i zaglušiti svoje fiktivne glasove koji nadjačavaju i ismijavaju istinski čovjekov glas. Na planu društvene ideologije Dostojevskoga to se pretvaralo u zahtjev za spajanjem intelektualaca i naroda: »Pomiri se, ponosni čovječe, i prije

svega slomi svoj ponos. Pomiri se, dokoni čovječe, i prije svega poradi na narodnoj njivi«. Na planu pak njegove vjerske ideologije to je označavalo pridruživanje zboru i poviku zajedno sa svima: »Hosana!«. U tom zboru riječ se prenosi od jednoga do drugoga u jednim te istim tonovima pohvale, radosti i veselja. Ali na planu njegovih romana nije raširena ova polifonija pomirenih glasova, nego polifonija glasova koji se bore i koji su iznutra rascijepljeni. Ti potonji nisu već bili dani na planu njegovih usko-ideoloških očekivanja, već u realnoj stvarnosti toga vremena. Socijalna i religiozna utopija svojstvena njegovim ideološkim nazorima nije progutala i nije u sebi rastopila njegovo objektivno-umjetničko viđenje.

Nekoliko riječi o pripovjedačevu stilu.

Pripovjedačeva riječ ni u najkasnijim djelima ne donosi sa sobom u usporedbi s riječju junakā nikakve nove tonove i nikakve bitne stavove. Ona je, kao i prije, riječ među riječima. Kao rezultat toga, priča se kreće između dvaju rubova: između suho-informativne, protokolarnе riječi koja ništa ne prikazuje, i između junakove riječi. Tamo pak gdje priča ide za junakovom riječju, on je daje s pomaknutim ili promijenjenim naglaskom (podrugljivo, polemički, ironično) i tek u najrjeđim slučajevima teži jednonaglašenom spajanju s njim.

Između tih dvaju rubova pripovjedačeva se riječ kreće u svakom romanu.

Utjecaj tih dvaju rubova jasno se razotkriva u samim nazivima poglavlja: jedni su nazivi direktno uzeti iz junakovih riječi (iako kao nazivi poglavlja te riječi nesumnjivo dobivaju drugačiji naglasak); drugi su dani u stilu junaka; treći nose poslovni, informativni karakter; četvrti su, konačno, književno-uvjetni. Evo primjera, za svaki slučaj, iz *Braće Karamazovih*: 4. poglavlje druge knjige: »Čemu živi takav čovjek?« (Dmitrijeve riječi), 2. poglavlje prve knjige: »Prvog je sina otjerao« (u stilu Fjodora Pavloviča); 1. poglavlje prve knjige: »Fjodor Pavlovič Karamazov« (informativni naziv); 6. poglavlje pete knjige: »Zasad je još sve prilično nejasno« (književno-uvjetni naziv). Sadržaj *Braće Karamazovih* uključuje, poput mikrokozmosa, svu raznolikost tonova i stilova koji ulaze u roman.

Ni u jednom romanu raznolikost se tonova i stilova ne svodi na zajednički nazivnik. Nigdje nema riječi-dominante, ni autorske riječi, ni riječi glavnoga junaka. Jedinstva stila u tom monološkom smislu nema u romanima Dostojevskoga. Što se tiče postavke pripovijedanja u njegovoj cjelini, ono se, kako znamo, dijaloški obraća junaku. Jerbo je neprekidna dijalogizacija svih elemenata djela bez izuzetka bitan moment same autorske zamisli.

Tamo gdje se pripovijedanje ne miješa u unutarnji dijalog junakā, gdje poput tuđega glasa ne pokušava nadjačati govor ovoga ili onoga junaka, ono prenosi bezglasnu činjenicu, činjenicu bez intonacije ili s uvjetnom

intonacijom. Suha informativna, protokolarna riječ kao da je bezglasna riječ, sirov materijal za glas. Međutim, ta bezglasna i beznaglasna činjenica dana je tako da može ući u vidokrug samoga junaka i postati materijal za njegov vlastiti glas, materijal za njegov sud nad samim sobom. Svoj sud, svoju ocjenu autor u nju ne ubacuje. Stoga pripovjedač ne posjeduje vidokružno izobilje, ne posjeduje perspektivu.

Kao rezultat toga, jedne riječi izravno i otvoreno sudjeluju u junakovu unutarnjem dijalogu, druge – potencijalno: autor ih strukturira tako da njima može ovladati svijest i glas samoga junaka, njihov naglasak nije unaprijed određen, za njega je ostavljeno slobodno mjesto.

Dakle, u djelima Dostojevskoga nema konačne riječi koja zaokružuje i definira jednom za svagda. Zbog toga i nema čvrstoga junakova lika koji odgovara na pitanje »tko je *on*?«. Tu postoje samo pitanja »tko sam *ja*?« i »tko si *ti*?«. Ali i ta pitanja zvuče u neprekidnom i nezavršenom unutarnjem dijalogu. Riječ junaka i riječ o junaku ne određuju se zatvorenim dijaloškim odnosom prema sebi samom i prema drugome. Autorska riječ ne može obuhvatiti sa svih strana, zatvoriti i zaokružiti izvana junaka i njegovu riječ. Ona joj se može tek obraćati. Sve definicije i sve točke gledišta dijalog upija, uvlači u svoje oblikovanje. Riječ izvana koja se ne bi miješala u unutarnji junakov dijalog, koja bi neutralno i objektivno gradila njegov zaokruženi lik, Dostojevski ne poznaje. Riječ »izvana« koja daje liku konačan sud ne ulazi u njegovu zamisao. Tvrde, mrtve, završne, neuzvrćene riječi koja je već rekla svoj posljednji sud nema u svijetu Dostojevskoga.

#### 4. Dijalog u Dostojevskoga

Junakova samospoznaja u Dostojevskoga dijalogizirana je bez iznimke: u svakom svojem trenutku ona je okrenuta prema van, intenzivno se obraća sebi, drugomu, trećemu. Izvan te žive okrenutosti sebi i drugima nje nema ni za sebe samu. U tom smislu možemo reći da je čovjek u Dostojevskoga **subjekt obraćanja**. O njemu se ne smije govoriti – njemu se može samo obraćati. Te »dubine ljudske duše« čije je prikazivanje Dostojevski smatrao glavnim zadatkom svojega realizma »u najvišem smislu« razotkrivaju se samo u intenzivnom obraćanju. Ne možemo ovladati unutarnjim čovjekom, vidjeti ga i shvatiti ako ga činimo objektom bešćutne neutralne analize, njime se ne može ovladati ni stapanjem s njim, ni uživljavanjem u nj. Ne, k njemu se može prići i njega se može razotkriti – točnije, natjerati ga da se sam razotkrije – samo komunikacijom s njim, dijaloški. I prikazati unutarnjega čovjeka, kako ga je shvaćao Dostojevski, može se tek pomoću prikazivanja njegove

komunikacije s drugim. Samo u komunikaciji, u uzajamnom djelovanju čovjeka s čovjekom, razotkriva se i »čovjek u čovjeku«, kako za druge, tako i za sebe samoga.

Sasvim je jasno da se u središtu umjetničkoga svijeta Dostojevskoga mora nalaziti dijalog, pri čemu dijalog ne kao sredstvo, nego kao cilj za sebe. Dijalog ovdje nije predvorje za radnju, već sama radnja. On nije sredstvo razotkrivanja, pronalaska čovjekova karaktera koji kao da je već oblikovan; ne, ovdje čovjek ne pokazuje samo sebe izvana, nego prvi put postaje ono što on jest, ponavljamo, ne samo za druge nego i za sebe sama. Biti – znači komunicirati dijaloški. Kad dijalog završava, sve završava. Tako se dijalog u biti ne može i ne smije završiti. Na planu svojega religiozno-utopijskoga gledišta Dostojevski prenosi dijalog u vječnost, shvaćajući je kao vječno su-radovanje, su-divljenje, su-glasje. Na planu romana to je dano kao dijaloška nezavršivost, a prvotno – kao njegova loša beskonačnost.

Sve se u romanima Dostojevskoga svodi na dijalog, na dijaloško suprotstavljanje kao na svoje središte. Sve je sredstvo, dijalog je – cilj. Jedan glas ništa ne završava i ništa ne razrješuje. Dva su glasa – minimum života, minimum postojanja.

Potencijalna dijaloška beskonačnost u zamisli Dostojevskoga već sama po sebi rješava pitanje o tome da takav dijalog ne može biti sižejan u strogom smislu tê riječi jerbo sižejni dijalog isto tako neophodno teži kraju kao i sam sižejni događaj čiji je on zapravo trenutak. Stoga je dijalog u Dostojevskoga, kako smo već govorili, uvijek izvan sižea, to jest ne ovisi iznutra o sižejnemu odnosu govornikā, iako ga, naravno, siže priprema. Na primjer, Miškinov dijalog s Rogožinom dijalog je »čovjeka s čovjekom«, nije uopće dijalog dvaju suparnika bez obzira na to što ih je upravo suparništvo spojilo. Jezgra dijaloga uvijek je izvansižejna, koliko god ona bila pod sižejnim pritiskom (primjerice, Aglajin dijalog s Nastasjom Filipovnom). Ali zato je opna dijaloga uvijek duboko sižejna. Samo u ranom stvaralaštvu Dostojevskoga dijalozi su imali ponešto apstraktan karakter i nisu bili uokvireni u čvrst siže.

Osnovna shema dijaloga u Dostojevskoga vrlo je jednostavna: suprotstavljanje čovjeka čovjeku kao suprotstavljanje »ja« i »drugoga«.

U ranom stvaralaštvu taj »drugi« također ima ponešto apstraktan karakter: on je drugi kao takav. »Ja sam sam, a oni su svi« – mislio je o sebi u mladim danima »čovjek iz podzemlja«. Međutim, tako u biti on nastavlja misliti i čitav svoj sljedeći život. Svijet se raspada za njega na dva tabora: u jednom sam »ja«, u drugom su »oni«, to jest svi su bez izuzetka »drugi«, tko god bili. Svaki čovjek postoji za njega prije svega kao »drugi«. I ta definicija čovjeka neposredno uzrokuje i sve njegove odnose prema njemu. Sve ljude on svodi na zajednički nazivnik – »drugi«. Školske

prijatelje, kolege, slugu Apolona koji se zaljubio u njegovu ženu i čak tvorca svjetskoga poretka s kojim polemizira on uvodi u istu kategoriju i prije svega reagira na njih kao na »druge« za sebe.

Takvu apstraktnost određuje čitava zamisao toga djela. Život junaka iz podzemlja lišen je bilo kakvog sižea. Sižejni život u kojem postoje prijatelji, braća, roditelji, supruge, suparnici, voljene žene i tako dalje i u kojem bi sam mogao biti brat, sin, muž, on živi samo u mašti. U njegovu stvarnom životu nema tih realnih ljudskih kategorija. Upravo zato unutarnji i vanjski dijalozi u ovom djelu tako su apstraktni i klasično precizni da se mogu usporediti samo s dijalozima u Racinea. Beskrajnost vanjskoga dijaloga nastupa ovdje s istom matematičkom jasnoćom kao i beskrajnost unutarnjega dijaloga. Stvarni »drugi« može ući u svijet »čovjeka iz podzemlja« samo kao onaj »drugi« s kojim taj već vodi svoju bezizlaznu unutarnju polemiku. Svaki realni tuđi glas neminovno se stapa s tuđim glasom koji već zvuči u junakovim ušima. I realna riječ »drugoga« također se uvlači u kretanje *perpetuum mobile*, kao i sve predviđene tuđe replike. Junak despotski zahtijeva od njega puno priznanje i utvrđivanje sebe, ali istodobno ne prihvaća to priznanje i utvrđivanje jerbo se u njemu on pokazuje kao slaba, pasivna strana: shvaćena, prihvaćena, oprostena. To njegov ponos ne može podnijeti.

»Ni one maloprijašnje suze koje kao postidena baba nisam mogao suspreći pred tobom, nikada ti neću oprostiti! Ni sve ovo što ti sada priznajem, nikad ti neću oprostiti!« – viče on za vrijeme svog priznanja djevojci koja se u njega zaljubila. – »Ama, možeš li uopće shvatiti kako ću ja tebe sada, kad sam ti sve ovo rekao, mrziti zbog toga što si bila ovdje što si i slušala me? Čovjek se samo jednom u životu ovako ispovjedi, pa a i to u hysteriji!... Zašto još uvijek, poslije svega ovoga, stojiš tu preda mnom, mučiš me, ne odlaziš?« (F. M. Dostojevski, *Zapisi iz podzemlja*, u: *Zapisi iz mrtvog doma*, prev. Vladimir Gerić. Zagreb: Globus media, 2005., str. 471–472).

Ali ona nije otišla. Dogodilo se nešto još gore. Ona ga je shvatila i prihvatila takvoga kakav on jest. Njezino suosjećanje i prihvaćanje on nije mogao podnijeti.

»Uvrtio sam bio također u svoju smušenu glavu da su se uloge sada konačno izmijenile, da je junakinja sada ona, a ja da sam upravo onakvo poniženo i utučeno biće kakva je ona bila preda mnom one noći – prije četiri dana... I sve mi je to sinulo još u onim trenucima dok sam potrbuške ležao na divanu!

Bože moj! Zar je moguće da sam joj i tada zavidio?

Ne znam, to još ni sad ne mogu odgonetnuti, a tada mi je sve to, naravno, bilo teže shvatiti nego sada. Bez vlasti i tiranije nad nekim jednostavno ja ne mogu živjeti... Ali... ali, razmišljanjem se ništa ne može objasniti, prema tome, ne treba ni razmišljati« (F. M. Dostojevski, *Zapisi iz podzemlja*, u: *Zapisi iz mrtvog doma*, prev. Vladimir Gerić. Zagreb: Globus media, 2005., str. 473).

»Čovjek iz podzemlja« ostaje u svojem bezizlaznom protivljenju »drugomu«. Stvarni ljudski glas, kao i preduhitrena tuđa replika, ne mogu završiti njegov beskrajni unutarnji dijalog.

Mi smo već govorili da su unutarnji dijalog (to jest mikrodijalog) i načela njegova oblikovanja bili ta osnova na kojoj je Dostojevski prvotno uvodio druge realne glasove. Taj uzajamni odnos unutarnjega i vanjskoga, kompozicijski izražena dijaloška mi sada moramo pomnije razmotriti jer je u njemu zaključena bit teorije dijaloga Dostojevskoga.

Vidjeli smo da je u *Dvojniku* Dostojevski direktno uveo drugoga junaka (dvojnika) kao utjelovljeni drugi unutarnji glas samoga Goljatkina. Takav je bio i pripovjedačev glas. S druge strane, sam Goljatkinov unutarnji glas bio je tek zamjena, specifičan nadomjestak realnoga tuđega glasa. Zahvaljujući tomu, postizala se najtješnja veza među glasovima i izuzetno velik (doduše, ovdje jednostran) intenzitet njihova dijaloga. Tuđa (dvojnikova) replika nije mogla ne pogoditi Goljatkina u živac jer je bila ništa drugo doli njegova vlastita riječ u tuđim ustima, iako, takoreći, riječ izvrnuta naopako, s pomaknutim i zlobno iskrivljenim naglaskom.

To načelo usklađivanja glasova, iako u zamršenom i produbljenom obliku, ostaje i u čitavom kasnijem stvaralaštvu Dostojevskoga. Njemu on može zahvaliti za izuzetnu snagu svojih dijaloga. Dostojevski uvijek uvodi dva junaka tako da je svaki od njih intimno vezan s unutarnjim glasom drugoga, iako on nikad nije više njegovo direktno utjelovljenje (uz izuzetak vruga Ivana Karamazova). Zato u njihovu dijalogu replike jednoga diraju replike unutarnjega dijaloga drugoga i djelomično se s njima poklapaju. Duboka bitna veza ili djelomično podudaranje tuđih riječi jednoga junaka s unutarnjom i tajnom riječju drugoga junaka – obvezan je moment u svim glavnim dijalozima Dostojevskoga; osnovni pak dijalozi direktno se grade na tom momentu.

Navest ćemo malen, ali sjajan dijalog iz *Braće Karamazovih*.

Ivan Karamazov još potpuno vjeruje u Dmitrijevu krivicu. Međutim, u dubini duše, gotovo tajno od sebe samoga, postavlja si pitanje o vlastitoj krivnji. Unutarnja borba u njegovoj duši ima izuzetno napregnut karakter. U tom se momentu i odvija dijalog s Aljošom koji navodimo.

Aljoša kategorički negira Dmitrijevu krivicu.

» – A tko je onda, po vama, ubojica? – U ovom je pitanju zazvučao nekakav hladan i, štoviše, uznosit prizvuk.

– Pa i sam znaš tko je – tiho i uvjereno izusti Aljoša.

– Tko? Misliš na onu bajku o onom ćaknutom idiotu epileptičaru? Misliš na Smerdjakova?

Aljoša odjednom oćuti kako se sav trese.

– Znaš i sam tko je – jedva mu se nekako otme. Zadihao se.

– Ama tko, tko? – poviće Ivan već gotovo pomamno. Odjednom je nestalo sve one njegove suzdržanosti.

– Ja samo jedno znam – izusti Aljoša isto onako šapćući. – Znam da oca nisi ubio ti.

– „Nisi ti“? Šta ti to znači „nisi ti“? – stane Ivan kao ukopan. – Nisi ti ubio oca, nisi! – odlučno ponovi Aljoša.

Šutnja potraje oko pola minute.

– Pa znam i sam da nisam ja, da ti možda ne buncaš? – reće Ivan i osmjehne se blijedim osmijehom, iskrivljenim usnama. Reklo bi se da se upio očima u Aljošu. Obojica su opet stajala pod uličnom svjetiljkom.

– Ama, Ivane, ti si već nekoliko puta rekao sam sebi da si ti ubojica.

– Kad sam ja to rekao?... Pa ja sam bio u Moskvi... Kad sam ja to rekao? – promuca Ivan, posve zbunjen.

– Rekao si to sam sebi više puta kad si ostao sam u ova dva strašna mjeseca – isto onako tiho i odmjereno produži Aljoša. Ali reklo bi se da govori kao da nije pri sebi, preko volje, pokoravajući se nekoj neodoljivoj zapovijedi. – Optuživao si sam sebe i priznavao sam sebi da ubojica nije nitko drugi do ti. Ali nisi ga ti ubio, varaš se, nisi ti ubojica, čuješ li me, nisi to bio ti! Mene je Bog uputio da ti to kažem« (F. M. Dostojevski, *Braća Karamazovi*, prev. Zlatko Crnković. Zagreb: Globus media, 2004., str. 641–642).

Ovdje je postupak Dostojevskoga koji analiziramo razgolićen i sa svom jasnoćom razotkriven u samom sadržaju. Aljoša izravno kaže da on odgovara na pitanje koje Ivan postavlja sam sebi u unutaršnjem dijalogu. Taj je odlomak najtipičniji primjer iskrene riječi i njezine umjetničke uloge u dijalogu. Vrlo je važno sljedeće. Svoje vlastite tajne riječi u tuđim ustima izazivaju u Ivanu otpor i mržnju prema Aljoši, i upravo zato što su one njega zaista pogodile u živac, što je to stvarno odgovor na njegovo pitanje. Sada on uopće ne dopušta tuđim ustima da raspravljaju o njegovoj unutaršnjoj stvari. Aljoša to odlično zna, ali predviđa da će sebi samom Ivan – »duboka savjest« – neizbježno dati ranije ili kasnije kategoričan potvrdni odgovor: ubio sam. A sebi samom, prema zamisli

Dostojevskoga, i ne može se dati drugačiji odgovor. I eto tada će dobro doći Aljošina riječ, upravo kao riječ **drugoga**: »– Brate – ponovno progovori Aljoša drhtavim glasom – ja sam ti to rekao zato što znam da ćeš povjerovati mojim riječima. Ja sam ti to rekao jednom zasvagda: *nisi ti taj!* Čuješ li, jednom zasvagda! I to mi je Bog stavio na dušu da ti kažem, pa makar me zamrzio zauvijek iz dna duše...« (F. M. Dostojevski, *Braćá Karamazovi*, prev. Zlatko Crnković. Zagreb: Globus media, 2004., str. 642).

Aljošine riječi koje se kose s Ivanovim unutarnjim govorom treba usporediti s riječima vruga koje također ponavljaju riječi i misli samoga Ivana. Vrag unosi u Ivanov unutarnji dijalog akcente izrugivanja i beznadnoga osuđivanja poput đavolova glasa u nacrtu Trišatovljeve opere, čija pjesma zvuči »uz himne, zajedno s himnama, skoro se podudara s njima, ali međutim je sasvim drugo«. Vrag govori kao Ivan, a istodobno kao »drugi« koji neprijateljski preuveličava i iskrivljuje njegove akcente. »Ti si ja, – kaže Ivan vragu, – samo što imaš drugu njušku«. Aljoša također uvodi u Ivanov unutarnji dijalog tuđe akcente, ali u posve suprotnu smjeru. Aljoša kao »drugi« uvodi tonove ljubavi i pomirbe koji nisu u Ivanovim ustima u odnosu na sebe samoga, naravno, mogući. Aljošin govor i govor vruga, iako ponavljaju Ivanove riječi, dodjeljuju im sasvim suprotan naglasak. Jedan pojačava jednu repliku njegova unutarnjeg dijaloga, drugi – drugu.

To je u najvišem stupnju tipičan raspored junaka u Dostojevskoga i uzajamni odnos njihovih riječi. U dijalozima Dostojevskoga ne sudaraju se i ne spore dva cjelovita monološka glasa, već dva rascijepljena glasa (jedan je, u svakom slučaju, rascijepljen). Otvorene replike jednoga odgovaraju na skrivene replike drugoga. Suprotstavljanje jednom junaku dvaju junakā, od kojih je svaki vezan uz suprotne replike unutarnjega dijaloga prvoga, najkarakterističnija je grupa za Dostojevskoga.

Za ispravno shvaćanje zamisli Dostojevskoga vrlo je važno uzimati u obzir njegovu ocjenu uloge drugoga čovjeka kao »drugoga« jer se njegovi osnovni umjetnički efekti postižu postavljanjem jedne te iste riječi u različite glasove koji su suprotstavljeni. Kao paralelu navedenom Aljošinu dijalogu s Ivanom navest ćemo odlomak iz pisma Dostojevskoga G. A. Kovneru (1877.):

»Nisu mi baš po volji ta dva retka Vašeg pisma gdje govorite da ne osjećate nikakvog kajanja zbog svojeg čina u banci. Ima nešto više od dokaza razuma i svemogućih nastalih okolnosti, čemu je svatko obvezan pokoriti se (to jest opet kao poput *zastave*). Možda ste Vi toliko pametni da Vas neće uvrijediti iskrenost i *nepozvanost* moje bilješke. Kao prvo, ja nisam bolji od Vas ni od koga drugog (i to nije uopće lažna skromnost, i što će mi to uostalom?), a kao drugo,

ako ja Vas i opravdavam na svoj način u svome srcu (kako ću pozvati i Vas da mene opravdate), onda je ipak bolje da ja Vas opravdam nego Vi sami sebe da opravdate«. <sup>158</sup>

Analogan je i raspored junaka u *Idiotu*. Ovdje su dvije glavne grupe: Nastasja Filipovna, Miškin i Rogožin – jedna su grupa, Miškin, Nastasja Filipovna, Aglaja – druga. Posvetit ćemo pažnju samo prvoj.

Glas Nastasje Filipovne, kao što smo vidjeli, rascijepio se na glas koji priznaje da je kriva, da je »pala žena«, i na glas koji je opravdava i prihvaća. Njezini su govori napunjeni isprekidanim spojem tih dvaju glasova: čas prednjači jedan, čas drugi, ali nijedan ne može do kraja pobijediti. Akcente svakoga glasa pojačavaju ili prekidaju realni glasovi drugih ljudi. Glasovi koji osuđuju tjeraju je da preuveliča akcente svojega glasa koji optužuje za inat tim drugima. Zato njezino kajanje počinje zvučati kao Stavroginovo kajanje ili – bliže po stilističkom izrazu – kao kajanje »čovjeka iz podzemlja«. Kad ona dolazi u Ganjin stan gdje je, kao što ona zna, osuđuju, ona za inat igra ulogu kokete, i samo je Miškinov glas, koji se siječe s njezinim unutarnjim dijalogom u drugom smjeru, prisiljava da naglo promijeni taj ton i s poštovanjem poljubi ruku Ganjinoj majci, kojoj se maločas rugala. Miškinovo mjesto i mjesto njegova realnoga glasa u životu Nastasje Filipovne i određuje ta njegova veza s jednom od replika njezina unutarnjeg dijaloga. »Zar nisam i ja sanjarila o tebi? Pravo ti veliš, odavno sam sanjarila, još na njegovu selu, pet sam godina proživjela sama samcata; sve sam onda mislila te mislila, sanjarila te sanjarila – i sve sam zamišljala ovakvoga kakav si ti, dobar, čestit, lijep, pa baš i tako luckast da odjednom dođe i rekne: „Vi niste krivi, Nastasja Filipovna, a ja vas obožavam!“ I tako se zanosiš u sanjarije da poludiš...« (F. M. Dostojevski, *Idiot*, prev. Iso Velikanović. Rijeka: Otokar Keršovani, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1964., str. 205).

Tu preduhitrenu repliku drugoga čovjeka ona je i čula u realnom glasu Miškina koji je gotovo doslovno ponavlja na kobnoj večeri kod Nastasje Filipovne.

Rogožinov je stav drugačiji. On od samoga početka postaje za Nastasju Filipovnu simbol za utjelovljenje njezina drugoga glasa. »Ta ja sam Rogožinova«, ponavlja ona više puta. Početi bančiti s Rogožinom, otići k Rogožinu – znači za nju potpuno utjeloviti i ostvariti svoj drugi glas. Rogožin koji je prodaje i kupuje i njegove pijanke zlobno su preuveličan simbol njezina posrnuća. To je nepravедno u odnosu na

<sup>158</sup> F. M. Dostoevskij, *Pis'ma*, sv. 3. Moskva – Leningrad: Gosizdat, 1934., str. 256.

Rogožina jer je on, osobito na početku, uopće nije bio sklon osuđivati, ali zato je zna mrziti. Iza Rogožina je nož, i ona to zna. Tako je izgrađena ova grupa. Stvarni glasovi Miškina i Rogožina isprepleću se i presijecaju s glasovima unutarnjega dijaloga Nastasje Filipovne. Prekidi njezina glasa pretvaraju se u sižejne prekide njezinih odnosa s Miškinom i Rogožinom: višekratni bijeg od braka s Miškinom k Rogožinu, i od njega ponovo k Miškinu, mržnja i ljubav prema Aglaji.<sup>159</sup>

Drugačiji karakter imaju dijalozi Ivana Karamazova sa Smerdjakovom. Tu Dostojevski doseže vrhunac svoje vještine u znanju dijaloga.

Uzajamna Ivanova i Smerdjakovljeva orijentacija vrlo je složena. Mi smo već govorili da želja očeve smrti, nevidljiva i poluskrivena za njega samoga, određuje poneke Ivanove govore na početku romana. Taj skriven glas opaža međutim Smerdjakov, i opaža ga sa savršenom jasnoćom i nesumnjivošću.<sup>160</sup>

<sup>159</sup> Apsolutno je točno ulogu »drugoga« (u odnosu na »ja«) u rasporedu junaka u Dostojevskoga shvatio A. P. Skaftimov u članku »Tematska kompozicija romana *Idiot*«: »Dostojevski u Nastasji Filipovnoj i u Ipolitu (kao u svim svojim oholicama) razotkriva muke sjete i samoće koje se ogledaju u nepopustljivoj težnji prema ljubavi i sućuti, i time tendira da čovjek pred licem svojega unutarnjega intimnoga subjektivnog osjećanja *ne može sam sebe prihvatiti* i ne blagoslivljući sam sebe muči se i traži blagoslov i sankcije sebi u srcu drugoga. Lik Marije iz Miškinove priče vrši funkciju čišćenja kroz oprost.«

Evo kako on određuje položaj Nastasje Filipovne u odnosu na kneza Miškina: »Na ovaj način autor razotkriva unutarnji smisao nestabilnih odnosa Nastasje Filipovne prema knezu Miškinu: prilazeći k njemu (čežnja ideala, ljubavi i oprosta) ona se odgurava od njega čas zbog motiva vlastite nedostojnosti (svijest o krivnji, duševna čistoća), čas zbog motiva ponosa (nesposobnost da se zaboravi i prihvati ljubav i oprost)« (vidi zb. *Tvorčeskij put' Dostoevskogo*, ur. N. L. Brodskij. Leningrad: Sejatel', 1924., str. 153, 148). A. P. Skaftimov ostaje međutim na području čisto psihološke analize. On ne razotkriva istinsko umjetničko značenje ovoga trenutka u konstrukciji skupine junaka ili dijaloga.

<sup>160</sup> Taj Ivanov glas Aljoša jasno čuje od samoga početka. Navest ćemo mali dijalog njega i Ivana već nakon ubojstva. Po svojoj strukturi taj je dijalog općenito istovrstan onomu koji smo već razmotrili, iako se po nečemu razlikuje:

»– Sjećaš li se (pita Ivan – *op. M. B.*) kad je ono poslije ručka Dmitrij upao u kuću i istukao oca, pa sam ti poslije vani rekao da zadržavam za sebe „pravo na želje“ – reci mi, jesi li tada pomislio da želim očevu smrt ili nisi?

– Jesam – tiho mu odgovori Aljoša.

– Uostalom, tako je i bilo, tu se i nije imalo što nagađati. A nisi li tada pomislio i to da ja zapravo želim da „jedan gmaz proždere drugog gmaza“ to jest da baš Dmitrij ubije oca, i to što prije... i da sam čak voljan da mu pomognem?

Aljoša je malko probljedio i šutke se zagledao u oči bratu.

– Hajde reci! – uzvikne Ivan. – Ja pošto-poto želim znati što si tada pomislio. Potrebno mi je to: hoću istinu, istinu!

Duboko je predahnuo i unaprijed nekako gnjevno gledao Aljošu.

– Oprosti, ali i to sam tada pomislio – prošapće Aljoša i ušuti a da nije dodao nijednu „olakotnu okolnost“ (F. M. Dostojevski, *Braća Karamazovi*, prev. Zlatko Crnković. Zagreb: Globus media, 2004., str. 652).

Ivan, po zamisli Dostojevskoga, priželjkuje ubojstvo oca, ali priželjkuje ga uz uvjet da on sam u tome ne sudjeluje, ne samo izvana nego i **iznutra**. On želi da se ubojstvo dogodi kao kobna neminovnost, ne samo **bez njegove volje** nego i **njoj usprkos**.

»Znaj – kaže on Aljoši – da ću ga (oca – M. B.) ja uvijek braniti. Ali svojim željama u ovom slučaju ostavljam potpunu slobodu!«. Unutardijaloško razdvajanje Ivanove volje moguće je predočiti u obliku primjerice ovakvih dviju replika:

»Ja ne želim očevo ubojstvo. Ako se ono dogodi, onda je usprkos mojoj želji«.

»Ali ja hoću da se ubojstvo dogodi usprkos toj mojoj želji zbog toga što tada neću iznutra imati udjela u tome i neću si moći ništa predbaciti«. <sup>161</sup>

Tako se gradi Ivanov unutarnji dijalog sa samim sobom. Smerdjakov pogađa odnosno jasno čuje drugu repliku toga dijaloga, ali shvaća u nju uključen uzmak na svoj način: kao Ivanovo nastojanje da mu ne da nikakav dokaz njegove umiješanosti u zločin, kao jak vanjski i unutarnji oprez »pametnoga čovjeka« koji izbjegava sve izravne riječi optužbe i s kojim je upravo zato i »razgovarati interesantno« jer se s njim može razgovarati samo u aluzijama. Ivanov glas prije ubojstva Smerdjakovu se čini potpuno cjelovit i nerascijepljen. Priželjkivanje očeve smrti čini mu se kao sasvim jednostavan i prirodan zaključak njegovih ideoloških gledišta, njegove tvrdnje da je »sve dopušteno«. Prvu repliku Ivanova unutarnjeg dijaloga Smerdjakov ne čuje i do kraja ne vjeruje da prvi Ivanov glas nije zaista ozbiljno želio očevu smrt. Prema zamisli pak Dostojevskoga taj je glas bio zaista ozbiljan, što daje Aljoši temelj da opravda Ivana, bez obzira na to što sâm Aljoša odlično poznaje i drugi, »smerdjakovski« glas u njemu.

Smerdjakov sigurno i čvrsto ovladava Ivanovom voljom, odnosno pridaje toj volji konkretne oblike određenoga izražavanja volje. Ivanova unutarnja replika preko Smerdjakova pretvara se iz želje u postupak. Smerdjakovljevi dijalozi s Ivanom prije njegova odlaska u Čermašnju i jesu po umjetničkom efektu koji postižu zapanjujuća utjelovljenja besjede koju vodi otvorena i svjesna Smerdjakovljeva volja (šifrirana tek u aluzijama) sa skrivenom (skrivenom i od njega sama) Ivanovom voljom što se vodi mimo njegove otvorene, svjesne volje. Smerdjakov govori izravno i sigurno obraćajući se pomoću aluzija i smicalica drugom Ivanovu glasu, Smerdjakovljeve se riječi sijeku s drugom replikom njegova unutarnjeg dijaloga. Odgovara mu prvi Ivanov glas. Upravo stoga Ivanove riječi

<sup>161</sup> Budući da nam ova i prethodna replika nisu bile dostupne u prijevodu, prevele smo ih same (op. prev.).

koje Smerdjakov shvaća kao alegoriju sa suprotnim smislom nipošto u stvarnosti nisu alegorija. To su izravne Ivanove riječi. Ali taj njegov glas koji odgovara Smerdjakovu tu i tamo prekida skrivena replika njegova drugoga glasa. Događa se taj prekid zahvaljujući kojem Smerdjakov i ostaje potpuno siguran u Ivanov pristanak.

Ti prekidi u Ivanovu glasu vrlo su delikatni i ne izražavaju se toliko u riječi koliko u pauzi koja je neumjesna sa stajališta smisla njegova govora, u promjeni tona koja je neshvatljiva sa stajališta njegova prvoga glasa, u neočekivanom i neumjesnom smijehu i slično. Kad bi taj Ivanov glas kojim odgovara Smerdjakovu bio njegov jedinstven i jedini glas, to jest kad bi bio čisto monološki glas, sve bi te pojave bile nemoguće. One su rezultat prekida, interferencije dvaju glasova u jednom glasu, dviju replika u jednoj replici. Tako se i grade Ivanovi dijalozi sa Smerdjakovom prije ubojstva.

Nakon ubojstva izgradnja dijaloga već je drugačija. Tu Dostojevski prisiljava Ivana da postupno spoznaje, isprva mutno i dvosmisleno, potom jasno i precizno, svoju skrivenu volju u drugom čovjeku. Ono što mu se činilo željom, dobro skrivenom čak od njega samoga, željom unaprijed neaktivnom i stoga nevinom, pokazalo se za Smerdjakova jasnim i preciznim izražavanjem volje koje je upravljalo njegovim postupcima. Ispostavilo se da je drugi Ivanov glas odzvanjao i naređivao, i Smerdjakov je bio tek izvršitelj njegove volje, »vjerni sluga Ličard«. U prvim dvama dijalozima Ivan se uvjerava da je u svakom slučaju bio iznutra umiješan u ubojstvo jer ga je zaista priželjkivao, i u odnosu na drugoga nedvosmisleno izražavao tu volju. U posljednjem dijalogu spoznaje da je on i faktički izvana umiješan u ubojstvo.

Obratimo pažnju na sljedeći moment. U početku je Smerdjakov smatrao Ivanov glas cjelovitim monološkim glasom. On je slušao njegovu propovijed o tome da je sve dopušteno kao riječ profesora koji je pozvan i siguran u sebe. Nije u početku shvaćao da je Ivanov glas rascijepljen i da njegov uvjerljiv i siguran ton služi za uvjeravanje sebe sama, a nikako da bi posve uvjerenom svoja gledišta prenio drugom.

Analogan je Šatovljevi odnos i odnos Petra Verhovenskoga prema Stavroginu. Svaki od njih slijedi Stavrogina kao profesora, prihvaća njegov glas kao cjelovit i siguran. Svi oni misle da je on s njima govorio kao nastavnik s učenicom; u stvarnosti ih je pak uplitao u svoj bezizlazni unutarnji dijalog u kojem je uvjeravao sebe, a ne i njih. Sada Stavrogin od svakoga od njih čuje svoje vlastite riječi, ali s monologiziranim čvrstim naglaskom. Sam pak on može sada ponoviti te riječi tek s naglaskom podrugljivosti, a ne uvjerljivosti. On nije uspio ni u što uvjeriti sama sebe i teško mu je čuti ljude koje je on sam uvjerio. Na tome se temelje Stavroginovi dijalozi sa svakim od njegovih triju sljedbenika.

»– Znete li vi (govori Šatov Stavroginu – *M. B.*) – tko je danas na zemlji jedini „bogosni“ narod kome je dano da obnovi i spasi svijest u ime novoga boga i koji jedini ima ključeve života i nove objave... Znete li vi tko je taj narod i kako se zove?

– Po načinu kako to kažete, nema mi druge nego da zaključim i to, čini mi se, što brže to bolje, da je riječ o ruskome narodu...

– I već mi se podrugujete; o, ti današnji ljudi! – ote se Šatovu.

– Molim vas da se umirite; ne podrugujem se nego sam upravo tako nešto očekivao od vas.

– Tako ste nešto očekivali? A zar su vam nepoznate te riječi?

– Naravno da su mi poznate; veoma dobro slutim na što ciljate. Cijela ta vaša misao, pa čak i izraz o „bogosnom“ narodu, nije ništa drugo nego zaključak onoga našeg razgovora, koji smo vodili prije nešto više od dvije godine, u inozemstvu, uoči vašeg puta u Ameriku... Naime, bar se meni čini da je tako.

– Ta je misao od riječi do riječi vaša, a ne moja. Osobno vaša; i nije to samo zaključak našega razgovora. Nije to uopće bio nikakav „naš“ razgovor: bio je tu učitelj koji je krupnim riječima držao propovijed i bio je tu učenik koji je uskrsnuo iz mrtvih. Taj učenik sam bio ja, a vi ste bili učitelj« (*F. M. Dostojevski, Bjesovi*, prev. Ivan i Jakša Kušan, u: *Bjesovi I*. Zagreb: Znanje, 1976., str. 245).

Stavroginov uvjerljiv ton kojim je tada u inozemstvu govorio o »bogosnom« narodu, ton »učitelja koji je krupnim riječima držao propovijed« objašnjavao se time da je on u stvarnosti uvjeravao još samo sebe samoga. Njegove su riječi s uvjerljivim naglaskom bile obraćene sebi samom, bile su glasna replika njegova unutarnjeg dijaloga. »„Nisam tada zbijao šalu s vama. Kad sam vas pokušao uvjeriti, možda sam, više nego na vas, mislio na samoga sebe“ – zagonetno izgovori Stavrogin«.

Naglasak najjačega uvjerenja u govorima junakā Dostojevskoga u velikoj je većini slučajeva tek rezultat toga da je riječ koja se izgovara replika unutarnjega dijaloga i treba uvjeravati samoga govornika. Povišenost tona koji uvjerava govori o unutarnjem protivljenju drugoga junakova glasa. Riječ sasvim daleka od unutarnjih borbi u junacima Dostojevskoga gotovo nikada ne postoji.

I u Kirilovljevim govorima i u govorima Verhovenskoga Stavrogin čuje svoj glas s promijenjenim naglaskom: u Kirilova – s manijakalnim uvjerenjem, u Petra Verhovenskoga – s cinično preuveličanim.

Posebna su vrsta dijaloga Raskoljnikovljevi dijalozi s Porfirijem iako su oni izvana izuzetno slični Ivanovim dijalogima sa Smerdjakovom prije ubojstva Fjodora Pavloviča. Porfirij govori u aluzijama, obraćajući se Raskoljnikovljevu skrivenom glasu. Raskoljnikov se trudi proračunato

i točno odigrati svoju ulogu. Porfirijev je cilj natjerati Raskolnikovljeva unutarnji glas da izbije i da izazove prekid u njegovim proračunatim i vješto odigranim replikama. Zato u riječi i u intonacije Raskolnikovljeve uloge čitavo vrijeme prodiru realne riječi i intonacije njegova stvarnoga glasa. Zbog preuzete uloge istražnoga suca koji ne sumnja Porfirij također prisiljava da se ponekad pojavi njegovo istinsko lice sigurnoga čovjeka; i među fiktivnim replikama jednoga i drugoga sugovornika iznenada se sreću i križaju dvije realne replike, dvije realne riječi, dva realna ljudska pogleda. Uslijed toga dijalog iz jednoga plana – igranoga – katkada prelazi na drugi plan – realni, ali samo na tren. I tek u posljednjem dijalogu dolazi do efektnoga rušenja igranoga plana i do potpunoga i konačnoga izlaska riječi na realni plan.

Evo toga neočekivanog prodora na realni plan. Porfirij Petrovič na početku posljednje besjede s Raskolnikovom poslije Mikolkinia priznanja odbacuje, kako se čini, sve svoje slutnje, ali zatim, neočekivano za Raskolnikova, izjavljuje da Mikolka nipošto nije mogao ubiti:

»... ama, kakav Mikolka, dragoviću moj, Rodione Romanoviču, nije Mikolka tu ništa kriv!

Te posljednje riječi, nakon svega onoga što je prije toga bio izgovorio a što je bilo vrlo nalik na odricanje, bijahu suviše neočekivane. Raskolnikov sav uzdrhti kao da ga je nešto presjeklo.

– Pa... tko je onda... ubio? – ne odoli da ne upita jedva dišući. Porfirij Petrovič se čak zabaci na naslon stolca, kao da je i njega to pitanje prenerazilo i začudilo.

– Kako tko je ubio?... – ponovi, baš kao da ne vjeruje svojim ušima. – Pa vi ste ubili, Rodione Romanoviču! Vi ste ih ubili... – doda gotovo šaptom, duboko uvjerenim glasom.

Raskolnikov skoči s ležaja, postoji nekoliko sekunda i opet sjedne, a da nije ni riječi izustio. Sitni grčevi prelete mu odjednom preko cijelog lica...

– Nisam ih ja ubio – prošapće Raskolnikov, baš kao prestrašena mala djeca kad ih uhvate na djelu« (F. M. Dostojevski, *Zločina i kazna*, prev. Zlatko Crnković. Kostrena: Lektira, 2014., str. 476).

Golemo značenje u Dostojevskoga ima ispovjedni dijalog. Uloga drugoga čovjeka kao »drugoga«, tko god on bio, istupa ovdje osobito jasno. Zadržat ćemo se ukratko na Stavroginovu dijalogu s Tihonom kao na najčišćem primjeru ispovjednoga dijaloga.

Čitavu Stavroginovu orijentaciju u tom dijalogu određuje njegov dvojak odnos prema »drugome«: nemogućnost da se snađe bez njegova suda i oprosta i istodobno neprijateljstvo u odnosu na nj i protivljenje tom

sudu i oprost. To određuje sve prekide u njegovim govorima, u njegovoj mimici i gestama, nagle promjene raspoloženja i tona, konstantne omaške, predviđanje Tihonovih replika i oštro opovrgavanje tih zamišljenih replika. S Tihonom kao da govore dva čovjeka, neujednačeno stopljena u jednoga. Tihonu se suprotstavljaju dva glasa u čiju se unutarnju borbu on uvlači kao sudionik.

»Pošto su izmijenili pozdrave, u nekoj obostranoj nelagodnosti, na brzinu i čak nerazumljivo, Tihon je uveo gosta u radnu sobu i opet jednako brzo ponudio mu da sjedne na divan, ispred stola, a sam se smjestio pokraj njega u pletenu naslonjaču. Nikolaj Vsevolodovič se, začudo, posve zbunio. Vjerojatno je pošto-poto nastojao poduzeti nešto osobito i nepobitno na što se u isto vrijeme nikako nije mogao odlučiti. Punu je minutu razgledavao sobicu i očito nije primjećivao ono što gleda; zamislio se, ali vjerojatno ni sam nije znao o čemu misli. Prenula ga je tišina i odjednom mu se učinilo da Tihon nekako stidljivo obara pogled i nepotrebno se osmjehuje. To je odmah izazvalo u njemu gađenje i revolt; htio je ustati i otići; bio je uvjeren da je Tihon pijan. Ali je svećenik odjednom podigao pogled i promotrio ga tako odlučno i pametno, ali i s takvim neobičnim i zagonetnim izrazom na licu, da je on gotovo zadrhtao i da mu se sad odjednom učinilo nešto posve drugo: da Tihon već zna zašto je on došao, da je već upozoren (iako nije bilo osobe na svijetu koja je znala zašto dolazi) i, ako već neće da prvi progovori, to samo znači da ga štedi, da se boji da ga ne ponizi« (F. M. Dostojevski, *Bjesovi*, prev. Ivan i Jakša Kušan, u: *Bjesovi II*. Zagreb: Znanje – Zora, 1975., str. 9–10).<sup>162</sup>

Nagle promjene u Stavroginovu raspoloženju i tonu određuju čitav sljedeći dijalog. Pobjeđuje čas jedan čas drugi glas, ali često se Stavroginova replika gradi kao isprekidano stapanje dvaju glasova.

»Te izjave su bile sumanute i nevezane (o dolasku vraga k Stavroginu – M. B.), i zaista se činilo kao da ih izgovara luđak. Ali je uza sve to Nikolaj Vsevolodovič govorio u nastupu tako neobične iskrenosti kakva ga nikada prije nije obuzimala, u nastupu otvorenosti koja njemu nimalo nije bila urođena, da se činilo kanda je u tom trenutku nekako i nehotice posve nestalo onog prijašnjeg Stavrogina. Nimalo se nije stidio pokazati koliko se boji svog

<sup>162</sup> *Dokumenty po istorii literatury i obščestvennosti*, god. 1. F. M. Dostoevskij. Moskva: Izdatel'stvo Centrarnhiva RSFSR, 1922., str. 6.

priviđenja. Ali sve je potrajalo samo trenutak, i onda je opet nestalo kao što se i pojavilo.

– Sve su to gluposti – brzo i nespretno se on ražesti, pošto se bio pribrao. – Otići ću doktoru.«

I nešto kasnije: »... Ali vam kažem da su to gluposti. Otići ću doktoru. Sve su to doista gluposti, strašne gluposti. To sam naprosto ja sâm u različitim oblicima, i ništa drugo. Kad sam sad još dodao ovu... rečenicu, zacijelo ste zaključili da ipak još sumnjam i da nisam siguran da li sam to ja ili je možda ipak pravi bijes?«<sup>163</sup> (F. M. Dostojevski, *Bjesovi*, prev. Ivan i Jakša Kušan, u: *Bjesovi II*. Zagreb: Znanje – Zora, 1975., str. 12).

Tu u početku potpuno pobjeđuje jedan od Stavroginovih glasova i čini se da je »u njemu nekako i nehotice posve nestalo prijašnjeg Stavrogina«. Međutim, poslije opet ulazi drugi glas, naglo mijenja ton i lomi repliku. Događa se tipično predviđanje Tihonove reakcije i sve nam poznate popratne pojave.

Konačno, već prije nego što će predati Tihonu listiće sa svojom ispovijedi, drugi Stavroginov glas naglo prekida njegov govor i njegove namjere, proglašavajući svoju neovisnost o drugom, o svojem preziru prema drugomu, što direktno proturječi samoj zamisli njegove ispovijedi i samom tonu njegova proglašenja.

»Slušajte, ne volim špijune i psihologe, ne volim, naime, takve ljude koji mi se zavlače u dušu. Nikoga nisam zvao u svoju dušu, nitko mi nije potreban, mogu se i sam snaći. Možda mislite da vas se bojim – on podiže glas i izazovno odiže glavu. – Možda sad pouzdano vjerujete da sam došao ovamo kako bih vam saopćio neku „strašnu“ tajnu i sad je očekujete, onako monaški radoznalo, kako to samo priliči vašem položaju? E pa, da znate da vam ništa neću otkriti, da vam nikakvu tajnu neću saopćiti, zato što se mogu odlično snaći i bez vas« (F. M. Dostojevski, *Bjesovi*, prev. Ivan i Jakša Kušan, u: *Bjesovi II*. Zagreb: Znanje – Zora, 1975., str. 15).

Struktura te replike i njezino postavljanje u cjelinu dijaloga apsolutno su analogni pojavama koje smo razmotrili u *Zapisima iz podzemlja*. Tendencija loše beskonačnosti u odnosima prema »drugome« ovdje se možda očituje čak u još oštrijem obliku.

Tihon zna da mora biti Stavroginu predstavnik »drugoga« kao takvoga, da njegov glas ne proturječi Stavroginovu monološkom glasu,

---

<sup>163</sup> *Dokumenti po istorii literatury i obščestvennosti*, god. I. F. M. Dostoevskij. Moskva: Izdatel'stvo Centrarnhiva RSFSR, 1922., str. 8–9.

nego prodire u njegov unutarnji dijalog gdje kao da je predodređeno mjesto za »drugoga«.

»– Odgovorite mi na jedno pitanje, ali najiskrenije, i to jedino meni ili kao što biste odgovorili samom sebi usred noći – značajnim glasom progovori Tihon. – Ako bi vam tko oprostio zbog ovoga (on pokaže prema sveščićima), i to ne osoba koju cijenite ili koje se bojite, već neki neznanac, čovjek koga nikada nećete upoznati i koji je bez riječi, nasamo, pročitao vašu ispovijest, bi li vam bilo lakše kad biste na to pomišljali ili bi vam bilo svejedno?...

– Bilo bi mi lakše – odvrati Stavrogin tiho – kad biste mi vi oprostili, bilo bi mi mnogo lakše – dodaje on brzo i tiho ali se ipak još ne okrene od stola.

– Samo biste i vi meni morali oprostiti – prisnim glasom tiho je izustio Tihon<sup>164</sup>« (F. M. Dostojevski, *Bjesovi*, prev. Ivan i Jakša Kušan, u: *Bjesovi II*. Zagreb: Znanje – Zora, 1975., str. 37).<sup>165</sup>

Ovdje sa svom jasnoćom nastupaju funkcije u dijalogu drugoga čovjeka kao takvoga, lišena svake socijalne i životno-pragmatičke konkretizacije. Taj drugi čovjek – »tuđinac, čovjek kojeg nikada nećete prepoznati« – vrši svoje funkcije u dijalogu izvan sižea i izvan svoje sižejne određenosti, kao čisti »čovjek u čovjeku«, predstavnik »svih drugih« za »ja«. Slijedom takve pozicije »drugoga« komunikacija poprima poseban karakter i staje na onu stranu svih realnih i konkretnih socijalnih oblika (obiteljskih, staleških, klasnih, životno-fabulativnih).<sup>166</sup> Zadržat ćemo se na još jednom mjestu gdje se ta funkcija »drugoga« kao takvoga, tko god on bio, razotkriva izuzetno jasno.

»Tajanstveni posjetitelj«, poslije svojega priznanja Zosimi o izvršenom zločinu i uoči svojega javnoga kajanja, noću se vraća Zosimi da bi ga ubio. Njega je vodila u tome čista mržnja prema »drugomu« kao takvom. Evo kako on opisuje svoje stanje:

»Otišao sam onda od tebe u mrak, lunjao po ulicama i borio se u sebi. I odjednom sam te toliko zamrzio da mi je srce to jedva moglo podnijeti. „Sad sam jedino vezan za njega“, mislio sam, „on mi je sudac, ne mogu više odustati od sutrašnje kazne svoje jer on

<sup>164</sup> Dio rečenice – „prisnim glasom tiho je izustio Tihon“ – ne postoji u citiranom izdanju, tako da je prijevod naš (op. prev.).

<sup>165</sup> *Dokumenti po istorii literatury i obščestvennosti*, god. 1 F. M. Dostoevskij. Moskva: Izdatel'stvo Centrarchiva RSFSR, 1922., str. 35. Zanimljivo je usporediti ovo mjesto s navedenim odlomkom pisma koje je Dostojevski poslao Kovneru.

<sup>166</sup> Ovo je, kao što znamo, izlaz u karnevalsko-misterijski prostor i vrijeme gdje se odvija posljednji događaj uzajamnog djelovanja svijesti u romanima Dostojevskoga.

sve zna“. Nije da sam se bojao da ćeš me prijaviti (nisam na to ni pomišljao), nego mislio sam ovako: „Kako ću mu pogledati u oči ako se ne prijavim?“ Kad bi ti bio i na drugom kraju svijeta, ali živ, svejedno bi mi bila nepodnošljiva ta pomisao da si živ i da sve znaš, i da me osuđuješ. Zamrzio sam te kao da si ti svemu kriv, kao da si ti sve skrivio« (F. M. Dostojevski, *Braća Karamazovi*, prev. Zlatko Crnković. Zagreb: Globus media, 2004., str. 340–341).

Glas realnoga »drugoga« u ispovjednim dijalozima uvijek je dan u analognoj, naglašeno izvansvrhovnoj poziciji. Međutim, iako ne u toliko ogoljenu obliku, ta ista pozicija »drugoga« određuje i sve bez izuzetka bitne dijaloge Dostojevskoga: njih priprema siže, ali njihove kulminacijske točke – dijaloški vrhunci – izdižu se iznad sižea u apstraktnoj sferi čistoga odnosa čovjeka prema čovjeku.

Ovdje ćemo završiti svoje razmatranje dijaloških tipova, iako nismo ni približno sve iscrpli. Štoviše, svaki tip ima mnogobrojne podvrste koje uopće nismo dotakli. Međutim, načelo je izgradnje posvuda jedno te isto. Posvuda su – **križanje, usklađemost ili prekidi replika otvorenog dijaloga s replikama unutarnjeg dijaloga junakā**. Posvuda se **određena cjelokupnost ideja, misli i riječi provodi kroz prizmu nekoliko nestopljenih glasova, odjekujući u svakom na drugi način**. Predmet autorskih težnji uopće nije ta cjelokupnost ideja sama po sebi, kao nešto neutralno i istovjetno sebi. Ne, predmet jest upravo **provođenje teme kroz prizmu mnogih i raznolikih glasova**, načelno, takoreći, neukidivo **višeglasje** i njegovo **nesuglasje**. Za Dostojevskoga i jesu najvažniji sam raspored glasova i njihovo uzajamno djelovanje.

\*

Na taj je način vanjski kompozicijski izražen dijalog neraskidivo vezan uz unutarnji dijalog, to jest mikrodijalog, i donekle se na nj oslanja. I oni su i jedan i drugi na isti način neraskidivo vezani s velikim dijalogom romana u cjelini koji ih obuhvaća. Romani Dostojevskoga odreda su dijalogični.

Dijaloško doživljavanje svijeta, kao što smo vidjeli, prožima i sve kasnije stvaralaštvo Dostojevskoga, počevši od *Bijednih ljudi*. Stoga **dijaloška priroda riječi**, razotkrivena u njemu, izuzetno je jaka i oštro vidljiva. Metalingvističko proučavanje te prirode i naročito raznorodnih podvrsta **dvoglasne riječi** i njezina utjecaja na različite strane izgradnje govora nalazi u tom stvaralaštvu izuzetno blagodatan materijal.

Kao svaki veliki umjetnik riječi Dostojevski je umio čuti i dovesti do umjetničko-stvaralačke svijesti nove osobine riječi, njezine nove

dubine koje su vrlo slabo i prigušeno koristili drugi umjetnici prije njega. Dostojevskom nisu važne samo slikovite i izražajne funkcije riječi, obične za umjetnika, niti samo umijeće objektnoga rekonstruiranja socijalne i individualne osobitosti govora likovā; najvažnije je za njega dijaloško uzajamno djelovanje govora, kakve god bile njihove lingvističke posebnosti. Ta glavni predmet njegova prikazivanja jest sama riječ, pri čemu upravo **punoznačna** riječ. Djela su Dostojevskoga riječ o riječi, koja se obraća riječi. Riječ koja se prikazuje sastaje se s riječju koja prikazuje na istoj razini i s jednakim pravima. One prodiru jedna u drugu, slažu se jedna na drugu pod različitim dijaloškim kutovima. Kao rezultat toga susreta razotkrivaju se i istupaju u prvi plan nove osobine i nove funkcije riječi koje smo i pokušali karakterizirati u ovom poglavlju.



## ZAKLJUČAK

U svojem smo radu pokušali razotkriti osobine Dostojevskoga **kao umjetnika** koji je donio nove oblike umjetničkoga viđenja i koji je uspio stoga otkriti i uvidjeti nove osobine čovjeka i njegova života. Usredotočili smo svoju pažnju na novu umjetničku poziciju koja je Dostojevskom omogućila širenje umjetničkoga vidika, dala mu priliku da pogleda čovjeka pod drugim kutom umjetničkoga viđenja.

Nastavljajući »dijalošku liniju« u razvoju europske umjetničke proze, Dostojevski je stvorio novu žanrovsku vrstu romana – polifonijski roman čije smo novatorske osobine pokušali osvjetliti u svojem radu. Tvorbu polifonijskoga romana smatramo golemim korakom naprijed ne samo u razvoju romaneskne umjetničke proze, to jest svih žanrova koji se kreću u orbiti romana, nego i u razvoju **umjetničkog mišljenja** čovječanstva općenito. Čini nam se da se može izravno govoriti o posebnom **polifonijskom umjetničkom mišljenju** koje prelazi granice romanesknoga žanra. To mišljenje prodire u one ljudske osobine, prije svega u **misaonu ljudsku svijest i dijalošku sferu njegova postojanja**, koje se ne mogu **umjetnički** osvojiti s **monoloških pozicija**.

Roman Dostojevskoga danas je možda najutjecajniji na Zapadu. Dostojevskoga kao umjetnika slijede ljudi najrazličitijih ideoloških pogleda, često vrlo neprijateljskih u odnosu na njegovu ideologiju: ljude osvajaju njegova umjetnička volja i otkriveno novo polifonijsko načelo umjetničkoga mišljenja.

Znači li to da jednom otkriven polifonijski roman ukida kao zastarjele i već nepotrebne monološke romaneskne oblike? Naravno da ne. Nikada nova književna vrsta, dolazeći na svijet, ne ukida i ne zamjenjuje nikakve postojeće ranije vrste. Svaki novi žanr tek dopunjuje stare, tek širi krug postojećih žanrova. Ta svaka književna vrsta ima svoju pretežitu sferu djelovanja u odnosu na koju je nezamjenjiva. Stoga pojava polifonijskoga romana ne opustošuje i nimalo ne ograničava daljnji i produktivan razvoj monoloških oblika romana (biografskoga, povijesnoga, svagdanjeg, romana-epopeje i tako dalje) jer će zauvijek ostati i širiti se takva područja bivstvovanja čovjeka i prirode koja zahtijevaju upravo objektne i završene, to jest monološke oblike umjetničke spoznaje. Ipak, ponavljamo još jednom da su **misaona ljudska svijest i dijaloška sfera bivstvovanja te svijesti** u svoj svojoj dubini i specifičnosti nedostupne monološkom umjetničkom pristupu. One su prvi put postale predmet istinski umjetničkoga prikazivanja u polifonijskom romanu Dostojevskoga.

Dakle, nijedna nova umjetnička vrsta ne ukida i ne zamjenjuje stare. Istovremeno svaki bitna i značajna nova književna vrsta, izniknuvši jednom, djeluje na čitav krug starih vrsta: nova vrsta čini stare takoreći svjesnijima; ona ih prisiljava da bolje spoznaju svoje mogućnosti i svoje granice, to jest da nadvladaju svoju **naivnost**. Takav je primjerice bio utjecaj romana kao nove književne vrste na sve stare: novelu, poemu, dramu, liriku. Osim toga, moguć je i pozitivan utjecaj nove vrste na stare, u onoj naravno mjeri u kojoj im dopušta njihova žanrovska narav; tako se može govoriti na primjer o izvjesnoj »romanizaciji« starih književnih vrsta u epohi procvata romana. Djelovanje novih književnih vrsta na stare u većini slučajeva<sup>167</sup> potpomaže njihovu obnovu i oplemenjivanje. Ovo vrijedi svakako i za polifonijski roman. Na pozadini stvaralaštva Dostojevskoga mnogi stari monološki književni oblici izgledaju naivno i pojednostavljeno. U tom je pogledu utjecaj polifonijskoga romana Dostojevskoga i na monološke književne oblike vrlo plodan.

Polifonijski roman postavlja nove zahtjeve i pred estetsko mišljenje. Ono je, odgojeno na monološkim oblicima umjetničkoga viđenja, duboko prožeto njima, sklono apsolutizaciji tih oblika i ne vidi njihove granice.

Eto zbog čega je do danas tako jaka tendencija monologizacije romanā Dostojevskoga. Ona se izražava u težnji da se junacima pri analizi daju završne definicije, da se obvezno pronalazi određena monološka autorova ideja, da se posvuda traži površna životna vjerodostojnost i tako dalje. Ignorira se ili negira načelna nezavršenost i dijaloška otvorenost umjetničkoga svijeta Dostojevskoga, to jest sama bit toga svijeta.

**Znanstvena** svijest suvremenoga čovjeka naučila se orijentirati u složenim uvjetima »mogućeg svemira«, ne stidi se nikakvih »neodređenosti«, nego ih zna uzimati u obzir i procijeniti. Ta se svijest već odavno navikla na ajnštajnovski svijet s njegovim mnoštvom referentnih okvira i slično. Međutim, u području **umjetničke** spoznaje nastavlja se ponekad potraga za najgrubljom, najprimitivnijom definiranošću koja unaprijed nikad ne može biti istinita.

Trebamo se odreći monoloških navika da bismo se snašli u toj novoj umjetničkoj sferi koju je otkrio Dostojevski i da bismo se orijentirali u tom nemjerljivo složenijem **umjetničkom modelu svijeta** koji je Dostojevski stvorio.

---

<sup>167</sup> Samo ako oni ne odumiru sami »prirodnim putem«.

## POPIS KORIŠTENIH IZVORA NA HRVATSKOM JEZIKU

prema redu navođenja u knjizi

1. F. M. Dostojevski, *Zapisi iz podzemlja*, u: *Zapisi iz mrtvog doma*, prev. Vladimir Gerić. Zagreb: Globus media, 2005.
2. F. M. Dostojevski, *Krotka*, u: *Bjesovi II.*, prev. Zlatko Crnković. Zagreb: Znanje – Zora, 1975.
3. F. M. Dostojevski, *Bijedni ljudi*, prev. Iso Velikanović. Zagreb: Znanje, 1976.
4. F. M. Dostojevski, *Idiot*, prev. Iso Velikanović. Rijeka: Otokar Keršovani, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1964.
5. F. M. Dostojevski, *Braća Karamazovi*, prev. Zlatko Crnković. Zagreb: Globus media, 2004.
6. F. M. Dostojevski, *Bjesovi*, u: *Bjesovi II.*, prev. Ivan i Jakša Kušan. Zagreb: Znanje – Zora, 1975.
7. F. M. Dostojevski, *Zločin i kazna*, prev. Zlatko Crnković. Kostrena: Lektira, 2014.
8. F. M. Dostojevski, *Gazdarica*, u: *Bijedni ljudi*, prev. Iso Velikanović. Zagreb: Znanje, 1976.
9. F. M. Dostojevski, *Bubac*, u: *Bjesovi II.*, prev. Zlatko Crnković. Zagreb: Znanje – Zora, 1975.
10. F. M. Dostojevski, *San smiješnog čovjeka*, u: *Bjesovi II.*, prev. Zlatko Crnković. Zagreb: Znanje – Zora, 1975.
11. F. M. Dostojevski, *Krotka*, u: *Djela F. M. Dostojevskoga. Treći svezak*, prev. Iso Velikanović. Zagreb: Znanje – Zora, 1975.
12. F. M. Dostojevski, *Ujakov san*, u: *Djela F. M. Dostojevskoga. Treći svezak*, prev. Iso Velikanović. Zagreb: Znanje – Zora, 1975.
13. A. S. Puškin, *Boris Godunov*, prev. Petar Bilobrk. Zagreb: Folpa, 2011.
14. T. Mann, *Doktor Faustus*, prev. Milivoj Mezulić. Zagreb: Naklada Ljevak, 2000.
15. F. M. Dostojevski, *Mladić*, prev. Miloš Ivković. Rijeka: Otokar Keršovani, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1964.
16. F. M. Dostojevski, *Dvojnjak*, prev. Iso Velikanović. Zagreb: Znanje, 1976.



9 789533 312675

UNIZD 1/2020. CIJENA 100,00 kn.

ISBN 978-953-331-267-5