

Милица Мустур
ПОЕТИКА САМИЛОСТИ
ВЕНЕДИКТА ЈЕРОФЕЈЕВА

НАУКА О КЊИЖЕВНОСТИ
Књижевне теорије и књижевна критика

Оснивач и први уредник едиције
академик Зоран Константиновић

Уредник
Милан Радуловић

Рецензенти
др Милан Радуловић
др Татјана Росић
др Бојан Јовић

МИЛИЦА МУСТУР

ПОЕТИКА САМИЛОСТИ
ВЕНЕДИКТА ЈЕРОФЕЈЕВА

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ
БЕОГРАД, 2012.

Књига је резултат истраживања у оквиру пројекта 178013 – *Културолошке књижевне теорије и српска књижевна критика* Института за књижевност и уметност у Београду. Истраживање и штампање књиге финансирало је Министарство просвете, науке и технолошког развоја Србије.

САДРЖАЈ

Увод	7
Аутор и јунак у естетској упитаности.....	9
О идентитету (руског) постмодернизма.....	12
Тематски, временски и просторни хоризонт романа	53
Ишчашени појам узвишеног – деконструкција социјалистичке Велике Приче	61
Карневалски пир или сумрак културе	66
Јеванђељски подтекст	81
Трансиронија или „смех кроз сузе“	85
Устани и иди!	90
Индијектни говор о Богу	100
Унижење као спасење – кенотички мотиви приповедања	112
Поетика самилости и <i>руска душа</i>	119
Идентификација са пародираним	132
Репродуковање „туђег дискурса“ као сопственог	133
Идентификација са улогом исмејаног	135

Аутор и јунак у естетској активности.....	141
Завршно разматрање.....	144
Библиографија.....	149
Извори.....	149
Литература.....	149
Регистар имена.....	153

УВОД

Упркос обимом веома скромном опусу, Венедикт Јерофејев у руској књижевности ужива статус модерног класика. То признање дошло је руском писцу пре свега захваљујући роману *Москва – Петушки*, до данас преведеном на око 30 светских језика.

Јерофејев, рођен 1938. године, припада генерацији писаца чији се рад одвијао у руском књижевном подземљу 1970-их година, у пасивном отпору према совјетској идеологији и тоталитарним механизмима њене страховладе. Као један од најталентованијих студената руског језика и књижевности на Московском државном универзитету Ломоносов, а касније на Педагошком институту у Владимиру, Јерофејев је оба пута бивао избациван са универзитета – испрва због непохађања наставе предвојничке обуке, а други пут због Библије која му је пронађена крај узглавља. Уследио је дуг и тегобан период пишчеве унутрашње емиграције и потпуне изолације од званичног књижевног и друштвеног живота совјетске Русије, током којег Јерофејев своју егзистенцију обезбеђује бавећи се махом физичким пословима – радећи, између осталог, као ноћни чувар и физички радник на

постављању каблова. У време када његово дело током периода „отопљења“ излази из књижевног подземља и наилази на неподељено прихватање критичке и шире читалачке публике, Јерофејев доживљава малобројне тренутке касне, заслужене славе. А онда му совјетска власт једним потезом изнова предочава сву безнадежност његовог положаја ускраћујући му могућност да због рака грла отпутује на операцију у иностранство. Недуго затим, у мају 1990. године, Јерофејев је умро у Москви од последица тешке болести.

Поред романа *Москва – Петушки*, Јерофејев је објавио прозни спис у дневничком жанру, *Записи психопате*, кратку прозу *Василије Розанов очима ексцентрика*, драме *Валпургијска ноћ или кораци командора* и *Фани Каплан*. Планирао је писање драмског триптиха под називом *Три ноћи*. Први његов део, *Ноћ уочи Ивањдана* (или *Дисиденти*) завршен је непосредно пред пишчеву смрт, други је поменута драма *Валпургијска ноћ*, а трећи *Ноћ уочи Божића* која је остала ненаписана.

Роман *Москва – Петушки* завршен је крајем 1969. или почетком 1970. године, после чега је, у самиздатском издању, авансирао у једно од најпопуларнијих дела књижевног подземља. Први пут је објављен 1973. године у израелском часопису *Ами*, а у Совјетском Савезу могао је да буде штампан тек у време перестројке – објављиван, у цензурираном виду, у часопису *Трезвост и култура* од децембра 1988. до марта 1989. године. Исте 1989. године у алманаху *Вест* појавила се први пут и нецензурирана верзија романа.

АУТОР И ЈУНАК У ЕСТЕТСКОЈ УПИТАНОСТИ

Венедикт Јерофејев и јунак његовог прослављеног романа *Москва – Петушки*, иначе пишчев имењак, као и само ауторово ремек-дело донекле су у читалачкој свести срасли у једну једину, неразлучну целину. Критика је, додуше, од објављивања романа 1973. године до данас већином зналачки раздвајала писца, јунака и дело и посвећивала се њиховом сложеном међуодносу. Неретко их је, међутим, на скоро фаталистички начин, поново зближавала. Мање чуди склоност критичара да Венедикта Јерофејева скоро искључиво повезују са романом који га је преко ноћи од анонимног руског унутрашњег дисидента преобратио у светски познатог и признатог ствараоца. Јерофејев, како је већ речено, за свог кратког живота није написао много, а *Москва – Петушки* вредносно увелико надилази његова остала, махом краћа прозна остварења. Сједињавање фигуре писца и протагонисте његовог романа, међутим, не мирише само након искустава деконструкције прилично на нафталин. Отклон од биографско-позитивистичког погледа на књижевност десио се довољно давно, и књижевном стваралаштву се, на срећу, одавно почело прилазити са јасном свешћу о његовој самосвојној

уметничкој природи. Чиме се онда може објаснити збуњујуће анахроно повлачење праве линије између реалности пишчеве егзистенције и једног фикционално уобличеног романескног лика?

У огледу „После карневала или чар ентропије. Венедикт Јерофејев“¹ Михаил Епштејн о Јерофејеву говори као о последњем руском писцу који је заоденут ауром мита личности. Везан личним познанством за аутора, Епштејн истиче оне особености у ставу према свету и животу које су Јерофејева издвајале од генерацијски сродних стваралаца и пресудно утицале на рађање поменутог мита. На Епштејна и бројне друге савременике Јерофејев је остављао утисак нововековног страдалника, чак мученика. Кратак поглед на пишчеву биографију понудио би обиље разлога за формирање овакве представе о руском писцу. Но, Јерофејевљеви савременици не виде у злој коби пишчевој узрок његовом наглашено меланхолично-сетном темпераменту и не своде на њу утисак страдалачког који он у свима њима изазива. Спремни су, напротив, да посведоче да се у личности Јерофејева разаберају страдање и туга једног другог, вишег реда. Јерофејев је, надаље, пленио утиском изразито стидљивог човека, а само његово присуство у саговорницима би редом изазивало душевну узнемиреност блиску свести о сопственој нискости коју грешник осећа пред свецем. Исти критичари

¹ Михаил Епштејн, „После карневала или чар ентропије. Венедикт Јерофејев“, у: Михаил Епштејн, *После будућности: судбина постмодерне*, том 2, Београд, Драслар партнер, 2010.

који Јерофејевљево дело сагледавају са становишта текстолошког и других не-биографски усмерених приступа књижевности истовремено – као по неком природном и несвесном начелу – све упечатљиве црте Јерофејевљевог карактера преносе на енигматичну и још увек недовољно одгонетнуту фигуру Вењичке, јунака романа *Москва – Петушки*. Изједначавају пишчев начин изражавања и самосвојну врсту ироније са онима које препознају и у основи карактера романескне фигуре Вењичке Јерофејева. Да ли је ово изравно поистовећивање писца и јунака само последица одређеног читалачког психолошког механизма или представља унутрашњу особеност Јерофејевљевог прозе? Изгледа да се на оба питања може одговорити потврдно, а да им заједничко исходиште треба тражити у сугестивности и начину на који Јерофејев приказује пад, страдање и смрт свог јунака. У читалачкој рецепцији као и у једној значењској равни Јерофејевљевог прозе налази се иста спознаја: немогућност да се страдање и патња до краја апстрахују и одвоје од личности онога који пати, иако се његова патња на општијем плану поима као човеково страдалништво. Но, оно што је читалац учинио правећи искорак из естетске равни романа, Јерофејев је наговестио унутар естетског, не прелазећи, дакле, границе књижевног.

О ИДЕНТИТЕТУ (РУСКОГ) ПОСТМОДЕРНИЗМА

Москва – Петушки најчешће се сврстава међу малобројна прозна остварења која су отворила прво поглавље руског постмодернизма.² Доминантне поетичке карактеристике Јерофејевљевог дела, попут (делимичне) карневализације, изражене интертекстуалне тј. цитатне природе приказаног прозног света, те укрштања жанровских модела, заиста уносе сасвим нову приповедну парадигму у тадашњу совјетску књижевну стварност, парадигму у којој је критика тачно препознала особености постмодернистичког литерарног проседеа познатог из западне књижевности истог периода. Међутим, Јерофејевљев роман такође је убрзо у извесном смислу стекао статус интерпретацијског изузетка: постмодернистички карактер дела час је ентузијастично доказиван, час потпуно оспораван, а тумачења су се кретала у широком луку од „пратекста руског постмодернизма“³ до „метафизичког бунта против

² Види: И. С. Скоропанова, *Русская постмодернистская литература*, Флинта, Наука, 2001.

³ Види: Ольга В. Богданова, „*Москва-Петушки* Венедикта Ерофеева как пратекст русского постмодернизма“, Филологический факультет Санкт-Петербургского государственного университета, 2002.

апсурда⁴. Као изузетак роман *Москва – Петушки* се појединим истраживачима приказивао из још једног, сродног, разлога: на безмало непрегледном интерпретацијском хоризонту није уочено ниједно задовољавајуће тумачење које би се не само садржајем, већ и интерпретацијским приступом легитимисало као истински постмодернистичко, што би подразумевало да се у једном истом херменевтичком захвату прикаже многострукост значења, за коју се тврди да је повлашћено својство постмодернистичког текста.⁵ Па ипак, и ако је тачна ова тврдња о интерпретативном неуспеху у тоталном постмодернистичком кључу, међу водећим руским критичарима и теоретичарима *Москва – Петушки* ипак слови за постмодернистичко дело.

Питање оваквог поетичког сврставања и идентификације *Москве – Петушака* повезано је, међутим, са питањем генезе и особености самог руског књижевног постмодернизма. Због тога ћемо се најпре осврнути на главне токове ове проблематике.

Да ли постоји таква специфична и јединствена појава као што је „руски књижевни постмодернизам“? И, ако постоји, шта би била њена дистинк-

⁴ Види: Наталья Живолупова, „Паломничество в Петушки или проблема метафизического бунта в исповеди Венички Ерофеева“, *Человек*, 1 (1992).

⁵ И. С. Скоропанова у синтетичкој студији о руском књижевном постмодернизму, *Русская постмодернистская литература*, намењеној универзитетској настави, презентује четрнаест интерпретација *Москве – Петушака* уз изразе жаљења што ни у једној од њих принцип многострукости интерпретација не само да није реализован, него није ни предвиђен. Види: Скоропанова, стр. 148.

тивна обележја? Полемика поводом ових питања у руској књижевној критици и науци о књижевности тече у знаку вишеструкости перспектива, заоштре-них контроверзи и одсуства крајњег консензуса и одвија се унутар две крајње позиције: оне која безусловно пориче постојање руског постмодернизма и оне по којој је све у Русији постмодерно тј. постмодернистичко. По овој израженој плуралности визура и приступа расправа подсећа на дебату о постмодернизму вођену у западном друштвено-културном контексту од шездесетих година прошлог века, из које се касније преселила на тло совјетске т.ј. руске културне стварности.

Наука о књижевности у западноевропском и северноамеричком културном контексту и сама је, дакле, изнедрила различито акцентоване конструкције књижевног постмодернизма, а не неку јединствену и обавезујућу теоријску или књижевноисторијску дефиницију. Још сложенијом је чини њена укореењеност у општеинтелектуални дискурс о постмодернизму као (постулираном) новом културном тј. друштвеном феномену западне цивилизације. Корпус текстова који се из данашњег тренутка приписује мање-више јединственој премда веома диференцираној тематици постмодернизма обухвата филозофске, социолошке, лингвистичке, културно- и књижевноисторијске и многе друге позиције. Да ли због представе о неминовној пермеабилности културних и социјалних појава или због сугестивности, уверљивости и популарности филозофских и социолошких прилога расправи, тек, многи западни књижевни теоретичари нагове-

штавају да је природу литерарног постмодернизма могуће дефинисати једино у ширем контексту постмодерности као друштвене стварности, као што то чини Ихаб Хасан у студији *The Postmodern Turn*:

Postmodernism can expand into a [...] large problem: is it only an artistic tendency or also a social phenomenon, perhaps even a mutation in Western humanism? If so, how are the various aspects of this phenomenon — psychological, philosophical, economic, political—joined or disjoined? In short, can we understand postmodernism in literature without some attempt to perceive the lineaments of a postmodern society [...] of which the literary tendency [...] is but a single, elitist strain?⁶

Централно место у дискусијама о књижевном постмодернизму заузима питање о семантичкој тежини префикса који носи у свом називу – да ли природу нареченога „пост“ треба схватити неутралније-периодизацијски или начелно полемички-субверзивно у односу на именицу „модернизам“

⁶ Ihab Hassan, „Toward a Concept of Postmodernism“, www9.georgetown.edu/~hassan/pomo.pdf „Постмодернизам може да се развије у [...] крупан проблем: да ли је он само уметничка тенденција или и друштвени феномен, можда чак преокрет у западном хуманизму? Ако је тако, како су различити аспекти овог феномена – психолошки, филозофски, економски, политички – повезани или нису повезани? Укратко, можемо ли да схватимо постмодернизам у књижевности без покушаја да сагледамо обележја постмодерног друштва [...] међу којима књижевна тенденција представља само појединачну, елитистичку црту?“ [Превод М. М.]

са којом формира ову термилошку симбиозу? Другим речима, може ли се постмодернизам узети као следећа етапа, или правац, у развоју модернистичке литературе, иако су његове поетичке доминанте измештене изван поља модернистичке књижевности или је такво измештање истовремено усмерено и против поетичких доминанти књижевног модернизма? Треба ли, поред тога, као што сугерише Ихаб Хасан у горе наведеном фрагменту, у одређивању природе епитета „постмодернистички“ изаћи и изван оквира књижевноисторијске дебате и детерминанту литературе која би могла да понесе овај назив тражити у окриљу концепција постмодерне као претпостављене нове културне парадигме супротстављене културној парадигми модерног доба од просвећености наовамо?

У светлу комплексности ових питања, а у одсуству јединствене и нормативне дефиниције западног књижевног постмодернизма, и ова која следи у начелу је само још једна у низу паралелних конструкција, истовремено, међутим, и она која се чини најприхватљивијом.

У књизи *Moderne / Postmoderne* аустријски теоретичар Петер В. Зима разрешава колоплет наредених дилема убедљивим одређењем западног књижевног постмодернизма као двоструке критичке реакције на „модерно“ – на модерно доба као процеса рационализације услед примата просветитељске филозофије, и на модернизам као на књижевни правац прве половине двадесетог века.⁷

⁷ Peter V. Zima, *Moderne / Postmoderne: Gesellschaft, Philosophie, Literatur*, Tübingen; Basel, Francke, 2001.

Ове две врсте критичког става стоје при томе у непосредној међузависности.

Када говори о критичкој реакцији првог типа, Зима сугерише да се поетичке вертикале постмодернистичке књижевности, свесно или несвесно, формирају у дослуху са постулатима постмодернистичких филозофија и друштвених теорија, уједињених око радикалне критике идејних основа модерног, тј. новог доба. У делима постмодернистичких писаца одјекују исте идеје које су изградиле профил оних струја филозофске и социолошке мисли на Западу о којима се с краја седамдесетих година прошлог века почело говорити као о постмодернистичким. А ови одједи најсажетије би могли бити формулисани као радикални отклон од метафизике.

За иницијално дело постмодерне филозофске мисли слови *Постмодерно стање* (*La condition postmoderne*) Жан-Франсоа Лиотара. Иако на то не указује изричито, Зима сугерише да је оно у књижевним делима постмодерниста доживело радикалну интерпретацију. У *Постмодерном стању* које спаја елементе социјалне филозофије и епистемологије Лиотар предузима фундаменталну критику модерног доба као извитоперења и неуспеха његових базичних идејних полазишта: У темеље модерног доба – просветитељску филозофију и картезијански начин заснивања знања – била је уграђена и основа за његово подбацавање и слом. Безусловно поверење у надмоћ рационалног утемељења спознаје, без нужне пропратне саморефлексије, произвело је веру у постојање апсолутног, универзалног говора којим је могуће изрицати

општеобавезујуће истине. Такву врсту универзализујућег и апсолутизујућег говора Лиотар открива у оним феноменима модерног доба које назива „метанарацијама“⁸ (*métarécits*). Под овај појам Лиотар подводи све оне филозофске и социјалне концепције и из њих проистекле идеолошко-политичке конструкције које претпостављају могућност општег, апсолутног тумачења реалности, апсолуног научног знања које следствено може пружити основу за свесно преуређење света. Свака од њих ставља се на мета-позицију тумача стварности са које је могуће, у потезу тоталитаризујућег насиља, разрешити све остале друштвене сукобе. За Лиотара метанарације тј. велике приче модерног доба су просвећеност, идеализам и историзам: прогресистичка вера и представа о еманципацији човека у оквиру просветитељства, херменеутика смисла у историзму, марксистичка утопијска вера у ослобођење пролетаријата од експлоатације. Неуспех ових конструкција модерног доба након искустава нацизма и слома марксизма разобличио је њихову тоталитаризујућу структуру и тоталитарну природу. Поред тога, оне су показале тенденцију терорисања појединца у служби општости, а тиме нарушиле неке од основних идеја европске цивилизације које почивају на слободи индивидуума.

Ново стање свести које полази од краха модерних великих прича, Лиотар назива „постмодерним“: „Ако се изразимо крајње упрошћено,

⁸ Жан-Франсоа Лиотар, *Постмодерно стање* (превела Фрида Филиповић), Нови Сад, Братство-Јединство, 1988.

'постмодерним' се сматра неповерење према метанарацијама.⁹ Постмодернизам није, дакле, нова епоха већ стање свести или духа које се одриче холистичких представа. На место једне концепције која полаже право на позицију целовитости и универзалност сопствене истине, ступа плуралност дискурса, партикуларност у виду хетерогених смисаоних концепција које постоје једна поред друге.

Неревфлектовано знање, које себи не поставља питање сопствене оправданости, нужно води неком виду извитоперења у правцу тоталитарности. А управо прелаз у тоталитарност изнедрио је кризу легитимизације свих дискурса који су се темељили на претпостављеном објективном знању. Последично, у постмодерном стању модерног доба свако знање мора да се легитимише.

Своју социјалну филозофију Лиотар поткрепљује епистемолошким увидима, уз појмовно-терминолошку позајмицу „језичких игара“ код Лудвига Витгенштајна. Сваки друштвени дискурс, или идеолошка концепција, сматра он, конституише се као својеврсна „језичка игра“ по сопственим правилима или законима, несамерљивим са дискурсивним правилима других учесника. У том смислу, због урођене несамерљивости („инкомензурабилности“) језичких игара конфликти међу појединим од њих нису решиви у оквиру неког свеобухватног, надређеног метадискурса. А из ове ситуације Лиотар види само два излаза: или се један дискурс

⁹ Исто.

из претензије на сопствену универзалност намеће осталима и негира несамерљивост језичких игара или се несамерљивост језика прихвата и тако бива очувана. У првом случају чини се неправда („tort“), у другом настаје „паралогича“ („paralogie“) као практикована несамерљивост дискурса која успоставља једну врсту праведности.

Уз усвајање базичних Лиотарових идеја, у постмодернистичку књижевну праксу, сматра Зима, прелиле су се и друге централне преокупације постмодерних (постструктуралистичких) мислилаца – сумња у аутономију субјекта у формулацији Мишела Фукоа и језичка критика Жака Дериде.

Своје поетичке премисе, аргументује Петер Зима, књижевни постмодернизам црпе најпре из скепсе према рационалности и логоцентризму модерног доба, према слободи субјекта и метанарацијама. Међутим, управо радикалношћу те исте критике, он имлицитно гради скептичан став и наспрам крајњих домета књижевности модернизма 20. века. Јер, проблематизација субјекта и разума, критика рационализма, хегелианизма, метанаратива као таквих могу се регистровати као битније преокупације саме модернистичке књижевности, које књижевни постмодернизам истовремено наставља, али и радикализује у правцу који води до суштинског поетичког расцепа између ових двеју књижевних формација:

Prousts und Musils Rationalismuskritik, Camus' Kritik der metaphysischen *métarécits* und Pirandellos extremer Konstruktivismus gehen in die

postmoderne Schreibweise ein, die sich als radikal gewandelter Modernismus abermals gegen die Moderne richtet. Sie tut es, indem sie Nietzsches und Heideggers Kritik der Metaphysik (des Subjekts, der Begrifflichkeit, der Wahrheit) [...] auf die Spitze treibt.¹⁰

У поетичком погледу, западни литерарни пост-модернизам се тако, по мишљењу овог теоретичара, јавља као раскидање са метафизичким остацима књижевног модернизма 20. века. Раскрштава се са свим оним што би у модернистичком писму могло да се идентификује и изолује као нека врста преостале метавредности, једне вредности која полаже право на повлашћени статус наспрам осталих, на истинитост:

Man könnte [...] einen [...] Definitionsversuch mit der These wagen, *daß die postmoderne Literatur gegen die metaphysischen Reste der Moderne im Modernismus aufbegehrt*. Diese Einschätzung erscheint insofern plausibel, als postmoderne Autoren immer wieder mit dem Anspruch auftreten, mit metaphysischen Residuen des Modernismus wie Subjekt, Wahrheit, Form, Utopie und Auto-

¹⁰ Peter V. Zima, *Moderne / Postmoderne*, стр. 238. „Прустова и Музилова критика рационализма, Камијева критика метафизичких *métarécits*-а и Пиранделов екстремни конструктивизам улазе у постмодернистичко писмо, које се у виду радикално измењеног модернизма још једном окреће против модерног доба. Оно то постиже тиме што Ничеову и Хајдегерову критику метафизике (субјекта, појмовности, истине) [...] заоштрава до крајности.“ [Превод М. М.]

nomie (des Individuums, der Kunst) radikal aufzuräumen. Für die existentiellen Probleme Malraux', Sartres oder Camus' haben nouveaux romanciers wie Robbe-Grillet oder Ricardou nicht mehr als ein mitleidiges Lächeln übrig.¹¹

Постмодернистички аутори одричу се, дакле, модернистичке потраге за вредношћу која би се дала генерализовати, било да је то субјект, истина, форма књижевног дела или аутономија уметности, отписујући их као метафизичке заоставштине књижевног модернизма.¹²

Узурпирање овог последњег метафизичког ослонца могуће је у књижевном тексту остварити на различите начине. Сâмо присуство одређеног броја стилских и наративних одлика приповедања које се радо наводе као дистинктивна обележја постмодернистичке приповедне парадигме – цитатност, интертекстуалност, пародичност, иронија итд. – није нужан показатељ постмодернистичке есенције дела. Као и било које друго дело и постмодернистичко се не дефинише као такво поје-

¹¹ Исто. „Могао би се дати покушај дефиниције са тезом да постмодернистичка књижевност устаје против метафизичких остатака модерног доба у модернизму. Оваква процена чини се прихватљивом утолико што постмодернистички аутори наступају са захтевом да се радикално рашчисти за метафизичким остацима модернизма као што су субјект, истина, форма, утопија, и аутономија (индивидуе, уметности). Егзистенцијалним проблемима Малроа, Сартра и Камија нови романијери попут Роб-Гријеа или Рикардуа упућују још само сажаљив осмех.“ [Превод М. М.]

¹² Исто, стр. 376.

диначним стилско-нарративним поступцима, већ целином свог поетичког програма.

Такав један целовит програм, као поуздан знак да се налазимо на терену књижевног постмодернизма, може бити аутопоетичка заснованост дела, и то у оном ширем смислу који превазилази ужу дефиницију „аутопоетике“ као самоодређења матичног текста, како објашњава Игор Перишић:

„[...] аутопоетика је [...] слој у књижевном делу у којем је иманентна поетика дела учињена наглашено видљивом и у којем постоји инстанца која говори о томе; целокупна појава карактеристична је за постмодернистичку књижевност и представља њено доминантно обележје којим се на нов начин проблематизује и (деконструира) и природа текста и природа света о којем текст говори.“¹³

Да ли је овде скицирана карактеризација постмодернистичке литературе примењива у оквирима руске културе и књижевности?

У већем делу текуће руске књижевне критике и есејистике именом „постмодернизам“ етикетира се читав низ књижевних пракси које се јављају од седамдесетих до деведесетих година двадесетог века на совјетском тј. руском културном пољу, као реакција на естетску хегемонију социјалистичког реализма. Некада се те књижевне праксе именују конкретнијим поетичким терминима као што су

¹³ Игор Перишић, *Гола прича*, Београд, Плато, Институт за књижевност и уметност, 2007, стр. 30.

„соц-арт“ и „(московски) концептуализам“, који их одређују као књижевне *правце* постмодернистичког усмерења. Некада су, међутим, обележене разуђеним поетичким појмовима као што је „друга проза“, иза чега се назиру недоумице о особеностима нових литерарних струјања и оклевање да се оне појмовно-теоријски јасније дефинишу.

Осим тога, како уочава Михаил Берг, руска критика често прибегава карактеризацији руског књижевног постмодернизма непродуктивним таксативним набрајањем формалних и површних обележја као што су цитатност, пародичност, однос према свету као према тексту, полистилистичност и сл., које се подразумевају као нормативне карактеристике западне, а преко ње и руско-совјетске варијанте постмодернистичког проседеа.¹⁴

Има, међутим, и покушаја да се питање идентитета руског књижевног постмодернизма захвати и темељније, из дубље теоријске и културноисторијске перспективе, као и са становшта историјске поетике, да се, другим речима, руски постмодернизам као књижевни феномен одреди теоријско-типолошки и књижевноисторијски. Из повеликог броја прилога овој тематици овде ће прегледно бити изложене концепције Михаила Епштејна, Вјачеслава Курицина и Марка Липовецког, највише захваљујући целовитости погледа на проблематику руског постмодернизма, која помаже у прона-

¹⁴ Михаил Берг, *Литературократија. Проблем присвајања и прерасподеле власти у књижевности* (превела Радмила Мечанин), Београд, Службени гласник, 2011, стр. 126.

лажењу оријентира за поетичко одређење *Москве* – *Петушака*.

Слична су питања пред којима су се нашли теоретичари и историчари руског литерарног постмодернизма: Да ли се ради о књижевном феномену који одговара безмало идентичној литерарној појави на Западу или руски књижевни постмодернизам показује и сопствено естетичко обличје, по поетичким својствима само донекле сродно свом западном имењаку? Има ли, дакле, руски постмодернизам свој сопствени естетски код и у којој мери је он близак поетичким доминантама западног постмодернизма? Истовремено, своја теоријско-типолошка одређења аутори студија о постмодернизму смештају унутар књижевноисторијских координата, одређујући које скупине књижевних дела из целокупне продукције нареченог периода могу да понесу епитет „постмодернистички“.

Међу тумачима руског постмодернизма Вјачеслав Курицин заступа позицију која би се могла назвати афирмативно-апологетском. Курицин је уверен у универзалност и актуелност постмодерног стања чије манифестације идентификује подједнако и у западном и у руском културном контексту. У непосредном дослуху са Лиотаровим опсервацијама изнетим у *Постмодерном стању* овај теоретичар постулира „постмодерност“ као нову глобалну „ситуацију“, ново, измењено стање колективне свести које се рефлектује на свим пољима људских делатности:

Корректнее говорить не о „постмодернизме“, а о „ситуации постмодернизма“, которая

так или иначе отыгрывается-отражается в самых разных областях человеческой жестикуляции. В лингвистике /постструктурализм/, в философии /деконструктивизм/, в изобразительном искусстве /концептуализм/, в литературе и кинематографе, в религии, в экономике /своего рода приоритет рекламы над товаром: важнее производство не товара, а спроса на товар/.¹⁵

Аналитичке ослонце за даљу аргументацију Курицин проналази у филозофско-теоријским ставовима неколико аутора који у време изласка његове студије већ уживају статус класика постмодернизма: Лесли Фидлер, Чарлс Џенкс, Жил Делез и Феликс Гатари, Ролан Барт, Мишел Фуко и Жак Дерида. Прегледно излагање позиција западних теоретичара Курицин крунише описом постмодернистичке културне парадигме као скупа пробраних филозофских постулата формианих око појма „постмодернизам“. То су: замена вертикалних и хијерархијских односа хоризонталним и ризомс-

¹⁵ Вячеслав Курицын, *Русский литературный постмодернизм*, <http://www.guelman.ru/slava/postmod/>, „Исправније би било говорити не о 'постмодернизму', већ о 'ситуацији постмодернизма', која се на овај или онај начин одиграва-одражава у најразличитијим областима људског изражавања. У лингвистици (постструктурализам), у филозофији (деконструкција), у ликовној уметности (концептуализам), у књижевности и кинематографији, у религији, у економији (својеврстан приоритет рекламе над робом; важнија је прозводња не саме робе, већ потражње робе).“ [Превод М. М.]

ким, порицање идеје линеарности, одбацивање идеје метадискурзивности, негирање постојања метакода или универзалног језика, одбацивање мишљења заснованог на бинарним опозицијама.

Ужу интерпретацију постмодернизма као књижевог феномена Курицин изводи из језичких теорија Барта и, још више, Дериде. У непосредној парафрази својих француских узора овај теоретичар сваки језик проглашава за тоталан и тоталитаран, идеологичан и локалан:

[...] любой язык подражает речи Бога, натурализует себя, стремится выдать за естественный, 'первый' язык, сравниться с тотальным присутствием абсолюта.¹⁶

Постмодерна књижевна пракса је, сматра Курицин, покушај да се створе зоне ослобођене тоталитарног говора тј. ослобођене тоталне транслације апсолута. Но, истовремено, и даље потпуно на трагу Деридиних контемплација, Курицин је уверен да је тоталност тј. тоталитарност језика немогуће победити. Аутору преостаје једино да разоткрива наведене механизме деловања језика чинећи их објектом бескрајне игре.

У том смислу, Курицин региструје и тумачи као постмодернистичке оне поетичке доминанте руских писаца од седамдесетих година 20. века наовамо, у којима се оваплоћују централни идео-

¹⁶ Исто. „[...] сваки језик подражава речи Бога, натурализује себе, тежи да се изда за природан, 'први' језик, да се изједначи са тоталним присуством апсолута.“ [Превод М. М.]

лошко-филозофски ставови постмодерних мислилаца: радикално неповерење према метанарацијама, према рационално-логоцентричном мишљењу тј. универзалном дискурсу који полаже право на апсолутно објашњење света.

Руски књижевни постмодернизам је у Курициновој интерпретацији поетички брат близанац западног. А деконструкција совјетског метанаратива приметна у делима многих руских писаца ананлогна је у својим крајњим поетичким намерама разобличавању логоцентризма и метафизичке истине у текстовима западних аутора:

[...] наш художник выбирает в качестве предмета концептуалистской рефлексии соцреализм потому, что это абсолютная культура, высшая стадия мировой культуры (или, скажем, высшая стадия логоцентризма), та последняя и самая великая эстетическая система, к которой пришло человечество после многовековой ходьбы. Такой подход соответствует и интуициям Деррида: если тотальность лежит в основании логоориентированной культуры, то советский тоталиаризм, превративший огромную страну в грандиозный художественный текст, вполне подходит на роль апофеоза.¹⁷

¹⁷ Исто. „За предмет концептуалистичке рефлексije наш уметник бира соцреализам јер је то апсолутна култура, виши стадијум светске културе (или, рецимо, виши стадијум логоцентризма), тај последњи и највећи естетички систем до кога је доспело човечанство после многовековног хода. Овакво гледиште одговара и Деридиним интуицијама: ако тоталност стоји у основи логоцентричне културе, онда совјетском то-

Полазећи, дакле, од широко замишљеног „постмодерног стања“ као филозофским напорима откривене нове духовне парадигме, Курицин уочава врло јасне манифестације ове опште ситуације на пољу руских књижевних пракси.

Евентуалне специфичности руског културног и књижевноисторијског контекста остају ван видног поља овог теоретичара. А са њима и важно питање (о коме ће касније бити речи) које ће поставити Марк Липовецки о унутаркњижевној димензији два постмодернизма: питање, да ли се у исту теоријску раван могу поставити западни постмодернизам као реакција на високо хијерархизовану књижевност модернизма и руски као рефлексивна соцреалистичке књижевности.

Вероватно најинтригантније тумачење руског постмодернизма долази из пера Михаила Епштејна.¹⁸ За Епштејна је постмодерност ни мање ни више него – метафора руске културе почев од владавине Петра Великог до пред крај двадесетог века. Ту тезу он је формулисао већ 1996. године у есеју „Истоки и смисл русског постмодернизма“, а продубио и разрадио у каснијој културолошко-књижевнотеоријској студији *Постмодерн в*

талитаризму, који је огромну земљу преокренуо у грандиозни уметнички текст, у потпуности одговара улога апотеозе.“ [Превод М. М.]

¹⁸ Ширина културноисторијског контекста у који Епштејн поставља феномен „постмодерног“ у руској култури изискује да и његовој интерпретацији буде посвећен нешто шири простор од осталих.

*русской литературы (После будущности: судьбина постмодерне)*¹⁹.

Као припрему терена за ову донекле екстремну позицију Епштејн укратко скицира сопствену периодизацијску шему историје западне цивилизације. Постмодерност је, тврди он, „четврта велика епоха у историји западног човечанства“²⁰, у низу у којој јој претходе антика, средњи век и ново време тј. модерност. Расветљавање појма „постмодерно“ при томе зависи од тога какво се историјско значење тј. садржина уписује у појам „модерно“. Треба, наиме, разликовати *модерност* као ознаку за епоху новог времена са почетком у ренесанси – у западним језицима денотирану појмом *Modernity* – и *модернизам (Modernism)* као последњи период новог времена (са даљим поделама унутар њега као што су симболизам, надреализам, егзистенцијализам итд.). Аналогно томе, треба правити разлику између *постмодерности (postmodernity)* као нове, вишевековне епохе која долази да смени епоху модерности и *постмодернизма (postmodernism)*²¹, првог периода постмодерности, који следи после

¹⁹ М. Н. Эпштейн, *Постмодерн в русской литературе*, Москва, Высшая школа, 2005.

²⁰ Михаил Епштејн, *После будущности: судьбина постмодерне*, том 1, Београд, Драслар партнер, 2010, стр. 22.

²¹ У српском издању, енглески термини „Modernity“ и „Modernism“ штампани су великим почетним словом, а термини „postmodernity“ и „postmodernism“ малим. Вероватно је у питању ненамерна недоследност – штампарска грешка – јер у самом тексту нема назнака о нужности оваквог разликовања.

модернизма као последњег периода новог доба тј. последњег периода модерности.²²

Међутим, док на Западу контуре постмодерности као нове велике епохе човечанства почињу да се оцртавају тек у другој половини 20. века, Русија због специфичности свог историјског развоја, метафорички гледано, у доба постмодерности ступа знатно пре Запада. По Епштејну се, другим речима, препознаје јасан постмодерни код уграђен у целокупну руску историју почев од доба Петра Великог, код који му омогућава да постави тезу о „националним особеностима руске постмодерности као дифузној културној формацији, која је настајала у новом времену и претходила формирању западне постмодерне.“²³

Како Епштејн објашњава овај феномен? Ново доба са његовим главним претпоставкама – просвећености, рационализмом, хуманизмом, индивидуализмом, развитком науке и просвете – почиње у Русији са закашњењем од неколико векова у поређењу са европским, тек од времена Петрових реформи. Закашњење је уједно родило и жељу да се брзопотезно надокнади препознати културноисторијски дефицит. Последично, Русија је на културном пољу доживела убрзан развој заснован на неприродној имплантацији тековина западног новог доба. Богата западна духовна и културноис-

²² Донекле збуњује Епштејново мешање историјских и књижевноисторијских периодизацијских појмова и ознака за шире стилске формације: нпр. Реформација стоји уз раме са Модернизмом. *Исто*.

²³ *Исто*, стр. 23–24.

торијска баштина, сматра Епштејн, преношена је у Русију само на формалном, шематском нивоу. А идеје преузимане искључиво на концепцијској равни нису могле органски да се сједине са затекнутом друштвеном и културном стварношћу и да постепено почну да је преображавају, већ су као празне форме ступиле на место саме реалности. У парафрази Освалда Шпенглера, Епштејн стога говори о „пseudоморфози“ руске културе. Она се

развија у формама западне културе преносећи њене знакове у другу национално-историјску средину, где се они лишавају својих означеника и постају самозатворени систем узајамних референција, без излаза на план реалности. Сва та „пseudоморфозност“ има непосредну везу са [...] „пseudо“, са царством фалсификата и симулакрума, које се у западној теорији поистовећује са културом постмодерне.²⁴

За једно од најважнијих својстава постмодернизма, видно је и из наведеног пасуса, Епштејн сматра симулацију или производњу реалности, подробно анализирану у теорији симулакрума Жана Бодријара у којој француски филозоф-социолог западном друштву дијагностикује неповратан губитак осећаја стварности. Доминација масовних медија у западној култури учинила је да слике стварности које ови прозиводе почну да бивају важније и стварније од истинске стварности. Симулирани

²⁴ Исто.

свет масовних медија постао је симулакрум, који у виду хиперреалности потискује прави свет.

Са феноменом хиперреалности Запад се, дакле, суочио тек у ери масовних комуникација, док је иста појава, сматра Епштејн, из поменутих разлога сасвим друге врсте давно пре тога постала „прерогатив руске историје“.²⁵ Као парадни пример имплантације тј. руске симулације стварности, Епштејн наводи изградњу Петрограда, града-цитата рапидно изграђеног по западноевропском моделу у сред мочвара Невског Залива. Руска историја, најкасније од почетка 18. века износи на видело својеврсну „културу поновљивости“.

Проблематику руског литерарног посмодернизма Епштејн дакле не одгонетава у дослуху са концепцијама постмодернизма као стилске формације западне књижевности, већ изласком на поље културе: позивањем на интерпретативни модел постмодерности као културне парадигме који су изнедрили водећи филозофски и социолошки умови Запада. Зато око стожерног постмодерног појма симулакрума Епштејн окупља и друге базичне идеје западне постмодерне мисли, али им истовремено открива неочекиване аналогоне у дубљим слојевима руске културе. Тако Деридиној критици метафизике присуства и „деконструкцији“ као методу њеног критиковања Епштејн налази паралелу у руској „религиозној интуицији празнине“.

Постмодерне црте руске културе нарочито снажно су одјекнуле у совјетском периоду њене

²⁵ Исто, стр. 131.

историје. Комунистичку идеологију на идејној и социјалистички реализам на естетској равни Епштејн проглашава за непосредне претходнике и веснике западног и руског постмодернизма. Поново је посреди низ аналогича, овога пута између комунизма и постмодернизма, посредством којих овај теоретичар поставља смелу, провокативну тезу: комунизам тј. соцреализам је „прва“ или „незрела“ фаза постмодернизма.

У ери комунизма долази до својеврсног тријумфа хиперреалности у руској историји. На западу инициран симулакрумским деловањем масовних медија, феномен хиперреалности у совјетској Русији настаје под свеprisутним дејством идеологије:

Између идеологије и реалности Стаљиновог доба нема готово никаквих процепа – не зато што је та идеологија поштено одражавала стварност, него зато што временом у земљи није остало никакве друге стварности осим саме идеологије.²⁶

[...] није познато да ли су икад убране оне летине о којима су давана саопштења у Стаљиновој или Брежњевљевој Русији, али то, што је број узораних хектара или тона овршеног жита увек саопштаван са тачношћу до у десетине процената, давало је тим симулакрумима својство хиперреалности.²⁷

²⁶ Исто, стр. 89.

²⁷ Исто.

И социјалистички реализам као нормативни књижевни правац епохе подржава симулакризацију стварности. Будући да као уметнички правац у складу са својим реалистичким поетичким одређењем треба да пружи верну слику стварности, а та иста стварност јесте у највишем степену хиперреална, соц-реализам се испоставља као врста дуплог симулакрума:

„Социјалистички реализам“ је [...] био двоструки симулакрум, пошто је и стварао слику хиперреалности, и сам је био саставни део ње – као што огледало улази у ентеријер и истовремено га удваја. Али, у тој истој мери је и читава социјалистичка реалност била социјалистички реализам, јер се јављала као слика и образац саме себе.²⁸

Прелаз у зрелу фазу руског постмодернизма Ешптејн лоцира прилично прецизно: као „целовит правац, као систем уметничког мишљења, постмодерна је формирана [...] у поезији новог таласа крајем 1970-их и почетком 1980-их година“.²⁹

²⁸ Исто, стр. 90–91.

²⁹ Исто, стр. 160. Ешптејн напомиње да поред принцијелне разлике коју прави између појмова „постмодерност“ као епохе и „постмодернизма“ као њеног првог периода, користити и термин „постмодерна“ и то „у уопштеном и неразликованом смислу, када се он може односити и на епоху и на период.“ (Исто, стр. 23) Међутим, ове ауторове намере се консеквентно не придржава или он сам или преводилац: појам постмодерне из горњег цитата покрива само постмодернизам као период, тј. као књижевни правац. Додатну појмовну пометњу ствара

Истакнуто место унутар новог таласа поезије припада московском концептуализму. А оно што по Епштејну концептуализам чини зрелим пост-модернистичким правцем, аналогним западним праксама, јесте поетички чин *свесног* естетског одражавања симулативности (хиперреалности) совјетске стварности коју је соцреализам несвесно у себи садржавао. Песници концептуалисти служе се званичним дискурсом идеологије у иронијско-профаном виду, калемећи на њега дијаметрално супротстављени језик свакодневног говора. Тим путем разобличавају хиперреалну природу језика и совјетске реалности, деконструишући њихово чисто знаковно постојање иза којег не стоји ништа:

The erasing of the semantic difference between idea and reality, between the signifying and the signified, had been achieved by the first Soviet post-modernism (socialist realism); while the syntactic interplay of these signs was aesthetically adopted only by the second postmodernism (conceptualism).³⁰

пројекција појма „постмодернизам“ на три различите појаве: период, стилску формацију и књижевни правац. Са једне стране, Епштејн на њега реферише као на *културно- и друштвено-историјски период* са својим манифестацијама на најразличитијим пољима људске делатности, са друге, на ширу *стилску формацију* односно књижевноисторијску целину унутар које, са треће стране, препознаје неколицину постмодернистичких *праваца* као што су соц-арт, концептуализам и метареализам.

³⁰ Ёпштејн, Michail: „A Draft Essay on Russian and Western Postmodernism, Emory“, 1993, <http://pmc.iath.virginia.edu/text-only/issue.193/sympos-2.193> „Брисање семантичке разлике из-

Ако је комунизам прокламовао преображавање света на основу спознања његових реалних закона [...] онда постмодернизам открива да је свет већ потпуно „преображен“, да је реалност као таква нестала – потиснута је системом вештачких знакова, идејних и „видејних“ симулација реалности.³¹

Концептуализам не само да је прожет постмодернистичком свешћу, већ први пут свесно рефлектује постмодернистичку детерминанту руске културе од Петра Великог наовамо. Као крајња еволутивна тачка доминанте руске културе почев од Новог доба овај правац представљао би, дакле, и одређени врхунац таквог развоја, у виду уметничке саморефлексије, тј. самосвести или културолошке метасвести присутне у њему. Епштејн му у својој студији посвећује доста аналитичког простора:

Шта је концептуализам? [...] Готово свако уметничко дело [...], у овој или оној мери јесте концептуално, у њему је утемељена одређена концепција или сума концепција, које извлачи критичар, теоретичар, интерпретатор. У концептуализму то је концепција, демонстративно издвојена из живог уметничког ткива, тако да

међу идеје и реалности, између означитеља и означеног, било је остварено у првом совјетском постмодернизму (социјалистичком реализму), док је синтактичка игра ових знакова естетски усвојена тек у другом постмодернизму (концептуализму).“
[Превод М. М.]

³¹ Епштејн, *После будућности: судбина постмодерне*, том 1, стр. 93.

постаје самостално дело или „концепт“. Уместо „дела са концепцијом“ пред собом имамо „концепцију као дело“. [...] расцеп између идеје и ствари, између знака и реалности, приказује се, али већ сасвим свесно, као стилски принцип у делима коцептуализма.³²

Главна импликација овог радикалног истицања концептуалне природе уметничког дела, његовог голог скелета, јесте разоткривање (идеолошке) конструисаности приче под велом језичке лепоте. Другим речима, концептуална поезија демаскира чисто идеолошку матрицу књижевног дела, док „живо уметничко ткиво“ проглашава за средства њеног вештог и лукавог замагљивања:

Песник-концептуалист [...] извлачи [...] схему из читаве суме њених естетских обележја и модификација, излаже је као самосталну чињеницу пред читалачку перцепцију [...]. Концептуализам се, у том смислу, јавља као критика уметничког ума, која испод покрова лирске искрености или епске живописности разоткрива скелет идејоносне конструкције.³³

Концептуализам се Епштејну презентује као постмодернистички правац између осталог и у његовој негацији модернистичког поверења у смисао и снагу уметничке форме. „расцеп између идеје и ствари, између знака и стварности“ као свесни

³² Исто, стр. 175.

³³ Исто, стр. 176.

стилски принцип наговештава ишчезнуће онога што постмодернисти сматрају остатком метафизике у модернистичком писму: веру у уметничку форму као јемца непроблематичне репрезентације реалности. Тако се, иако Епштејн то не наглашава, концептуализам у његовој интерпретацији јавља као књижевни правац са јасном аутопоетичком доминантом, што га доводи у блиску везу са његовом западном модификацијом.

Међутим, ако концептуализам треба објаснити терминима „модернистички“ / „постмодернистички“, и то на фону схватања ове дихотомије из западне књижевне парадигме, његово одређење остаје донекле парадоксално. Он радикално истиче и сопствену конструисаност као литерарног дела и симулативност као сопствени обликовни принцип. У њему је, другим речима, „иманентна поетика дела учињена наглашено видљивом“. Тиме концептуализам проблематизује и негира модернистичку веру у аутономност уметничке форме, деконструирајући је управо као – лепу форму у служби маскирања, а не репрезентовања стварности.

Али, на совјетском и постсовјетском културном пољу, у истом аутопоетичком импулсу концептуалне књижевности препознат је – наизглед парадоксално – идеолошко-просветитељски порив³⁴, чиме му се могу приписати бројни атрибути модернистичке књижевности, чак и сама вера у књи-

³⁴ Види на пример: Grojs, Boris (изд.): *Max Hollein Katalog: Die totale Aufklärung. Moskauer Konzeptkunst 1960–1990*, deutsch-englische Ausgabe, Ostfildern, 2008.

жевну форму, у њен критичко-просветитељски потенцијал. Како се може објаснити ова противречна перцепција природе концептуалистичког писма? Можда одговор лежи у томе што концептуалистичка поезија за своју непосредну референцу има симулативну природу совјетске стварности, те својим радикалним конструктивизмом разоткрива у првој линији хиперреалност једне врло конкретне реалности, совјетског метанаратива и соц-реализма као његове књижевне манифестације. Концептуализам је, изгледа, упркос снажном аутопоетичком пориву, исувише везан за предмет своје деконструктивистичке делатности да не би био препознат (и) као критика једног конкретног естетског програма и система вредности који га је изнедрио. Тако се у њему постмодернистичка аутопоетика слива се са врло модернистичком критичком свешћу. У овом светлу изгледа тачна тврдња многих тумача руског постмодернизма (о чему ће бити речи касније) да он никада није достигао радикалност критике модернизма својствену његовом западном варијетету – не критика метанаратива као таквих, већ совјетског метанаратива. Иза наизглед радикално постмодернистичке сумње у аутономност уметничке форме, уз сву снагу аутопоетичког истицања, непрестано се помаља естетски код социјалистичког реализма као онај поетички програм који је подвргнут деконструкцији.

Међутим, и поред речите аргументације, не профилишу се јасније поетичке разлике између соц-реализма као „незрелог“ и концептуализма као „зрелог“ постмодернистичког књижевног правца:

концептуализам је мање-више исто што и соц-реализам плус иронијска самосвест.

Епштејнова аргументација често је недиференцирана тј. недовољно теоријски експлицитна, као онда када на најужем простору сједињује културолошка, филозофска и поетичка одређења „постмодерног“: дефиниције постмодерности као културне парадигме, постмодернистичке филозофије која ту културну парадигму констатује или афирмише, или постмодернизма као књижевног правца, по Епштејну очигледно насталог у дослуху са две претходне врсте одређења:

Постмодернизам, као што је познато, оштро критикује модернизам [...] за [...] илузије „последње истине“, „апсолутног језика“ и „новог стила“, које тобоже откривају пут до „чисте реалности“. Сам назив показује да је постмодернизам формиран као нова културна парадигма управо у процесу одбијања од модернизма, као покушај да се знаковни системи затворе, савију и утопе у саме себе. Саму представу о некаквој реалности, која се налази ван граница знакова, постмодернизам критикује као још једну, „последњу“ илузију, као непревазиђени остатак старе „метафизике присуства“. Свет поновљивости и условних одраза је примарнији од света такозваних „реалности“. На овој основи настају разноврсни постмодернистички покрети, на пример, руски концептуализам, који износи на видело природу совјетске реалности као идеолошке химере, као система знакова, пројекто-

ваних на неко одсутно или пусто место „означеника“.³⁵

У наведеном фрагменту филозофски увиди Лиотара (илузија о последњој истини, апсолутном језику) и Деридина постструктуралистичка мисао (критика метафизике присуства, негирање реалности ван граница језика тј. знакова), стоје раме уз раме са ипак идеолошки неутралнијом Бодријаровом социолошком анализом постмодерног стања као доминације симулакрума над реалношћу (примарност света условних одраза над стварношћу) и са сумњом (западних?) постмодернистичких писаца у могућност аутентичног, новог књижевног стила. Са ових импулса Епштејн непосредно прелази на поетичку доминанту руског концептуализма која, по њему, очигледно апсорбује све побројане филозофске, социолошке и књижевне аспекте проблематике „постмодерног“ и синтетизује их у своју постмодернистичку естетску парадигму.

Ипак, више је него јасно да се, по Епштејну, у естетском коду руске постмодернистичке књижевности разазнају црте аналогне увидима западне постмодерне филозофије и социологије, а донекле и аналогне главнијим поетичким одликама западне постмодернистичке литературе: сумња у последњу, метафизичку истину; примарност хиперреалности над реалношћу; порицање реалности ван граница

³⁵ Епштејн, *После будућности: судбина постмодерне*, том 1, стр. 29.

језика, а, последично, и порицање могућности „невине“ књижевне репрезентације.

Другачији модел руског постмодернизма, као споја транснационалног и националног феномена, развија културолог Марк Липовецки у својој студији *Руский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики)*³⁶ из 1997 године, у намери да проблематику сагледа на ширем (културно)историјском и ужем књижевноисторијском хоризонту.

Липовецки се у начелу слаже са опаском Марцори Перлоф која руски постмодернизам назива оксимороном.³⁷ Оваква карактеризација, сматра Липовецки, намеће се сама по себи ако „отаџбински“ постмодернизам покуша да се изведе из једног броја концепција западне постмодерне мисли које немају покриће у руској културној и књижевној стварности. Тако совјетској и постсовјетској културној стварности не одговарају фундарања постмодерности (као културне парадигме) помоћу особености „касног капитализма“ (Фредерик Џејмсон), информационе револуције, цивилизације компјутера и масовних медија (Жан Бодријар), „краја историје“ (Френсис Фукујама). Али не само социолошке и историјске, већ и неке „унутаркултурне“ опсервације о западном постмодернизму опадају као знаци распознавања руске варијанте. У њих спада и идеја Леслија Фидлера о рођењу постмодернизма из синтезе елитне културе високог мо-

³⁶ Марк Липовецкий, *Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики)*, Екатеринбург, Уральский государственный педагогический университет, 1997.

³⁷ *Исто*, стр. 108.

дернизма и масовне културе – руско постмодерно писмо остаје „весьма элитарным искусством“³⁸ („високо елитистичка уметност“).

Међутим, непримењивост ових западних концепција на совјетски и постсовјетски културни контекст не укида постојање руске постмодерне ситуације. Она постоји, али собом носи и „другачију телеологију“, тврди Липовецки у парафрази културолога Ненси Конди и Владимира Падунова³⁹. По њиховој процени, речник постмодернизма у својој совјетској транскрипцији наликује „матерњем језику писаном другим алфабетом“⁴⁰: и у западној и у источној модификацији, постмодернизам се темељи на смрти мита, крају идеологије и једноумља, јављању многих и различитих мишљења, критичком односу према институцијама и институционализованим вредностима, покрету од Културе ка културама, скрнављењу канона, одбацивању метанаратива и неколиким другим факторима. Но, иако се позива на претпоставке Конди и Падунова, Липовецки, зачудо, не појашњава у чему се за њих очитује „другост“ телеологије рус-

³⁸ Исто, стр. 108.

³⁹ Липовецки реферише на следећи чланак: Condee, Nancy and Vladimir Padunov. „Pair-a-dice Lost: The Socialist Gamble, Market Determinism, and Compulsory Postmodernism”, *Russian Culture in Translation / Трансформацији русској културе. Selected papers of the Working Group for the Study of Contemporary Russian Culture, 1990–1991*, Stanford Slavonic Studies, 7 (1993). Руски превод чланка објављен је у часопису *Искусство кино*, 9 (1992). Исто, стр. 109.

⁴⁰ Исто.

ког постмодернизма за коју тврде да се оцртава иза наведних паралела са западним моделом.

Липовецки ипак настоји да докаже валидност формуле „слична/иста ситуација – друга телеологија“ по којој је руски књижевни постмодернизам одраз како транснационалног културног и литерарног феномена тако и производ сопствених историјских, културолошких и књижевноисторијских реалија.

Истоветност он непосредно проналази на историјском и културном пољу: криза легитимизације метанаратива у којој Лиотар види извор постмодерног стања морала се непосредно осетити у културноисторијској ситуацији владавине тоталитарне идеологије над свим доменима стварности. Сама совјетска идеологија је метанаратив *par excellence*, монополан и агресиван према свим видовима одступања од ње саме. Тако у социокултурној ситуацији 60-их до 80-их година осећај потпуне делегитимизације совјетског утопијског пројекта мање-више природно обликује постмодернистички сензибилитет. Липовецки чини још један искорак ка Лиотару. Позивајући се на културолошке студије савременика попут Бориса Гројса и Јевгенија Добренка, које доказују међузависност социјалистичке културе са естетиком и филозофијом авангарде, те комунистичке утопије са утопијским пројектом модерног доба, Липовецки сматра да је и целу совјетску цивилизацију могуће оценити као „особы, гипертрофированный и патологичный вариант легитимаций эпохи модерна“⁴¹ („особену,

⁴¹ Исто, стр. 111.

хипертрофирану и патолошку варијанту легитимације модерног доба“). [Превод М. М.]

У овом погледу, и руски књижевни постмодернизам садржавао би критику „модерног“ у смислу *modernity*, модерног доба, и то као критику модерног пројекта у његовом извитопереном, идеолошком виду – својеврсну критику метанаратива власти.

Разлике – друга телеологија – излазе на видело када се ближе осмотри развој постмодернистичке поетике у књижевноисторијском контексту. По Липовецком, западни постмодернизам рађа се у процесу деконструкције монолитне, високохијерархизоване културе модернизма, а еквивалент таквог културног монолита у руској књижевности је соцреализам. Следећи ту логику, многи тумачи, попут Епштејна, ограничавају постмодернизам на оне правце који настају као рефлексивна над руинама соцреализма, дакле, на концептуализам и соц-арт. Гест директног поистовећивања је по Липовецком погрешан, јер улога и место соцреализма у контексту руске културе нипошто није адекватна значају модернизма у култури Запада: успостављање модернистичких вредности на Западу текло је као органски процес, док је устоличавање соцреализма као канонског правца плаћено разарањем културног организма. Совјетска култура није била у крајњем виду монолитна, јер су се и поред свих репресија власти одржали стилови и правци алтернативни соц-реализму (песништво сребрног века, авангарда, сеоска проза 1960-их до 70-их година итд). Стога и ова пресудна разлика у особеностима западног и руско-совјетског постмодернизма:

[...] ако је за западни постмодернизам тако битан проблем диференцијације, уситњавања модернистичког модела са његовим патосом слободе креативног субјекта, премештања граница између центра и периферије, и уопште, децентрализација свести (овај последњи фактор се поготову изражава у концепцији „смрти аутора“ као смисаоног центра дела) онда се руски постмодернизам рађа из покушаја да се одговори на дијаметрално супротну ситуацију: на свест о разбијености, уситњености културне целине, не на метафизичку него на буквалну ’смрт аутора’ кога је премелававала владајућа идеологија – из покушаја, макар у оквирима једног текста, да се културни организам обнови и реанимира путем дијалога разнородних културних језика.⁴²

Иако тврди да совјетска култура није била *монолитна*, Липовецки на другом месту, овај пут у синтетично-прегледном огледу о руском постмодернизму на енглеском језику,⁴³ истиче да је она итекако била *монополна*, те су се, ако га правилно разумемо, правци и стилови потиснути у други план културног живота одржали пре свега у свести и памћењу совјетских аутора који ће касније бити

⁴² Марк Липовецкий, *Русский постмодернизм*. Превод цитата из: Михаил Берг, *Литературократија. Проблем при-свајања и прерасподеле власти у књижевности* (са руског превела Радмила Мечанин), Београд, Службени гласник, 2011, стр. 410.

⁴³ Mark Lipovetsky, „The Aesthetic Code of Russian Postmodernism”, http://cdclv.unlv.edu/archives/nc2/lipovetsky_pm.html

убрајани у постмодернисте. Отуда и друго одређење разлике између западне и руске варијанте, после које је тешко, барем на теоријском плану, веровати да се заиста још ради о два вида истог феномена:

[...] unlike Western postmodernism, the Russian variety did not strive to counter the modernist tradition; rather, it attempted to resurrect it after many decades of sociorealism's cultural monopoly.⁴⁴

Реафирмација модернистичке традиције након наслног прекида „одозго“, од стране комунистичке идеологије, заједничка је, сматра Липовецки, многим генерацијама и различитим правцима унутар постмодернистичке поетике совјетског и постсовјетског доба: кључним делима постмодернизма попут *Москве – Петушака*, *Школе за лудак* Саше Соколова, *Пушкиновог дома* Андреја Битова; раним концептуалистичким песницима попут Всеволода Њекрасова, и каснијим попут Дмитрија Пригова, Тимура Кибирова и Лава Рубинштајна; писцима Владимиру Сорокину и Виктору Јерофејеву; писцима који се јављају крајем 1980-их и почетком 1990-их година као што су Татјана Толстој, Виктор Пељевин, Владимир Шаров и други.

Но, иако усмерен ка реафирмацији модернистичког наслеђа, током свог развоја руски постмо-

⁴⁴ Исто. „За разлику од западног постмодернизма, руска варијанта није тежила да се супротстави модернистичкој традицији; пре је покушавала да је васкрсне након вишедеценијског културног монопола соцреализма.“ [Превод М. М.]

дернизам је све више почео да одбацује митологизацију стварности као један од кључних елемената модернистичке естетике. Након критике комунистичке митологије, на ред су дошли концептуални митови класичне руске књижевности и авангарде, а касније и они неговани у савременој масовној култури. Оно што, међутим, руски постмодернизам издваја као особену формацију јесте нагон да се на рушевинама мита створи нови мит, и то по правилима која су наизглед анти-митотворна:

[...] in shattering existing mythologies, postmodernism strives to reassemble the pieces into a new, non-hierarchical, non-absolute, playful mythology, since the postmodernist writer views myth as the most stable and a-historical form of human consciousness and culture. Thus postmodernism's strategy with regard to myth might be defined more properly as deconstruction than destruction – a restructuring along different, counter-mythological principles.⁴⁵

Као израз ове стратегије у руском постмодернизму настају нестабилни хибриди – компромиси између естетских и онтолошких категорија који се

⁴⁵ Исто. „Разбијајући постојеће митологије, постмодернизам настоји да делове поново уклопи у нову, не-хијерархијску, не-апсолутну, игриву митологију, јер постмодернистички писац мит сматра најстабилнијим и аисторијским обликом људске свести и културе. Према томе, стратегија постмодернизма у погледу мита могла би се пре одредити као деконструкција него као деструкција – као реконструкција по другачијим, антимитолошким принципима.“ [Превод М. М.]

традиционално сматрају некопатибилним и анти-тетичким: тежња за парадоксалним онтолошким спојевима између живота и смрти, памћења и заборавља, реда и апсурда, на естетском плану води до компромиса између узвишеног и ниског, фрагментарности и интегралности итд.

Поново у дослуху са Лиотаром, Липовецки овакве компромисе између опозитних категорија назива „паралогизмама“ – својеврсним видом противречног расуђивања:

Lyotard emphasizes that „paralogism“ counters the ideas of dialogue and consensus. The paralogism arises out of despair of achieving consensus on any issue. It embodies „a power that destabilizes the capacity of explanation, manifested in the promulgation of new norms for understanding“.⁴⁶

Постулирани паралогизам руског постмодернизма успева да очува митотворну свест модернистичке књижевности, али на начин до тада несвојствен руској књижевној пракси. Ново поетичко начело чини се дакле иновативним управо у контексту руске културне и књижевне традиције. Липовецки се овде позива на увиде Лотмана и Успенског о специфичности руске културе којој је

⁴⁶ Исто. „Лиотар наглашава да се 'паралогизам' супротставља идејама дијалога и сагласности. Паралогизам настаје из осећаја немогућности постизања сагласности о било ком питању. Он оличава 'снагу која дестабилизује могућност објашњења, и која се манифестује у објави нових норми разумевања'“. [Превод М. М.]

страно решавање бинарних опозиција компромисом, и која увек радије бира гест радикалног прекида са претходним. Новост постмодернизма унутар руске културе јесте право у нарушавању оваквог модела разрешавања бинарности.

Паралогичне компромисе Липовецки уопштава као вид „дијалога са хаосом“ као спецификама руске постмодерне. Поларизација хаос-космос која од давнина оцртава телеологију естетског чина, у постмодернистичком писму уобличена је на нов начин. Док модернистички уметник од хаоса креира космос, у постмодернизму хаос се не перципира као антагонизам космоса. Уместо тога, са њиме се ступа у дијалог.

Може ли се на основу предложених концепција и Јерофејевљев роман *Москва – Петушки* усидрити на обалама постмодернистичке прозе?

По свему судећи, поетички пејзаж овог романа не уклапа се у слику постмодернизма коју предочавају Курицин и Епштејн, али делимично улази у оквире постмодернизма оцртане у тумачењу Марка Липовецког.

Као једно од важнијих значењских језгара *Москве – Петушака* у критици је врло рано препознато разобличавање хиперреалности совјетског доба, као и својеврсна деконструкција његовог метанаратива – тематска преокупација заједничка великом корпусу текстова совјетског и постсовјетског времена. Али, деконструкција, ни метанаратива као таквог ни његове неславне совјетске варијанте, није ни последња реч ни крајњи смисао овог романа. Као јасан траг модернистичке свести романа јавља се чињеница да

гест деконструкције није изведен до краја, није пропраћен амбицијом рушења метафизике и вредности последњих истина. Напротив, управо из крхотина разобличеног тоталитарног и дехуманизованог света помаља се вредност потиснута из видокруга људске егзистенције доминантном визијом горде хуманости какву је пропагирала тоталитарна идеологија: вредност хуманости утемељена на спознању људске слабости. У *Москви – Петушкама* ово спознање води апотеози изворне хришћанске самилости као смисаоног језгра романа. А оно се не јавља као нестабилан појам, паралогија, већ као стабилна вредност, афирмисана, међутим, новим поетичким средствима. Као једно од најинтересантнијих међу њима јавља се промена ауторске позиције наспрам представљеног света, која се не може сасвим приписати ни модерничком ни постмодерничком модусу, већ највише подсећа на модификацију односа средњовековног аутора према сопственом делу: однос према исприповеданом свету као гест ауторског самоунижења.

Тешко је стога одбранити тврдњу да је *Москва – Петушки* постмодернички роман, осим уколико се тај књижевноисторијски и књижевнотеоријски појам у оквиру његове руске варијанте не дефинише на сасвим нов начин. Но, у том случају би нов начин дефинисања изгледа значао и супротан предзнак постмодерничке поетике у односу на њену „западну“ варијанту.

Са становишта теорије постмодернизма западне провенијенције тачније би било рећи да *Москва – Петушки* презентује превладавање постмодерничког искуства.

ТЕМАТСКИ, ВРЕМЕНСКИ И ПРОСТОРНИ ХОРИЗОНТ РОМАНА

Москва – Петушки описује последњи дан живота протагонисте и приповедача Венедикта – Вењичке – Јерофејева. У раним јутарњим часовима, након буђења у непознатом мрачном пролазу, Вењичка седа у воз који из Москве води ка Петушкама, где очекује да сретне вољену жену и сина. Током путовања ступа у разговор са неколицином осталих путника и све више и више се опија, да би пред крај пута запрепаштено схватио да путује у погрешном правцу, дакле, назад у Москву. Четири непознате особе прогоне га кроз главни град, хватају под зидинама Кремља и на крају убијају у истом „тајанственом улазу“⁴⁷ у коме се налазио на почетку своје приповести.

Али, реалистичку природу овог малог броја догађаја који конституишу фабулу читалац најкасније на крају романа мора довести у питање. Циклични карактер наратива, чија се последња сцена спаја са почетном, указује на то да је приповедачево путовање у дословном смислу имагинарно путовање, тј. путовање духом. Вењичка се нала-

⁴⁷ Венедикт Јерофејев, *Москва – Петушки* (превео с руског Александар Бадњаревић), Каирос, Сремски Карловци, 1995, стр. 10. Сви даљи наводи преузети су из овог издања.

зи у једној врсти дубоког контемплативног промишљања света, формално изазваног пијанством. Прави сиже смештен је дакле у оквире приповедачеве свести и поприма облик његовог својеврсног унутрашњег дијалога са светом.

„Свет“ који Вењичкина свест контемплативно призива, то је – са једне стране, егзистенцијална стварност стаљинистичке и постстаљинистичке Русије, а са друге, свет уметности, књижевности и библијског, посебно јеванђељског предања. Поред невеликог броја „догађаја“ који обликују фабулативни ток романа, сиже се успоставља из мноштва приповедачевих асоцијативних дигресија и коментара, као и кроз његова дијалогска обраћања самом себи, замишљеном читаоцу, Богу и анђелима. Формално-структурни принцип, станице железничке путање Москва – Петушки представљају просторно одређење текста, али само на нижој равни, јер је радња која се одвија унутар њих сасвим независна од таквог парцелисања и преноси сасвим другачије, духовно искуство. Вењичкино приповедање, мотивисано исходишном наративном ситуацијом духовне контемплације (тј. стадијумима алкохолизованих стања), непрестано варира између приближно реалистичког, халуцинантног и фантазмагоричног.

У приповедачевој перцепцији долази до поларизације на два супротстављена света, која се поклапају са крајњим тачкама трасе из наслова романа. Москва, симболизована пре свега Кремљом, оличава профану егзистенцију и снабдевена је конотацијама Пакла. Вењичкин живот у руској престоници обликован је као вечито низање фаталних

неуспеха на социјалној животној равни и врхуни његовим добровољним аутсајдерством. Тако роман и почиње Вењином опаском која указује на – добровољно или не – игнорисање Кремља: „Сви говоре: Кремљ, Кремљ. Од свих сам слушао о њему, али га ниједном нисам видео. Колико сам већ пута (хиљаду пута), напивши се или мамуран, прелазео Москву са севера на југ, са запада на исток, уздуж и попреко – а ниједном нисам видео Кремљ.“ (9) Игнорисање Кремља, као репрезентативног здања моћи совјетске државе, износи на видело Вењичкин егзистенцијални конфликт са околним светом, конфликт који ће постати једним од повода јунакове смрти. Када се, наиме, Вењички први пут у животу укаже Кремљ, он ће симболично постати његова смртна замка.

Противсвет Москви оличен је у приповедачу милим и рајски конотираним Петушкама: „Петушки... то је место у којем не престаје цвркут птица, ни дању ни ноћу, где ни зими ни лети не прецветава јасмин.“ (40) Улаз у жељени Еден биће Вењички забрањен у драматично-трагичном виду.

Овиме су оцртане две централне садржинске равни из чијег укрштаја ничу сви тематски комплекси романа. Једна приказује наказност друштвене стварности Русије стаљинистичке и постстаљинистичке епохе под окриљем владајуће идеологије марксизма-лењинизма. Том стварношћу на језив начин доминира дискурс тоталитарне идеологије комунизма. Накарадни, вулгарно-идеологизовани језик партијске пропаганде појављује се као инстанца која *твори стварност*. Он – у распону од ху-

морног до бизарно-гротескног вида – одјекује у говору приповедача и осталих ликова као понављање општих места комунистичког метанаратива, цитирање проповедничке литературе соц-реализма и теоретичара социјалистичке револуције, шаблонизованог говора јавних гласила и слично.

Иста та стварност жигосана је потпуним *егзистенцијалним ништавилом*, које на гротескан начин разобличава социјалистички утопијски мит о новом друштву и новом човеку. И приповедач Вењичка и остали протагонисти његове приповести личности су са самог дна великог утопијског пројекта: маргиналци из редова лумпенпролетаријата и ноторне пијанице (премда је сам Вењичка, уз то, као савремени сувишни човек совјетске Русије интелектуално супериоран у односу на своје идеолошки индоктринирано окружење).

Другу тематску (садржинску) раван чине културолошки и метафизички субтекст романа. У егзистенцијалној стварности којом владају беда, очај, безнадежност и бескрајна огрезлост у алкохолизам приповедач разазнаје обресе више духовне реалности, изналазећи тој егзистенцијалној стварности паралелизме у области филозофске, поетске и највише – библијске речи. У егзистенцијалним низинама Вењичке и његових сапутника поред свепрожимајућег пијанства, владају и приземна „ниска реч“, груба телесност и бројне друге манифестације прозаичне стране стварности. У сред такве стварности, сви романескни ликови, на челу са Вењичком, служе се цитатима, парафразама или стилским и жанровским алузијама на узвишени

говор Јеванђеља, руску и светску књижевност (у првом реду класичну руску књижевност 19. века), филозофски дискурс, или пак опонашају прототипске ситуације руске, светске и класичне књижевности, старо- и новозаветну тематику и садржаје.

Уз наведена тематска тежишта, два поетичка принципа на којима почива Јерофејевљева проза издвајају се као доминантна. То је најпре укрштање тј. супротстављање ниског и високог садржаја, на стилској равни пропраћено преплитањем високог и ниског стила. Већ и сам приповедни оквир (на изглед) је кодиран дупло (о „симулацији дупле кодираности сижеа“ биће речи у једном од каснијих поглавља), по принципу радикалног супротстављања прозаично-ниског и духовно-узвишеног: Док је Вењичкино путовање на примарном нивоу раскалашна пијана теревенка уприличена у возном вагону на релацији Москва – Петушки, на дубљем, симболичком нивоу приповедања оно је упризоре-но као понављање последњих дана Христовог страдања на земљи тј. као путовање из таме ка светлости. Премда овакав вид стапања високог и ниског наликује бахтиновски схваћеној карневализацији књижевности, дакле једном у постмодернистичкој литератури радо експлоатисаном поступку, испоставља се, како ћемо видети, да је он код Јерофејева додуше присутан у изворном, бахтиновском смислу, али у још већој мери снабдевен супротним, условно речено трагичким конотацијама.

Друга доминантна поетичка одлика романа је, како је већ напоменуто, његова изражена интертекстуалност. Централну стилску одлику Јеро-

фејевљеве прозе представља при томе начин на који је реч другог уткана у приповедну структуру романа. „Туђа“ реч се овде, наиме, не појављује као алтернативна аутономна свест, већ се у стилски разнородним видовима прелама кроз свест приповедача Вењичке. Цитати из књига Старог и Новог завета, Шекспирових драма, Пастернакове, Пушкинове, Љермонтовљеве, Блокове поезије, алузије на општа места класичне и савремене руске књижевности, Толстоја, Достојевског, Гогоља, Чехова, Хармса као и на проповеднике соцреализма, парафразе Канта, Хегела, Чадајева, Лењина, имитације пропагандне партијске реторике и шаблонизованог језика јавних гласила – све ове и небројене друге манифестације туђе речи скрасиле су се у унутрашњем гласу приповедача.

Интертекстуалност, дијалогичност, изражена вишегласност и амбивалентност доминирају наративом, у којој за оригиналну реч приповедача Вењичке наизглед не остаје нимало маневарског простора. Са друге стране, управо такав наизглед до крајности полифоничан, сам са собом неидентичан и туђом речју „испарцелисан“ глас приповедача парадоксално плени утиском ванредне аутентичности и субјективности која по врсти естетског уобличња граничи са оном која се традиционално приписује приповедању модернистичког прозног израза. Другим речима, упркос једном скоро радикално спроведеном постмодернистичком поступку Јерофејев је створио романескног јунака који оповргава постмодерне постулате о губитку субјективности.

Укрштај и супротстављање пародијско-комичног и озбиљног, карневализоване и де-карневализоване речи, те специфичан начин третирања интертекстуалног ткива романа централне су поетичке одлике на којима Јерофејев гради тематска чворишта свог романа: однос према канонизованим књижевним и културним вредностима и – пре свега – своју слику човековог егзистенцијалног и духовног искуства.

Јасно препознатљива друштвено-историјска референтност текста условила је тумачења усмерена на социјалноисторијски *контекст* совјетске епохе руске историје, тумачења романа искључиво као деконструкције великог социјалистичког наратива. Супротно овом становишту, снажно израженом интертекстуалном премреженошћу текста биле су мотивисане анализе које наглашавају *аутореференцијалност* Јерофејевљевог романа. Сходно тим приступима, текст, својим грандиозним интертекстуалним замахом, унутар којег се успостављају небројане везе међу цитатно призиваним садржајима, није окренут ка друштвеном контексту, већ је аутореференцијално загладан у самог себе.

Међутим, и друштвеноисторијски контекст и интертекстуална равна романа сублимирани су заправо у његовој главној теми – трагедији људске патње и са њоме повезаној апотеози хришћанске самилости. Иако је библијски тј. новозаветни подтекст у критичкој анализи *Москве – Петушака* често истицан као доминантан, до сада није било покушаја да се роман у целини сагледа и протума-чи из перспективе „поетике самилости“, која се

приказује као његова суштинска одлика. Колико је познато, самилост као једну од централних тематских нити *Москве – Петушака* идентификује само Рајнер Голт у есеју „Venedikt Erofeev: Moskva – Petuški (Die Reise nach Petuški).“⁴⁸ Полазећи од овог пресудног импулса, покушаћемо да покажемо да се присуство самилости у овом роману не исцрпљује у виду важне тематске преокупације, већ да она, више од тога, обликује стожерну поетичку вертикалу Јерофејевљеве прозе. Задивљујућа интертекстуална разбокореност романа условила је и његову изразиту тематско-мотивску многослојност, заслужну за појаву скоро непрегледног броја сасвим хетерогених интерпретативних приступа. Али, иста та густина тематских слојева донекле је и заклонила поглед на поетичко језгро дела. Када се мало разгрну наслаге тема и мотива од којих врви свет *Москве – Петушака*, поетика самилости указује се читаоцу као обликотворна снага Јерофејевљеве прозе.

⁴⁸ Rainer Goldt, „Venedikt Erofeev: Moskva – Petuški (Die Reise nach Petuški)“. Рад је објављен у зборнику интерпретација одабраних дела руске књижевности 19. и 20. века *Der russische Roman*, Bodo Zelinsky (изд.). Beiträge zur slavischen Philologie und Kulturgeschichte Böhlau, Köln 2007, стр. 426–440.

ИШЧАШЕНИ ПОЈАМ УЗВИШЕНОГ – ДЕКОНСТРУКЦИЈА СОЦИЈАЛИСТИЧКЕ ВЕЛИКЕ ПРИЧЕ

Главна стилско-поетичка одлика Јерофејевљевог романа, укрштај високог и ниског стила односно високог и ниског садржаја, испуњава истовремено више значењских функција. Стилско-реторичко замешатељство најпре раскринкава јаз који зјапи између официјелне слике комунистичког земаљског раја и замишљеног социјалистичког новог човека, са једне, и реалности егзистенције нововековне Русије, са друге стране. Симбол непремостивости тог јаза је пијанство. Свим појавним облицима глорификоване совјетске митологеме супротставља се слика свеопштег народног пијанчења, која непосредно разоткрива социјалистички утописјки мит као промашај и лаж.

Када, на пример, описује неславни период свог рада на челу бригаде за постављање каблова, Вењичка разобличава економско-производне прилике које откривају један до апсурда доведен нерад, овенчан доколицом проведеном у картању и опијању:

Пре мене је наш производни процес изгледао овако: ујутро смо седали и картали се у новац ... Затим смо устајали, разматавали бубањ са каблом и кабел закопавали у земљу. А после:

позната ствар – седали смо и свако је по сво-
ме убијао доколицу, јер ипак, свако има своју
машту и свој темперамент: један је пио вермут,
а други, простији, колоњску воду „свежина“, а
ко је био значајнији пио је коњак на међународ-
ном аеродрому Шерементјево. (32)

При томе се опстајање апсурдног status-a quo
одвија под покровитељством идеологема, високих
форми и ритуала социјалистичке домовине:

Неко време је све ишло изврсно: ми смо горе
једном месечно слали извештај о прихваћеним
обавезама, а они нама два пута месечно плату.
Ми, на пример, пишемо: поводом предстојеће
стогодишњице обавезујемо се да ћемо прекину-
ти са производним трауматизмом. Или овако:
поводом славне стогодишњице обавезујемо се
да ће сваки шести ванредно завршити школо-
вање на вишој школи. А какав трауматизам и
школа, кад ми од карата бели дан не видимо, а
свега нас је петорица!

О, слобода и једнакост! О, братство и пара-
зитизам! О, сласт необрачуна! О, најблаженије
време у животу мог народа – време од отварања
до затварања бифеа! (33)

У наведеном фрагменту бригадири интонирају
свечан високи тон којим се поводом стогодишњи-
це Лењиновог рођења у званичном обавезивању
совјетских колектива о премашивању производног
плана (тзв. социјалистическое обязательство тј. соц-

обязателство) заклињу да ће постићи изванредне личне радне резултате. Али, у истом даху приповедач сам раскринкава наводне племените намере и узвишени говор као празну форму, јер вајни бригадири „од карата бели дан“ не виде. Занимљив је овде и за поетичка одређења романа релевантан управо начин приповедачевог указивања на кривотворење стварности путем шаблонизоване „узвишене“ форме. У светлу описаног апсурда нерада, доколице и пијанчења, бригадирска заклетва најпре звучи као ефектна пародија високопарне реторике званичног партијског говора: [...] поводом предстојеће стогодишњице обавезујемо се да ћемо прекинути са производним трауматизмом [...], али, уместо да „истраје“ у чисто иронијском разобличавању јаза између високог тона и ниске стварности, приповедач изненада „пресеца“ пародију отвореним, и простосрдачно-непародијским указивањем на стварне прилике: „А какав трауматизам и школа, кад ми од карата бели дан не видимо, а свега нас је петорица!“ Овим се приповедач открива као приповедна инстанца која је, иако заточена у наративном свету који описује, у стању да уочи и анализира механизме по којима та стварност дејствује, те да их у извесном смислу и тумачи.⁴⁹ Чести коментари овог типа сведоче о Вењичкиној истанчаној сензибилизацији за јаз

⁴⁹ С обзиром на то да је целокупно приповедање романа предочено из Вењичкине перспективе, и то већим делом као преламање туђих гласова у његовом сопственом гласу, то се и свеукупност сужејних и значењских момената романа може посматрати као Вењичкино тумачење тих хетерогених гласова.

између апсурда стварности и привида одржаног у животу помпезном и празном речитошћу. Но, он нити посеже за чистом пародијом у иронијском тону нити се феноменима своје стварности обраћа са крутом озбиљношћу. Чиста иронија говори супротно од онога што мисли, при чему озбиљан садржај који изврће наопачке остаје препознатљив. Њој није потребно додатно, не-иронијско указивање на „право стање ствари“. У Вењичкиној сталној тежњи да пародију и иронију „пресече“ (овде непосредним указивањем на „истинске прилике“) открива се лична и често трагично осенчена страна његовог гласа, која прати иронијске тонове и приповедачев говор издиже изнад релативизујућег карневализацијског погледа на свет, а приближава га самилосном односу ка свету.

Тако се и приповедачев сумарни увид о дискрепанцији између безнађа реалности и идеолошког фона не исцрпљује у иронизовању:

О, слобода и једнакост! О, братство и паразитизам! О, сласт необрачуна! О, најблаженије време у животу мог народа – време од отварања до затварања бифеа!

У истој реторичкој форми повишеног патхоса најпре се иронијски деконструишу идеолошке премисе комунизма: Узвик „О, слобода и једнакост!“ на фону приказаног апсурдног стања зазвучаће као *чиста иронија*. Следи прелаз у којем се иронизација комунистичке идеологеме спаја са непосредним указом на оно у шта се идеологема извргла:

„О, братство и паразитизам!“. Затим долазе још два указа на реално стање ствари, на „необрачун“ и свеприсутно пијанство.

Зашто је Јерофејеву потребан овакав „спуст“ из иронијског разобличавања комунистичке метаприче у непосреднији говор о стварном стању ствари? Зашто није било довољно завршити сцену ускликом „О, братство, слобода и једнакост!“, чиме би иронијски био наглашен апсурдни јаз између владајућег безнађа и прокламованих идеала? Такав спуст потребан је јер чини да се приповедачева перцепција са сатирично-иронијског: „О, вајна идеологијо!“ подиже на ниво неиронијског „О, туго и апсурдности!“

Тако је патхос приповедачеве реторике увек стилизован (намерно) амбивалентно. У служби иронизације идеолошких конструката он добија комичан, понекад каламбурски призивок. Али, указима на „стварно стање ствари“ добија призивок сетно-озбиљног.

КАРНЕВАЛСКИ ПИР ИЛИ СУМРАК КУЛТУРЕ

Конфронтација високог и ниског у оквиру Јерофејевљеве поетике надаље предочава ишчашеност руског културног обрасца у тоталитарно-идеологизованој интерпретацији руске културе, пре свега књижевности.

Један од централних догађаја романа, Вењичкин разговор са шачицом пијаних путника воза на релацији Москва – Петушки, типизираним представницима руске/совјетске стварности тј. прототиповима ликова руске књижевности, под знаком је грубог идеолошког узурпирања и кривотворења националне књижевне традиције – грубог до комичности. Међу сапутницима отпочиње конверзација чија форма пародијски преобликује грчки симпозиум и евхаристијско сабрање, истовремено персифлирајући топос „познанства из воза“ класичне руске књижевности (нпр. почетак *Идиота* Фјодора Достојевског, „Кројцерове сонате“ Лава Толстоја, Чеховљеве новеле *Аријадна*). Са Вењичком путују: два Митрича, деда и унук, први, прототип руског мужика, други, гротескна пародија лика доброћудне наивчине руске књижевности (попут кнеза Мишкина Достојевског); затим „бркајлија“, совјетски квазиинтелектуалац; „декабрист“, као

типизирани револуционар-пучиста и „жена са тешком судбином“. Пијани и раскалашни путници окупљају се око Вењичке, спремни да претресају најтананија питања културе и духа. И да се, притом, наравно, обезнате од пића.

Међу путницима најпре отпочиње апсурдно-комични дијалог о повезаности пијанства и уметничког стваралаштва, мутирајући у даљем току приче у беседу о вези пијанства и друштвено одговорног става. Иницијатор разговора, брајлија, отвара инспиративан говор о писцима и композиторима са склоношћу ка пићу, мешајући истине, полу-истине и неистине о апострофираним ауторима. Тачније, разговор узима облик брајлијиног псеудоинтелектуалног монолога, док се Вењичкин удео у њему најпре ограничава на интерјекције које одају збуњеност у погледу значаја таквих паралелизама:

– Прочитао сам код Ивана Буњина да риђи људи кад попију обавезно поцрвене...

– Па шта онда?

– Како, „шта онда“? А Куприн и Максим Горки – њих двојица се уопште нису трезнили!...

– Изврсно. И, онда?

– Како, то јест „и, онда“? Последње, предсмртне речи Антона Чехова? Сећате ли се? Рекао је: *Ich sterbe*“, то јест „умирем“. А затим је додао: „Наточите ми шампањац.“ Умро је тек након тога.

[...]

– Тако?

– А Фридрих Шилер, тај не само да није могао умрети, тај ни живети није могао без шампањаца. Знате ли како је он писао? Спусти ноге у ледену воду, наточи шампањац и пише. Испије пехар, и готов је један чин трагедије. Попије пет пехара и готова је трагедија у пет чинова.

[...]

– А Модест Мусоргски! Бого мој, а Модест Мусоргски! Знате ли како је он писао своју бесмртну оперу „Хованшчина“? То је да се смеје и плаче. Модест Мусоргски лежи пијан у јендеку, пролази Николај Римски-Корсаков, у смокингу је и са бамбусовим штапом. Зауоставља се Николај Римски-Корсаков, промува својим штапом Модеста и говори: „Устај! Иди се умиј и седи да довршиш своју божанствену оперу „Хованшчина“!

И ево их, седе – Николај Римски-Корсаков седи у фотели, пребацио је ногу преко ноге, у руци држи цилиндар. Преко пута њега – Модест Мусоргски, уморан, необријан – згрбљен на столици, зноји се и пише ноте. Модест би се на столочици напио: шта ће му ноте! А Николај Римски-Корсаков, с цилиндром у руци, то му не допушта.

А чим се за Римским-Корсаковим затворе врата – Модест баца своју бесмртну оперу „Хованшчина“ и јурне у јарак. Затим устане и поново се напије! (78)

Карневализацијска весела релативност призвана у наведеном пасусу је из перспективе приповедача механизам којим се служи сама комунистичка идеологија. У следећем фрагменту, та иста весела

релативност усмерена је на преобликовање културно-књижевних модела дореволуционарне Русије према сопственим идеолошко-доктринарним мерилима.⁵⁰ Бркајлија наставља слово о вези пића и социјалног ангажмана:

Сви вредни људи Русије, сви људи који су јој потребни, пили су као свиње! А непотребни⁵¹, глупи – не, нису пили. Јевгеније Оњегин у гостима код Лариних попио је само мало сока од бруснице, и од тога га је спопала сраћка. А Оњегови поштени савременици „између лафита и кликоа“ (чујте: „између лафита и кликоа“) у то време су стварали „бунтовну науку“ и декабризам... (79)

У бракајлијином говору пародијски је апострофирана позната фигура „сувишног човека“ („лишний человек“) који је као *terminus technicus* у руску књижевност 19. века ушао Тургењевљевом приповетком „Дневник сувишног човека“ („Дневник

⁵⁰ У збирци есеја *Стил Стаљин* Борис Гројс провокативно – и, рекло би се, неоконзервативно – коришћење (функционализацију) културних садржаја ван њихове иманентне логике види као заједничко естетичко упориште постмодернизма и комунизма. Гројс, Борис, *Стил Стаљин*, Београд, Службени гласник, 2009.

⁵¹ Тачан превод гласи: „сувишни“ („лишние“). На овом месту, непрецизним преводом губи се пресудна семантичка алузија на фигуру „сувишног човека“ („лишний человек“). Венедикт Ерофеев, *Москва – Петушки*, с коментарима Э. Власова, Москва, Вагриус, 2003, стр. 64. (Сви даљи наводи из руског оригинала односе се на ово издање.)

лишнего човека“), а своја најпознатија књижевна остварења добио управо у лику овде цитатно призваног Евгенија Оњегина из истоименог Пушкиновог романа у стиховима, као и у Гончаровљевом Обломову из, такође, истоименог романа, те лику Печорина из *Јунака нашег доба* Михаила Љермонтова. Високо талентовани и меланхолични јунак класичне руске књижевности, свестан лицемерја и неморала свог друштвеног окружења, као и своје интелектуалне супериорности наспрам њега, али и инертно неспособан за било какав друштвени активизам, у идеологизованој интерпретацији бркајлије снижава се у непотребни елемент у изградњи социјалистичког друштва, у друштвени отпад. Интелектуално-духовна надмоћ и сензибилност књижевног јунака, које су узрок расцепа између њега и друштва и које његову сувишност одређују пре свега као унутрашњу емоционалну категорију, остају отворено прећутане. А управо на тој поларизацији између сензибилности, идеализма и духовне супериорности са једне и хамлетовске неспособности за ангажман са друге стране, почива *естетска* вредност „сувишног човека“ као литерарне фигуре. Но, у интерпретацији идеолога-квазикритичара књижевно-естетски значај романескног лика замењује се друштвеним значајем, његовом потенцијалном „учинковитошћу“ у конкретном социјалном ангажману.

Тезу о пијанству друштвено одговорних бркајлија компонује произвољно-сврсисходним цитирањем и тумачењем одломака руске класике. Прва реченица горњег пасуса („Сви вредни људи Ру-

сије...“) слободна је парафраза једне опаске Петра Верховенског из *Злих Духова* Достојевског: „Tous les hommes de génie et de progrès en Russie étaient, sont et seront toujours de страсни карташи et de пијанице qui boivent en zapoi...“⁵² „Теорија“ о изузетности социјално одговорних преузима се дакле из уста књижевног лика који је и сам социјални револуционар. Следи цитатно алудирање на епизоду из Пушкиновог *Евгенија Оњегина*, епизоду у којој главном јунаку заиста припада зло након испијања сока од бруснице, а потом алузија на следеће стихове из *Оњегина* који сликају рађање декабристичког покрета:

Сначала эти заговоры
Между Лафитом и Клико
Лишь были дружеские споры
И не входила глубоко
В сердца мятежная наука.⁵³

И док је у Пушкиновим стиховима пиће (лафит и клико) управо показатељ лежерне атмосфере незваничних и необавезних разговора у којима „ребелична наука“ још није пријањала за срце будућих револуционара, брајлија преокреће доминанте и рађање хваљеног декабризма доводи у директну

⁵² „Сви генијални и напредни људи у Русији били су, јесу, и остаће увек, страсни карташи и пијанице који пију ’у запоју’.“ Ф. Достојевски, *Зли Дуси*, Београд, Издавачко предузеће Рад, 1970, стр. 72.

⁵³ Пушкин, А. С., *Евгений Онегин*, Москва, Издательский Дом Синергия, 1999, стр. 65.

везу са испијањем лафита и кликоа („чујте: ’између лафита и кликоа’“).

Комично-пародијским убодима идеолошко читање класичне руске књижевности представљено је дакле као вулгарна произвољност. Цитира се еклектички-произвољно, искључиво да би се потврдила унапред постављена теза, што је аналогно читању књижевности у идеолошком кључу дијалектичког материјализма.

Пародија идеолошког читања овде је изведена у отворено комичном виду, јер треба потврдити произвољну тезу да „сви ангажовани људи пију“. Пародијски смех усмерен на идеолошко читање књижевности додатно је појачан метафором „пијанства“, која овде може да се тумачи и овако: Ангажовани („потребни“) су пили као свиње, дакле, били су опијени (идеологијом). „Сувишни“ су, напротив, остали једини трезни, читај: трезвени.

Карневалско спајање Пушкиновог Оњегина са приземним садржајем тако не води деканонизацији Пушкиновог лика, већ разобличавању вулгарно-идеологизованог и крајње банализованог погледа на књижевност. Пошто је главна пародијска оштрица усмерена не на Пушкина или фигуру сувишног човека, већ на идеолошки ишчашену представу о њима, то се, типично за Јерофејева, *ex negativo* афирмише изворни, потрти значај руског класика за матичну културу. Но, не може се рећи ни да овакав уплив карневалског смеха у говор о водећој фигури националне књижевности оставља нетакнутом представу о Пушкину у њеном изворном канонизованом облику. Ниски контекст у који је уплетен,

увелико депатетише слику о њему, ослобађа га окамењене, монолитне представе о националном песнику, и чини га поново живом фигуром читалачке свести. Амбивалентни карневалски смех, који ех негативно потврђује оно чему се смеје, овде је остварен у свом можда најплеменитијем, најљудскијем виду. Није, дакле, како тврди Епштејн, Јерофејевљева поетика сасвим лишена чистог карневалског смеха⁵⁴. У *Москви – Петушкама* се често, много, ведро, каткад громогласно добронамерно смеје. Како ћемо још видети, реч је пре о томе да карневалски смех не остаје једина врста смеха у роману, а тако ни пародијска критика окамењености и дегенерације руског културног наслеђа не остаје, као овде, превасходно празнично-ведра.

Но, на удару пародије овде, као ни у целом Јерофејевљевом роману, није једино вулгарно саображавање руске класике према обрасцу сопствене културно-идеолошке доктрине. Проблематизован је, ништа мање, и однос према претходницима и заступницима сопствене идеолошке оријентације и сопствене, соц-реалистичке, књижевне традиције. Тај је однос шаблонизован и сведен на празно, глуво опште место, лишен управо оне вредности која је у њима суштински ванидеолошка. Бркајлијине тврдње крунишу се теоријом о узајамној условљености опијања и социјалне одговорности:

Тако је све почело – уместо кликоа је дошла
брља! дошло је различинство, скандал и хован-

⁵⁴ Михаил Епштејн, „После карневала или чар ентропије. Венедикт Јерофејев“.

шчина!... Сви ти Успенски, сви ти Помјаловски – они без чаше нису умели написати ни ретка. Читао сам, знам то! Очајно су пили! Сви поштени људи Русије! Зашто су пили? – пили су из очајања, зато што су поштени! Зато што нису могли олакшати судбину народа! Народ је цркавао у беди и незнању, прочитајте Димитрија Писарева! Он пише: „Народ не може себи приуштити говедину, вотка је јефтинија од говедине, зато руски сељак пије, пије од муке! Књижицу не може себи узети, на тргу нема ни Гогоља ни Бјелинског, на тргу је само вотка, и монополска и свакаква, и у боцама и точена! Зато он пије, пије због своје неукости! Како онда не бити очајан, како да не пише о сељаку, како да га не спасава, како да се у очајању не напије! Социјал-демократ – пише и пије, пије као што пише. А сељак не чита и пије, пије не читајући. Тада устаје Успенски – веша се, а Помјаловски леже под клупицу и цркава, а Гаршин – устаје – пијан скаче преко ограде. [...]

А сад читава интелектуална Русија, тугујући због сељака, пије до бесвести! Удри у сва звона, по читавом Лондону – нико у Русији главу не подиже, сви бљују и свима је мука!... (80–81)

Персифлажа етичке одговорности интелектуалца за „широке народне масе“ производи типично карневалски ефекат снижавања наводног узвишеног идеала. Урнебесно хипертрофирани (дакле снажно персифлирани) опис опијања руског интелектуалца из очајања због мужикове судбине

огољује сву извештаченост такве натегнуте идеолошке конструкције и извргава је громогласном карневалском смеху.

Скоро сва бркајлијина оглашавања током „симпозијумског“ разговора сведоче о социјалистичком сагледавању културе, најпре књижевности, кроз призму пуке идеолошке функционализације. Стога је на овом месту цитатно призван управо Димитрије Писарев, претходник из 19. века књижевнокритичарске праксе каснијих марксиста, из круга критичара раног социјализма који су руском читаоцу књижевност тумачили искључиво из перспективе социјално-политичких неопходности.⁵⁵

Са становишта „поетике самилости“ значајно је да тирада о повезаности пијења и друштвено одговорног деловања из Вењичкине перспективе представља укрштај пародијског и саморугалачког. Вењу, наиме, везује понешто са оба типа пародијски апострофираних личности руске књижевне и политичке историје. И он, попут „потребних“, пије. И он је, попут њих, интелектуалац, премда – сходно свом социјалном положају – припадник незваничне, субкултурне пара-интелигенције. Попут социјално „непотребних“, који по теорији бркајлије не пију, и Вењичка је „сувишни човек“ сопственог доба.

Дијалошки укрштај гласова – Вењиног унутрашњег гласа и гласа који заступа теорију о ути-

⁵⁵ Види „Коментар“ Петера Урбана уз немачки превод *Москве – Петушака: Venedikt Erofeev, Moskau – Petuški* (übersetzt von Peter Urban), Zürich, Kein & Aber 2005, стр. 228.

литарној функцији књижевности – стилизован је тако да разобличује вулгарно идеолошку перцепцију књижевности и културе, али је истовремено асоцијативно (премда површински) доведен у везу са јунаковим положајем, истим оним јунаком који је, како ћемо касније видети, једини сензибилизован за изворни облик и значење књижевних и културних садржаја који су у ери општег присилног идеолошког преобликовања културе мутирала у гротескно-апсурдне слике. Стога се карневалско разобличавање идеолошког читања књижевности, премда само формално, путем површинских асоцијативних црта, преокреће у аутоиронијско подривање сопствене егзистенцијалне позиције. И овај поступак асоцијативног повезивања сопствене позиције са пародираним својеврстан је одблесак „поетике самилости“.

„Симпозијум“ се наставља алузијама на препознатљива места из Тургеневљеве прозе, у којима се племићко душтво окупља ради приповедања о личним љубавним искуствима⁵⁶. „Код нас је баш као код Тургенјева: сви седе и расправљају о љубави. [...] Урадимо као код Тургенјева! Нека свако нешто исприча!“ (89) Разговор који формом претендује на узвишеност садржаја разоткрива, међутим, потпуну немогућност да се досегне узвишено; приче учесника симпозијума претварају се у супротност прокламованог циља и сведоче управо о не-љубави, не-узвишености и разарању свих вредности

⁵⁶ Уп. приповетку Ивана Тургенјева „Прва љубав“. Тургенев, Иван Сергејевич, *Прва љубав*, Београд, Bookland, 2008.

који чине формални оквир (симпозијум) и тему разговора. (Све приче попримају вид гротескног изобличавања познатих књижевних предлогака прича о љубави. Тај предлогак остаје схватљив само Вењички.) Прича „жене са тешком судбином“ у гротескним цртама илуструје карневалско извртање темеља класичне руске књижевности. Њена „прича о љубави“, говори наиме о томе како су јој „због Пушкина разбили главу и избили четири зуба“ (95):

Све је почело од Пушкина. Послали су нам комсорга Јевђушкина, а он је штапао и читао песме, а једном ме је ухватио за дупе и пита: „Мој поглед те је свуд прогањао?“ Ја кажем: „Па, рецимо, прогањао...“ А он опет за дупе: „У души мој глас одзвањао?“ Затим ме је загрлио и некуд одвукао. А кад ме је довукао назад – данима сам ишла изгубљена, понављала сам: Пушкин-Јевђушкин-одзвањо-прогањо-Јевђушкин-Пушкин. (96)

Комсорг Јевђушкин заводи своју „жртву“ цитатом преузетим из Пушкиновог *Евгенија Оњегина*, речима из Татјаниног писма Оњегину:

Ты в сновиденьях мне являлся,
Незримый, ты мне был уж мил,
Твой чудный взгляд меня томил,
В душе твой голос раздавался
Давно... нет, это был не сон!⁵⁷ [Курзив М. М.]

⁵⁷ Пушкин, А. С., *Евгений Онегин*, стр. 65.

Пушкиновим стиховима вајни комсорг најпре долази до задовољења својих ниских страсти, а у даљем току приче својој љубавници због недовољно приказаног поштовања према Пушкину избија предње зубе:

Он, чим је чуо да спомињем Пушкина, поцрвенео је и почео да се тресе: „Пиј, вичи, али Пушкина не потежи! [...] Пиј све, пиј моју крв, али Господа Бога свог не кушај!“ [...]

И некако дивље, као у опери, насмејао се, дохватио ме, разлупао ми лобању, и отпутовао у Владимир на Кљазми. (97)

Алузија на режимског песника Јевтушенка, скривена у имену комсорга, недвосмислено указује на Јевђушкиново схватање Пушкина као – револуционара, за чију одбрану не треба бирати средства. Пушкинов лик уплетен је у најнижи контекст телесности и карневалског сједињавања високог и ниског и изложен најгрубљем виду вредносне релативизације, а „одбрана“ песника физичким злостављањем по бруталности подсећа на црнотуморне прозне скице Данила Хармса. Поред тога, паралелом Пушкин – Јевђушкин, са алузијом на комунистичког режимског писца, Јерофејев наговештава своје схватање књижевности соц-реализма као дегенерације класичне руске књижевности.

Личност Александра Пушкина у *Москви – Петушкама* постаје парадигма идеолошки сврсисходног преиначавања руске књижевне традиције.

Са Пушкином дословно свако ради шта хоће. На ову карневалску деградацију Јерофејевљев приповедач указује својим непрестаним инсистирањем на томе да „нико не зна како је умро Пушкин“, алудирајући на посредну или непосредну кривицу коју за његову смрт носи интригантна и опресивна атмосфера на двору царске Русије. У његовом сопственом времену, идеолошка (тада царистичка) културна матрица којој је Пушкин био подвргнут довела је, по схватању савременика, преко цензуром пропраћене изолације, посредно и до песникове смрти. Пушкин је, сугерише Јерофејев, постао жртва идеолошке нетолеранције и неразумевања већ у свом времену, а сада му се, истом врстом идеолошки индукованог изопачавања симболично приређује нова смрт.

„Сви знају како се пречишћава политура – а нико не зна како је умро Пушкин.“ У овој реченици, коју приповедач у варијацијама понавља попут мантре, дата је и квинтесенција друштвено-историјског и културолошког учинка утопијског пројекта затворене историјске перспективе. „Сви знају како се пречишћава политура“, дакле, морални препород *новог човека* показао се као химера. Уместо у хуманистичком препороду, мисија *новог човека* завршила се тамо где је и почела пре жељене етичке ренесансе – у „пречишћавању политуре“, у социјалној беди и егзистенцијалном ништавилу, једном речи – у пијанству. „Нико не зна како је умро Пушкин.“ – иста идеологија, која није успела да хуманистички препороди човека, довела је до замирања аутентичне културне традиције.

Москва – Петушки представља ревалоризацију и реканонизовање идеолошки узурпираних културних и књижевних модела, у првој линији корпуса класичне руске књижевности 19. века, као прве и највеће жртве идеолошке окупације књижевности, те руске песничке традиције, посебно тзв. „сребрног века“ руске поезије, као оног дела новије руске литературе који преноси сензибилитет потпуно несродан владајућем „сензибилитету“ гордости и световног подвижништва званичне идеологије.

Али роман је у једнакој мери подухват канонизовања и вредновања културе као такве, као смислоносног оквира људског историјског постојања – наспрам његове егзистенције у оквирима идеологизоване реалности. Покушај поновног канонизовања вредности културе која је идеолошком инструментализацијом претворена у монструозни непокретни масив, глуви саморепродукујући текст и тако стигла до границе непостојања, тј. пред праг сопственог уништења.

ЈЕВАНЂЕЉСКИ ПОДТЕКСТ

Пијано путовање Вењичкино добија у вишеструком виду свој духовни, библијски конотирани аналогон. Разноврсним интертекстуалним указима лакрдијско путовање паралелизовано је са покушајем јунаковог издизања изнад профане и метафизички испражњене егзистенције (оличене у Москви) зарад освајања духовнијег и осмишљеног вида постојања (оличеног у Петушкама). Москва је снабдевана конотацијама пакла, док су Петушки рајски предели, аналог Новом Јерусалиму Откровења Јовановог: „Петушки... то је место у којем не престаје цвркут птица, ни дању ни ноћу, где ни зими ни лети не прецветава јасмин.“ (40) Поред тога, Вењичкино путовање је предочено и као напетост између агоније богоостављености и чежње за Богом, као путовање од таме ка светлости: „Он ме води од патње ка светлу. Од Москве ка Петушкама. Кроз муке на Курској станици, кроз очишћење у Кучину, кроз снове у Купавни – ка светлу и Петушкама. (65)“ Међусобно повезаним мотивским комплексима долази, дакле, до поларизације Москва/пакао/богоостављеност/тама – Петушки/Рај/чежња за Богом/светлост.

Даљим паралелама са новозаветним мотивима приповедачево пијано путовање истовремено је

стилизовано и као опис последњих часова Христовог страдања на земљи. Издвојимо, из великог броја цитатно призваних места из Јеванђеља, најочигледније и најважније мотиве.

Радња поеме одвија се у петак, чиме је остварена јасна алузија на Велики Петак, дан Христовог страдања на крсту. Вењичка окупља путнике воза око себе речима: „Доста је било ловљења рибе у мутној води. Треба ловити људе!...“⁽⁷³⁾, и тако, у донекле измењеном виду, цитира речи којима Христос позива Симона Петра на апостолски пут: „И рече Исус Симону: Не бој се, од сада ћеш људе ловити.“⁵⁸ Вењино дељење алкохолних напитака сапутницима асоцира на Христово евхаристијско дељење вина на Тајној вечери. У имагинираном извештају о неуспелом покушају да се упише на Сорбону Вења ступа пред универзитетски комитет који је паралелизован са библијским фарисејима. Вењичку пред крај путовања неуспешно искушава Сотона; среће га собар Петар, чије понашање алудира на одрицање Христа од стране апостола Петра. Следи кобни сусрет са понтијским краљем Митридатом који асоцира на Христов сусрет са Пилатом. Као и Христова смрт у Јеванђељу, Вењичкина скоро смрт најављена је наглим надоласком таме. Најзад, у Вењином убиству од стране четворице целата драматично је поновљена слика Христовог распећа.

Финале романа донеће потпуно искрену, трагично интонирану актуелизацију јеванђељске те-

⁵⁸ Лк 5, 10

матике. У тренутку када слуги да до Петушака и жељеног духовног уточишта неће стићи, приповедач у сасвим озбиљном тону, без имало амбивалентног иронијског сенчења, паралелизује своје стање са лутањем свете породице у Витлејему:

Шта ти је остало? Ујутру – јаук, увече – плач, а ноћу – шкргут зуба... И коме, коме је на свету стало до тебе? Ко ме?... Ево, уђи у било коју кућу у Петушкама, питај било кога: „Да ли вам је стало до мене?“ Боже мој... (155)

Зар је тако тешко отворити врата човеку и пустити га да се три минута огреје? То не разумем...“ (156)

Тако се и препознавање праобличја Христовог земаљског страдања у Вењичкином страдању у финалу романа пројављује говором лишеним сваке ироније:

Тада је почела прича, страшнија од свих виђених у сну. У тој улици у сусрет су ми долазила четворица. Одмах сам их препознао, нећу да објашњавам ко су четворица... Задрхтао сам јаче него пре, сав сам се претворио у грч.

Пришли су ми и окружили ме. Како да вам објасним какве су им биле њушке? Не, нису биле разбојничке, пре чак супротно, изгледале су некако класично [...] (157)

Они су се приближавали – тргом, по двојица са две стране. „Ко су ти људи и шта сам им ја учинио?“ – такво питање није постојало у мени. [...] Није ми потребна дрхтавица, потребан ми

је мир, то су све моје жеље... Одведи их, Господе!“⁵⁹ (161)

„Четворица“ из Вењичкине приповести асоцирају на четири војника која разапињу Христа, на четири анђела Апокалипсе, а указом на „класичне њушке“ и на четири класика марксизма-лењинизма: Маркса, Енгелса, Лењина и Стаљина. Вењичкино „Одведи их, Господе!“ (чији тачан превод гласи „Пронеси, Господе...!“) реминисценција је Христове молитве из Гетсеманског врта: „Ава, Оче, све је могуће теби; пронеси чашу ову мимо мене; али опет не како ја хоћу него како ти.“⁶⁰

Ови, и бројни слични мотиви сугеришу да се трагични оквир романа – патња, страдање и смрт приповедача – и библијски подтекст који му стоји у основи никако не могу схватити као иронизовано пародирање Светог Писма, већ да роман представља својеврсну афирмацију метафизичког сижеа. Но, ако се тек у завршници романа у драматичном виду и без имало иронијског сенчења објављује потврда изворног значења библијског подтекста, у већем делу који му претходи Јерофејева развија специфичан вид *индиректног говора* који такође афирмише изворну семантику јеванђељског сижеа и озбиљан говор о Богу, али на посредан начин – путем иронијске заобилазнице.

⁵⁹ Тачан превод гласи: „Пронеси, Господе...“ („Пронеси, Господь...“, 117) Нетачним преводом измиче пресудна алузија на Христову молитву у Гетсиманији.

⁶⁰ Мк 14, 36

ТРАНСИРОНИЈА ИЛИ „СМЕХ КРОЗ СУЗЕ“

Већ у раним анализама *Москве-Петушака* критика је начин на који приповедач Вењичка износи своју „исповест“ означила као варијанту гогољевског „смеха кроз сузе“ препознајући у њој спој трагичне бити повести о Вењички са хуморно-иронијским интонацијама приповедања. Јасна емотивна осенченост и теоријска несигурност описа доминантне стилско-поетичке карактеристике романа открила је најпре извесну немоћ да се нов и аутентичан ауторски глас скраси под окриљем чвршће теоријске архитектонике. Но, ипак је синтагмом „смех кроз сузе“ тачно уочена сржна поетичка премиса романа: комично-иронијски ефекти формирају површински слој приповедања који препокрива озбиљан, трагичан садржај.

У даљим критичким разматрањима довођење у непосредну везу приповедачевог алкохоличарског делиријума и његових духовних странтовања било је тумачено као карневалски интонирано пародирање јеванђељског сижеа. Полазило се, наиме, од претпоставке о постмодернистички разиграном дупло кодираном тексту који поседује своју „нижу“ и „вишу“ значењску раван, а да је, следствено, нижи, алкохоличарско-телесни ниво својеврсна пародија духовно-јеванђељског.

Заправо је сасвим другачије. Оно што наликује на два пародијски повезана наративна „нивоа“ заправо је једна једина равна која у себи сабира и слива Вењичкино физичко унижење и његово духовно уздизање. На закључак о релативизујућем пародирању јеванђељског сижеа наводи Јерофејевљев донекле провокативни поступак. Наиме, чињеница да се као вид Вењиног унижавања и уподобљавања Христовом страдању појављује алкохол производи каламбурско-комичне ефекте приповедања. Али, то су, како се испоставља, ефекти који остају на семантичкој површини текста.

Међутим, оквирна приповедна ситуација открива једну врсту симулације дупле кодираности сижеа. Исприповедани сиже може бити мотивисан физиолошки – Вењиним пијаним делиријумом и тако, стварајући својеврсну непоздану приповедачку позицију, све описано може бити третирано као пијани нонсенс, који по принципу алкохолизованог булажњења усмерава свој гнев без разлике на све што му делиријумски-асоцијативно искрсне пред алкохолом замагљеним „унутрашњим очима“. Па тако може пародијски извртати и сам јеванђељски подтекст. Са тачке гледишта јеванђељског сижеа приповедна ситуација није мотивисана „простим“ пијанством, већ стањем Вењичкине духовне растрзаности, осцилацијама између поразног осећања богоостављености и жудње за Богом. Но, зашто се ради о „симулацији“?

Нижа сижејна стварност, путовање као пијана теревенка, сама за себе не може да понуди целовиту и смислену значењску основу текста. Прочитан ис-

кључиво на том нивоу, текст показује недиференциране пародијске убоде ка свим странама, а значај симболичког потенцијала јеванђељског сижеа, нарочито неиронијског и нимало амбивалентног поистовећивања Вењиног са Христовим страдањем у завршници романа, остаје нејасан. Међутим, управо нижа реалност, обележена алкохолизмом, нужан је телесно/егзистенцијално/лакрдиски фон који испуњава две донекле супротстављене, али међузависне естетске функције. Са једне стране, она, формалним зближавањем пијанства и говора о Богу депатетизује јеванђељски сиже, остварујући комичне конотације повезивањем два наизглед до краја несродна реалитета. „Наизглед несродна“, јер са друге стране, алкохолизам, како ће се испоставити, у Вењином случају није лакрдиско пијанство, већ је обележено конотацијама интимности и патње, а његов највиши стадијум не доводи до стања лакрдиског булажњења, већ до вишег степена луцидности, тј. духовне устрепталости: „[...] најтрезнији сам на овом свету“ (154). Тако ће јунак у финалном делу приповедања, у којем је на формално-површинској равни достигао врхунац физичког пијанства, проговорити најинтимнијим и најпотреснијим тоном о свом уздању у Божију милост. Стадијуми Вењичкиног пијанства – мамурлук и поновно опијање – симболично су повезани са сродним егзистенцијалним (душевним?) стањима и духовним искуствима. Мамурлук као стање *физичке* исцрпљености, и *егзистенцијална* стања страха и несигурности сублимирани су у слици *духовног* искуства која асоцира на богоостављеност

и слабост духа, а посредовано је јасним алузијама на Христово распеће. Поновно опијање, пропраћено алузивним призивима Васкрсења, стилизовано је као повратак физичке снаге, стишавање страха, духовни узлет и осећање приближавања Богу.

Ако се алкохолизам прочита као истинско стање патње, онда се и пробој високе јеванђељске тематике у безнадежну стварност униженог Вењичке доживљава као драматичан, а сам јеванђељски сиже снажно се интимизује, оживљавајући на потресан начин у самим низинама егзистенцијалног. Међутим, управо стална латентна могућност „лакрдјског читања“, која депатетизује библијски сиже, чини интимизацију јеванђељског сижеа аутентичном, не дозвољавајући јој да се окамени у једнозначности.

Вењичка, дакле, не изводи лакрдјски закључке о метафизичком из алкохолисаних стања, већ у ниској стварности, жигосаној ништавилном, бедом и пијанством, препознаје праоблик узвишеног и са те позиције артикулише поверње у милост Божију. Управо ово препознавање узвишеног у палом и безнадежном, са једне, и говор о Богу пројављен из егзистенцијалних низина, са друге стране, твори утисак „смеха кроз сузе“ који је критика рано препознала као поетичко исходиште Јерофејевљеве прозе не могавши да га прецизније поетички одреди.

Приповедач се, дакле, истовремено налази у два паралелним стварностима. У нижој, егзистенцијалној, којој припада својим маргиналним положајем пијанице и у вишој, духовној, чије об-

личје препознаје у обрисима ниске егзистенцијалне реалности. Стога се само условно може говорити о две „сижејне равни“ приповедања. У ономе што се одвија на пољу егзистенцијалног, обележеног ништавилем, унижењем, грубом телесношћу и пијанством приповедач са једне стране открива заборављено праобличје духовног, пре свега слику Христовог унижења и патње, али и реалност препорађајуће снаге љубави. Са друге стране, са позиције униженог он артикулише своје духовно искуство, нужност скрушености и самилости и поверење у Божију љубав као човекову прву и последњу реалност.

УСТАНИ И ИДИ!

Главну семантичку позицију унутар новозаветног сижеа заузимају мотивски комплекси распећа и васкрсења.

У својој егзистенцији Вењичка препознаје обресе Христове патње. Препознавање, међутим, није изведено консеквентно, чиме остаје наглашена онтолошка разлика између Вењичкиног људског унижења и Христовог страдања. Препознавање распећа као сопственог духовног и егзистенцијалног искуства често добија јаку аутоиронијску заостреност, подвлачећи разлику између патње Бога и човека. Мотивима распећа тако је пропраћена сцена Вењиног избацивања из ресторана железничке станице након што је у њему неуспешно покушао да дође до прве јутарње дозе алкохола. Након овог неуспеха Вењичка непомичан остаје да стоји на тргу испред Курске станице, самоиронијски (можда чак саморугалачки) паралелизујући сопствени положај са фигуром Христа на крсту:

[...] минутом ћутања одајмо пошту тим смртним часовима. [...] Тачно минут, мутно гледајући станични часовник, стојим као стуб на сред трга Курске станице. Коса ми лепрша на ветру, час се накострешу, час поново лепрша.

Таксији ме обилазе са све четири стране. Људи – такође, и гледају тако чудно: сигурно мисле – да ли га извајати тако у славу народа прошлости или га не извајати? (18–19)

Аутоиронијска дистанца, уз извртање јеванђељског следа (код Вењичке васкрсење претходи распећу) прати и Вењичкину причу о томе како су га сменили са дужности бригадира на челу чете за постављање каблова: „[...] моја звезда, запаљена пре четири недеље, почела је да трне⁶¹. Разапињање је објављено тачно тридесет дана након вазнесења“ (38). У сцени која алудира на комунистички дух колективизма, четири станара „комуне“ оптужују Вењичку да се извдаја из кодекса понашања прописаног за све чланове колектива. Оптужбу четири цимера прати и симболични гест разапињања: „И видим: сва четворица ме тихо опседају – двојица су села на столице код узглавља, а двојица код ногу. И гледају ме у очи, гледају с прекором [...]“ (27) Сви мотиви овог реда представљају врсту најаве смрти приповедача која је такође стилизована као распеће, но овога пута без иронијских конотација: три човека држе Вењичку за руке, прикованог уз земљу, док му четврти оштрим предметом пробија грло:

И тада се десило најужасније: један од њих, са најсвирепијим и класичним профилом, из цепа је извукао огромно шило с дрвеним ру-

⁶¹ Тачан превод гласи: „да се котрља“, „да тоне“, „да пада“ („закатилась“, 36).

кохватом; можда то чак и није било шило, него одвртка или нешто друго – не знам. Али он је наредио осталима да ми држе руке, и, пошто се нисам бранио, потпуно избезумљеног, притисли су ме уз под. [...]

Они су зарили шило баш у грло ... (163)

Спознају и прихватање патње („распећа“) као човекове егзистенцијалне ситуације прати уздање у могућност васкрсења тј. „васкрсења кроз љубав“. Лајтмотивски се кроз роман варира синтагма „Устани и иди!“, асоцијација на речи којима Христос у новозаветном предању васкрсава мртве и исцељује болесне, или се обраћа онима који су показали истинску веру⁶². Пробој Христових васкрсавајућих речи у надреални миље алкохоличара Вењичке такође производи ефекте који сежу од аутоиронијског до трагичног, док су чести и флуидни прелази између оба крајња тоналитета. Почнимо са Вењичкиним аутоподривалачким тоном, у којем се алузија на Христово „Устани и иди!“ јавља у виду псеудоромантичарске борбе између срца и разума:

⁶² На пример: *Васкрсење Јаинове кћери*: „И узевши дјевојчицу за руку рече јој: Талита куми, што значи: Дјевојчице, теби говорим, устани!“ (Мк 5,41); *Лазарево васкрсење*: „И ово рекавши, викну громким гласом: Лазаре, изиђи напоље!“ (Јв 11, 43); *Исцјељење болеснога у бањи Витезди*: „Рече му Исус: Устани, узми одар свој и ходи! (Јв 5, 8); *Исцјељење десеторице губавих*: „И рече му: Устани и иди; вјера твоја спасла те је.“ (Јк17, 19)

Срце ми је говорило: „Увредили су те, изједначили су те са говнетом. Пођи, Вењичка, и напиј се. Устани и пођи да се напијеш као свиња.“ Тако је говорило моје дивно срце. А мој разум? Он је брундао и заповедао: „Нећеш устати, Јерофејев, никуд нећеш поћи и ни капи нећеш попити.“ (39)

На другом месту Вењичка ће се наћи у положају духовно (душевно) умирућег, а снага васкрсавајуће љубави доћи ће од проститутке у којој Вењичка види своју „царицу небеску“:

Ево, на пример, ја сам пре дванаест недеља лежао у гробу, четири године сам лежао у гробу, већ сам престао и да смрдим. А њој кажу: „Ено, он је у гробу. Васкрсни га ако можеш.“ А она је дошла на гроб [...]

Пришла је гробу и каже: „Талита куми.“ А то у преводу са старојеврејског значи: „Теби говорим – устани и ходај.“ И шта мислите? Устао сам и пошао. (88–89)

Наведени фрагмент цитатно призива новозаветне сцене Лазаревог васкрсења и васкрсења Јаирове кћери, при чему су и једна и друга референца претрпеле извесно садржинско, али не и крајње, семантичко померање. Наиме, у јеванђељској епизоди Лазаревог васкрсења читамо: „Исус рече: Склоните камен! Рече му Марта, сестра умрлога: Господе, већ заудара; јер је четири дана у гробу.“ (Јв 11, 39), а у васкрсењу Јаирове кћери: „И узевши

дјевојчицу за руку рече јој: Талита куми, што значи: Дјевојчице, теби говорим, устани!“ (Мк 5,41).

Вењичка у својој приповести алудира на сопствено стање душевног клонућа и препородну снагу љубави која му долази од вољене жене, проститутке. Наместо Лазарева четири дана, Вењичка наводи парадоксални временски обим од дванаест недеља то јест четири године, а библијско „заударати“ описује приземним „смрдети“. Из епизоде васкрсења Јаирове кћери незнатно је промењен садржај библијског „Талита куми!“ – вместо „Дјевојчице, теби говорим, устани!“ – код Вењичке читамо: „Теби говорим – устани и ходај.“ Поред тога је стил целог фрагмента, као и претежног дела приповедања, уобличен у правцу неформалне артикулације.

Међутим, сва ова „померања“ не воде пародирању Јеванђеља, већ стварају једну врсту псеудо-пародије или *псеудо-апокрифности* новозаветног подтекста. Наиме, значење садржано у Јеванђељу у потпуности је остварено и у Вењиној егзистенцијалној стварности, са нужним садржинским и реторичким померањима која само подвлаче чињеницу да се овде обличје божанског препознаје у оквирима људског.

Самоиронијска дистанца према сопственој патњи, дакле, наглашавање своје људске природе, често је најтешње преплетена са неиронијским препознавањем праоблика Христовог страдања у своме личном:

Ништа, ништа – рекао сам себи – заштити се од ветра и полако иди. И диши ретко, ретко. Диши тако да колена не би клецала. Иди било куда. [...]

О, ефемерности! О, најнемоћније и најсрамотније време у животу мог народа – време од свитања до отварања продавница! Колико је оно седих уплело у нас, у бескућне и тужне тамнокосе! Иди, Вењичка, иди! (12)

Саморугалачки тон који прати приповедачев вапај за алкохолом („Колико је оно седих уплело у нас, у бескућне и тужне тамнокосе!“) стоји у непосредној близини нимало иронијског бодрења самога себе Христовим животодавним речима („Иди било куда“; „Иди, Вењичка, иди!“). На фону трајног преплитања озбиљног тона који призива узвишеност Христових речи и иронијског тона усмереног на Вењину људскост настаје трагикомична и интимна тензија између људског и божанског.

Поред иронијског сенчења сопствене духовне патње и подвижништва чести су приповедачеви укази на грешност и слабост пред крајњим искушењима. Тако у тренутку бежања пред својим крвницима Вењичка поистовећује свој страх од смрти са одрицањем Христа од стране апостола Петра, мотивишући га сопственом телесном слабошћу:

– Слушајте... – глас ми се прекидао зато што је дрхтао сваки мој нерв, а не само глас. Ноћу нико не може бити сигуран у себе, то јест, мислим у хладној ноћи. И апостол се одрекао Христа пре него што су трећи петли закукурикали⁶³.

⁶³ Тачан превод: „И апостол је издао Христа, пре него што је трећи петлао запевао“ („И апостол предал Христа, покуда трећий петух не пронел“ У преводу непосредно затим недостаје

Ја знам зашто га се одрекао – зато што је дрхтао од хладноће, да. Он се још грејао уз ватру, заједно са њима. А ја немам ватру, још сам и читаву седмицу пијан. А кад би ме сад кушали, можда бих га се одрекао и више пута...⁶⁴ (158)

Сва предочена одступања од канонског библијског предања не воде јеретичко-пародијском искривљавању јеванђељског сижеа, већ призивају у свест да је Вења човек и грешник, а не нови Христос. Као што ће је на другом месту експлицитно формулисати као сведочанство људске несавршености, овде *неправилност* као само делимично остварена идентификација са јеванђељским сижеом, као указивање на сопствену грешност и као иронијско сенчење личног духовног подвига, такође указује на Вењичкину људскост, дакле – несавршеност. Али, истовремено са свешћу о човековој несавршености афирмише се, кроз неиронијске и трагично интониране паралеле са Христом, и свест о његовој потенцијалној вишој природи, његовом божанском пореклу и потенцијалној савршености.

У Вењички се црте божанског пројављују, али не остварују до краја. Или, формулисано повољније по њега, у Вењи се црте божанског не оства-

реченица: „Вернее, не так: и апостол предал Христа трижды, пока не пропел петух.“ (115) („Тачније, не тако: И апостол је издао Христа три пута, пре него што је петао запевао.“)

⁶⁴Тачан превод: „И када би ме сада кушали, ја бих *Га издао до седамдесет пута седам*, и још више пута бих издао“ („И если б испытывали теперь меня, я предал бы Его до семизды семидесяти раз, и больше бы предал...“) Мт 18, 22

рују у потпуности, али се пројављују. (Или, како ћемо касније видети, он од њих одудара, али им не престано стреми). Драматика представљања човекове егзистенцијалне позиције у *Москви – Петушкама* почива управо на непрестаним варијацијама потресне слике између његовог реалног, људског, палог бића и његове евоциране могуће, више, божанске природе. Тиме је естетски призвана слика човековог теозиса, обожења.

Са друге стране, укрштај егзистенцијално-апсурдног фона и јеванђељског сижеа естетски оживљава и представу парадоксалне теофаније по којој се најснажније присуство Бога осећа управо у његовом одсуству. У свему што на нивоу егзистенцијалног сведочи о одсуству Бога, у потпуној моралној и егзистенцијалној беди, Вењичка препознаје трагове Божијег присуства. Из слике апсурда и незнања, физичког и моралног унижења, непосредно израњају слике које евоцирају Божију реалност, слике Распећа и Васкрсења Сина Божијег.

Делимичном идентификацијом са Христом и делимичним одударањем од Њега наглашена је Вењичкина сасвим људска и потенцијална божанска природа. А како је Вењичка једна врста метафоре и метонимије Христа кроз фигуру приповедача је – на нивоу симболике романа – призван и драматичан однос између Христове људске и божанске природе:

Евангелски Христос с првих глав откривається нам одновременно как Бог и человек: все Его действия и слова, будучи действиями и сло-

вами человека, отмечены, однако, печатью Божественности. Иисус рождется, как и прочие дети, но не от мужа и жены, а от Святого Духа и Девы. [...] Он спит на корме лодки, однако, проснувшись, словом укрощает разбушевавшуюся стихию. Он восходит на Фаворскую гору и молится Богу, как и всякий человек, однако во время молитвы преобразуется и являет ученикам свет Своего Божества. Он приходит ко гробу Лазаря и оплакивает смерть своего друга, однако словами „Лазарь, выходи вон!“ воскрешает его. Он боится страданий и молится Отцу, чтобы, если возможно, избежать их, однако предает себя в волю Отца и изъявляет готовность умереть за людей. Он, наконец, примет поругание, уничижение и распятие, умирает на кресте как преступник, но в третий день воскресает из гроба и является ученикам.⁶⁵

⁶⁵ *Руски језик у теологији*, Православни богословски факултет, Београд 2011, стр. 162. „Јеванђељски Христос нам се већ од првих поглавља открива истовремено као Бог и као човек: сва Његова дела и речи, будући делима и речима човека, обележени су, исто тако, печатом Божанског. Иисус се рађа, као и остала деца, но не од човека и жене, већ од Духа Светога и Дјеве. [...] Он спава на крми чамца, али, пробудивши се, речју кроти разбеснелу стихију. Успиње се на Таворску гору и моли се Богу, као и сваки човек, али се у току молитве преображава и ученицима објављује свет Свога Божанства. Он долази до Лазаревог гроба и оплакује смрт свога друга, али га речима ’Лазаре, изиђи напоље!’ васкрсава. Он се боји страдања и моли се Оцу да га, ако је могуће, мимоиђе, али се и предаје вољи Оца и исказује спремност да умре за људе. Он, најзад, прихвата срамоћење, понижавање и распеће, умире на крсту

Напетим односом између остварености и не-остварености Христа у Вењички, трајним варијацијама између подударања и неподударања Бога и човека, савршеног и несавршеног, у тензији између сасвим људског и потенцијално божанског, Јерофејев постиже да се кроз лик Вењичке као јунака најновијег доба уз евокацију патње и духовног успињања човека истовремено – на нивоу симболике приповедања – евоцира и изворна слика човечије и божанске природе Сина Божијег, његовог страдања и васкрсења. Сасвим људска патња и божанско вазнесење Христа доведено је у непосредну симболичну везу са човековим страдањем и могућношћу васкрсења. На тај начин у *Москви – Петушкама* поетички оживљава „предивна тврдња Источнога хришћанства“: „Бог је постао човек да би човек постао бог.“⁶⁶

као преступник, али трећег дана васкрсава из гроба и јавља се ченицима.“ [Превод М. М.]

⁶⁶ Јован Брија, *Речник православне теологије* [превео с румунског епископ источно-амерички Господин Митрофан (Кодић)], Београд, Хиландарски фонд при Богословском факултету СПЦ, 1999, стр. 311.

ИНДИРЕКТНИ ГОВОР О БОГУ

Поред афирмације изворног значаја јеванђељског сижеа у оквирима егзистенцијалног, путем којег Вењичка у сопственој патњи препознаје образац Христовог страдања, он се оглашава и са позиције боготражитеља, при чему се развија посебна врста индиректног говора о сакралном.

Ево како изгледа укрштај иронијског и озбиљног, у сцени Вењичкиног првог обраћања Богу:

Из ковчежића сам повадио све, и све сам опипао: од сендвича до црвеног вина по рубљу и тридесет седам. Опипао сам – и наједном сам се потпуно заморио и побледео... Господе, ево, Ти видиш шта имам. Али зар је *то* мени потребно? Зар за *тине* тугује моја душа? Ево шта су ми људи дали у замену за оно за чим тугује моја душа! А да су ми дали *то*, зар би ми било потребно *ово*? Погледај, Господе, ево: црвено за рубљу и тридесет седам...

И, сав у модрим муњама, Господ ми је одговорио:

– А зашто су светој Терези потребне стигме? Нису јој потребне. Али, она их жели.

– То, то! – одушевљено сам одговорио. – Баш и мени, и мени такође, ја то желим, а уопште ми није потребно!

– Вењичка, па кад је жељено, онда и пиј – помислио сам, али сам оклевао.

Хоће ли ми Господ рећи још нешто, или неће.

Господ је ћутао. (23)

Где у наведеном одломку искрсава иронија? Има ли овде уопште праве ироније? Да ли је реч о бахтиновском карневалском сједињавању високог и ниског или је у питању неки формално сродан, али значењски другородан поступак?

Оваква и слична места могуће је тумачити амбивалентно, јер је таква могућност унапред уписана у симулираној дуплој кодираности сижеа.

Вењичкин вапај упућен Господу и паралела са стигмама свете Терезе добиће различите, супротне конотације у зависности од тога који од две стварности – профана или духовна – буде наглашена. Остане ли се при читању у равни егзистенцијалне стварности у којој је Вењичка брбљива пијана луда, сцена ће показати сав свој иронијски потенцијал. Иза Вењичких речи упућених Господу, искрснуће се сасвим приземна жудња – молба за бољим вином наместо јефтиног од рубљу и тридесет седам („Ево шта су ми људи дали у замену за оно за чим тугује моја душа! А да су ми дали *то*, зар би ми било потребно *ово*? Погледај, Господе, ево: црвено за рубљу и тридесет седам...“). На такав неузвишени вапај Господ Вењички одговара да ни светој Терези нису потребне стигме, али да их она жели. Шпанска мистичарка, као што је познато, прижељкивала је (и у томе била услишена)

унутрашње, душевне стигме ради добровољног мучеништва за Христа. У иронијском дешифровању сцене духовно подвижништво свете Терезе карневалски је изједначено са Вењиним „мучеништвом“ прихватања јефтенијег вина као „жртве“ аналогне високом идеалу *imitati-a Christi*. „Де, де, жртвуј се мало и ти, Вењичка“, као да проговара Господ, „цугај мало лошијег вина, Христа Бога ради.“ Иронија, дакле, Вењичкино мучеништво приказује као псеудо-мучеништво и каламбурски изокреће смисао његовог пијанства. Али, да би се све завршило пуком иронијом, морало би се засигурно знати да је озбиљан контекст који она изврће тачан, наиме, да је Вењичка безвредни пијаница који иште бољег вина и зарад такве ниске жудње призива Божију милост. А управо та сигурност недостаје. Општи трагични оквир приповести (патња, борба и пропаст главног јунака) који одређује иманентну поезију дела у највишем степену одређује и значење појединачних стилско-реторичких поступака. Зато је за разлику од иронијског, не-иронијско разумевање могуће тек у дослуху са контекстом целог дела. Ако се, наиме, Вењичкино пијано путовање не схвати на егзистенцијалној равни, већ истовремено као духовно путовање из таме ка светлости, као патња због богоостављености и жудња за Богом, физичко унижење (патња) зарад духовног уздизања, темељно се преокреће значење горе наведеног пасуса. Онда Вењино мистификацијско „то“ и „ово“ – „А да су ми дали *то*, зар би ми било потребно *ово*?“ – више не означава боље и лошије вино, већ смислену духовну егзистенцију насуп-

рот патње, унижења и живота без Бога. Зазвучаће сасвим другачије одговор Господа да светој Терези „нису потребне“ стигме, али да их она „жели“: паралелизмом са стигмама свете Терезе у речима Господњим – сасвим ваниронијски – Вењино пијанство приказаће се као истинско добровољно мучеништво.

Коначно значење сцене, као и Јерофејевљевог стила рачуна са истовременошћу иронијског и озбиљног тумачења, на чијем пресеку настаје нова реторичка форма – трансиронија.⁶⁷

Иронија претпоставља два значењска слоја: озбиљни и иронијски. Ако се иронија огледа у преокретању дословног смисла при чему дословни тј. озбиљни смисао остаје препознатљив, озбиљна основа сцене од које полази иронија био би: Безвредни Вењичка, алкохоличар – узвишена света Тереза. Иронијско читање би преокренуло поредак: „узвишени“ Вењичка који прихвата лоше вино као „жртву“ за Господа (док у свести читаоца остаје присутно: безвредни Вењичка).

Јерофејевљев поступак јесте једна врста поновног успостављања озбиљности након уплива ироније. Али, за разлику од потоње, трансиронија се ослања на три слоја значења. Њен првобитни

⁶⁷ Михаил Епштејн користи овај термин за поближе описивање Јерофејевљевог стилског поступка, али не објашњава у потпуности како се њиме долази до индиректног говора (о Богу). Види: Михаил Епштејн, „После карневала или чар ентропије. Венедикт Јерофејев“, у: Михаил Епштејн, *После будућности: судбина постмодерне*, том 2, Београд, Драслар партнер, 2010.

озбиљни контекст другачији је од озбиљног контекста ироније. Он гласи: мученик и боготражитељ Вењичка – мученица света Тереза. Али, да би се сачувала од директне озбиљности, она унутар себе отвара простор и за иронијске алузије омогућене читањем на телесно-лакрдиској равни. Тај други слој је међустепенник ка поновном успостављању озбиљног контекста сада лишеног непосредне озбиљности, јер је таква директна озбиљност онемогућена иронијским конотацијама сцене.

Чисто иронијско тумачење иронизовало би дакле Вењину жртву, то јест, алкохолизам као мучеништво био би иронијски сведен на мучеништво у виду прихватања јефтиног вина. У озбиљном тумачењу и жртва се начелно схвата озбиљно. Када се ова два слоја преклопе, када се, како сугерише трагични оквир романа, Вењичкина жртва схвати озбиљно, онда наједном и вино од рубљу и тридесет седам може да буде оличење истинске жртве и ту настаје трансиронијски ефекат: исти предмет који је извор комичног постаје и извор озбиљно-трагичног. Оно што би читалац склон иронији тумачио као псеудо-жртву, уствари је права жртва, намерно полу-иронијски осенчена.

Ефекат трагичног тако је у најтешњој међузависности са ефектом комичног које сеже до апсурда. Озбиљан контекст – приповедачева борба, патња и страдање – не би био тако наглашено трагичан да управо комично унутар њега није добило толико простора да се протеже до саме ивице трагичног, или, боље рећи, непрестано претаче у трагично.

Специфичним укрштајем лакрдијско-профаног и духовног Јерофејев ствара у дотадашњој руској књижевности непознату врсту индиректног, посредног књижевног говора о Богу (али и индиректног књижевног говора уопште). Текст, иако говори о сакралном, намерно оставља могућност да буде (нетачно) прочитан на сасвим „профаној“, овде лакрдијској, основи. Индиректан говор штити наратију од баналности и кича, и тако омогућује писцу да проговори о најинтимнијим духовним прекупацијама за које осећа да би у непосредном, директном говору зазвучале патетично и депласирано. Јерофејевљев посредни књижевни дискурс лишава приповедање једнозначности и озбиљности типичне за директну репрезентацију, али управо на тај начин ствара могућност новог интимног говора о Богу, свету и духовности.

Чини се да је овакав избор приповедног модуса, осим, наравно, пишевим сензибилитетом, условљен двојако: књижевноисторијски и тематски-предметно. Наиме, таквим говором писац се најпре дистанцира од оба доминантна дискурзивна типа савремене му књижевности, која су по његовом мишљењу подједнако незадовољавајућа: од непосредне патетике и монолитне озбиљности соцреалистичког приповедног модуса са једне, од чисто иронишујућег говора постстаљинистичке прозе, усмереног на деконструкцију соцреалистичког дискурса са друге стране:

The shift away from *pafo*s was a reaction to the graveness and solemnity of Socialist Realism. The

surest way to kill solemnity was all-permeating irony which filled the pages of early post-Stalinist fiction, especially the Youth Prose, settled down on the last page of *The Literary Gazette*, and culminated in the seventies and eighties in the Russian brand of postmodernism – the works of the Conceptualist poets (Prigov, Rubinstein and Kibirov), the prose of Vladimir Sorokin, the late fiction of Evgenii Popov and the art of Komar and Melamid, Il'ia Kabakov and others.⁶⁸

Но, нужност индиректног говора може се извести и из специфичности сакралне природе главног предмета приповедања. Према православној теологији, говор о Богу не може се свести ни на апофатички, ни на катафатички вид представљања. На трагу тог сазнања, Јерофејев описаном реторичко-стилском формом романа сугерише да се мисао о Богу не може пренети ни искључиво позитивном

⁶⁸ Konstantin Kustanovich, „Venichka Erofeev’s Grief and Solitude: Existentialist Motifs in the *Poema*“, у: Karen L. Ryan-Hayes (изд.), *Vendikt Erofeev’s Moscow – Petushki. Critical Perspectives*, Lang, New York, 1997, стр. 132–133. „Отклон од *namxosa* био је реакција на озбиљност и церемонијалност социјалистичког реализма. Најсигурнији начин уништавања церемонијалности била је свепожимајућа иронија која је испуњавала странице ране постстаљинистичке књижевности, посебно ’младе прозе’, насељене на последњој страни [часописа] *Литературная газета*, и која је кулминирала у седамдесетим и осамдесетим годинама у руској врсти постмодернизма – радовима концептуалних песника (Пригов, Рубинштајн, Кибиоров), прози Владимира Сорокина, касној прози Јевгенија Попова и уметности Комара и Меламида, Иље Кабакова и других.“ [Превод М. М.]

репрезентацијом ни искључиво *ex negativo*. У самој је суштини сакралног да оно може бити евоцирано, али никад до краја обухваћено. Претежни део говора о сакралном у *Москви – Петушкама* изграђен је на овој поларизацији између јасно евоцираног и измичућег. Или, речима Лава Шестова: „Неизрециво је зато и утолико неизрециво што се оно, по својој природи, супротставња не оличењу уопште, како смо склони да мислимо, већ коначном, последњем оличењу. Оно се оличава, али не може и неће да се преобрати у знање, јер знање је принуда, принуда, пак је, потчињавање, лишавање, одузимање[...]"⁶⁹

Посредан говор о Богу успоставља се и путем флудних прелаза са пародије/самоироније на озбиљну реч и обрнуто. Прелази у Вењичкином говору често су стилизовани као градационо низање, у виду поступног „опاداња ироније“, као у случају пројаве поверења у милост Божију (ради каснијег разјашњења делови фрагмента обележени су бројевима):

1) Погледајте безбожника који штуца: он је растројен и црн, мучи се и ружан је. Окрените се од њега, плуните и погледајте мене кад почнем штуцати: 2) верујући у потчињавање и не помишљајући ни на какво супротстављање, ја верујем да је Он благ, зато сам и ја благ и светао.

⁶⁹ Лав Шестов, „Оковани Парменид“, *Душа и егзистенција*, Београд-Будва, Сфаирос-Медитеран, 1989, стр. 64.

3) Он је благ. Он ме води од патње ка светлу. 4) Од Москве ка Петушкама. Кроз муке на Курској станици, кроз очишћење у Кучину, кроз снове у Купавни – ка светлу и Петушкама (65). [Курзив М. М.]

У првом делу фрагмента Вењичка најпре као да поткопава сопствену укореењеност у вери у штедром самоиронијском гесту: хиперболизована слика „атеистичког штуцања“ наспрам „религиозног“ изазива експлозивни смеховни ефекат.

Међутим, непосредно затим нарација се претаче у непосреднији говор о Богу. Својим првим делом („верујући у потчињавање и не помишљајући ни на какво супротстављање“) реченица може значењски да се повеже са претходном: потчињавање и несупротстављање могу се односити на потчињавање штуцавици као доказу Божије свемоћи, чиме би још увек био подржан комични ефекат места. Али, већ у другом делу исте реченице комични призивок полако ишчезава: „ја верујем да је Он благ, зато сам и ја благ и светао“, чиме она семантички нагиње ка следећој, трећој секвенци у којој искрсава чиста, недвосмислена реч о поверењу у Божију милост: „Он је благ. Он ме води од патње ка светлу“. Овакве „изоловане“ пројаве приповедача, у којима не звучи други глас до његов сопствени, који није сенчен иронијском дистанцом, разасуте су по целом тексту. Оне се јављају као пропламсаји интимних личних увида и слутњи о највишем духовном бићу и имају повратни ефекат на делове текста који су стилизовани јасно иронијски или амбива-

лентно. Наиме, када се полуреченица „верујући у потчињавање и не помишљајући ни на какво супротстављање“ прочита у светлу каснијег непосредног интимног гласа који јавља „Он је благ. Он ме води од патње ка светлу“, онда се и наречено „потчињавање“ и „несупротстављање“ више не вежу за иронијски призвану штуцавицу, већ за истинску веру у Божије провиђење.

Пародија је дакле призвана само зато да би скоро у истом даху била повучена и уступила реч озбиљним конотацијама. Уплитањем високе речи у ниски контекст пијаног штуцања Јерофејев Вењичкин говор ослобађа директне, монолошке озбиљности, једнозначности и изравне патетике. Али, истинско узвишено, па чак и патхос, остаје очувано, не снижавајући се до обичне ироније.

На Бога се у Јерофејевљевом *посредном дискурсу* указује референцом која је по својој суштини смештена на сасвим супротном полу од Божије узвишености. Указује се дакле нечим намерно потпуно несличним, али кадрим да одржи жељену релацију. „Указивање“ је овде заиста најадекватнији израз, јер би било погрешно рећи да Вењичка заиста изводи метафизичке закључке из штуцавице. Његове су представе о Богу оформљене, о чему сведоче изоловане и недвосмислене изјаве: „Он је благ“, „Он ме води од патње ка светлу“.

Посредни дискурс омогућује Вењички да не престано суверено осцилира између пародијско-комичног и озбиљног, назначујући шта је од апострофираног блиско његовом сопственом светоназору, а шта не:

Прича се да су вођи светског пролетаријата Карл Маркс и Фридрих Енгелс брижљиво проучили схему друштвених формација и на основу тога су успели *много* да предвиде. Али овде они не би могли ништа да предвиде. Ви сте по сопственом избору ступили у сферу фаталног – смирите се и будите стрпљиви. Живот ће постигнети и вашу елементарну и вашу вишу математику: – тринаест – петнаест – четири – дванаест – четири – пет – двадесет осам.

Зар у смени успона и падова, среће и несреће сваког човека – нема ни најмањег указивања на регуларност? Зар се тако недоследно не укрштају катастрофе у животу човечанства? Закон – он је изнад свију нас. Штуцање – оно је изнад свих закона. И као што вас је недавно изненадила неочекиваност његовог почетка, тако ће вас изненадити и његов крај који ви, као и смрт, нећете предвидети и нећете отклонити.

– Двадесет два – четрнаест – готово. Тишина.

И у тој тишини ваше срце вам говори: *она* је неистраживо, и ми смо немоћни. Потпуно смо лишени сваке слободе воље, у власти смо самовоље, која нема имена и од које спаса – такође нема.

Ми смо уздрхтала бића, а *она* је свемоћна. *Она*, то јест Божја Десница, која је подигнута над свима нама и пред којом неће да спусте главе само кретени и протуве. Ум *Њега* не може схватити, па, према томе, *Он* постоји. (64–65)

Провокативно-иронијски Вењичка наговештава да пијано штуцање поседује већу релевантност

за стицање онтолошких увида од доктринарних учења марксизма-лењинизма. Са друге стране, из њене нерегуларности изводе се (мање иронијски) метафизички постулати: непредвидивост егзистенције условљене Божјом промишљу.

У особености индиректног говора о Богу и духовном искуству спада и врста искривљавања озбиљног тона у правцу високе емотивне инволвираности, псеудо-наивности или пак, пркосног става. Сви наведени реторички потези уносе у Вејин говор о интимним духовним преокупацијама ноту фамилијарности и присности:

Све ваше измишљотине о златном добу – тврдио сам ја – лаж су и туга. Али пре дванаест недеља сам видео његов пралик, и кроз пола сата ће ми пред очима блеснути његов блесак – по тринаеасти пут.“ (115)

Све о чему ви говорите, све што вас свакодневно интересује – мене уопште не интересује. Да. А о ономе што мене интересује – никад никоме нечу рећи ни речи. Можда из страха да не испаднем смешан, можда због још нечега, али ипак – ни речи.

– Сећам се, још веома давно, кад је у мом присуству почињао разговор или спор о некој глупости, говорио сам: „Ех, хтели би да говорите о тој глупости!“ А одговарали су ми изненађено: „Каква глупост! Ако је то глупост, шта онда није?“ А ја сам говорио: „О, не знам, не знам! Али има!“ (43)

УНИЖЕЊЕ КАО СПАСЕЊЕ – КЕНОТИЧКИ МОТИВИ ПРИПОВЕДАЊА

На равни целине романа, естетски је оживљена слика Христове кенозе, која за Вењичку представља смерницу свеколиког постојања. Крајње унижење, остварено формално алкохолисаним стањем (и социјаним аутсајдерством као његовом последицом) је овде истовремено и предуслов духовног спасења.⁷⁰ Суштину сопствене егзистенције јунак тако сам (јер она пренета из његове перспективе, а конекцијом према истоименом аутору то постаје и својеврстан аутопоетички исказ) доживљава као остварење позива из посланице Филипљанима да се, по Христовом узору, стање „унижења“ прихвати као услов спасења душе:

Зато нека је у вама иста мисао која је и у Христу Исусу, Који будући у обличју Божијем, није сматрао за отимање то што је једнак са Богом, Него је себе понизио узевши обличје слуге, постао истовјетан људима, и изгледом се нађе

⁷⁰ За опширно тумачење *Москве – Петушака* у кључу „кенотичке интертекстуалности“ види: Dirk Uffelmann, „Venička, oder kenotische Intertextualität bei Erofeev“, у: *Der Erniedrigte Christus. Metaphern und Metonymien in der russischen Kultur und Literatur*. Köln, Weimar, Wien, Böhlau Verlag, 2010, стр. 791–852.

као човјек; унизио је себе и био послушан до смрти, и то до смрти на крсту, Зато и њега Бог високо уздиже, и дарова му Име које је изнад свакога имена. Да се у Име Исусово поклони свако кољено што је на небесима и на земљи и под земљом; И да сваки језик призна да је Исус Христос Господ на славу Бога Оца. (Фил 2, 5–11)⁷¹

Обличје слуге, послушнога, Христове човечије природе – у парадоксалном говору кенотичке христологије – открива управо Његову божанску природу. Смиреност, понизност и послушност постају тако и за човека, по узору на Христа, врлине које су услов духовног спасења:

У филокалијским списима, кеноза је узор хришћанске смирености, врлине коју ђаво највише мрзи, будући да је супротна гордости и славољубљу, ђаволским ставовима без премца.⁷²

⁷¹ Кеноза је „стање унижења или испражњења које Син Божји прихвата у Своме Оваплоћењу, као акт послушности према Оцу [...] То је стање које се не може адекватно схватити нити описати. У систематској теологији, кеноза се схвата као последица ипостасног јединства. У Христу, Бог постаје учесник у животу човека: 'прима наше грехе и умире за нас' (Јевр. 2,9), да би човеку дао могућност да дође до Бога. У Оваплоћењу своме, Бог обавија своје Божанство, да би се спустио до човековог стања, узевши обличје 'слуге' (διακονος)". *Речник православне теологије*, стр. 270

⁷² Исто.

А кеноза је пре свега начин снисхођења и послушности, по Христовом узору: 'Он постаје послушан Оцу, исцељујући нашу сопствену непослушност, са оним што је примио од нас и као ми, и постаје ради нас пример послушности без које нема спасења' (Свети Јован Дамаскин, *О православној вери*, III, 1, стр. 98).⁷³

Идеал хришћанске скрушености и послушности афирмише се, између осталог, дигресионим коментарима, расутим по целом тексту, што у форми Вењичкиних егзистенцијалних увида, што као вид приповедачевог самодефинисања: „Све се на свету мора одвијати лагано и неправилно, *да се човек не би понео*, да би човек био тужан и збуњен“ (10–11). [Курзив М. М.] Поново је посредни идиректни говор о духовном искуству, који јасно евоцира свој предмет, али га и незнатно мења. Измене често иду у правцу допуњавања основне слике (овде снисхођења) оним егзистенцијалним стањима/искуствима која на први поглед нису уско повезана са основним предметом, али посредно могу бити доведена у везу са њим. Овде су то „неправилност“, „туга“ и „збуњеност“, које Вењичка асоцира са одустајањем од гордости („да се човек не би понео“).

И на стилско-реторичкој равни остварено је сликање предмета који се непрестаним варијацијама евоцира, али стално измиче коначном и непосредном уобличењу. Наиме, стил Јерофејевљеве

⁷³ Исто, стр. 270–271.

реченице, као у горњем примеру, често је намерно „искривљен“ у правцу наивне, скоро инфантилне артикулације, чиме се говор о духовном искуству депатетизује и истовремено снажно интимизује. То остаје говор о духовном искуству, делотворним измицањем на поље наивног лишен директног, али снабдевен новим, посредним патхосом.

Хришћанска скрушеност као приповедачев духовни идеал јавља се као главни разлог његовог одрицања социјалистичког култа херојства и идеолошког ентузијазма.

Зашто су сви тако груби? А? Груби су, наглашено груби баш у тренуцима кад не би требало бити груб, кад су у човеку због пијанства сви нерви опуштени, кад је малодушан и тих! Зашто тако?! О, кад би читав свет, кад би свако у свету био, као ја сада, тих и плашљив, и не би био сигуран: ни у себе, ни у озбиљност свог места под небом – како би то било добро! Никаких ентузијаста, никаквих подвига, никакве опседнутости! – општа малодушност. Пристао би да живим на свету читаву вечност кад би ми пре тога показали кутак у коме нема места за подвиге. (17)

Приповедач овде разобличује ауторитативни комунистички метанаратив отказујући поверење хероичко-гордом идеалу новог човека социјалистичке утопије и проглашавајући за своје лично морално начело – малодушност. Но, такво морално начело није мотивисано пркосом идеологији, већ

потиче из саме природе његовог доживљаја егзистенције.

И овде је на делу индиректан говор о духовном. Полазна слика је она о малодушности као мамурлуком узрокованог стања крајње *физичке* исцрпљености која лишавањем телесне снаге гуши вољу за каквим год активизмом. Али, као и у горњем примеру, мамурлук је током целе поеме симболично паралелизован са *егзистенцијалним* стањима страха („плашљивости“), несигурности и патње, која су, опет, блиско асоциране са *хришћанским* духовним искуством, овде са малодушношћу. „Ода малодушности“ на први поглед звучи парадоксално, јер је са становишта хришћанског учења управо она грех, недостатак чврсте вере. Али, Вењино трајно указивање на малодушност освешћивање је недостатка вере, слабости духа, оних егзистенцијалних стања чија спознаја представља полазиште ка духовном спасењу. Тако се из централне метафоре малодушности као слике човекове духовне слабости гранају асоцијације на сродна физичка и егзистенцијална искуства. Физичко и егзистенцијално као *сасвим људско* указује се – кроз метафору слабости – као блиско духовном искуству. Сва три стоје насупрот прогресистичком утопијском идеалу гордости и херојства.

Алузије на карактеристична места комунистичке митологеме (ентузијазам, подвижништво) пропраћене су у наведеном одломку пародијским извртањем многоцитиране реченице из ране приповетке Максима Горког „Старуха Изергил“ („Старица Изергил“): „В жизни, знаешь ли ты,

всегда есть место подвигам⁷⁴ („У животу, знаш ли, увек има места за подвиге“). Пародија, иако погађа у центар пародираног, не разара га у сатиричном виду, већ му предочава алтернативну слику света и доживљаја егзистенције, која је инсистирањем на људској слабости и осећајности онолико ближа човеку колико је звучна реторика комунистичког хуманизма даља од њега. У типично јерофејевљевском обрту, пародирана реч прелама се кроз свест приповедача и доводи у најближу везу са његовим унутрашњим светом.

Неповерење у идеологију, овде деконструкција Велике Приче комунизма, одвија се, дакле, са позиције човекове слабости, оне из утопистичко-прогресистичке визије хуманизма потиснуте људске слабости чије освешћивање у хришћанском учењу представља први корак ка спасењу душе. Критика тоталитарне идеологије у *Москви – Петушкама* тако је у првом реду критика изопачене антропологије која је изникла на њеним темељима. Стога су тоталитарни механизми идеолошког деловања, и сумња у комунистичку Велику Причу у *Москви – Петушкама* сублимирани у питању о антрополошкој слици човека.

А антропологија изнедрена идеологијом комунизма приказује се приповедачу као *смрт човека*. Промашеност те антропологије која визијом гордог новог човека негира људску слабост предочена

⁷⁴ Максим Горкиј, „Старуха Изергил“, у: Максим Горкиј, *Избранные произведения: Рассказы*, Днепропетровск, Промінь, 1985, стр. 64.

је најпре сликом свеопштег народног пијанчења, кроз коју управо човекова слабост долази до изражаја. Са друге стране, слабост, скрушеност се афирмише као изворна људска константа.

Поновно освешћивање слабости као константе људског бића не води до успостављања тзв. „слабог субјекта“. Оно није повод ни резигнацији, ни антрополошком песимизму, ни неповерењу у субјективност након промашаја антропологије какву је успоставила тоталитарна идеологија, већ води *поетици самилости* као уметничком одговору на егзистенцијалне изазове модерног човека. Тако су малодушност, тихост, исцрпљеност, плашљивост, туга, несигурност, збуњеност и неправилност – најпре алтернатива гордости и самоуверености социјалистичког хуманизма. Али, оваква афирмација хришћанске представе о човеку као палом и слабом бићу, (само)освешћеност сопствене и туђе слабости имају и свој јасније делатни значај – у окворама Јерофејевљевог поетике оне мотивишу обнову изворне хришћанске самилости.

ПОЕТИКА САМИЛОСТИ И РУСКА ДУША

Уметничко-етички став који Јерофејева у потпуности удаљава од постмодернистичког прозног писма јесте дубоко хришћанска апотеоза самилости. Карневалско разобличавање тоталитаризма и антрополошке изопачености новог човека (али и демонске стране човека, о чему ће касније бити речи) у оквиру Јерофејевљеве поетике изоштравају свест о нужности изворног хришћанског саосећања.

Самилосни однос према човеку не темељи се само на спознаји о њему као слабом и палом бићу, већ непосредно извире и из трагичног осећања живота:

А ја гледам и видим, зато сам тужан. Не верујем да би неко од вас увлачио у себе ту горку масу, од чега је та маса – тешко је рећи, али ви ипак то нећете разумети, но у њој је највише „туге“ и „страха“. Именујмо то. Ево: највише је „туге“ и „страха“, и још немости. А сваког дана, од јутра, „моје дивно срце“ истаче овај еликсир и у њему се купа до вечери. Код других, знам то, код других се то дешава ако неко изненада умре, ако најдраже биће на свету наједном умре. Али код мене је то вечно. Макар то ухватите! (44)

Два пута цитатно је у тексту призвана слика „Неутешное горе“ („Неутешна туга“) Николаја Крамског, као симболична репрезентација трагедије људске патње, коју приповедач доживљава као најаутентичнији облик егзистенције. Када при крају путовања у возу угледа загонетну жену одевену у црно, која га подсећа на жалосну женску фигуру са слике Крамског, помислиће: „Иста песма – копија ’Неутешне несреће’, твоја копија, Јерофејев“ (142). А непосредно затим, чувши њен плач, тугу одређује као елемент човекове индивидуације:

Човек се осамљује да би плакао. Али исконски он није сам. Кад човек плаче, он једноставно не жели да неко буде сведок његових суза. И у праву је, јер постоји ли на свету нешто узвишеније од неутешивости? (142)

На самилост (а у слободном интерпретативном кључу хришћанске теологије могли бисмо рећи: на хришћанску љубав према ближњем) као на крајњи, једини спасоносни модус односа између човека и човека упућује најпре њено безмало потпуно ишчезнуће из сфере егзистенцијаног. У *Москви – Петушкама* тај нестанак пропраћен је мотивима који сежу од иронијског до демонског.⁷⁵

Истанчаним сензибилитетом Вењичка у свету око себе открива способност или неспособност за самилост, чије трагове најпре тражи – у људским

⁷⁵ Види: Rainer Goldt, „Venedikt Erofeev: Moskva – Petuški (Die Reise nach Petuški)“, стр. 436.

очима. У очима троје келнера станичног ресторана који га кратко затим избацују на улицу, приповедач препознаје одсуство и најмање емотивне инволвираности – очи Вењиних „целата“ поседују само могућност да попут одраза у огледалу рефлектују предмете на које су усмерене: „Подигао сам очи на њих – о, колико је сада у мојим очима морало бити наказности и немира, схватио сам то по њима, по њиховим очима, зато јер се у њиховим очима одразила та наказност и немир“ (17).

Тема способности и неспособности за сапатњу води у *Москви – Петушкама* актуализацији једног од најпознатијих топоса руске књижевности – питања о *руској души*.

Поглед на сапутнике московско-петушинске возне композиције Вењичку инспирише на следећу дигресију у којој се фронталним сударом сукобљавају опозитне представе о историјском положају и значају руског народа, и кроз коју провејава поразна оцена снаге *руске душе*, посредована мотивом „очију народа“:

Свиђа ми се што су у народа моје домовине очи тако празне и изгубљене⁷⁶. То у мене уноси осећање природног поноса. Треба замислити какве су очи тамо. Где се све продаје и купује... дубоко скривене, притајене, похлепне и уплашене очи... Девалвација, незапосленост, пауперизам... Гледају испод ока, са непролазном бригом и патњом – ето, такве су очи у свету новца...

⁷⁶ Тачан превод: „избуљене“ („выпуклые“, стр. 27)

Зато у мог народа очи су – какве су? Оне су непроменљиво избуљене, али у њима нема никаквог напора. Потпуно одсуство сваког смисла – али зато, каква снага! (Каква духовна снага!) Те очи неће продати! Ништа неће продати и ништа неће купити. Било шта да се деси с мојом домовином. У дане сумњи, у дане тешких недоумица, у години свакојаквих искушења и несрећа – те очи неће трепнути. Њима је све божја роса... (25)

Вењичка најпре персифлира совјетски пропагандни дискурс о западњачком (понајвише америчком) пролетаријату⁷⁷, усмерен на креирање слике о капиталистички изабљиваној радничкој класи наспрам совјетске – слободне и класно освешћене. „Тамо“, „у свету новца“, очи су „притајене, похлепне и уплашене“, владају „девалвација, незапосленост, пауперизам“. Њему супротствљени идеал *руске душе* пародиран је фразама које семантички анулирају једна другу: „Зато у мог народа очи су – какве су? Оне су непроменљиво избуљене, али у њима нема никаквог напора. Потпуно одсуство сваког смисла – али зато, каква снага! (Каква духовна снага!)“. У очима сопственог народа Вењичка препознаје отупелост и празнину, потпуно од-

⁷⁷ По наводима Петера Урбана, наречени дискурс усталио се већим делом публицистичким дописима совјетске списатељске интелигенције, између осталог Горког, Мајаковског и Пиљњака. Урбан, стр. 200.

суство самилости пословично приписиване „рус-кој души“.

Поред тога, у приповедачевој свести преламају се, међусобно оспоравају и потврђују гласови окупљени око питања о руском националном бићу и карактеру. Наведени фрагмент крије алузију на почетак песме у прози „Руский язык“ („Руски језик“) Ивана Тургенева, која – у панегиричном, скоро програмском маниру – преноси уздање у моћ руског језика да у смутним судбинским временима очува угрожену егзистенцијалну и културну основу народа:

Во дни сомнений, во дни тягостных раздумий о судьбах моей родины, — ты один мне поддержка и опора, о великий, могучий, правдивый и свободный русский язык! Не будь тебя — как не впасть в отчаяние при виде всего, что совершается дома? Но нельзя верить, чтобы такой язык не был дан великому народу!⁷⁸

Хвалоспев руском језику у Тургеневљевој песми циља заправо на опевање представе о Русима као *великом народу*, судбински предодређеном за улогу духовног предводника осталих нација. Позната врућа тема руске културне историје, полемика о историјском значају руског народа, била је извор

⁷⁸ Иван Сергеевич Тургенев, „Руский язык“, *Senilia. Ступотворения в прозе*. <http://ilibrary.ru>. „У данима сумњи, у данима мучних премишљања о судбини моје отаџбине, – ти си ми једина подршка и ослонац, о велики, силни, истинољубиви и слободни руски језиче! Да није тебе, како се не би пало у очајање гледајући шта се дешава код куће? Но не може се веровати да такав језик није дат великом народу!“ [Превод М. М.]

жестоких идеолошких подела међу руском интелигенцијом, а један од својих врхунаца доживела у конфронтацији словенофила и западњака. И док се у призваном Тургењевљевом гласу могу разазнати словенофилски тонови, Јерофејев их у истом исказу имплиците пресеца гласовима са супротне идеолошке позиције. Очи истог великог народа, наима, Вењички се чине „непроменљиво избуљене“, из њих зрачи „потпуно одсуство сваког смисла“, што, како је речено, пародијски сенчи апострофирану народну „духовну снагу“. Иза овакве карактеризације разабирају се речи руског филозофа Петра Чадајева који у *Филозофским писмима* (1836) физиономију својих земљака пореди са са физиономијом друштвено и културно назадних народа:

У нашим главама нема апсолутно ничег општег, заједничког, све је у њима раздвојено, појединачно, и све је у њима нестално и непотпуно. Ја чак налазим да у *нашем погледу постоји нешто неодређено до бизарности*, хладно, несигурно, што подсећа на обличје народа који стоје на најнижим степеницама социјалне лествице.⁷⁹ [Курзив М. М.]

Са идеолошке позиције *Филозофских писама* „западњака“ Чадајева Русија је жигосана цивилизацијском и културном назадношћу наспрам прогресивног и културно супериорног запада. Ефектним сучељавањем двају опозитних гласова

⁷⁹ Чадајев, Петар: *Филозофска писма*, Београд, Zepher Book World, 2000, стр. 14.

на тему историјског значаја руског народа – оптимистично-славопојним Тургењевљевим и пессимистично-трезвеним Чадајевљевим – унутар истог наративног фрагмента Јерофејв у класичном бахтиновском маниру, дијалошки сукобљава противречне погледе на свет. Унутар Вењичкиног гласа микродијалошки се сустичу два туђа тона, две усмерености, две међусобно неусклађене свести. Јерофејевљев „економични“ стилски израз чини, дакле, да се већ на нивоу реченице успостави поље полемичког сукоба два опозитна схватања: „У дане сумњи (алузија на Тургењева), у дане тешких недоумица, у години свакојаким искушења и несрећа – те очи (алузија на Чадајева) неће трепнути.“

На овом месту Вењичка се пре сврстава уз Чадајевљеву поражавајућу оцену руског стања свести, иронијски сенчећи Тургењевљев идеал о високом историјском позвању руског народа. Имитација патетично-химничног тона Тургењевљевих речи о уздању у моћ руског национа укрштена је са поражавајућим увидом да исти народ показује одсуство сваког смисла за са самилост: „У дане сумњи, у дане тешких недоумица, у години свакојаким искушења и несрећа – те очи неће трепнути“.

У најпотреснијем виду одсуство самилости према човеку јавља се као исмевање јунака од стране демонских сила. „Анђели“ у које се Вењичка поуздавао као у своје утешитеље, претварају се у злодухе. На приповедачев вапај уочи смрти: „[...] лама савахтани, како је рекао Спаситељ... То јест: ’Зашто си ме напустио, Господе?’ Зашто си ме, Госпо-

де, ипак напустио?“ (162), „анђели“ ће се огласити демонским смехом над јунаком:

А анђели су се насмејали. Ви знате како се смеју анђели? То су срамне ствари, сада знам, да вам кажем како су се они сада насмејали? Некад, веома давно, у Лобну, на станици, воз је прегазео човека, потпуно га је пресекао: читаву његову доњу половину је самлео у ситну кашу и размазао по насипу, а горња половина, од појаса, остала је као да је жива, и стајала је између шина [...]. Воз је отишао, а он, та половина, тако је остала, а на његовом лицу је била некаква забринутост, а уста полуотворена. [...] А деца су му притрчала, троје или четворо деце, негде су покупили запаљени пикавац и ставили га у полуотворена уста. А пикавац се димио, а деца су скакала око њега и смејала се тој веселој ствари...

Тако су се и сад нада многим смејали небески анђели, а Бог је ћутао... (162–163)

Донекле амбивалентна остаје слика Божијег ћутања у сцени демонског исмевања јунака. Оно се не може тумачити егзистенцијалистичко-нихилистичком „смрћу Бога“; Бог се Вењички, као што смо видели, обраћа на почетку његове приповести. Формално, „ћутање Бога“ овде означава сагласност са смрћу јунака, али се оно, у контексту општег одсуства самилосног порива у човеку може схватити и као својеврстан „одговор“ Бога на затечено стање.

Хришћанска љубав и самилост афирмишу се када сва егзистенцијална стварност указује на њену инверзију или нестанак, и када се утешна улога „анђела“ претвори у демонски смех над трагичним јунаком.

У складу са Јерофејевљевим посредним говором, који зазире од директног патхоса, и самилосни однос човека према човеку често је пројављен снажно депатетизованим, каткад хиперболизованим језиком, али је у семантичком погледу лишен сваке амбиваленције: „Треба поштовати, понављам, таму туђе душе, треба је гледати, треба их гледати, па макар у њој ништа не било, макар било само ђубре – свеједно: гледај и поштуј, гледај и не пљуј.“(93) Не изостаје ни Вењин самоиронијски осврт на „ширину“ сопствене *руске душе*: „Помири се, Вењичка, макар са тиме што је твоја душа шира од твог ума. Па шта ће ти ум кад имаш савест и поврх тога укус? Савест и укус – то је већ толико много да умови постају сувишни.“ (43)

Нужност сажалења није само вишеструко наглашена Вењичкиним дигресионим коментарима, већ и потврђена приповедачевим сопственим делатним гестом. Драматику тог потврђивања оснажује чињеница да самилосни однос према ближњем најчешће непосредно произлази из гротескно-бизарних сцена које разоткривају стару руску „пошлост“ у новом руху.

Једну од таквих сцена представља епизода са контролором Семјоничем, врлим примером промашености социјалистичког утопијског пројекта, који возне карте наплаћује у грамима алкохола:

По читавој Русији шофери од аутостопера траже по копјејку за сваки километар, а Семјонич је узимао упола мање: по грам за километар. Ако, на пример, путујеш из Чухлинке за Усад, растојање је деведесет километара, сипаш Семјоничу деведесет грама и даље путујеш мирно, разбашкарен на клупи као трговац...

Значи, Семјоничево напредовање је учврстило везу контролора са широким масама, појевтинило је ту везу, поједноставило је и хуманизовало... (108)

Вењичка, међутим, једини не плаћа возну карту у грамима, већ се Семјоничу одужује приповедањем на историјске теме. При томе трештено пијаног Семјонича „историја света [...] интересује само са еротске стране“ (110). Након што је исцрпео фонд историјских повести, Вењичка прелази на есхатолошку пројекцију будућег доба, која Семјонича доводи до потпуне екстазе:

– [...] Сјединиће се у пољупцу целат и жртва; и злоба, и намера, рачун, напустиће срца, и жена...

– Жена!! – затрептао је Семјонич. – Шта? Шта жена?!!

– И жена са Истока ће збацити ферецу! Жена са Истока ће дефинитивно са себе збацити ферецу и угњетавање! И лећи ће...

– Лећи ће!!! – сав се тресао.

– Да. И лећи ће вук са јагњетом, ни једна суза неће потећи, а момци ће изабрати себи девојке које им се допадају, и...

– О-о-о-о-о! – застењао је Семјонич. – Да ли ће ускоро? Да ли ће бити ускоро?... – и почео је као шпанска циганка ломити руке, а затим је ужурбано, заплићући се у одећу, почео скидати мундир, панталоне униформе, и скинуо се до гола... (113)

Сцена која гротескно разобличава моралну изопаченост *новог човека* и карневалским спојем историјско-есхатолошког и сексуалног демаскира вулгаризацију културних вредности, одједном је прекинута Вењичкиним сасвим некарневалским, самилосним гестом:

Ја, иако сам био пијан, гледао сам га зачуђено. А путници, трезни путници, поскакали су са својих места, и у десетак очију је било написано огромно „О-о-о-о!“ Они, ти путници, нису схватали ситуацију онако како је требало да је схвате...

[...]

– Семјоничу! Семјоничу! – обгрлио сам га и извукао у ходник. – Гледају нас!... Прибери се! Хајде!... (113)

Вењичкин самилосни однос донекле је маскиран говором који, као и обично, нагиње у правцу индиректног. Уместо „са жаљењем“, он Семјонича најпре посматра „зачуђено“. Али, одмах затим следи гест „спашавања“ контролора пред стихијом аморфне масе „других“, спремних на осуду, лишених помисли на сажаљење. (Индикативна је при

томе и разлика између „трезног“ стања путника, везана за потпуно одсуство саучествовања и суштински инородно „пијанство“ приповедача, које се поново показује као душевна категорија повезана са способношћу самилости.)

Још једну „минијатуру“ о сажалењу представља „прича о љубави“ старог мужика Митрича изнета пред пијаном скупином раније поменутог „симпозијума“. Учесници „симпозијума“ захтевају узвишен приповедни стил à la Тургењев, а пошто овај није остварен, остају глуви за узвишеност садржаја пренетог у „ниској“ форми.

– Председник нам је био... Име му је било Лоенгрин, строг човек... сав у чиревима... сваке вечери се возио моторним чамцем. Седне у чамац и плови реком... плови и цеди чиреве...

Из приповедачевих очију су текле сузе, био је веома узбуђен:

– А кад се провоза, враћа се у своју канцеларију и леже на под... тада му не прилази – ћути, ћути. А ако му неко нешто каже – окрене се у угао и плаче... лежи и плаче, и пишки на под као дете...

Дедица је наједном ућутао. Усне су му се искривиле, модри нос је синуо и утрнуо. Он је плакао! Плакао је као жена, главу је обухватио рукама, рамена су му се тресла, као таласи...

– Да ли је то све, Митричу?...

Вагон се затресао од смеха. Сви су се смејали, бестидно и весело. (93)

Митричева прича у травестираном виду преноси трагичан садржај Вагнерове опере „Лоенгрин“. Иако у сопственој причи не препознаје високи уметнички узор, већ реагује на сасвим емоционалној основи, реакција Митрича, неугог мужика, сведочи о каквој-таквој преживелости *руске душе*, опкољене безобличном масом стихијских смејача.

Међутим, као истинска *руска душа* испоставља се овде сам Вењичка, исказујући разумевање за трагичну основу приче и сажаљење према Митричу, који је, на концу, вероватно само једна жељена пројекција Вењине контемплативно-халуцинацијске свести:

Седео сам и разумео старог Митрича, разумео сам његове сузе: њему је било жао, било му је жао председника, зато што су му дали такво име, и зида који је помокрио, и чамца, и чирева – свега му је било жао... Прва љубав или последња туга – зар ту има разлике? Бог, умирући на крсту, наложио нам је да имамо сажаљења, а не да се подсмевамо. Само љубав и сажаљење! Љубав према сваком прсту, према свакој утроби. И сажаљење према плоду сваке утробе. (94)

ИДЕНТИФИКАЦИЈА СА ПАРОДИРАНИМ

Специфичан одјек приповедачевог самилосног односа према свету огледа се у његовој идентификацији са пародираним садржајима његове повести. Непростајање на чисто пародијску деконструкцију тј. карневалску релативизацију совјетског метанаратива одвија се (како је раније у тексту кратко наговештено) и путем Вењичкиног – често, додуше, само површног – поистовећивања са садржајима који су заправо предмет његове критике. Наиме, уместо директног разобличавања језичког монструма и револуционарне идеологије, Јерофејев на махове формално поистовећује говор свог приповедача са њему крајње несродним, клишеизираним дискурсом официјелне партијске реторике, доводи у блиску везу идеолошки дискурс или реалије совјетске стварности са интимним говором о Богу и духовном искуству, па чак и самог Вењичку смешта у улогу октобарског револуционара. Какви су ефекти и какав крајњи поетички смисао оваквог „преузимања улоге исмејаног“ на нивоу приповедачевог говора и сижеа?

*Репродуковање „туђег дискурса“
као сопственог*

Изопаченост тоталитарне мисли и идеологије, скупа са деградацијом вредности коју спроводи, највидније се огледа у ништителском односу према језику. Реч је клишеизирана и снижена на ниво празне љуштуре, језик не успева да репрезентује стварност коју описује. Приповедач на то указује експлицитно када, како смо раније видели, наглашава дискрепанцију између патоса званичног партијског дискурса и реалности. Са друге стране, и његов сопствени говор често врви од високопарне пропагандне фразологије и наказних идиолекатских језичких творевина:

А морам вам рећи да је хомосексуализам у нашој земљи дефинитивно искорењен, али не потпуно. Тачније потпуно, али не сасвим. А још тачније: потпуно и сасвим, али не дефинитивно. (113)

Део текста пародира дефиниције „полностью“ (сасвим, потпуно) и „окончательно“ (дефинитивно) примењиване у совјетској пропаганди при опису „Етапа изградње социјализма у СССР-у“. Први термин, „полностью“, односио се на довршено унутарсовјетско остварење социјалистичког друштва, а други, „окончательно“, на његову победу у „интернационалним размерама“, дакле, на ону етапу развоја у којој је могла бити искључена свака инострана претња очувању социјализма у СССР-у.⁸⁰

⁸⁰ Оба термина јављају се у говору Никите Хрушчова о етапама изградње социјализма на 21. конгресу КПСС из 1959

Упливи идиолекатских карактеристика пропагандног језика често се, као овде, манифестују као вештачки уметнута, накарадна усецања у Вењичкин говор. На овом месту приповедач самом формулацијом исказа прави иронијску одступницу наспрам идеолошког дискурса: најпре пројекцијом пропагандних флоскула „полностью“ и „окончательно“ на питање хомосексуализма, високо табуизиране теме у оквиру социјалистичког моралног кодекса. А парадоксалном реченичном конструкцијом и идиолекатска фразеологија и њоме обухваћени доктринарни принципи доведени су до апсурда.

Али, иако је иронијска дистанца према предмету остварена самом реторичком формом, чињеница да то још увек остају Вењичкине речи, речи истог Вењичке који на другом месту проговара осећајним, боготражитељским тоном, обезбеђује његовом говору *минимум идентификације* са пародираним, чиме се његов израз са иронијског помера у правцу – хумора.

године: „Неуклонно руководствуясь ленинскими указаниями, советский народ, вдохновляемый Коммунистической партией [...], шел вперед по неизведанным путям и добился *полной* победы социализма в нашей стране. ... Но эта победа еще не была *окончательной*. Под окончательной победой социализма марксисты понимают его победу в международном масштабе. ... В мире нет сейчас таких сил, которые смогли бы восстановить капитализм в нашей стране, сокрушить социалистический лагерь. [...] Это значит, что социализм победил не только *полностью*, но и *окончательно*.“ (Курзив М. М.) Эдуард Власов, „Бессмертная поэма Венедикта Ерофеева 'Москва – Петушки'“, у: Венедикт Ерофеев, *Москва – Петушки*, Москва, Вагриус, 2003, стр. 447.

*Идентификација са улогом
исмејаног*

У једној од очигледно халуцинантних наративних епизода, приповедач у персифлираном модусу преноси визију Октобарске револуције. Али, уместо да у персифлажи Октобарског устанка приповедач види (халуцинира) Лењина и Троцког, као њене главне актере доживљава себе и свог блиског пријатеља Вадима (Вађу) Тихонова, а као узбуркану револуционарну масу бољшевика, социјал-револуционара и анархиста види веселу дружину својих пијаних „товариш“-а. Поприште устанка преноси се са историјски реалног Петрограда у замишљену сеоску петушинску област, а референце на карактеристична места октобарског пуча прожете су „алкохоличарским дискурсом“:

– Тихонов, шта радиш овде?

– Правим тезе. Све је одавно готово за почетак, осим теза. А сад су и тезе готове...

– Значи, ти сматраш да је ситуација сазрела?

– Ко зна? Кад мало попијем, мени се чини да је сазрела; а кад пијанство почне пролазити – не, мислим, још није сазрела, још је рано да се потезе оружје...

– Вађа, попиј клеку...

– Тихонов је попио клеке, накашљао се и растужио.

– Онда? Да ли је сазрела?

– Причекај, дозрева...

- Кад почињемо? Сутра?
 - Ко зна? Кад мало попијем, чини ми се да данас почињемо, да ни јуче није било рано, да ни прекосутра неће бити касно.
 - А ти, Вадимушка, попиј још клеке.
 - Вадимушка је попио и поново се растужио.
 - А сад? Мислиш ли да је време?
 - Време је...
 - Не заборави лозинке. И свима реци да не забораве: сутра ујутро, између села Гартино и Јелисејково, код штала, у девет нула-нула по Гриничу...
 - Да. У девет нула-нула по Гриничу.
 - До виђења, друже. Покушај да ноћас спаваш...
 - Покушаћу да спавам, до виђења, друже.
- (115–116)

У контекст пијанства пародијски су увучене алузије на настанак Лењинових априлских теза и на унутарпартијске дискусије о погодном тренутку за подизање револуције („Кад мало попијем, чини ми се да данас почињемо, да ни јуче није било рано, да ни прекосутра неће бити касно“).

На другом месту пародирана је „поетизација“ револуције у чланку Александра Блока „Интелигенција и револуција“ из 1918. која се окончава високим патхосом „Всем телом, всем сердцем, всем сознанием – слушайте Революцию.“ („Свим телом, свим срцем, свом свешћу – слушајте Револуцију.“):

Канцелара сам дискретно одвукао на страну,
мирисао је на пунч:

– Вађа, да ли ти се свиђа наша револуција?
– Да, одговорио је Вађа – она је грозничава,
али је дивна (123).

Затим је апсурдно-комичним сликама призвана
и сама „револуционарна делатност“:

Из гомиле су викали: „А где је ту Норвешка?...“ „Ко зна! – одговарали су други. – Богу за леђима!“ „Било где да је – чуо сам гласове – без интервенције нећемо проћи. Да би се обновила привреда разорена ратом, прво се мора разорити, а за то је потребан грађански, или било какав рат, потребно је бар дванаест фронтова...“ „Потребни су бели Пољаци!“ викао је разроки Тихонов. „О, идиоте – прекидао сам га – кењаш гурабије! Вадиме, ти си блистави теоретичар, твоје тезе смо прикуцали на наша срца, али кад треба радити, ти си смрдљиво говно! А шта ће ти, будало, бели Пољаци?...“ „А зар се ја буним – предавао се Тихонов. – Као да су мени потребнији него вама!“ (118)

Зашто заборављамо оно чиме се мора крунисати свака револуција, декрете? На пример, декрет који обавезује тета Шуру у Поломаху да отвори бифе у шест ујутро. Изгледа, ништа једноставније – него да ми, који смо на власти, приморамо тета Шуру да отвара свој бифе у шест ујутро, а не у девет и тридесет! (120–121)

Идентификација са вођама револуције уноси амбивалентну усмереност у Вењичкин говор.

Гест поистовећивања, са једне стране, подржава пародију у типично комичном карневалском маниру, снижавајући фигуру Лењина на алкохоличара Вењичку, али, са друге стране, исти гест – парадоксално – пародију и неутралише: говорећи са позиције некога ко је сам центар збивања и носилац значења, Вењичка говори са становишта *онога којега се то тиче*, који на самога себе преузима улогу оног који је подвргнут смеховној деградацији.

Формалним поистовећивањем Вењичкине речи са речју суштински несродном са његовом природом, чак деструктивно усмереном ка свим вредностима које Вењичка доживљава као себи блиске, настаје врста хумора, која свакој саркастичној опасци и пародијској деградацији одузима оштрину цинизма и преводи је у пределе мисли у којима се пародија укршта са жељом да се пародирано схвати као саставни део вишег, општељудског постојања. Таквог постојања, наиме, у коме се разлика између позитивног и негативног не укида и вредносно не замагљује у карневалском маниру веселе релативности, већ се превазилази из исконске свести о величини и вредности самог живота, у коме појединцу није дано да са божанским ауторитетом пресуђује о категоријама добро-зло. Овај вид „преузимања позиције исмејаног“ на себе је један од облика самилости и још један начин релативизовања карневализације, који је преводи у самоиронију тј. хумор и поприма вид „праштања“ другоме под пуном свешћу о његовој кривици. Специфичност хуморног тона израста из геста којим се пародирано

не критикује са позиције неутралног спољашњег посматрача, већ са позиције на којој се стапају „ја“ и „други“.

Уплитање метафоре пијанства у персифлажу Октобарске револуције показује општи амбивалентни ефекат који та метафора производи и на нивоу целине романа. Наиме, пијанство у *Москви – Петушкама* нараста до (амбивалентних) митолошких димензија. Оно постаје метафора *опијености* као стања које води безмало епифанијском увиду о стварном поретку ствари: у пијанству се преокреће друштвена хијерархија, открива се да они који су званично горе, нису стварни носиоци узвишеног, а да они који су доле нису бедници. Утолико је Јерофејевљево карневалско преокретање поредака слично Раблеовом – стање ексцентричности изазвано пијанством, присутно од прве до последње странице романа, пробија окове наизглед непробојне званичне идеолошке конструкције, свргава је са пиједестала неприкосновености, открива њено наличје и показује је у правом светлу. Са друге стране, пијанство у *Москви – Петушкама* није у првом реду раблеовски раскалашно и субверзивно, већ садржи изражену ноту трагичног. Хумор настао Вењиним „улажењем у улогу исмејаног“, формалним саживљавањем са исмејаним, чини да се и сама револуција схвати као само једна врста пројаве човекове слабости, чиме укрштај пијанства и револуционарног бунта добија другачију ноту: *опијеност* као метафора човекових слабости и заблуда, бега од стварности, потраге за уточиштем. Револуција не само као карневализацијски

разобличен промашај, већ као трагична последица слабости, *опијености*. Тиме се карневалско под-ривање апсолутних истинâ и званичног дискурса – путем амбивалентне метафоре пијанства – код Јерофејева непрестано претвара у трагично сагле-давање егзистенције. Пијанство, централни мотив карневализоване књижевности раблезианског сме-ра, кадар да остварује субверзивне убоде у „центре моћи“, Јерофејев додатно снабдева трагично-са-осећајном нотом, која, на концу, доминира нара-цијом:

Зар људски живот није само тренутно пијан-ство душе, и помрачење душе, такође? Сви као да смо пијани, али свако по своме, један је попио мање, други више. На сваког другачије делује: један се овом свету смеје у лице, други на гру-дима овог света плаче. Једног је већ измучило, и њему је добро, а другог још мучи. А ја, шта је са мном? Ја сам много проживео, али никак-вог резултата, готово да се још ниједном нисам како треба насмејао, још никад ме није поштено притисло. На овом свету сам искусио само јед-но, губим разум и сваку логику, најтрезнији сам на овом свету. (154)

АУТОР И ЈУНАК У ЕСТЕТСКОЈ АКТИВНОСТИ

Објавом сопствене смрти на крају романа приповедач поткопава традиционалну наративну перспективу и тиме мотивише стварање приповедачке позиције „с оне стране приповедања“, чак „с оне стране света“. Настаје парадоксална приповедна перспектива: приповедач, описујући сопствену смрт, јавља се читаоцу дословно из оностраног, са позиције смрти. Могуће су различите семантичке импликације овог поступка. Најпре, „мртви“ приповедач је још увек способан да даје изјаве о своме стању, што у оквиру Јерофејевљевог индиректног говора о Богу и библијског сижеа сугерише постојање реалности након смрти.

Затим се и трагичан, озбиљан и пародијско-карневалским категоријама супротстављен тон може схватити и као последица тако стечене „оностране перспективе“⁸¹. И најзад, самосвесни приповедач указује на своју идентичност са аутором повести чији је главни јунак. Вењичка се идентификује речима „ваш покорни слуга, екс-бригадир монтаже-

⁸¹ Види: Lipoveckij, Mark, „S potustoronnej točki zrenija: postmodernistskaja versija dialogizma“, у: Karen L. Ryan-Hayes (изд.), *Venedikt Erofeev's Moscow – Petushki. Critical Perspectives*, New York, Lang, 1997, стр. 99.

ра ПТУВ-а аутор поеме *Москва – Петушки*“ (36). Самосвесним указивањем приповедача на своју идентичност са аутором романа, могуће је извести закључак о аутопоетичком значењу јављања из „оностраног“: Да би објавио свој „онострани“ поглед на стварност, аутор свом јунаку, својој сопственој масци, намеће судбину погодну за преносење таквог погледа на свет. Не само онострани поглед, већ и све семантичке импликације текста (постојање реалности након смрти, самилост), аутор тиме објављује као своје сопствене.

Тако Јерофејев естетски ефектно пародира постструктуралистичку тезу о „смрти аутора“, васкрсавајући у својој непоновљивој масци, имењаку Венедикту Јерофејеву. Истовремено са обарањем тезе о смрти аутора Јерофејев не афирмише нови вид ауторске инстанце као *неприкосновеног* тумача стварности. Дакле, не као *неприкосновеног*, али ипак као *тумача*, или, тачније, као онога који своје читаоцу још увек има нешто да саопшти, јер би у противном могао и да заћути. Са те позиције, аутор објављује сопствену етичку усмереност, коју жели да приближи читаоцу, јер се, на концу, Вењичкина небројена обраћања недефинисаним „другим“ могу прочитати и као својеврсно ауторско апеловање које указује изван текстуалног поља романа. А оно *што је писац хтео да нам каже*, након мантри о ишчезнућу аутора и претварања књижевног текста у безлично поље „слободне игре сигнификаната“, звучи пророчки потресно и иронијски провокативно: „Будите савршени, као што је савршен Отац ваш небески!“

Са исте позиције, у својеврсном гесту (само)ограничавања уметничке ауторитативности, писац наговештава да се „последња питања“ покренута унутар естетског поља романа, питања обнове самилости и питања обнове вере, неће решити у оквиру естетског, већ једино на пољу ванкњижевне стварности, пољу сусрета човека са човеком:

Али ако тамо постоји вага, или не – свеједно – на тој вази ће уздах и суза бити тежи од рачуна и замисли. У то сам сигурнији него што ћете ви у ишта бити. Много сам проживео, много попио и промислио – знам шта говорим. Све ваше звезде водиље иду свом заходу, а ако и не иду, онда једва светлуцају. *Не знам вас, људи, слабо вас знам, ретко сам на вас обраћао пажњу, али потребни сте ми и интересује ме чиме је сад занета ваша душа, да бих сигурно знао да ли ће синутти звезда над Витлејемом, или ће почети светлуцати*⁸², то је најважније. Зато што све остале иду свом заходу, а ако и не иду, онда једва светлуцају, а ако чак и сијају то не вреди ни пишљива боба. (156)

⁸² Тачан предвод гласи: „[...]да бих сигурно знао да ли ће **поново** синутти звезда над Витлејемом или ће **поново** почети да бледи“ ([...], „чтоб знать наверняка, **вновь** ли возгорается звезда Вифлеема или **вновь** начинает **меркнуть**“, 114). Нетачан превод лишавав наведено место битне семантичке поларизације: Или ће „звезда над Витлејемом“ почети да „поново да светли“ или да „бледи“.

ЗАВРШНО РАЗМАТРАЊЕ

Исходишну стваралачку преокупацију Венедикта Јерофејева у роману *Москва – Петушки* представља трагично осећање људске патње. Из ње се, као најмаркантнија црта Јерофејевљевог прозног рукописа развија „поетика самилости“.

Иако на формалном плану *Москва – Петушки* носи многе одлике постмодернистичког прозног израза, попут изражене интертекстуалности, цитатности и дијалогичности, дубоко хришћанска и нимало амбивалентна апотеоза самилости у потпуности одваја овај роман од постмодернистичке приповедне парадигме. Јеванђељско-новозаветни сиже (страдање и васкрсење Христа) као главни подтекст романа афирмисан је у свом изворном значају као сведочанство и праузор патње као човекове исконске егзистенијалне позиције. Поред тога, естетски је призвано поверење у Божију љубав и актуализован идеал хришћанске скрушености по узору на кенотичко унижење Христа.

Реактуализација хришћанске самилости и говора о Богу подржана је Јерофејевљевим оригиналним *индиректним књижевним дискурсом*, специфичним укрштајем озбиљног и иронијског, који ослобађа говор о духовном искуству непосредног, али га снабдева новим посредним патхосом.

Након што су Јерофејевљева поетичка опредељења најпре била маркирана неутралнијим терминима попут „нове осећајности“, постаје јасно да се она може правилно разумети тек на фону хришћанског духовног искуства које, у свом формално травестираном, али семантички изворном виду, стоји у његовој основи. Хришћанска самилост и љубав према ближњем јављају се, дакле, у *Москви – Петушкама* као етички и естетички источници „нове осећајности“. У одсуству разрађенијег критичког појмовника који би још јасније расветлио теолошке основе специфичности Јерофејевљевог рукописа, он се, за сада, може окарактерисати једино као „поетика самилости“. Парадоксално тачно и нетачно било би одређење Јерофејевљеве поетике као „нове религиозности“. Наиме, религиозна основа *Москве – Петушака* „нова“ је у погледу књижевноисторијске периодизације, будући да се јавља као повратак религиозне свести у савремену руску књижевност након соцреалистичког периода руске литературе. Али, у поетичком погледу, религиозна свест овде је парадоксално и „нова“ и „изворна“. Она не афирмише нову врсту религиозног доживљаја света, већ најизворније садржаје хришћанске духовности актуализује у потпуно аутентичном, новом поетичком кључу. Другим речима, *новост* хришћанске религиозне свести Јерофејевљевог рукописа лежи у сасвим оригиналном естетском оживљавању њене *изворности*.

Све остале тематске нити и поетичко-стилске одлике романа на посреднији или непосреднији начин исходе из централне теме самилости.

Друга магистрална тема која је поред јеванђељског сижеа разматрана у овом раду, тиче се односа идеологије и културе тј. деструкције и преиначавања културних модела дореволюционарне Русије у епоси социјалистичког једноумља. Јерофејевљев приповедач живи у времену у којем се културне вредности окамењују (канонизују) и разобличују (деканонизују) по произвољном, стихијском нагону силе. Вредност и не-вредност, канон и не-канон, смисао и бесмисао у том су свету до краја испреплетени, творћи ужасавајући утисак хаоса и непоретка. Овај произвољни однос према канону, налик Божанском управљању смислом, један је од узрока Јерофејевљевог одбијања да пародијско-карневалским категоријама, амбивалентним односима и деконструкцији вредности у своме делу да последњу реч. Стихијски, нагонски однос према вредностима који опажа у својој непосредној околини, чини његовог јунака луцидним и духовитим испитивачем окамењених истина, али у не мањој мери и обазривим и посвећеним чуварем вредности. Остајући интимно привржен модернистичком осећању света, Јерофејев то осећање оживљава и трансформише у измењеним околностима друштвене и књижевне стварности. Из постмодернистичких стилских и наративних поступака он присваја ону есенцију која дејствује разарајуће на сваки покушај апсолутизације спознаје и истине. Истовремено, Јерофејевљева проза прожета је дубоким интуитивним осећањем страха да се идући само корак даље него што би требало у назначеном правцу рушења апсолутних истинâ доспева до бездна свеопште рела-

тивизације, својствене не истинској уметности, но управо – идеологији.

Али, зазирање од чисто карневалског разобличавања социјалистичког метанаратива такође стоји у одређеној вези са приповедачевим саосећајним ставом. Наиме, све поетичко-стилске карактеристике *Москве – Петушака* имају своју исходишну тачку у „поетици самилости“. Одустајање од чисто пародијског разобличавања јаза између језика и стварности у виду „пресецања пародије“, асоцијативно повезивање приповедачеве сопствене позиције са карикираном и идентификација са пародираним у виду „улажења у улогу исмејаног“ као две врсте ауторског „самоунижења“ – једном речју, одбијање да се, сходно увиду о безусловној нужности саосећања, изрекне до краја осуђујућа реч. Карневалско разобличавање, које каткад сеже до гротеске, постојано се неутралише поступцима који стално приводе у свест самилосну природу приповедача.

Стога се као Јерофејевљеви неоспорни поетички претходници у оквиру руске књижевности јављају Гогољ и Достојевски. Гогољевски „смех кроз сузе“, укрштај гротескно-сатиричног разобличавања људске „пошлост“ – и и трагичног доживљаја егзистенције, са једне, и тематика самилости као једна од централних преокупација прозног стварања Достојевског, са друге стране, код Јерофејева се појављују у естетски „згуснутом“ виду, као две стране истог поетичког поступка.

Чезња за Богом и самилосна љубав према ближњем у Јерофејвљевој перцепцији стварности не полагају рачуне земаљским дилемама око апсолутне истине. Дубоко свестан тога да оваква сумња у сумњу о апсолутној истини делује анахроно, Јерофејев као да поставља одговарајуће противпитање: Може ли човек, може ли уметник, иако интимно упитан над коначним смислом свега постојећег, из страха да не буде проглашен лакомисленим, или зарад нечег другог, да посумња у оно што осећа када прислони руку на срце? Шта о томе, најпоследње, мисли Вењичка Јерофејев?

Не тврдим да ми је сада истина већ позната или да сам до ње стварно доспео. Уопште нисам. Али пришао сам јој већ на такво одстојање са којег се она може лепо осмотрити (43–44).

БИБЛИОГРАФИЈА

Извори

1. Ерофеев, Венедикт, *Москва – Петушки. С коментаријами Э. Власова*, Москва, Вагриус, 2003.
2. Erofeev, Venedikt, *Moskau – Petuški* (übersetzt von Peter Urban), Zürich, Kein & Aber, 2005.
3. Јерофејев, Венедикт, *Москва – Петушки* (превео с руског Александар Бадњаревић), Сремски Карловци, Каирос, 1995.

Литература

1. Берг, Михаил, *Литературократија. Проблем присвајања и прерасподеле власти у књижевности* (превела Радмила Мечанин), Београд, Службени гласник, 2011.
2. Богданова, Ольга В., „Москва-Петушки Венедикта Ерофеева как пратекст русског постмодернизма“, Филологически факултет Санкт-Петербуршког државног универзитета, 2002.
3. Брија, Јован, *Речник православне теологије* [превео с румунског епископ источно-амерички Господин Митрофан (Кодић)], Београд, Хиландарски фонд при Богословском факултету СПЦ, 1999.

4. Goldt, Rainer: „Venedikt Erofeev: Moskva – Petuški (Die Reise nach Petuški)“, у: *Der russische Roman*, Bodo Zelinsky (изд.), Beiträge zur slavischen Philologie und Kulturgeschichte Böhlau, Köln 2007, стр. 426–400.
5. Горкий, Максим, „Старуха Изергиль“, *Избранные произведения: Рассказы*, Днепропетровск, Промінь, 1985.
6. Гројс, Борис, *Стил Стаљин*, Београд, Службени гласник, 2009.
7. Grojs, Boris (изд.), *Max Hollein Katalog: Die totale Aufklärung. Moskauer Konzeptkunst 1960–1990*, deutsch-englische Ausgabe, Ostfildern, 2008.
8. Достојевски, Фјодор, *Зли Дуси*, Београд, Издавачко предузеће Рад, 1970.
9. Епштејн, Михаил, *После будућности: судбина постмодерне*, том 1 и 2, Београд, Драслар партнер, 2010.
10. Ёрдтејн, Michail: „A Draft Essay on Russian and Western Postmodernism“, Emory, 1993, <http://pmc.iath.virginia.edu/text-only/issue.193/sympos-2.193>
11. Живолупова, Наталья, „Паломничество в Петушки или проблема метафизического бунта в исповеди Венички Ерофеева“, *Человек* 1 (1992).
12. Zima, Peter V., *Moderne – Postmoderne: Gesellschaft, Philosophie, Literatur*, Tübingen; Basel, Francke, 2001.
13. Курицын, Вячеслав, *Русский литературный постмодернизм*, <http://www.guelman.ru/slava/postmod/>
14. Kustanovich, Konstantin, „Venichka Erofeev’s Grief and Solitude: Existentialist Motifs in the *Poema*“, у: Karen L. Ryan-Hayes (изд.), *Venedikt Erofeev’s Moscow – Petushki. Critical Perspectives*, New York, Lang, 1997, стр. 123–152.

15. Лиотар, Жан-Франсоа, *Постмодерно стање* (превела Фрида Филиповић), Нови Сад, Братство-Јединство, 1988.
16. Липовецкий, Марк, *Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики)*, Екатеринбург, Уральский государственный педагогический университет, 1997.
17. Lipovetsky, Mark, „The Aesthetic Code of Russian Postmodernism”, http://cdclv.unlv.edu/archives/nc2/lipovetsky_pm.html
18. Lipoveckij, Mark, „S potustoronnej točki zrenija: postmodernistskaja versija dialogizma“, у: Karen L. Ryan-Hayes (изд.), *Vendikt Erofeev's Moscow – Petushki. Critical Perspectives*, New York, Lang, 1997, стр. 79–99.
19. Перишић, Игор, *Гола прича*, Београд, Плато; Институт за књижевност и уметност, 2007.
20. Пушкин, А. С., *Евгений Онегин*, Москва, Издательский Дом Синергия, 1999.
21. *Руски језик у теологији*, Београд, Православни богословски факултет, 2011.
22. Скоропанова, И. С., *Русская постмодернистская литература*, Флинта, Наука, 2001.
23. Тугрењев, Иван Сергејевич, *Прва љубав*, Београд, Bookland, 2008.
24. Тургенев, Иван Сергеевич, „Руский јазик“, *Senilia. Стихотворения в прозе*. <http://ilibrary.ru>.
25. Uffelmann, Dirk: „Venička, oder kenotische Intertextualität bei Erofeev“, у: *Der erniedrigte Christus. Metaphern und Metonymien in der russischen Kultur und Literatur*, Köln; Weimar; Wien, Böhlau Verlag, 2010, стр. 791–852.

26. Hassan, Ihab, „Toward a Concept of Postmodernism“, www9.georgetown.edu/.../hassanpomo.pdf
27. Чаадајев, Петар, *Философска писма*, Београд, Zepher Book World, 2000.
28. Шестов, Лав, „Оковани Парменид“, *Душа и егзистенција*, Београд-Будва, Сфаирос-Медитеран, 1989.

РЕГИСТАР ИМЕНА

А

Апостол Петар 82

Б

Бадњаревић, Александар
53

Барт, Ролан (Roland Barthes) 26, 27

Берг, Михаил (Михаил Юрьевич Берг) 24, 47

Битов, Андреј Георгијевич (Андрей Георгиевич Битов) 48

Бјелински, Висарион Григорјевич (Виссарион Григорьевич Белинский) 74

Блок, Александар Александрович (Александр Александрович Блок) 58, 136

Богданова, Олга Владимировна (Ольга Владимировна Богданова) 12

Бодријар, Жан (Jean Vaudrillard) 32, 42, 43

Брежњев, Леонид Ильич (Леонид Ильич Брежнев) 34

Брија, Јован 99

Буњин, Иван Алексејевич (Иван Алексеевич Бунин) 67

В

Вагнер, Вилхелм Рихард (Wilhelm Richard Wagner) 131

Витгенштајн, Лудвиг (Ludwig Wittgenstein) 19

Власов, Едуард (Эдуард Власов) 69, 134

Г

Гаршин, Всеволод Михайлович (Всеволод Михайлович Гаршин) 74

Гатари, Феликс (Félix Guattari) 26

- Гоголь, Николај Васиљевич (Николай Васиљевич Гоголь) 58, 74, 147
- Голт, Рајнер (Rainer Goldt) 60, 120
- Гончаров, Иван Александрович (Иван Александрович Гончаров) 70
- Горки, Максим (Максим Горький) 67, 116, 117, 122
- Гројс, Борис (Борис Ефимович Гройс) 39, 45, 69
- Д**
- Делез, Жил (Gilles Deleuze) 26
- Дерида, Жак (Jacques Derrida) 26, 27, 28
- Добренко, Јевгениј Александрович (Евгений Александрович Добренко) 45
- Достојевски, Фјодор Михайлович (Фёдор Михайлович Достоевский) 58, 66, 71, 147
- Е**
- Енгелс, Фридрих (Friedrich Engels) 84, 110
- Епштејн, Михаил Наумович (Михаил Наумович Эпштейн) 10, 24, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 41, 42, 51, 73
- Ж**
- Живолупова, Наталија (Наталья Васиљевна Живолупова) 13
- З**
- Зелински, Бодо (Bodo Zelinsky) 60
- Зима, Петер В. (Peter V. Zima) 16, 17, 20, 21
- Ј**
- Јевтушенко, Јевгениј Александрович (Евгений Александрович Евтушенко) 78
- Јерофејев, Виктор Владимирович (Виктор Владимирович Ерофеев) 48
- К**
- Кабаков, Иља Јосифович (Илья Иосифович Кабаков) 106
- Кант, Имануел (Immanuel Kant) 58

- Ками, Албер (Albert Camus) 20, 21, 22
- Кибиров, Тимур Јурјевич (Тимур Јурјевич Кибиров) 48, 106
- Комар, Виталиј Анатољевич (Виталий Анатољевич Комар) 106
- Конди, Ненси (Nancy Condee) 44
- Крамској, Николај Иванович (Николай Иванович Крамској) 120
- Куприн, Александар Иванович (Александр Иванович Куприн) 67
- Курицин, Вјачеслав Николајевич (Вячеслав Николаевич Курицын) 24, 25, 26, 27, 28, 29, 51
- Кустанович, Константин (Konstantin Kustanovich) 106
- Л**
- Лењин, Владимир Ильич Ульянов (Владимир Ильич Ульянов Ленин) 58, 62, 84, 135, 136, 138,
- Лиотар, Жан-Франсоа (Jean-François Lyotard) 17, 18, 19, 20, 25, 42, 45, 50
- Липовецки, Марк Наумович (Марк Наумович Липовецкий) 24, 29, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 50, 51, 141
- Лотман, Јуриј Михајлович (Юрий Михайлович Лотман) 50
- Љ**
- Љермонтов, Михаил Јурјевич (Михаил Юрьевич Лермонтов) 58, 70
- М**
- Мајаковски, Владимир Владимирович (Владимир Владимирович Маяковский) 122
- Малро, Андре (André Malraux) 22
- Маркс, Карл Хајнрих (Karl Heinrich Marx) 84, 110
- Меламид, Александар Данилович (Александр Данилович Меламид) 106
- Мечанин, Радмила 24, 47
- Митридат VI од Понта 82
- Музил, Роберт (Robert Musil) 20, 21

Мусоргски, Модест Петрович (Модест Петрович Мусоргский) 68

Н

Ниче, Фридрих (Friedrich Wilhelm Nietzsche) 21

Њ

Њекрасов, Всеволод Николајевич (Всеволод Николаевич Некрасов) 48

П

Падунов, Владимир 44

Пастернак, Борис Леонидович (Борис Леонидович Пастернак) 58

Пельевин, Виктор Олегович (Виктор Олегович Пелевин) 48

Перишић, Игор 23

Перлоф, Марџори (Perloff, Marjorie) 43

Петар Велики 29, 31, 37

Пилњак, Борис Андрејевич (Борис Андреевич Пильняк) 122

Пирандело, Луиђи (Luigi Pirandello) 20, 21

Писарев, Дмитриј Иванович (Дмитрий Иванович Писарев) 74, 75

Помјаловски, Николај Герасимович (Николай Герасимович Помяловский) 74

Пилат, Понтије (Pontius Pilatus) 82

Попов, Јевгеније (Евгений Анатольевич Попов) 106

Пригов, Дмитриј Александрович (Дмитрий Александрович Пригов) 106

Пруст, Марсел (Marcel Proust) 20, 21

Пушкин, Александар Сергејевич (Александр Сергеевич Пушкин) 58, 70, 71, 72, 77, 78, 79

Р

Рабле, Франсоа (François Rabelais) 139

Рајан-Хејс, Карен Л. (Karen L. Ryan-Hayes) 106, 141

Рикарду, Жан (Jean Ricardou) 22

Римски-Корсаков, Николај Андрејевич (Николай Андреевич Римский-Корсаков) 68

Роб Грије, Ален (Alain Robbe-Grillet) 22

Рубинштајн, Лав Семјонович (Лев Семёнович Рубинштейн) 48, 106

С

Сартр, Жан Пол (Jean-Paul Sartre) 22

Света Тереза (Тереза из Авилје) 100, 101, 102, 103, 104

Свети Јован Дамаскин 114

Скоропанова, Ирина Степановна (Ирина Степановна Скоропанова) 12, 13

Соколов, Саша (Саша Соколов) 48

Сорокин, Владимир Георгијевич (Владимир Георгиевич Сорокин) 48, 106

Стаљин, Јосиф Висарионович Џугашвили (Иосиф Висарионович Сталин) 34, 84, 69

Т

Толстој, Лав Николајевич (Лев Николаевич Толстой) 58, 66

Толстој, Татјана Никитична (Татјана Никитична Толстая) 48

Троцки, Лав Давидович (Лев Давидович Троцкий) 135

Тургењев, Иван Сергејевич (Иван Сергеевич Тургенев) 69, 76, 123, 124, 125, 130

У

Урбан, Петер (Peter Urban) 75, 122

Успенски, Борис Андрејевич (Борис Андреевич Успенский) 50

Успенски, Глеб Иванович (Глеб Иванович Успенский) 74

Уфелман, Дирк (Dirk Uffelman) 112

Ф

Фидлер, Лесли (Leslie Fiedler) 26, 43

Филиповић, Фрида 18

Фуко, Мишел (Michel Foucault) 20, 26,

Фукујама, Френсис (Yoshihiro Francis Fukuyama) 43

Х

Хајдегер, Мартин (Martin Heidegger) 21

Хармс, Данил (Даниил Хармс) 58, 78

Хасан, Ихаб (Ihab Hassan) 15, 16

Хегел, Георг Вилхелм Фридрих (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) 58

Хрушчов, Никита Сергејевич (Никита Сергеевич Хрущёв) 133

Ч

Чадајев, Петар Јаковљевић (Пётр Яковлевич Чаадаев) 58, 124, 125

Чехов, Антон Павлович (Антон Павлович Чехов) 58, 66, 67

Џ

Џејмсон, Фредерик (Frederic Jameson) 43

Џенкс, Чарлс (Charles Jencks) 26

Ш

Шаров, Владимир Александрович (Владимир Александрович Шаров) 48

Шекспир, Вилијам (William Shakespeare) 58

Шестов, Лав Исакович (Лев Исаакович Шестов) 107

Шилер, Фридрих (Friedrich Schiller) 68

Шпенглер, Освалд (Oswald Spengler) 32

Милица Мустур
ПОЕТИКА САМИЛОСТИ
ВЕНЕДИКТА ЈЕРОФЕЈЕВА

*

Издавач
Институт за књижевност и уметност
Београд
www.ikum.org.rs

*

За издавача
др Весна Матовић

*

Штампа
Чисоја
Ш Т А М П А

*

Тираж
300

*

ISBN 978-86-7095-185-3

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

821.161.1.09 Јерофејев В.

МУСТУР, Милица, 1980-

Поетика самилости Венедикта Јерофејева /
Милица Мустур. – Београд : Институт за
књижевност и уметност, 2012 (Београд :
Чигоја штампа). – 160 стр. ; 21 см. –
(Наука о књижевности. Књижевне теорије и
књижевна критика)

Тираж 300. – Напомене и библиографске
референце уз текст. – Библиографија: стр.
149–152. – Регистар.

ISBN 978-86-7095-185-3

а) Јерофејев, Венедикт Василевич
(1938–1990) – Поетика
COBISS.SR-ID 194842892