

НЕБОЛША Ј. ЛАЗИЋ¹

УНИВЕРЗИТЕТ У ПРИШТИНИ СА ПРИВРЕМЕНИМ СЕДИШТЕМ
У КОСОВСКОЈ МИТРОВИЦИ, ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ
КАТЕДРА ЗА СРПСКУ КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

ДОСТОЈЕВСКИ: ПОЛИФОНИЈА ИЛИ ДИСХАРМОНИЈА? (Поетика и композиција романа *Зли дуси*)

САЖЕТАК. У раду смо истраживали поетику и композицију романа *Зли дуси* Ф. М. Достојевског. Пратили смо рецепцију књижевних остварења Достојевског у руској књижевној критици у 19. и 20. веку. Учили смо да су савременици Достојевског били много критичнији према његовом раду него што је то био случај са критичарима у 20. веку. Посебну пажњу посветили смо књизи М. Бахтина *Проблеми поетике Достојевског*, јер је она послужила као основа за тумачење Достојевског на Западу. Приметили смо да је Бахтин механички пренео термин *полифоније* из теорије музике и применио га на литерарно дело Ф. М. Достојевског.

Иако је скоро опште место да су романи Достојевског у ствари травестиране драме, спремни смо да кренемо корак даље и устврдимо како они имају елементе не само драме као књижевног рода него и, на један необичан начин, одлике позоришта. Бахтиново објашњење како је термин полифонија искористио као метафору, слично као што је поступио с термином *хронотопа*, чини нам се посебно проблематичним. Методологија науке о књижевности захтева да се опис књижевног дела мора дати на епистемолошки вишем степену, метајезиком а не језиком саме књижевности. Уколико се то ипак учини, добија се књижевнотеоријска

¹ lazicjnebojsa@yahoo.com

Рад је примљен 20. фебруара 2019, а прихваћен за објављивање на састанку Редакције Зборника одржаном 18. марта 2019.

таутологија која нам не пружа одговор на постављено питање него нас држи у кругу незнања.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Достојевски; Бахтин; поетика; композиција; полифонија.

Роман је у 19. и 20. столећу толико доминантна књижевна врста да се остали жанрови литературе, попут нежних изданака, тешко развијају у његовој огромној сенци. Али знамо да није увек било тако. У античкој Грчкој и Риму, у време када се рађала књижевност Запада, роман се сматрао, и поред тако значајних дела као што су Апулејев *Златни мајарац* или *Сайирикон* Петронија Арбитера, тривијалним, скоро сувишним жанром.

Нема сумње да су писци 19. века: Толстој и Достојевски, Балзак и Флобер, Дикенс и Џејн Остин, уздигли роман на пиједестал на којем се и данас налази. Од побројаних писаца – разуме се да је списак могао бити дужи – Достојевски је аутор који, не само због литерарних разлога, изазива највише позорности читалаца и критичара. Утицај поља духовног деловања Достојевског не окончава се само у кругу књижевности – његов рад и живот изазвали су значајну пажњу теолога, филозофа, психолога, социолога, геополитичара и др. Име Достојевског помиње се толико често у бројним текстовима да нема потребе доказивати разноврстни и широки утицај који је извршио, не само у литератури, него и у широком спектру духовних наука. Међутим, баш та дисперзивност у приступу текстовима Достојевског оно је што желимо избећи у овом раду. Ограничићемо се у највећој могућој мери на истраживање пишчеве поетике, аристотеловског термина који се умногоме трансформисао у односу на изворно (и уже) значење у антици него што га има данас. Стога ћемо, у покушају да пратимо начин обраде књижевне грађе (оно што је називано *τέχνη*), у мери у којој је то могуће, покушати да занемаримо тематска и остала својства романа *Зли дуси* (1872). Ово чинимо с пуном свешћу да је овом делу Достојевског, као и већини других, најчешће приступано на начин како је аутор прижељкивао: са становишта семантике, а не поетике. Додире и везе с другим његовим делима, до којих је неминовно морало доћи, као и тематска и идејна питања која ти сусрети покрећу, разматраћемо искључиво у функцији основне поставке рада. Те узгредне везе налазиће се у фуснотама за које се надамо да својом бројношћу и обимом неће отежати праћење главног тока огледа. Пошто ћемо

се у овом раду бавити поетичким (техничким) питањима, а не тематскоидејним, у њему ће уочљив недостатак литературе, која би у овим другим разматрањима била неопходна, постати саморазумљив; имамо у виду наслове *Достојевски* и *Ниче* (1903) Лава Шестова и *Дух Достојевског* (1921) Николаја Берђајева.

Када је Хенри Џејмс² у есеју *Умешност романа* (1884) написао како би се чак и роман Дикенса или Текерија могао означити француском речју *naïf* (James, 1962, стр. 23), он не помиње изричито друге ауторе, па ни Достојевског који је предмет наше пажње, али се стиче утисак да се – како се поводом романâ поменутих аутора Џејмс скрупулозно изразио – мрља несавршености (*taint of incompleteness*), разлила на све романописце 19. века и њихова остварења, све до појаве Флобера. Флоберов рад на развоју романа Џејмс сматра прекретницом између „случајне“ и „промишљене“ поетике романа као доминантне прозне књижевне врсте 19. века. Овај оглед Хенрија Џејмса може се читати као опрезна критика непостојања изграђене ауторске (само)свести код већине, ако не и свих, великих романописаца 19. века. Такав став упућује на помисао да су најбољи романи у овом веку настајали не вођени гвозденом вољом мајстора композиције колико њиховом генијалном интуицијом.

У нашој култури укоренила су се два стереотипа о Достојевском. Један је да су текстови Достојевског у време њиховог објављивања дочекивани аklamацијом,³ а други је да је он искључиво религиозни аутор и мислилац. Као и сви стереотипи, и ови имају у себи зрно истине, али оно ипак није камен на којем је могуће саградити храм посвећен Достојевском као пророку новог романа и веснику нове културне и религијске епохе. Достојевски је био, у свом времену много више него данас, контроверзна појава у литератури и култури Русије. Отровне жаоке, које је Влади-

² Хенри Џејмс је необична појава у свету романа, јер ма колико да су његова прозна остварења сведочила о повишеној потреби за стилском обрадом, исто толико је његова теоретска мисао о роману тежила једноставном казивању. Неке његове замисли, од којих је најважнија тачка гледања, присвојили су и развили критичари Перси Лабок и Вејн Бут.

³ После почетног одушевљења, када је увидео да Достојевски не жели да изнова и изнова пише варијације на *Бедне људе* или *Понижене и увређене*, негативно је о Достојевском писао и Бјелински. Пошто га је после објављивања *Бедних људи* прогласио „новим Гогољем“, Бјелински је показао да није сасвим добро разумео ни Гогоља. Гогољеву гротескну панораму света – један узвишени артизам спојен с горком иронијом с којом писац посматра поредак ствари – Достојевски никада није достигао. Као ни многи други, уосталом.

мир Набоков у другој половини 20. века одашиљао према сународнику с америчких колеџа, покушавајући да америчким студентима протумачи и приближи велику руску литературу, биле су понекад блаже од судова критичара и писаца о делима Достојевског у 19. његовом веку. Но, Набокову ћемо се, из више разлога, морати вратити касније. Да је положај Достојевског, пре свега као стилисте, у руској литератури 19. века био довођен у сумњу, сведочи руски филозоф у егзилу И. И. Лапшин у књизи *Есџейшика Досџојевској*⁴ (1923).

„Отварање расправе о естетици Достојевског данас [двадесете године прошлог века] – ствар је сасвим обична, али пре четврт века она би код многих литерата изазвала недоумицу. У то време је било укоренењено мишљење да је Достојевски уметник који пренебрегава уметничку форму за рачун идејног садржаја и због тога и не треба очекивати од њега удубљивање у проблеме естетике. Подсетимо се, на пример, рецензије на *Браћу Карамазове*, објављене у *Делу* за 1881. годину, у којој аутора хвале за хумана осећања којима је био надахнут при стварању епопеје, али да је роман крајње *слаб у уметничком* [курзив И. И. Лапшин] погледу“ (Лапшин, 1981, стр. 38–39).

На основу претходног цитата лако је закључити да је почетком 20. века довршен процес којим је Достојевски постао „недодирљив“ за негативне судове књижевних критичара. Да би указао на разлику између рецепције некад и сад, Лапшин је навео имена савременика Достојевског који су се негативно одредили према стваралаштву овог писца: критичари А. Н. Веселовски (1838–1906), И. Н. Жданов (1846–1901), затим писци Толстој, Островски, Тургењев и др. (Лапшин, 1981, стр. 39).

Ако се упитамо какав је положај и значај Достојевског у српској култури, увиђамо да је он одавно канонизован, а деловањем појединих теолога⁵ скоро и сакрализован. Наравно да то умногоме отежава критички осврт на пишево дело, јер се тако нешто сматра скоро бласфемичним и непотребним. Посматрано с тог аспекта, већ је речено оно што се могло рећи. Но, да ли је баш тако? У овом раду нећемо се бавити религиозним и идеолошким⁶ назорима писца, мада је њих немогуће потпуно оставити по страни када знамо да је Достојевски подједнаку количину духов-

⁴ Ова књига невеликог обима оплемењена је веома добрим предговором „Вредност и значај Лапшинове *Есџейшике Досџојевској*“ Саве Пенчића, помало заборављеног професора Филозофског факултета у Приштини који је живео и умро у Нишу 2003.

не енергије потрошио за новинарски и публицистички рад, као и за писање прозе. За сада ћемо само приметити да у појединим делима овог великог руског писца, чини се, много јаче пламса ватра ероса него што блиста светлост вере; на пример, у његовом претпоследњем роману *Младић*. Али и у *Бедним људима*, *Коцкару*, *Злим дусима*, *Идиоћу*, као и у приповетки *Газдарица* итд.

Нас у овом огледу о поетици Достојевског на примеру романа *Зли дуси* интересује приступ налик оном који је још почетком прошлог века група совјетских и руских научника назвала морфолошким проучавањем литерарног дела. Али, како то често бива, остали су упамћени под другим именом, као руски формалисти. Било како било, у нашем раду често ћемо се освртати на једну од најутицајнијих књига о Достојевском, *Проблеми њојшике Досјојевској*⁷ Михаила Бахтина. Шта није „у реду“ с овом утицајном студијом о Достојевском? Па Бахтин је, иако је општепознато да је метод руских формалиста сматрао „примитивним“⁸, написао апологију дела Достојевског управо с формалистичког аспек-

⁵ Имамо у виду, пре свега, познате студије Јустина Поповића *Философија и религија Ф. Досјојевској* (1923) и *Досјојевски о Европи и словенству* (1940), али и многе друге мање успеле текстове усредсређене на религиозни обод у стваралаштву Ф. М. Достојевског. Постојала је и још постоји заблуда у вези са рецепцијом дела Достојевског на Западу. И поред пишевог амбивалентног односа према западној култури и религиозности, рецепција његових дела на Западу текла је несметано до данашњих дана. Међутим, пошто ово питање изискује много више простора и времена него што би то могао да поднесе наслов и обим овог рада, њиме се овом приликом нећемо бавити.

⁶ Достојевски је, на пример, био изузетно талентован геополитички стратег. Без удубљивања у овај сегмент његовог деловања, убеђени смо да је данашња моћ Русије тешко замислива без његовог залагања за самобитност историјског пута ове евроазијске државе. У том смислу он је уистину био видовит, попут неких од његових књижевних мудраца (Старца Зосиме или Макара Ивановича). Достојевски је више инстинктивно него рационално дошао на идеју о томе да Русија, као источно крило Европе, мора задржати еквилибранс у односу на западну Европу. Достојевски је ову замисао такође можда несвесно баштинио од Гогоља, писца коме много тога дугује и у литератури.

⁷ Постоје две верзије ове студије. Прва, под насловом *Проблеми стваралаштва Досјојевској* (1929) и друга, прерађена и допуњена, *Проблеми њојшике Досјојевској* (1963). Ова друга верзија преведена је, релативно касно, на енглески језик, 1984. године.

⁸ У филолошким круговима у Русији готово да постоји консензус о томе да је Бахтин аутор књиге *Формални метод у науци о књижевности*, усмерене против учења руских формалиста, али да је није потписао он него његов ученик и следбеник Павел Медведев.

та. И на ово ћемо се морати вратити касније; *Проблеми њојшике Достоевској* толико је често помињана и цитирана књига у вези са стваралаштвом Достоевског, да јој се мора поклонити заслужена пажња.

Многи теоретичари књижевности, мислиоци и књижевници учили су да је Достоевски по изворној вокацији драмски стваралац, који је ипак изабрао роман како би понудио своју слику света. Међу првима је то устврдио песник Вјачеслав Иванов у огледу *Роман-ѿраїегија*, али су слична каснија запажања Набокова и Џорџа Стејнера шире позната и прихваћена. Иванов, иако је текст изразито похвалан према Достоевском, ипак примећује „да настојање Достоевског да по сваку цену разоткрије најскривенија стања душе кроз манифестације што личе на оне којима се служи позоришна уметност, има са своје стране разорно дејство на његову епску мирноћу и јасноћу“ (Иванов, 1981, стр. 75). Ове речи Вјачеслава Иванова сугеришу да инвазија драмских елемената (дијалога, па чак и монолога) у романескно ткиво нарушава неписане законе романа као жанра. Роман, према нашем схватању, јесте, пре свега, развијање сижеа приповедањем.

Критика Владимира Набокова⁹ о делу Достоевског поделила је читаоце, једни су сматрали да је био преоштар према руском класику, док су други констатовали како га је свео на праву (литерарну) меру. Изгледа да је Достоевски Набокова доводио у стање критичарске раздражљивости, те стога није околишао да јетко исказе свој суд о њему:

„Мој положај у односу на Достоевског чудан је и тежак. У свим својим предавањима књижевности прилазим са становишта са којег мене књижевност интересује – наиме, са становишта трајне уметности и појединачног генија. Са овог становишта, Достоевски није велики писац, пре осредњи – са бљесцима одличног хумора, али, авај, са пустарама књижевних плиткоумности између њих“ (Набоков, 1984, стр. 92).

Као што се види, Набоков прилично брутално атакује на култ Достоевског и његов опус у целини, а помињање „одличног хумора“, неспојиво с личношћу Достоевског нити с његовим сти-

⁹ Владимир Набоков би засигурно у 20. веку представљао за руску књижевност оно што је био Толстој за њен 19. век – непорециви врхунац епохе – да није због историјских недаћа морао почети да пише на нематерњем, енглеском језику. Стварање Набокова на руском и енглеском језику, не сведочи само о дисконтинуитету у његовом опусу, него верно одсликава и трагични расап руске државе и културе у прошлом веку.

лом писања, противуречи нешто касније изреченој опасци Набокова о томе како овај писац „нема нимало правог смисла за хумор“ (Набоков, 1984, стр. 123). Имајући све ово у виду, необично је да се Набоков о једном од најслабијих „великих романа“¹⁰ Достојевског, *Злим дусима*, изразио прилично благо, скоро афирмативно. Између осталог, Набоков сматра да је овај роман „проницљива студија људи које су њихове идеје завеле с правог пута у кал у који тону“ (Набоков, 1984, стр. 123). Након тога цитира четири успела пејзажа из романа који сугеришу амбијент безнађа у који су уроњени главни јунаци, као да сугерише: зашто није писао стално на овај начин, видите да је могао! Уместо тога, Набоков резигнирано констатује, „начин на који Достојевски обрађује ликове сличан [је] начину на који то ради драмски писац“ (Набоков, 1984, стр. 123).

Интересантно је да двадесетовековни „двобој“ једног Набокова с Достојевским није једини те врсте. Наиме, Леонид Гросман нас у изврсној биографији једноставно названој *Достојевски* (1962), која је послужила као основ свим каснијим биографима, подсећа на драматично суђење завереничкој групи петрашеваца и самом Достојевском, као и пресуду на смрт стрељањем:

„Са висине подијума слећу до њега туђе, хладне, разговетне речи. Говори председник комисије, стари Набоков. Рушевина у почасној пензији. Учесник бородинске битке, битке код Лајпцига и опсаде Варшаве, он је тек недавно напустио командовање гренадирским корпусом и добио увредљиво почасна звања директора чесменског сиротишта и команданта Санкт-Петербуршке тврђаве. [...] ’Изволите саопштити [испитује генерал Набоков] тајној истражној комисији све што вам је познато о тој ствари. Приђите ближе столу“ (Гросман, 1974, стр. 134).

Читајући есеје Владимира Набокова о Достојевском, не можемо се отети утиску да и он сам, попут свог претка који је ислеђивао младог писца – у фарсичном историјском следу – позива давно умрлог писца да приђе ближе његовој професорској катедри како би му он, овога пута, саопштио књижевну пресуду. Она није била много блажа од оне коју је морао поднети млади завереник и осуђеник Достојевски, који је већ написао *Бегне људе*, *Двојника*, *Госјодина Прохарчина*, *Газдарицу* и *Беле ноћи*. Ова два суђења, једно

¹⁰ Џорџ Стејнер у изванредној књизи *Толстој или Достојевски* сугерише, и у томе није усамљен, да су најзначајнији романи Достојевског: *Злочин и казна*, *Зли дуси*, *Идиот* и *Браћа Карамазови* (уп. Стејнер, 1989).

истинско а друго имагинарно, доводе у везу два велика руска писца, везу чија је нит затегнута 29. априла 1849. на суђењу Достојевском. Али као што је онда избегао прерану смрт, тако се Достојевски поново, но не без озбиљних последица, овога пута по уметнички интегритет, спасао и преживео суђење његовом делу.

Пре него што дубље размотримо необичну симбиозу драмских и романескних елемената у поетици Достојевског, треба се присетити да је прозном делу инхерентна нарација, као што је саморазумљиво да се драма заснива на говору ликова. У роману *Зли гуси*, дошло је до инверзије овог елементарног постулата, па уместо наратора много чешће говором „приповедају“ књижевни ликови. Али то је обликовни поступак којем Достојевски прибегава у већини својих моралистичких романа, тј. романа с тезом. Крајње је необично и изазива чуђење оправдавање очигледних недоследности у развијању композиције романа *Зли гуси* луцидног мислиоца и виспреног тумача књижевности, Џорџа Стејнера, када устврди како „Достојевски од нереда чини врлину“ (Стејнер, 1989, стр. 165), а одмах затим додаје: „Безумна збивања у роману оцртавају шаре душевног хаоса на површини стварности“ (Стејнер, 1989, стр. 165). Поводом овог става морамо поставити питање улоге књижевности (и уметности) у животу и култури. Да ли књижевност треба да уноси ред у свет који тежи нереду или је њена функција да бележи догађаје у њиховој сировој форми, у нади да ће неки талентовани читалац умети да разлучи о каквим силама је ту реч?

Али, да се вратимо Стејнеру. Оваквим читањем Достојевског он оправдава пишево занемаривање τέχνη, као неопходног корелата између књижевне грађе и књижевног текста, дихотомију коју је још Виктор Шкловски први препознао као суштински битан део у процесу настанка књижевног дела. Шкловски је грађу и текст означио терминима фабула и сиже, што је касније преузео Борис Томашевски и, без помињања ауторства старијег колеге из кружока руских формалиста, унео у своју утицајну *Теорију књижевности*.

Достојевски у роману *Зли гуси* занемарује многе поетичке законитости, једну од њих смо навели, ону о дужности аутора да разуђеној књижевној грађи приступи са поетичком строгошћу онога који тој аморфној маси даје коначну форму. Писац овог романа, из њему познатих разлога, уместо приповедања радије користи управни говор, па о догађајима који су се догодили или се дешавају најчешће сазнајемо из бројних дијалога, који често теку

симултано. Ову, по нашем мишљењу, обликовну слабост, Бахтин је правдао, из музике позајмљеним термином, полифоничношћу (вишегласјем) романа Достојевског. Стејнер поетику Достојевског у *Злочину и казни*, *Злим дусима*, *Идиотију* и *Браћи Карамазовима*, романима које он назива „великима“, овако сажима:

„Техника и карактеристични манир Достојевског проистичу из захтева драмске форме. Дијалози достижу врхунац у покрету. Одбачено је свако сувишно приповедање, како би се сукоб личности претворио у разголићени пример. Закон композиције је закон највеће енергије која се ослобађа у најмањем могућем простору и времену“ (Стејнер, 1989, стр, 129).

Овоме написаном не би се имало шта додати да је Достојевски желео бити драмски писац; као што знамо, то није био његов избор. На основу запажања тројице набројаних критичара Достојевског (Иванов, Стејнер, Набоков), лако се уочава манир писца да драмским климаксима и антиклимаксима, дијалошким репликама, дугим монолозима, случајним појављивањем неочекиваних ликова и другим поступцима карактеристичним за драму, прескочи ону фину линију приповедања која читаоца – попут Аријаднине нити – доводи до (естетског) циља. Иако се ради о значајним ауторитетима, сматрамо да овај, у основи не погрешан суд, ипак треба проблематизовати и допунити. Нама се чини да је уместо речи драма, када се описује овај аспект поетике романâ Достојевског, много погоднија реч **позориште**. Откуда ова асоцијација на појам који, за разлику од драме као литерарног предлошка, подразумева и ванлитерарне елементе и сложеног апаратуру? Наравно реч позориште не треба схватити дословно, не постоји стварна сцена на коју излазе глумци и изговарају гласом, с више или мање патоса, своје реплике. Али ако помно читамо текстове романа Достојевског, онда се у нашој свести формира слика естетског предмета¹¹ позоришта.

Свако ко је био у позоришту упознат је с навиком већине глумаца да необичним кораком „докаска“ на сцену, као и да, и пре него што угледамо глумца, чујемо почетак његове реплике коју онда наставља пред публиком. То извештачено понашање на сцени, које никако не треба мешати са методом физичких радњи Станиславског, остало је суштинска одлика провинцијалних средина и њихових позоришта. Отуда за нечије понашање, уколико

¹¹ Естетски предмет, као феноменолошку представу уметничког дела у свести, увео је у естетику Валдемар Конрад, Хусерлов ученик и следбеник.

је пренаглашено у било ком смеру и виду, кажемо да је театрално. Није, дакле, само говор књижевних јунака, мелодрамски, прекидан уздасима и често безразложно емфатичан, само оно што асоцира читаоца на позориште. У прозном ткању Достојевског „видимо“ и кретње књижевних јунака, „улазимо“ у ентеријере¹² њихових скучених и прљавих подстанарских собица или, ређе, богато украшених салона. Све ове естетске предмете текст романа рефлектује у нашу свест, где оне задобијају улогу кулиса у позоришту које опонаша свет. Покушајмо ове ставове да илуструјемо текстом из романа *Зли дуси*. Ево шта се догодило у соби за примање Варваре Петровне пошто је слуга најавио изненадни долазак њеног сина Николаја Всеволодовича Ставрогина. И после, чак и за необичне стандарде Достојевског кад је у питању експозиција, читавих сто седамдесет страна касније, уласком једног нихилисте почиње обрада теме о њиховој завери:

„Нарочито се добро сећам Варваре Петровне у том тренутку: најпре пребледе, али одједанпут очи јој заблисташе. Исправи се у фотељи с изразом необичне одлучности. Па и сви остали су били запрепашћени. Сасвим изненадан долазак Николаја Всеволодовича, који је овде очекиван тек отприлике кроз месец дана, био је необичан не само зато што је изненадан него управо због неког судбоносног поклапања тога повратка са овим садашњим тренутком. Чак и капетан заста насред собе као стуб, отворених уста и са ужасно глупим изразом гледајући у врата.

„И ето, из суседне просторије, дугачке и велике собе, одјекнуше брзи кораци који су се приближавали, ситни кораци, необично чести, као да се неко клиза; и наједанпут у собу за примање улете – али не Николај Всеволодович, него неки млади човек, мени потпуно непознат“ (Достојевски I, 1981, стр. 172).

Овај „непознати млади човек“, чија појава изненађује и хроничара романа, Петар Верховенски, један је од двојице главних завереника, други је Ставрогин. Сцена која је била припремљена за Ставрогина, а у коју је необичним ходом ушетао Верховенски¹³,

¹² Понекад се чини да књижевни јунаци Достојевског имају страх од отвореног простора (агорафобија).

¹³ Још једна необичност у роману *Зли дуси* крије се у чињеници да немамо један носећи, главни лик; пре се може говорити о необичном тријумвирату који чине Степан Трофимович, Ставрогин и Верховенски. Стиче се утисак да је Достојевски књижевне јунаке, у зависности од улоге и значаја које имају у роману, смештао у концентричне кругове у односу на језгро своје идеје о анархистичкој завери. Тако у другом кругу имамо Варвару Петровну, Кирилова и Шатова итд.

подсећа на завршни „залеђени“ призор на крају Гогољевог *Ревизора*.

Достојевски је имао очигледних проблема у компоновању својих обимом највећих прозних дела, романа; приповетке се композиционо боље „држе“. Овај пишчев проблем уочава сваки објективни тумач његовог дела, односно онај који није засећен литерарном митологијом, која се годинама испредала, о непорецивој генијалности овог аутора. Пишући *Књигу о Достојевском*, с умесно изабраним поднасловом *Болест̄ њрекомерној сазнања*¹⁴, Јасмина Ахметагић је већ у првом одељку посвећеном анализи *Зајиса из њодземља* приметила:

„Нарација одражава конфузну, парадоксалну природу свога извора: приповедање одликују неуравнотежен ритам излагања и неуједначен однос према елементима приче – појединости се детаљно елаборирају, нарастају до самосталних приповедних целина, а преко потенцијално драматичних епизода које би могле конституисати заплет, брзо се прелази, те се ствара утисак дигресивности. У начину приповедања се огледа несвакидашња ментална структура говорног лица“ (Ахметагић, 2013, стр. 10).

Да, неуравнотеженост је та реч којом би се могао понајбоље описати начин на који Достојевски приступа процесу трансформације својих идеја у књижевни текст. Постоје и неки изузеци, *Идиош* на пример, где је писац успео да контролише склоност ка „испадима“ из основног тока приповедања. Свако уметничко дело, независно којој њеној грани припада, мора инхерентно садржавати хармонију, склад, уравнотеженост... Постоји много речи које се односе на нешто што бисмо назвали унутрашњом симетријом дела. Чак и барок¹⁵, који се олако оптужује за претераност у детаљима у односу на било које друго уметничко усмерење, др-

¹⁴ Треба поздравити и ауторкин психолошки и психоаналитички приступ делима које тумачи, јер су бројни тумачи Достојевског, у распону од Николе Милошевића до Албера Камија, инсистирали на филозофском читању његових дела. Такво читање у филозофском кључу би ваљда требало да обезбеди додатну вредност пишевом опусу, осим књижевног. Набоков је, уосталом, одавно запазио да ликови у делима Достојевског врло често болују од озбиљних душевних поремећаја или болести (уп. Набоков, 1984, стр. 101–104).

¹⁵ Барок је веома потцењена епоха уметности, потребно је написати његову апологију. Овај уметнички правац помињемо и због тога јер је један од најзначајних композитора, Ј. С. Бах, иако протестант, стварао у окриљу овог уметничког правца контрареформације Рима. Бахова примена контрапункта (полифоније) у компоновању помоћи ће нам да утврдимо да ли је Бахтин исправно користио овај термин у опису поетике Достојевског.

жао се начела да сви ти украси морају бити доведени у склад, морају бити целина. Да би се ово разумело, потребно је разгледати цркве Рима. Достојевски их је видео на једном од путовања по Западној Европи, али изгледа да није уочио њихову строгост форме, прикривену монолитност тих наизглед гиздавих здања. Због непостојања таквог специфичног естетског нерва, његови текстови наликују оним барокним остварењима који критичари барока, истичући несклад и претераност у сегментима који нису повезани унутрашњим јединством, користе када желе да га дискредитују.

Слабости поетике Достојевског као романописца су у толикој мери уочљиве да је критика која је желела да стане у његову одбрану морала да предузме нешто. Видећемо да је ту било мање или више вештих покушаја да се оправдају необични стилски и поетички поступци писца, али засигурно најинтелигентнију одбрану Достојевског као уметника учинио је Михаил Бахтин књигом *Проблеми поетике Достојевској*. Када је реч о обичним читаоцима, онима који се не оптерећују методолошком апаратуром, ствар је једноставнија. Они су пронашли у књигама Достојевског оно што, не знајући то, већ носе у себи. Ти читаоци тако добро разумеју књижевни свет Достојевског јер је њихова свест калибрирана на исти подеок доживљаја стварности, на којој се већ налази светоназор аутора *Злочина и казне*, *Злих духова* или *Браће Карамазових*. Стога они тамо не проналазе ништа чудно, нелогично или неусаглашено с целином текста. Другим речима, тек када усвојимо (или већ носимо у себи) пишчев помало искошен поглед на свет, тек онда ће нам његова транспозиција тог света у текстовима деловати уверљиво, тј. реалистично. А књижевни ликови би у врхунским делима морали бити „животнији“ од људи из свакодневног живота, они не треба да буду уверљиви попут обичних људи, него уверљивији за степен више од њих. Вера читаоца у њихов „реалитет“ мора бити снажнија од поверења које он има у егзистенције људи које сусреће сваког дана. Истински генијално дело је *summa* онога не што човек јесте него што би човек могао бити.

Достојевски је роман *Зли дуси* започео овим реченицама:

„Лаћајући се описивања скорашњих и толико чудноватих догађаја што су се збили у нашем граду, који се дотле ни по чему није истицао, принуђен сам, услед своје неумешности, да почнем нешто по издаље, наиме са неколико биографских појединости о даровитоме и многуоваженоме Степану Трофимовичу Верховенском. Нека

те појединости послуже тек као увод у хронику коју износим, а о самоме догађају који намеравам да опишем биће речи касније“ (Достојевски, 1981, стр. 11).

И стварно, овај приповедач је „неумешан“ као што сам тврди, јер је почео много „поиздаље“ него што је наговестио. Наиме, *Зли дуси* су на првих сто седамдесет страна роман о Степану Трофимовичу, либералном али неоствареном интелектуалцу, и његовој необичној вези с богатом и строгом Варваром Петровном која га издржава, мајком једног од јунака романа Николаја Ставрогина. На другој страни, Степан Трофимович је отац Петра Верховенског, још једног од носећих ликова романа. Имамо, дакле, роман у роману, јер хроника која се наговештава наступа много касније. Пошто се заврши описивање тог платонског заноса, што је по обиму и садржају већ један роман, почиње други, онај чија радња оправдава наслов дела. Видели смо из цитата како се неочекивано појавио Петар Верховенски, један од „злих духова“, у намерно неименованом провинцијском граду и почео с припремама терористичке групе која би требало да свргне цара и монархију у Русији. Добро је познато да је Достојевском као модел за Верховенског послужио млади револуционар Нечајев, а за Ставрогина ментор Нечајева, аристократа, револуционар и међународни терориста Михаил Бакуњин. Иако превратници, Бакуњин и Нечајев били су изузетне личности, у њима се прожимао врхунски интелект с одсуством било каквог моралног обзира према појединцу и колективу. Међутим, у верзији Достојевског, њихови „двојници“ Верховенски и Ставрогин, приказани су у роману у карикатуралној форми у односу на упечатљиве фигуре двојице анархиста. Гросман овакав поступак, у свом делу *Достојевски*, биографији о писцу *Злих духова*, правда жељом писца да намерно карикира лик Нечајева, како би га на тај начин дискредитовао у очима омладине ондашње Русије.

„Одлично схватајући рушилачко деловање ироније, Достојевски је одлучио да баш тим оружјем казни организатора 'народног обрачуна'. Подсмехом да умањи његов лик, карикатуром да уништи сва његова права на признање савременика или дивљење омладине“ (Гросман, 1974, стр. 434).

Ово се не би могло прихватити као објашњење, јер нити је Достојевски могао имати такав утицај на све слојеве руског друштва нити је уметност било када пресудно утицала на резултат идеолошких сукоба. Обични људи у Русији су у то време били

гладни, њихов поглед на ствари диктирао је стомак, а не лепа књижевност. Али пошто је већ Верховенски приказан тако, као младић који више води рачуна о трачевима у друштву, о томе да угоди стварним или умишљеним прохтевима Ставрогина за љубавницама – активност необично бизарна с обзиром на прокламоване узвишене циљеве који га наводно покрећу у завери – ни његов портрет, физички и духовни, није могао испасти боље.

На другој страни, Ставрогина, који је требало да буде водећи идеолог преврата, писац приказује у облику фаталног заводника кога изједа мрачни порок¹⁶ чијих се трагова не може отрести. Та тајна је толико страшна и неприродна да ће, уколико остане закопана у Ставрогиновом уму, довести до његовог (само)уништења. То се, сазнајемо на крају романа, и догодило: Ставрогин је одузео себи живот. Ни он се, дакле, не бави превише оним што је наговештено насловом и свеprisутном тезом романа: анархистичким превратом. Избор превратника, њихов лабилни живчани систем и склоност ка приземним, а не узвишеним циљевима, тешко може убедити читаоца да су они спремни да униште било шта осим сопствених живота. Ово је тим чудније, пошто је сâм Достојевски припадао једној полуреволюционарној групи, те је морао да зна како су оне структуриране и како делују на остварење својих идеја.

Пошто је, како смо навели, најуспелији покушај одбране поетике Достојевског предузео Бахтин, потребно је, како бисмо доказа-

¹⁶ Морамо се запитати: да ли је Достојевском била важнија теза о превратницима или можда она о пороку који мучи његове књижевне јунаке, у овом случају Ставрогина? Интерна шала, коју је Набоков радо причао међу пријатељима, гласи да се јунак његове *Лолита* (1955), уместо имена Хамберт Хамберт, с много више права могао звати Керол Керол. Набоков је циљао на Лису Керола, што је псеудоним Чарлса Латвица Доцсона, логичара, англиканског свештеника и аматерског фотографа. Постоји низ фотографија које је он начинио а позирала му је једанаестогодишња Алис Лидел у двосмисленим позама. Ова девојчица послужила је Керолу као прототип за јунакињу дела *Алиса у земљи чуда* и *Алиса с оне стране оледала*. Уколико су гласине о Достојевском упола тачне, као што тврди Марк Слоњим у књизи *Три љубави Достојевској* (уп. Слоњим, 1981), онда ни име Фјодор Фјодор, осим што не би звучало нимало англосаксонски, не би било неадекватно. Оно што је Достојевског мучило и изједало читавог живота – жудња за адолесценткињама – Набоков је мирне савести одабрао за мотив свог најбољег романа *Лолита* (1955), који је убрзо постао нетипични класик америчког романа 20. века. Набоков је, дакле, учинио све супротно од свог великог сународника и постао, уз Конрада и Бекета, најуспешнији билингвални писац у историји светске литературе.

ли сопствену поставку, да се осврнемо на најважније ставове овог чувеног руског историчара и теоретичара књижевности. Колико је снажан Бахтинов ауторитет и после толико времена, илустроваћемо наводом дела фусноте Мориса Фридмана у потпоглављу *Сѡавројин: ѡдељени човек као изјнаник*. Ово је део Фридманове књиге *Проблематични ѡбуњеник* у којој је разматрао феномен побуне и побуњеника у делима Мелвила, Достојевског, Кафке и Камија.

„Према М. М. Бахтину, Достојевски никада није дозволио једном лику или једној тачки гледишта да доминирају у било којем од његових романа, као што ни сам Достојевски не може бити поистовећен ни са једним ликом, нити тачком гледишта. Романи Достојевског су, према томе, 'полифонични' – израђени од мноштва независних и дискретних гласова, свакога у својој пуној вредности и са својим издвојеним светом. Ликови или 'гласови' нису у толикој мери објекти за свога творца колико су субјекти, независни гласови од којих сваки носи свој израз“ (Фридман, 2012, стр. 158).

Иако се на крају фусноте Фридман позива на Владимира Седурова и његову студију на енглеском језику *Достојевски у руској књижевној кријици 1846–1956* (1957), ово је одлична илустрација како је у англосаксонским академским круговима некритички прихваћено Бахтиново учење о Достојевском. Реченице које смо навели, у тек понешто измењеном облику, написао је сâм Бахтин у књизи *Проблеми ѡејике Достојевској*. А да је могућ другачији, критичнији приступ Бахтину, чак и у Совјетском Савезу дубоко иза „гвоздене завесе“, показао је Борис Успенски у књизи *Поетика композиције*. Осврт Бориса Успенског на Бахтинов полифонијско/монолошки опозит, наводно превладан у корист полифоничности у стваралаштву Достојевског, показује да та теза ни издалека није до краја потврђена. Да би сâм могао да изнесе свој став поводом овог питања, Успенски се прво позива на Г. Волошина и његов текст *Простор и време код Достојевској* (1933). Волошин у њему закључује како свет Достојевског није, како тврди Бахтин „полифоничан“, него је напротив „запањујуће једноличан“ (Успенски, 1979, стр. 25). Тек после овог књижевног алибија који је пронашао у мало познатом Волошину, Успенски записује своју опсервацију, која се, уз нешто мало ограда, поклапа с Волошиновим закључком:

„Присуство различитих идеолошких тачака гледишта у делима Достојевског је, уопште узевши, несумњиво (то је Бахтин убедљиво показао); међутим, та разлика између тачака гледишта готово да се ни на који начин не испољава у аспекту фразеолошке каракте-

ристике. Јунаци Достојевског (како су то више пута истицали изучаваоци) говоре веома једнолично, уз то обично истим језиком, на истом општем плану, као и сам аутор или причалац“ (Успенски, 1979, стр. 25).

Другим речима, сви гласови наводног полифонијског хора заправо су један глас. Дакле, уместо онога што Бахтин нуди поводом Достојевског – модел новог полифонијског романа – имамо заправо монолошки, класични реалистички наратив 19. века. Успенски се на овом месту зауставио, али то нас не спречава да покушамо да развијемо даље оно што је он опрезно наговестио. Наиме, уколико имамо један глас, глас приповедача, а уколико знамо да су *Зли дуси* роман с тезом, из овога следи да је то глас самог писца. А то даље води закључку да је наводна полифонија (вишегласје) у ствари хомофонија (једногласност), супротно од онога што је основна теза Бахтинове књиге. Али, подсетимо се најбитнијих делова Бахтиновог текста у којем он покушава да докаже како је Достојевски створио полифонијски роман, нови квалитет у односу на, како га аутор студије назива, монолошки роман.

„Мноштво самосталних и несливених гласова и свести, стварна полифонија једноправних гласова доиста је основна одлика романа Достојевског. У његовим делима се мноштво карактера и судбина не развија у јединственом објективном свету у светлости јединствене ауторове свести, већ се ту мноштво равноправних свести и њихових свейова спаја у јединство неког догађаја, чувајући при том своју несливеност. Главни јунаци Достојевског нису, стварно, у стваралачкој замисли уметника само објективне ауторове речи, већ и судјективне сојствене речи која нешто нејасно значе“¹⁷ (Бахтин, 1967, стр. 569).

Пре него што се вратимо на проблем полифоније у романима Достојевског, доказ да роман *Зли дуси* никако не може бити полифонијски роман, на начин како га дефинише Бахтин, крије се у чињеници да догађаје приповеда неименовани али свезнајући приповедач, савременик и сведок „хронике“ коју наговештава. Као учесник дешавања, али без кључних утицаја на његов ток, он је одличан пример приповедача ауторијалног романа, онако како га је описао Франц Штанцл у краткој али утицајној књизи *Типичне форме романа* (уп. Штанцл, 1987, стр. 34–47). Овај податак је важан, јер основно дистинктивно обележје ауторијалног романа јесте приповедање а не говор. Достојевски, дајући предност гово-

¹⁷ Курзивни: М. Бахтин

ру, закономерно занемарује овај елеменат поетике романа као књижевне врсте, обликовну форму коју је, заједно с приповетком, одабрао за преношење сопствене представе о свету и положају човека у њему. Истини за вољу, у првој четвртини, оном делу текста који би могао да егзистира и као засебна целина, писац се у значајној мери држи захтева које намеће аукторијална приповедачка ситуација. Али као што смо видели из цитираног дела, кад Петар Верховенски дословно „нахрупи“ у роман, онда писац све мање простора поклања привилегованом учеснику и хроничару а све више описује догађаје кроз говор ликова свог дела. На овај начин писац романа *Зли души* упао је у непремостиве композиционе потешкоће, јер не само да је добра четвртина текста роман у роману него је говор преузео улогу наратије, те отуда и утисак многих његових тумача о драмској обради романескне грађе.

Бахтин је свакако учео очигледну несразмеру између (романескне) наратије и (драмског) говора на ивици логореичности у делима Достојевског, па је покушао да овај несклад у оквиру једне књижевне врсте теоријски усагласи и доведе у ред. Кључни термин полифоније Бахтин је преузео из рада В. Комаровича *Роман Достојевској Младић као уметничко јединство*, где је Комарович, судећи по Бахтиновом цитату, директно повезао текст *Младића* с музичким обрасцем контрапункта, тј. полифоније (Бахтин, 1967, стр. 74). Бахтин, међутим, критикује Комаровичево схватање полифоније подучавајући га како је њена суштина „управо у томе што у њој гласови остају самостални и што се као такви сједињују у јединство вишег реда него што је хомофонија“ (Бахтин, 1967, стр. 74). Ово што је написао Бахтин није погрешно, само је тешко примењиво на литерарно дело Достојевског. У њему се индивидуални гласови не „сједињују у јединство вишег реда“ него остају сваки за себе појединачно. А то се дешава јер их не води, као у музичкој полифонији, тежња за хармонијом различитих нота. *Punctum contra punctum*, тачка (нота) насупрот тачки (ноти), у музици вишегласне композиције сложен је систем који не допушта импровизације. Достојевски свакако није писац који је посебно водио рачуна о томе да појединачни говор једног јунака (глас) буде противстављен у односу на друге гласове, према прецизним формулама којих су се држали Палестрина или Ј. С. Бах. Свако ко је читао романе Достојевског морао се изненадити лавином говора, који се на граници логореичности, често без логичке или узрочно-последичне повезаности, обрушава на свест читаоца.

У књизи *Контрапункт* Марко Тајчевић, приказујући историјски преглед развоја овог начина компоновања, написао је:

„Први значајни теоретичар контрапункта у ужем смислу је Фламанец Johannes de Werwere, познат под латинизираним именом *Tinctoris*. У свом трактату *De contrapuncto* (г. 1477) објашњава он појам контрапункта, али – што је врло значајно – скоро искључиво са гледишта *сазвучја*, док о проблему *линеарности* уопште не говори“ (Тајчевић, 1958, стр. 5).

Узрок непремостивих теоријских потешкоћа у које је запао Бахтин, покушавајући да шум гласова који се јављају у романима Достојевског објасни њиховом наводном полифоничном природом, постаје очигледан када се дође до кључног и најспорнијег дела његове књиге. Онај у којем он термин (полифонија) који је уздигао готово на степен научне дефиниције, накнадно релативизује.

„Морамо подвући да поређење романа Достојевског с полифонијом има једино значење сликовите аналогije и ништа више. Слика полифоније и контрапункта само указује на нове проблеме који се појављују када грађа романа изађе из оквира обичног монолошког јединства, као што су се у музици нови проблеми појавили када се из[а]ишло изван граница једнога гласа. Али музика и роман су сувише различите материје да би се могло говорити о нечем вишем но што је сликовита аналогija, он [но] што је проста метафора. Ми ту метафору претварамо у термин `полифонијски роман` пошто не можемо да нађемо погоднији израз. Једино не треба заборавити на метафоричко порекло нашег термина“ (Бахтин, 1967, стр. 75).

Морали смо цитирати читав пасус, јер ставови изнети у њему доводе у питање архитектуру читавог теоријског здања које је Бахтин саградио у вези с наводном полифоничношћу романа Достојевског. Означавањем научног појма метафором, јер је он касније, као што смо видели у књизи Мориса Фридмана *Проблеми ишични иобуњеник*, широко усвојен у науци о књижевности, јесте поткопавање његове кредибилности. Све методологије упућују на то да је метафорама – или било којим другим фигурама језика – место у књижевном језику, али не и у метајезику, којим се на епистемолошки вишем степену описује књижевно дело. Уколико једну појаву тумачимо самом собом, као што је то овде учинио Бахтин, онда баратамо с таутологијама које нас, уз привид да смо нешто спознали, у ствари држи заробљене у кругу незнања. Прилика је да се помене још један Бахтинов широко усвојен и примењиван књижевнокритички појам, можда још и више него поли-

фонија. Реч је о хронотопу. Пишући о облицима времена и хронотопа¹⁸ у роману он записује да „за нас није важан онај специјални смисао који он [хронотоп] има у теорији релативитета, преносимо га овамо – у науку о књижевности – готово као метафору (готово, али не сасвим)“ (Бахтин, 1989, стр. 193). Крајње је необично да су широко распрострањени и прихваћени теоријски критички појмови Михаила Бахтина – хронотоп и полифонија – у ствари „готово метафоре“.

Бахтин је потпуно превидео да постоји вокални, инструментални и мешовити контрапункт¹⁹, а сви они су додатно сегментизовани. Уколико је желео да доведе у везу модусе музичког стварања са поетичким нормама књижевног стварања, Бахтин је морао тај однос испитати много помније, уместо да се задовољи површном сличношћу и назове је притом метафором. Уколико бисмо ишли тим трагом, онда би композицији романа одговарао инструментални контрапункт, говору књижевних јунака вокални контрапункт, а њихово прожимање у тексту био би мешовити контрапункт. Тек би се његовим поређењем с начином организације књижевног текста (композиција романа) могло доћи до евентуалних подударности у поступку уметничког стварања двеју грана уметности.

Пошто Бахтин није дубље истражио однос полифонијске музике и књижевности, позајмљивање и механичко калемљење термина из једне уметности у другу не помаже много за проницање у поетику романа Достојевског. Марко Тајчевић у поглављу посвећеном инструменталном двогласном контрапункту записује да су основни принципи контрапункта: „истовремени ток мелодија, самосталних у линији кретања и ритму, а међусобно зависних у циљу остварења логичне целине“ (Тајчевић, 1958, стр. 134).

Контрапункт (полифонија) почива на строгим, математички прецизним правилима у чијем систему, иако је једна нота супротстављена другој, на крају мора доћи до сазвучја, хармоније.

¹⁸ О хронотопу и његовим суштински различитим појавним облицима у физичком свету и књижевном свету, писали смо у књизи *Време и ѝросѿор* у Златном руну *Борислава Пекића*. Тамо смо тврдили да „у Ајнштајновом моделу света просторвреме представља [...] синтезу трију димензија простора са четвртом временском димензијом. [...] Бахтинов термин имплицира **пресек** времена и простора“ (Лазић, 2014, стр. 144).

¹⁹ Према општем суду, вокални контрапункт (полифонија) јесте најуспешније остварен у композицијама Палестрине (*Missae Papae Marelli*), док је несумњиви врхунац, нешто касније насталог инструменталног контрапункта, музика Ј. С. Баха (*Sonaten und Partiten für Violine solo*).

У романима Достојевског тога нема, сам Бахтин појединачне гласове његових књижевних јунака описује као „несливене“. Наиме, свако ко понешто зна о Достојевском, лако може закључити да он није могао бити тип уметника²⁰ који је могао да контролише и каналише све оно што се у његовој свести помањало као књижевна грађа.

Геније Достојевског није у ономе што он уистину говори у својим текстовима – тога тамо нема – него у ономе што нам жели рећи. Ову интенцију аутора и њену интуитивну рецепцију читаоца и тумача требало би потанко истражити и објаснити. Но, то је задатак за неки други текст.

Овај благо полемички текст написан је у доброј вери, у уверењу да је за историју књижевности, као и за сваког великог писца у оквиру ње, корисно периодично преиспитивање. Јер догме имају склоност ка окоштавању књижевног поретка и гушењу критичке свести, која је један од рефлекса слободе коју сваки слободан човек носи у себи.

ИЗБОР Достојевски, Ф. М. (1981). *Зли гуси I и II*. Београд: Рад.

ЛИТЕРАТУРА Ахметагић, Ј. (2013). *Књија о Досџојевском*. Београд: Дерета.
 Бахтин, М. (1967). *Проблеми њоеџике Досџојевској*. Београд: Нолит.
 Бахтин, М. (1989). *О роману*. Београд: Нолит.
 Гросман, Л. И. (1974). *Досџојевски*. Београд: СКЗ.
 Иванов, В. (1981). Роман-трагедија. *Дело*, 11–12, 67–77.
 Лапшин, И. И. (1981). *Есџеџика Досџојевској*. Београд: Слово љубве.
 Лазић, Н. (2016). *Време и ѡросџор у Златном руну Борислава Пекића*. Београд: Универзитетска библиотека „Светозар Марковић“.
 Набоков, В. (1984). *Есџеји из руске књижевности*. Београд: Просвета.
 Слоњим, М. (1981). *Три људаџи Досџојевској*. Београд: Просвета.
 Стејнер, Џ. (1989). *Толсџој или Досџојевски*. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада.

²⁰ Оно што није успевао Достојевски, наизглед прилично лако остварио је Томас Ман у *Чаробном дреју* (1924). За „душу“ младог Ханса Касторпа доре се двојица љутих идеолошких противника, либерал и масон Сетембрини и језуита и конзервативац Нафта; њихови контрастирани гласови и утисак који њихов говор оставља на још неразвијену свест Ханса Касторпа могао би се означити истинским контрапунктом (полифонијом), оном који је Бахтин тражио у романима Достојевског.

- Тајчевић, М. (1958). *Конџрајункџи*. Београд: Просвета.
- Успенски, Б. А. (1979). *Поетџика комџозициџе. Семџоџика иконе*. Београд: Нолит.
- Фридман, М. (2012). *Проблематџични џобуњеник*. Београд: Службени гласник.
- Штанцл, Ф. (1987). *Тџиџичне форме романа*. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада.
- James, H. (1962). *The House of Fiction*. London: Mercury Books.

НЕБОЈША Й. ЛАЗИЧ

УНИВЕРСИТЕТ В ПРИШТИНЕ В КОСОВСКА-МИТРОВИЦЕ
ФИЛОСОФСКИЈ ФАКУЛТЕТ
ОТДЕЛ СЕРБСКОЈ ЛИТЕРАТУРЕ И ЈАЗЫКА

РЕЗЮМЕ

ДОСТОЕВСКИЈ: ПОЛИФОНИЈА ИЛИ ДИСГАРМОНИЈА?
(ПОЕТИКА И КОМПОЗИЦИЈА РОМАНА *БЕСЫ*)

В этой статье были рассмотрены поэтика и композиция романа *Бесы* Ф. М. Достоевского. Рассматриваются приемы литературных достижений Достоевского в русской и сербской литературных критиках в 19 и 20 вв. В работе было замечено, что современники Достоевского более критично относились к его творчеству, чем критики 20-го века. Особое внимание было уделено книге М. Бахтина *Проблемы поэтики Достоевского*, ибо именно она является основой для интерпретации творчества Достоевского на Западе. Нами было замечено, что Бахтин механически перенес термин *полифония* из музыки и применил его к романам Ф. М. Достоевского. Объяснение Бахтина о том, что термин *полифония* является «почти метафорой», показалось особенно проблематичным. Методология литературоведения требует описания литературного произведения на эпистемологическом уровне, метаязыком, следовательно не языком самой литературы.

Ключевые слова: Достоевский; Бахтин; поэтика; композиция; полифония.



Овај чланак је објављен и дистрибуира се под лиценцом Creative Commons Ауторство-Некомерцијално Међународна 4.0 (CC BY-NC 4.0 | <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>).
This paper is published and distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution-NonCommercial International 4.0 licence (CC BY-NC 4.0 | <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>).