

Милица МУСТУР

(Београд, Институт за књижевност и уметност)

ДИЈАЛОГ СА БАХТИНОМ

(Дијалогизам, карневализација и интертекстуалност
у роману *Москва – Петушки* Венедикта Јерофејева)

Кључне речи: дијалогизам, монологизам, карневализација, интертекстуалност, цитатност, Бахтин.

Апстракт: У раду је осветљено неколико истакнутијих приповедно-стилских поступака у роману *Москва – Петушки* Венедикта Јерофејева, који се огледају у наглашеној употреби цитата и интертекстуалних алузија, као и у напетом односу између дијалогског и монолошког принципа у грађењу наративне структуре романа. Анализиран је начин на који Јерофејев избором оваквих стваралачких поступака гради свој однос према културној и књижевној традицији и манифестацијама тоталитарне идеологије.

Руски писац 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 за свог кратког живота није написао много, а *Москва – Петушки* вредносно увелико надилази његова остала, махом краћа прозна остварења.¹ 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

¹ *Записи психопате*, кратка проза *Василије Розанов очима ексцентрика*, драме *Валтургијска ноћ или кораци командора* и *Фани Калплан*. Јерофејев је планирао писање драмског триптиха *Три ноћи*. Први његов део, *Ноћ уочи Ивањдана* (или *Дисиденти*) завршен је непосредно пред пишчеву смрт, други је поменута драма *Валтургијска ноћ или кораци командора*, а трећи *Ноћ уочи Божића* која је остала ненаписана.

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 карнавала, или вечный Веничка”² 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 утицали 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 обилје разлога за формирање овакве представе о руском писцу.³ Но, Јерофејевљеви савременици не виде у злој коби пишчевој узрок његовом наглашено меланхолично-сетном темпераменту и не свде на њу утисак страдалачког који он у свима њима изазива. Без великог колебања спремни су да посведоче да се у личности Јерофејева разбирају 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 који Јерофејевљево дело сагледавају са становишта текстолошког и других не-биографски усмерених проучавања 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 се део „кривице” може приписати и особеностима Јерофејевљевог прозе? Изгледа да се на оба питања може одговорити потврдно, а да им заједничко исходиште треба

² Михаил Эпштейн, „После карнавала, или вечный Веничка”, www.venedikterofeev.ru

³ 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 избаћиван са универзитета – испрва због непохађања наставе предвојничке обуке, а други пут због Библије која му је пронађена крај узглавља. Следи дуг и тегобан период пишчеве унутрашње емиграције и потпуне изолације од књижевног и друштвеног живота совјетске Русије, током којег Јерофејев своју егзистенцију обезбеђује радећи махом физичке послове – 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 операције рака грла отпутује на операцију у иностранство. Недуго затим Јерофејев умире у Москви од последица тешке и неизлечиве болести.

тражити у сугестивности и начину на који Јерофејев приказује пад, страдање и смрт свог јунака. У читалачкој рецепцији, као и у једној значењској равни Јерофејевљеве 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.

Радња 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 га под зидинама Кремља и на крају убијају у истом загонетном пролазу у коме се налазио на почетку своје приповести.

Сиже описан безмало у једном даху, расцветава се посредством мноштва асоцијативних дигресија, ретроспективних описа, коментара и целог комплекса интертекстуалних алузија у живу и „несмирену” прозу, иза чије се сваке речи назире бројни и разновидни правци тумачења. Већ и само путовање као сижејни оквир буди бројне реминисценције на жанровски сродна прозна дела, која су при том неретко апострофирана и у самом тексту, попут Гогољевих *Мртвих душа*, Радишчевљевог *Путовања из Санкт Петербурга до Москве* или Стерновог *Сентименталног путовања*. За разлику од назначених књижевних узора, у којима физичко путовање у већој или мањој мери садржи метафору унутрашњег, душевног пута, циклични карактер нарације Јерофејевљевог романа, чија се последња сцена спаја са почетном, указује на то да приповедачево путешествије није метафорична слика унутрашњег путовања, већ у дословном смислу имагинарно путовање, путовање духом. Јерофејевљев приповедач налази се у једној врсти дубоког контемплативног промишљања света, формално изазваног алкохолисаним стањем. Појединим алузијама на новозаветну тематику наговештено је да се Вењичкина приповедачка позиција највећма приближава стању (периоду) између смрти и васкрсења, када тело више није на овоме свету, а душа чезне за часом узлета на небо. Позиција са које се оглашава симболизује и приповедачево душевно стање уопште, стање растрзаности између смрти и васкрсења, између пакла који у часу смрти жели да остави за собом и раја којем његова душа стреми, између профане Москве и рајских Петушака. Пребивање у временском периоду између смрти и васкрсења поприма, поред тога, и вид напетог односа између Вењичкиног осећања одвојености од Бога и чежње за сусретом са

Богом. Приповедни оквир, јунаково унутрашње путовање, паралелизовано је при томе са последњим данима Христовог страдања на земљи, чиме приповест о Вењички поприма обресе страдања савременог христоликог „сувишног човека” у совјетској Русији.

У контемплативном састојанију у којем се налази, Вењичка отпочиње својеврстан *унутрашњи дијалог са светом* у којем се суочава са тековинама руске и светске културе, нарочито руском и светском књижевном традицијом, али и најширим видом друштвене стварности, од голог преживљавања у Русији стаљинистичке и постстаљинистичке епохе до владајуће идеологије марксизма-ленинизма. Назначени тематски и мотивски комплекси формално су уоквирени и значењски употпуњени библијским сижеом који усложњава и обогаћује приповедање превodeћи га у раван метафизичког промишљања човековог бића и битисања. Бројност и хетерогеност тематско-мотивских кругова са посебним тежиштем на промишљању односа између историјских датости и човековог духовног бића, изазивају утисак да се у унутрашњем свету Јерофејевљевог јунака стекло целокупно искуство човечанства, или, скромније речено, „репрезентативни узорак” тог, понајвише руског, искуства. Самој нарацији ово придаје изражену нијансу епичности, а начин на који је остварена епска димензија сижеа аутора доводи под сумњу да се огрешио о врховну заповест постмодернистичких идеолошко-поетичких начела, реafirмишући у личном поетичком кључу проказани феномен Велике Приче. Наиме, једна од изражених особености Јерофејевљевог приповедачког поступка огледа у виртуозном увођењу Велике Приче на „мала врата”: Велике Приповести аутор оживљава и стваралачки оправдава полазећи управо од поетолошких принципа баштињених из најбоље постмодернистичке традиције попут максималне цитатности и интертекстуалности, дијалогичности и амбивалентности, поигравања са жанровима и стиловима, карневализације, укрштања тривијалног и узвишеног, високог и ниског. У Јерофејевљевом прозном свету назначена стваралачка начела опечаћена су ауторовим личним тоном и стилром који им увелико додељују другачији, неочекиван предзнак.

Безмало цео Јерофејевљев роман исписан је при томе „туђом речју”, скоро непрегледним низом цитата и интертекстуалних алузија на библијске, књижевне, историјске, филозофске и друге теме сабране у говору приповедача Вењичке, који се оглашава у првом лицу јединине. Приповедачев говор, је, дакле, готово без изузетка, шаролики колаж састављен од фрагмената „речи другог” унутар којих приповедачева реч ступа у разнорodne и стилски веома изнијансиране односе са цитираном речи. Отуда утисак дијалогичности и изражене вишегласности и амбивалентности искрсава као најистакнутија црта нарације, у којој за оригиналну приповедачеву реч наизглед не остаје нимало маневарског простора. С друге стране, управо такав наизглед до крајности полифоничан, сам са собом неидентичан и туђом речју „испарцелисан” глас

приповедача парадоксално фасцинира и плени утиском ванредне оригиналности и субјективности која се по врсти естетског уобличења граничи са оном која се традиционално приписује „монологском” приповедању модернистичког прозног израза. Стога не чуди да се међу проучаваоцима Јерофејевљевог писма налазе како они који га сматрају претечом руског постмодернизма и у њему искључиво истичу до крајности спроведен Бахтиновски принцип дијалогичности, апстрактно усмерен на деконструкцију свеколиких Истина и Вредности, тако и они који му одричу сваку дијалошку интенционалност, проглашавајући га чистим „монологским” сведочанством о судбини совјетског сувишног човека. Изгледа, међутим, да управо на напетости између дијалогског и монологског принципа не само да почива ванредна пријемчивост Јерофејевљевог прозног израза, већ да она, подигнута са стилске на значењску раван, открива и срж поетичких начела његовог рукописа. Наиме, дијалогски видови стапања двеју речи унутар Јерофејевљевог фикционалног света имају претежно пародијско-комичне призвук, док се улога монологских тонова огледа у произвођењу озбиљно-трагичних конотација. На ширем, семантичком плану нарације укрштање и супротстављање дијалогског и монологског, пародијско-комичног и озбиљног показује се као главна стилско-композицијска карактеристика на којој Јерофејев изграђује свој однос према канонизованим књижевним и културним вредностима и своју слику човековог духовног искуства.

Једну од малих стилских „замки” Јерофејевљевог прозе представља сам 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 веома 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. На делу је поступак који је Михаил Бахтин означио као „микродијалог”, сматрајући га једним нарочитим видом полифоног романа, у којем се дијалогско општење аутономних свести преноси у оквире свести једне романескне фигуре, већином приповедача у првом лицу. Разуме се да назначени приповедни поступак није Јерофејевљева оригинална инвенција, познат је најкасније од Достојевског. Јерофејев, међутим, унутар Вењичкиног говора тј. унутар његове свести перманентно балансира између дијалогског и монологског принципа, због чега се крајњи вид његове верзије микродијалога тешко може сврстати у класична полифона остварења како их је дефинисао Бахтин. С друге стране, својим иновативним изразом који

наглашено потцртава тензију између дијалошког и монолошког, донекле доводи у питање и чисто дијалошку природу Бахтиновог „микродијалога”.

Фабула романа *Москва – Петушки*, њена изразита напетост и драж почивају на опису скоро непремостиве дискрепанције између беде, скучености и празнине физичког окружења главног јунака и духовног пространства његовог унутрашњег света. Историјски референтни оквир чини епоха социјалистичке Русије, доживљена од стране приповедача као страхотно оличење терора историје, чија се наказност огледа у беспошtedном, нагонском извртању, прекрајању, кривотворењу, и, самим тиме, уништењу свеколиких културних вредности предреволюционарне Русије, у преиначавању и разарању свих знаних наслеђених митова зарад устоличења новог, сопственог утопијског Мита са роком трајања ва вјеки вјеков. Сопственом идеолошки скројеном кодексу морала, херојства, хуманости, патоса, социјалистички утопизам прилагођава (као и свака друга идеологија) не само појаве савременог света, већ и целокупан ток историје који јој је претходио. Она преузима на себе улогу врсног и неприкосновеног тумача стварности и вредности, не прежући од тога да своју монополску позицију верификује и бруталним средствима.

Јерофејевљев приповедач обрео се на супротној страни: на страни оних који у великом утопијском пројекту нису испливали на површину, већ су остали да таворе на његовом дну. Ова формално нижа сфера којој Вењичка припада највидније разобличује привидну узвишеност високе сфере: док се „горе” интонирају високи тонови хвалоспева самопрокламованом друштвеном идеалу, „доле” царују беда, очај, безнадежност и бескрајна огрезлост у алкохолизам. Вењичка је као савремени сувишни човек совјетске Русије интелектуално супериоран у односу на своје идеолошки индоктринирано окружење, а у социјалном погледу инфериоран – пијаница је и пропали писац. Поред пијанства, у низинама тог света понижених и увређених – насупрот патетичној узвишености партијско-пропагандног дискурса – владају и приземна „ниска реч”, телесност и бројне друге манифестације прозаичне стране стварности. Но, у духовном вакууму насталом „окупацијом” свега узвишеног од стране режима и идеологије, нижа социјална сфера обележена ексцентричношћу постаје уједно и она у којој се, у свом скоро исконском облику, објављују вера, нада и љубав, у којој настављају свој живот аутентична књижевна традиција и најдрагоценије вредности културе. Тако се сиче Јерофејевљевог романа развија из укрштаја неколико тематско-мотивских кругова: манифестација тоталитарне идеологије социјалистичке Русије, слика маргинализованих слојева утопијског друштва, књижевног наслеђа и библијске тематике, што се на стилској равни огледа у непрестаном виртуозном преплитању и спајању високог и ниског стила, совјетског социолекта, народног сказа и књижевне и

библијске речи, тривијалног и узвишеног, комично-пародијског и озбиљног.

Један од важнијих значењских слојева Јерофејевљевог романа под знаком је демистификације комунистичке идеологије. Два су у пишевом сагледавању ствари основна сагрешења тоталитарног мироустројства совјетске Русије – у подједнакој мери оно је богоубилачко и – рашчовечено. Прогнавши Бога из света, на себе је, у мисији доношења земаљске среће човечанству, преузело улогу сакралног, а под видом борбе за остварење сопствене хуманистичке визије произвело човека скврченог морала и слепе оданости. Вењичка се интимно дистанцира од свих појавних облика преовлађујуће идеологије: „Све о чему ви говорите, све што вас свакодневно интересује – мене уопште не интересује. Да. А о ономе што мене интересује – никад никоме нећу рећи ни речи.” (43)⁴

Суптилним пародијским подбадањима Јерофејев разобличује ауторитативни комунистички метанаратив, као онда када његов приповедач отказује поверење социјалистичком култу херојства и идеолошког ентузијазма, проглашавајући за своје лично морално начело – малодушност:

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)

Алузије на карактеристична места комунистичке пропраћене су у наведеном одломку пародијским извртањем многоцитиране реченице из ране приповетке Максима Горког „Старица Изергил”: „В жизни всегда есть место подвигу.” Јерофејевљева пародија, иако погађа у центар пародираног, не разара га у сатиричном виду, већ му у стилу „проветравања мозга” предочава алтернативну слику света, која је инсистирањем на људској осећајности онолико ближа човеку колико је звучна реторика комунистичког хуманизма даља од њега. У типично јерофејевљевском обрту, пародирана реч прелама се кроз свест приповедача, тако што се доводи у најближу везу са његовим унутрашњим светом.

Непремостив јаз зјапи између официјелне слике комунистичког земаљског раја и замишљеног социјалистичког новог човека са једне и реалности егзистенције нововековне Русије са друге стране. Символ те непремостивости у Јерофејевљевом роману је пијанство. Свим појавним облицима глорификоване совјетске митологеме супротставља се слика свеопштег народног пијанчења, које тако и само нараста до митолошких димензија, постајући,

⁴ Венедикт Јерофејев, *Москва – Петушки*, превео са руског Александар Бадњаревић, Каирос, Сремски Карловци, 1995.

између осталог, метафора *опијености*, тј. не само идеолошког већ животног слепила. Када, на пример, Вењичка описује неславни период свог рада на челу бригаде за постављање каблова, он указује на 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, размативали бубањ са каблом и кабел закопавали у земљу. А после: позната ствар – седали смо и свако је по своме 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 међународном 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 прекинути са производним трауматизмом. Или овако: поводом славне стогодишњице обавезујемо се да ће сваки шести ванредно завршити школовање 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 паразитизам! О, сласт необрачуна! О, најблаженије време у животу мог народа – време од отварања до затварања бифеа! (33)

Високопарни стил партијске реторике провокативно је пресликан на „оду алкохолу и незнању”, разоткривајући у комично-пародијском виду несагледиву провалију између стварности и привида одржаног у животу помпезном и празном речитошћу.

Новог човека, који је у освит новог света требало да изникне на темељу социјалистичке револуције, у Јерофејевљевој визури обележава иста „пошлост” која је прожимала и јунаке Гогољевих *Мртвих душа*. Морални и интелектуални преображај новог човека уступио је место – остварењу сна о пуном трбуху. Са ненадмашним смислом за иронију, Јерофејев персифлира прокламовано јединство интелигенције и пролетаријата: Вењичкини сапутници у којима приповедач открива припадника више и ниже класе користе узвишени оквир Кантове филозофије трансценденталног у сврхе пијанчења и мезетења:

Ево – десно, код прозора, седе двојица. Један, туп-туп, у џемперу. Други, уман-уман, у мантилу од коверката. И молим, не стидећи се никога, наливају и пију. [...] Тупи-тупи испије, хукне и каже: „Добро је легла, курва!” А умни-умни испије и каже: „Транс-цен-ден-тално!” И то неким свечаним гласом. Тупи-тупи мезети и говори: „Мезе нам је данас, ух! Мезе типа: 'Ја вас преклињем!'” А умни-умни жваће и говори: „Да-а-а... Транс-цен-ден-тал-но!...” (26)

Изопаченост тоталитарне мисли и идеологије, скупа са деградацијом вредности коју спроводи, највидније се огледа у њеном ништителском односу према самој речи. Стога Вењичкина приповест врви од високопарне пропагандне фразеологије и наказних идиолекатских језичких творевина, који се најчешће манифестују као вештачки уметнута, накарадна усецања у приповедачев говор. Персифлирајући совјетску митологему о морално исквареном хладноратовском непријатељу, Сједињеним Државама, Јерофејев пародира званично извештавање о капиталистичком конкуренту у совјетској штампи 60-их година. Разговор се води између једног од путника и приповедача:

– Значи, били сте у САД-у – мрмљао је бркајлија – то је веома, веома посебно! [...] Али – реците: слобода тамо није било и нема је? ... слобода за тај континент туге остаје привиђење? Реците ...

– Да – за тај континент туге слобода је само привиђење, а они су на то толико навикли да и не примећују. Помислите само! У њих [...] ни у једној гримаси, ни у гесту, ни у реплици нема ни најмање незграпности на које смо ми толико навикли. На свакој њушци је толико достојанства да би нам то било довољно за читаву нашу велику седмољетку. „Зашто је то тако?” – мислио сам и скретао с Менхетна на 5. авенију и сâм себи сам одговорио:

– „Због њиховог одвратног самозадовољства, ни због чега другог.” А одакле самозадовољство? [...] „Откуд толико самозадовољства у свету рекламе и пропаганде?” Ишао сам у Харлем и слегао раменима: „Одакле? Играчке идеолога монопола, лутке краљева топова – одакле им толики апетити? Ждеру по пет пута на дан [...] стално са истим достојанством – зар може добар човек имати апетит, нарочито у Сједињеним Државама!... (99–100)

Реч је клишеизирана, излизана, снижена на ниво празне љуштуре која више ништа не значи. У совјетској реторици и идеологији Јерофејев не запажа толико промашеност и погрешност целе једне идеолошке конструкције, већ једну дубоку, до апсурда доведену неискреност и нечасност, која урођену људску потребу за узвишеним инструментализује, усмерава и на крају – приземљује. Његов приповедач јој између осталог управо зато постојано супротставља реч песника, филозофа, и, пре свега, реторику еванђелиста и старозаветних пророка, узвишеност песме над песмама, и очај књиге Проповједникове. Као да јој из беде и очаја човека из подземља упорно маше оним речима које су, по њему, једини истински, надвремени чувари узвишеног.

У свим Јерофејевљевим пародијско-комичним убодима, оствареним дијалогским супротстављањем комунистичког метанаратива и његовог истинског наличја, провлачи се и тон дубоко стран пародијском разобличавању официјелне стварности.⁵ Јерофејев,

⁵ Михаил Епштејн и Владимир Муравјев нагостили су да је као пресудни стилски принцип код Јерофејева на делу „противиронија” или „трансиронија”.

пре свега, деконструкцију тоталитарне комунистичке идеологије и њеног ауторитарног дискурса смешта у оквире трагичног. Његов јунак, премда наоружан умном надмоћношћу која му скида мрену са очију и разоткрива му наличје комунистичког врлог новог света, не успева да се против њега избори, већ доживљава трагичан крај. Не само његов крај, већ и читава његова егзистенција у знаку су страдалничке борбе да се бесмисао преточи у смисао, да се из профане Москве доспе у рајске Петушке, а испуњење тог циља ускраћује му управо надмоћност земаљских сила. Вењичкиним унутрашњим светом, по сензибилитету дубоко несродним са утопијски занесеним социјалним окружењем, владају осећања богоостављености и велтшмерца:

...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 то ипак 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 изненада умре. Али код мене је то вечно. Макар то ухватите! (44)

Мотив егзистенцијалне туге као приповедачевог трајног душевног стања описан је у наведеном одломку паралелом с алкохолним пићем („еликсир” који истаче Вењичкино срце), творећи утисак приповедачевог иронијског подсмеха саме себи. Но, учесталост овог мотива и трагично финале поеме у којем Вењичку убодом кроз грло убија фигура налик Стаљину обезбеђују приповести о христоликом сувишном човеку недвосмислену димензију трагичног. Тако се страхотне манифестације идеолошког терора приповедачеве тоталитарне домовине не појављују као непосредан разлог Вењичкиног осећања недостатности света. Оне су тек слика, одраз или доказ те недостатности. На трагу Гогољеве мисли да човек не страда од цара, већ од живота, пародијско разобличавање комунистичке идеологије Јерофејев обавија описом трагичног осећања света свог приповедача и сликом његове судбине као судбине трагичног јунака који није могао избећи свој удес. На овој поларизацији пародијског и трагичног Јерофејев гради како свој препознатљив стилски израз тако и поетичке смернице свог прозног писма. Пародијским разобличавањем идеолошких конструкција, преиспитивањем културних вредности, као и на махове сатиричним сликањем народног карактера, Јерофејевљева проза твори утисак непрестаног, живог дијалошког суочавања устаљених вредности и норми и њихове разградње. Насупрот томе, са напредовањем радње се све јасније кристалише приповедачева, уловно речено, монолошка свест, која се на својеврстан

Јерофејев, наиме, са иронијом чини оно што сама иронија чини са озбиљним садржајем. У његовом писму разазнаје се врста озбиљности која иронију садржи само као свој превазиђени део. Види: Епштейн, наведено дело.

начин пројектује на све слојеве нарације и даје јој основни тон и усмерење. Специфична позиција са које се приповедач оглашава у блиској је вези са овом доминантном свешћу. Премда, наиме, објавом сопствене смрти на крају романа, Вењичка поткопава традиционалну наративну перспективу, он тиме – парадоксално – мотивише стварање приповедачке позиције „с оне стране приповетке”, чак „с оне стране света”, која, опет, носи карактеристике монолошког.⁶ Приповедач, описујући сопствену смрт, јавља се читаоцу дословно из оностраних, са позиције смрти. Трагичан, озбиљан и (унутар овог текста) дијалогским категоријама супротстављен тон може се схватити и као последица тако стечене оностраних перспективе. Излажући причу сопственог страдања у одређеном историјском периоду и подижући је, поред осталог, бројним паралелама са новозаветном тематиком Христове жртве на виши ниво човековог страдања, приповедач се оглашава једним дубоко личним, осећајним и трагичним гласом, који постојано релативизује све принципијелно дијалогске категорије текста попут ироније, пародије, сарказма или карневала. Овим путем нарација бива усложњена једном врстом озбиљности, која никако не успоставља класичан монологизам, али и свим карневалско-дијалогским структурама одриче право на опште важење. На стилски крајње виртуозан начин, приповедачев глас „улази” и „излази” из дијалога са светом који описује, наизменце ступајући у комплексне односе са туђом речи и повлачећи се из „разговора са светом” у дубину сопствених осећања, страхова и слутњи који не подлежу строгој менипејској провери истине.

Зазирање од јасног сатиричног разобличавања вредности највидније долази до изражаја у Јерофејевљевом одређивању према значењским облицима карневала. Карневализација, по Бахтину најсубверзивнији вид разбијања монолитности и ауторитативности сваког једнозначног дискурса и савршен инструмент разарања устаљених вредности и окошталих форми, у Јерофејевљевом роману у служби је саме комунистичке идеологије. Не приповедач од кога би се „очекивало” да посегне за карневалском деградацијом једног света чију наказност уочава јасније него било ко други, већ управо комунистички колектив узима за себе право да у карневалском поступку свеопште релативизације овладава вредностима. Он је тај који у раблеовском маниру свет изврће наопачке. На његовом удару нашле су се готово све културне вредности руског народа, а пре свих – национална књижевност. Један од централних догађаја романа, Вењичкин разговор са неколицином пијаних путника воза Москва – Петушки, типизираним представницима совјетске стварности, под знаком је грубог идеолошког

⁶ О „оностраној” приповедној позицији код Јерофејева види: Марк Липовецкий, „С потусторонней точки зрения. Постмодернистская версия диалогизма”, Venedikt Erofeev's Moscow–Petushki. Critical Perspectives, Lang, New York, 1997.

узурпирања и кривотворења руске књижевне традиције. Међу сапутницима отпочиње конверзација која својом формом највећма асоцира на Платонов симпозијум, али и на одређена места из Тургенјевљеве прозе, у којима се племићко друштво окупља на једном месту ради приповедања о личним љубавним искуствима. Тако се и пијани и раскалашни путници окупљају око Вењичке, спремни да разговарају пре свега – о љубави: „Код нас је баш као код Тургенјева: сви седе и расправљају о љубави. [...] Урадимо као код Тургенјева! Нека свако нешто исприча!” (89) Разговор који својом 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 које чине формални оквир (симпозијум) и тему разговора. Прича „жене са тешком судбином”, у скоро 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”:

Све је почело од Пушкина. Послали су нам комсорга Јевђушкина, а он је штипао 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-одзвањао-прогањао-Јевђушкин-Пушкин. (96)

Стихови из Татјаниног писма Оњегину из Пушкиновог *Евгенија Оњегина* комсоргу Јевђушкину служе најпре као средство којим остварује задовољавање својих ниских страсти. У даљем току приче Јевђушкин својој љубавници због недовољно показаног 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 скице Даниила Хармса. Поред тога, могуће је да 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 Јерофејевљевом роману 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. Пушкин је, сугерише Јерофејев, постао жртва игноранције и неразумевања већ у свом времену, а сада му се, истом врстом неразумевања и изопачавања, приређује још једна смрт.

Под карневалском палјбом налазе се и метафизичке вредности. Новозаветне речи којима Христос васкрсава мртве – у Вењичкиној верзији оне гласе „Устани и иди!” – речи којима Вењичка охрабрује самог себе да истраје у Голготи свог земаљског живота, у устима карневалски расположеног социјалистичког колектива преобраћају се у гест насиља над појединцем. Овим речима, наиме, четворица цимера приморавају Вењичку да оде у тоалет и изврши малу нужду, забрањују му да се истиче и присиљавају га да игра по правилима која важе за све:

Поред снижавајућег третирања библијских речи, овде се пројављује и друга црта карактеристична како за карневал тако и за комунистички култ масе: насилна фамилијарност у виду безусловног учествовања у заједничкој ствари. Ником није дозвољено да стоји по страни: карневал, као и идеологија, тражи учешће свих.

Карневалска релативизација вредности не производи у Јерофејевљевој прози уобичајене дијалошко-амбивалентне ефекте који ослобађају фамозни карневалски смех. Уместо тога, разоткрива се сва бруталност карневалских форми, која врхуни у застрашујућем смеху налик исмевању приповедача од стране (често недовољно дефинисаних) других. Карневалска ведрина и весела релативност уступају место тријумфалном смеху крвника над жртвом. Вењичка, иначе обдарен сасвим некарневалским врлинама попут стидљивости и деликатности, дословно бежи пред стихијом колективног, народног смеха, као што и сопствено пијење алкохола доживљава као интимност, насупрот карневалској обичајности у којој пиће представља пожељно помоћно средство у остваривању разноликих карневалских мезалијанси. Карневалска „весела релативност” прераста у хаотичност и разарање свих вредности и рађа потребу за поновним проналажењем потртих вредности и тачком ослонца у виду личног доживљаја света, ослобођеног „стега релативности”.

Перманентно подстицан осећај да је све другачије него што се чини, да човек ни у шта не може имати поверења, да све може значити и своју супротност, да, на крају крајева, иста реч може означавати и добро и зло, те да човек због погрешно употребље-

не или криво схваћене речи плаћа животом, најмоћнији је вид „карневалског” механизма страховладања и застрашивања сваке тоталитарне власти. Говорећи у два наврата о Бахтину, тј. поводом Бахтина, Сергеј Аверинцев је скренуо пажњу на ову другу, мање запажену страну карневала и назначио одређена места у теорији карневализације и карневалског смеха познатог руског филозофа културе која су у супротности са хришћанском традицијом и руским поимањем смеха:

Вся западная институция „карнавала” на том и основана, что смеются, когда – „можно”, точнее, когда самое „нельзя” в силу особого формализованного разрешения на время обращается в „можно” – с такого-то по такое-то число. [...]

Однако Православие не испытало ничего похожего на францисканский переворот. „Смехотворство” и поныне фигурирует в уставном каталоге грехов, в которых православный должен приносить покаяние. [...]

Сказанное никоим образом не означает, будто русские – какие-то, говоря раблезианско-бахтинским языком, „агеласты”, т. е. люди, от природы не склонные, не способные, не расположенные к смеху; скорее уж наоборот. „Смеяться, когда нельзя”, – переживание куда более острое, даже оргиастическое, нежели смеяться, когда „можно”, зная, что „можно”. Глубоко укорененное русское недоверие связано как раз с тем, что он, как и положено оргии, отменяет все социальные конвенции, что он ускользает от контроля воли, что он – „стихия”, худо поддающаяся обузданию. Очень русская проблема – тот конфликт между комическим гением и православной совестью, который буквально загнал в гроб Гоголя. Смеялись в России всегда много, но смеяться в ней всегда более или менее „нельзя” – не только в силу некоего внешнего запрета со стороны того или иного начальства или же общественного мнения, но прежде всего в силу того, что, положив руку на сердце, чувствует сам смеющийся. Любое разрешение, любое „можно”, касающееся смеха, остается для русского сознания не вполне убедительным. Смеяться, собственно, – нельзя; но не смеяться – сил никаких нет. Ситуация – не из простых; и она естественно порождает тоскующий взгляд в направлении того места, где смеяться заведомо можно и нужно – в направлении Запада.⁷

⁷ Цела западна култура карневала заснована је, по дефиницији, на томе да се човек смеје када је то могуће (дозвољено), тачније када се само „недозвољено” путем формализованог одобрења привремено претвара у „дозвољено” – буквално између два конкретна датума.

[...] Православље није доживело францискански обрт. „Смехотворство” (покушај да се људи наведу на смех или настојање да се буде смешан) и до дана данашњег спада у прописани каталог грехова, због којих православни хришћанин треба да стреми покајању. [...]

Речено ни у ком случају не значи да су Руси – говорећи раблезианско-бахтиновским језиком некакви „агеласты”, тј. људи природно несклони смеху, неспособни, нерасположени за смех; скоро да је обратно. „Смејати се када се то не сме” – доживљај је кудикамо јачи, чак оргијастичнији него смејати се када је дозвољено, знајући да је дозвољено.

[...] и сталински режим просто не мог бы функционировать без своего „карнавала” – без игры с амбивалентными фигурами народного воображения, без гробианистского „задора” прессы, без психологически точно рассчитанного эффекта нескончаемых и непредсказуемых поворотов колеса фортуны [...] так что каждому грозит расправа, но для каждого прибережен и шальной азартный шанс, словно в „Вавилонской лотерее” Хорхе Борхеса. Да и раньше, в 20-е годы, чем не карнавал – суд над Богом на комсомольских собраниях? Сколько было молодого, краснощекоего, физкультурного смеха, пробовавшего крепкие зубы на ценностях „старого мира”! Сельский крестный ход мог быть подвергнут с высоты колокольни тому самому, чему в „Гаргантюа” (кн. I, гл. 17) герой подвергает парижан Чего-чего, а „карнавальной атмосферы” хватало.⁸

Гледано у целини, Јерофејевљев роман транспонује велики део Аверинцевљевих размишљања на тему положаја смеха и карневала у руској култури, не доводећи при томе принципијелно у питање значај дијалошког како га је дефинисао Бахтин.

Насупрот карневалској релативизацији, Јерофејев посеже за другачијим средствима проверавања једнозначног дискурса. Он их, примера ради, подвргава једној врсти „привидне пародије”. Да би пројавио своје поверење у милост Божију, Вењичка и сам смешта библијски сиже у ниске сфере:

Дубоко укоренено руско неповерење (према смеху, М.М.) у вези је са тим што он, као што и приличи оргији, укида све друштвене конвенције, што се измиче слободи воље, што је – „стихија” која се тешко да обуздати. Типично је руски проблем управо тај конфликт између комичног генија и православне савести, конфликт који је Гогоља безмало отерао у гроб. У Русији се увек много смејало, али је смех у њој увек више или мање нешто што се „не сме”, – не толико због какве спољашње забране од стране тог и тог начела или општег мишљења, већ пре свега због онога што, ставивши руку на срце, осећа сам онај који се смеје. Свако одобрење за смех на руску свест не делује потпуно убедљиво. Смејати се, је, наравно, забрањено; али не смејати се – није могуће. Ситуација није једноставна; и она природно изазива тужан поглед у оном правцу, где је смејање дозвољено и нужно – у правцу Запада. (Превод М.М.)

Сергей Аверинцев, „Бахтин и русское отношение к смеху”, От мифа к литературе: Сборник в честь 75-летия Е. М. Мелетинского. М., 1993, стр. 341–345.

⁸ [...] и стаљинистички режим просто није могао да функционише без свог „карневала” – без игара с амбивалентним фигурама народне фантазије, без грубијанске „ревности” штампе, без психолошки тачно прорачунатих ефеката бескрајних и непредвидивих преокрета точка судбине. Свакоме је претило насиље, али свако је имао и шашаву узбудљиву шансу да преживи, као у Борхесовој „Вавилонској лутрији”.

Па и раније, у 20-им, шта је друго него карневал било суђење Богу на комсомолским састанцима? Колико је ту било младалачког, зарумењеног, атлетског смеха који је своје зубе оштрио на вредностима „старог света”! Селјачка религиозна процесација могла је са врха звоника бити подвргнута истом ономе чему бивају подвргнути парижани од стране хероја „Гаргантје”. Ако је тада ичега било у довољној мери, онда је то „карневалска атмосфера”.

Сергей Аверинцев, „Бахтин, смех, христианская культура”, М.М. Бахтин как философ., М.: Наука, 1992, стр. 7–19. (Превод М. М.)

Погледајте безбожника који штуча: он је растројен и црн, мучи се и ружан је. Окрените се од њега, плјуните и погледајте мене кад почнем штучати: | Верујући у потчињавање и не помишљајући ни на какво супротстављање, ја верујем да је он благ, зато сам и ја благ и светао.

Он је благ. 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 у Петушкама.

Уплитањем високе речи у ниски контекст пијаног штучања Јерофејев Вењичкин говор ослобађа директне, монолошке озбиљности, једнозначности и изравне патетике. Али, истинско узвишено, па чак и патос, остаје очувано, не снижавајући се до обичне ироније. Реч је о Јерофејевљевом препознатљивом флуидном прелазу са пародије на озбиљну реч. Док је у првом делу исказа приметан само комичан призив, друга секвенца наговештава прелаз ка озбиљном, које у трећем делу искрсава у виду „чисте”, недвосмислене речи о поверењу у Божију милост.” Пародија је призвана, како је добро објаснио М. Епштајн, само зато да би скоро у истом даху била повучена и уступила реч озбиљним конотацијама.

Свест о разградњи вредности пројављује се код Јерофејева, као што је већ напоменуто, у виду омаловажавања статуса саме речи. Деградација речи и вредности које су њима обухваћене поприма такве облике да се и лична осећања могу стављати под наводнике. Вењичка приповеда и о свом страху и својој туги, баш као и о свом „страху” и својој „туги”. Но, ова дубока спознаја о деградацији речи преплиће се у његовом говору са тежњом да се реч поново испуни значењем, да васкрсне својом изворном снагом, да се поново оплемени. Унеколико и сам Вењичка директно указује на своју тежњу да појмове лишене значења поново оживи у њиховом првобитном облику:

Боље од вас знам шта је то „светска туга” – не фикција коју су у промет пустили стари писци, зато јер је ја носим у себи и знам шта је, и нећу то да скривам. (44)

Вењичкин исказ обједињава и свест о томе да је велтшмерц као естетизовани осећај живота релативизован, извикан, иронизиран појам лишен садржаја, и истовремено инсистирање на томе да за њега самог он поседује пуноћу своје изворне снаге и значаја.

Уместо директног разобличавања језичког монструма и револуционарне идеологије, Јерофејев на махове формално поистовећује говор свог приповедача са безличним, клишеизираним говором официјелне совјетске реторике, па чак и самог Вењичку смешта у улогу совјетског револуционара.

Тако у спој генијалне персифлаже и пародије Октобарске револуције са свим њеним идеалима, Јерофејев уводи и неочекивану „замену места” која и персифлажу и пародију држи на прелазу

ка хумору: Уместо да у персифлираној Октобарској револуцији Јерофејевљев приповедач види (халуцинира) Лењина, Троцког и узбуркану револуционарну масу, као њене главне актере доживљава себе и свог блиског пријатеља Тихонова, а поприште револуције преноси са историјски реалног града (Москве) у замишљене сеоске, и њему блиске Петушке. Доживљавамо разобличавање слике крваве историје руске револуције и оправданости њених идеолошких полазишта. Са друге стране, поистовећивањем са вођама револуције настаје типично јерофејевски обрт: гест поистовећивања донекле подржава пародију, снижавајући фигуру Лењина на алкохоличара Вењичку, али једновременно – парадоксално – ту пародију и неутралише: говорећи са позиције некога ко је сам центар збивања и носилац значења, Вењичка говори са становишта *онога којега се то тиче*, што релативизује саму пародију, дајући јој (макар и најмањи) призвук самоироније, тј. хумора.

Хумор који прожима немали део Вењичкиног говора, настао формалним поистовећивањем Вењичкине речи са речју суштински несродном са његовом природом, чак деструктивно усмереном ка свим вредностима које Вењичка доживљава као себи блиске, свакој саркастичној опасци и пародијској деградацији одузима оштрину цинизма и преводи је у оне пределе мисли у којима се неслагање са одређеним појавама стварности укршта са жељом да се оне схвате 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.

Хумор усмерен на другог овде поприма вид праштања другогме под пуном свешћу о његовој кривици. Одбијање да се до краја јасно изрекне осуђујућа реч, сведочи можда донекле о преживелој врлини извикане „руске душе” да коначан смисао свих ствари земаљског постојања пројектује у сферу надземаљског, да верује у деловање једног ирационалног и човеку недоступног космичког принципа који овладава стварношћу.

Све узвишено, лишено смисла на колективно-социјалном плану, утолико живописније и убедљивије оживљава на личном плану, у унутрашњем свету Вењичкином. Насупрот карневалској деградацији високог, сопствену егзистенцију из низина друштвеног поретка Вењичка постојано узноси у пределе узвишеног, имагинативно пројектујући садржаје сопственог живота обележеног пијанчењем и незнањем у високе сфере библијске, књижевне, филозофске речи. Сваком животном детаљу, свакој својој мисли и гесту, као и свакој појави или појединости из окружујуће га стварности Вењичка проналази еквивалент у пределима лепог. Уплив књижевних и библијских цитата у приповедну структуру романа

најмање је тројак. Они, најпре, изграђују величанствен паралелни свет духовности, који, формално најтешње испреплетен са светом друштвене стварности, превазилази његову недостатност. Свет духовних вредности не појављује се у Вењичкиној перцепцији само као сигурно прибежиште од терора историје већ и као свет у коме се објављује и остварује највиши вид човекове духовности, онај свет у коме он може истински постати *нови човек*. Символ овог стремљења ка безбедном уточишту душе је Вењичкина страсна чежња за Петушкама: „Петушки... то је место у којем не престаје цвркулт птица, ни дању ни ноћу, где ни зими ни лети не прецветава јасмин.” (40)

Помало налик на Дон Кихота, Вењичка види само оно што жели да види. Његова заслепљеност, међутим, као да почиње тамо где се завршава слепило витеза од Манче: у тренутку његовог отрежњења. Вењичка је дубоко свестан стварних, невитешких прилика у којима му је суђено да проведе додељено му земаљско време, али он подједнако свесно – одбија да их прихвати. Тако се и провинцијско село Петушки у Вењичкиној уобразиљи преобраћа у Нови Јерусалим из Откровења Јовановог, а проститутка која га тамо очекује у његовим је очима „Царица небеска” и Дулчинеја де Тобозо. Уместо да погне главу пред неминовношћу или полуди од хаоса, Јерофејевљев јунак свесно доноси одлуку да се *претвара да не види*. Отуда се у његовом говору веома често разазнају тонови привидне наивности.

Приповедач неретко и сам наговештава да се свесно претвара. Описујући путовање до своје вољене, замишља како га „други” опомињу да је његова драга у бити проститутка. Иако је илузија разбијена, Вењичка одлучује да у својој љубавници ипак види оличење узвишености, да по сваку цену одржи у животу бољи, паралелни свет:

Ви ћете ми рећи: Вењичка, зар мислиш да си ти код ње једини злочинац? Баш ме брига! А – тек вас! Нека је чак и неверна. Старост и верност доносе боре око њушке, а ја не желим, на пример, да на њеној њушци буду боре. Нека је и неверна, не баш, разумљиво, „нека”, али ипак нека. Зато је она сва саткана од сласти и мириса. (54)

Разбијање илузије о продуховљености безнадежне стварности не доводи у сумњу саме духовне вредности – напротив, оне остају за приповедача реалне колико и нижа, прозаична стварност. А та стварност је толико далеко од свега истински узвишеног да Вењичкин упорни труд уношења смисла у једно апсурдно стање, његови грчевити покушаји да се оплемени неплеменито свом жестином постојано призивају у свест провалију која се претећи распростире између два до крајности несродна света. Страсно поверење у свет имагинарног и метафизичког као заклана од историјске пошастаи и као места на коме човекова душа сија непомућеним сјајем, проткана је не толико сумњом у могућност такве утехе, већ сетом и меланхолијом због потпуне одсутности знакова духовног света

у затеченом стању стварности. Када, на пример, у једном раније цитираном фрагменту Вењичка изјављује да је „*свако [...] по своме (М.М.) убијао доколицу: [...] један је пио вермут, а други, простији, колоњску воду „свежина”*”, он апострофира познату синтагму из почетне реченице Толстојеве *Ане Карењине*: „Све срећне породице личе једна на другу, свака несрећна породица несрећна је на свој начин”. У том наизглед релативишућем споју тривијалног садржаја и Толстојевог писма не страда сам Толстој. Примарни и површни комично-пародијски ефекат произашао из дијалогског укрштаја и неподударања садржаја и форме поприма у контексту целине романа посве непародијски, озбиљан призвук. Онда, на име, када увидимо да се налазимо у свету у коме се вредности попут индивидуалних карактеристика, које су означене цитатом из *Ане Карењине* остварују путем „индивидуалних навика пијанчења”, када наслутимо да јаз између ниског садржаја и његовог високог стилског оквира назначава пре свега Вењичкину упорност да се беда стварности превазиђе постојаним духовним повезивањем са потртим и несталим вредностима. Поред мотива јунаковог велтшмерца и његовог мученичког краја, управо ова бескрајна провалија човекове реалне датости и његовог могућег вишег, духовно узвишенијег бића, између беде и профаности датог и сјаја и узвишености могућег коју Вењичка доживљава као тегобну, твори утисак трагично-озбиљног и разоткрива приповедачеву сетну озбиљност иза површних пародијских ефеката. У овом погледу, Јерофејевљева проза прожета је аутентичним модернистичким сензибилитетом.

Најзад, паралеле са библијском тематиком имају и један додатни значењски вид, јер донекле заузимају посебну позицију унутар интертекстуалног корпуса романа. Начином на који се помоћу новозаветне тематике исписује судбина трагичног јунака, актуализује се и потврђује, између осталог, изворни значењски потенцијал новозаветног сижеа. Интертекстуалне везе са тематиком Светог писма творе вероватно најважнији суптекст Јерофејевљевог романа. Унутар наративног оквира који алегоријски апострофира последње тренутке Христовог живота, нижу се бројне друге алузије пре свега на тематику Јеванђеља: радња се одвија у петак; Вењичку пред крај путовања искушава Сотона; среће га собар Петар, који се према Вењички показује неверним као свети Петар према Христу. Но, најважнији новозаветни мотив представља алузија на Христово распеће и васкрсење. Јерофејев при томе одступа од канонског предања, стилизујући страдање свог јунака као бескрајан низ распећа и васкрсења. Али, управо ово одступање од канонизованог предања крије у оквирима Јерофејевљеве прозе најдубљу трагичну димензију: извртање метафизичког сижеа не слуги на добро. Наиме, циклични карактер сталних распећа и васкрсења Вењичку води – право у пропаст.

У завршници романа, у светлу предстојеће блиске смрти, приповедачева реч губи и најмањи пародијски призвук и објављује се

као апсолутна, монолошки интонирана реч. Утисак „монолошког” Јерофејев остварује помоћу малог реторичког „трика”. Наиме, преклапање туђе и Вењичкине речи, овде највећма налик пастишу, остварено је у толиком степену да се цитат више уопште и не перципира као цитат. У часу ближења смрти, цитат постаје још „само” сведочанство јунакове судбине или његовог светоназора, као у фрагменту у којем се, алудирајући на Гогоља, обрачунава са својом околином:

Барабе! Претворили сте моју земљу у најсрамнији пакао – и сузе се крију од људи, а смех се показује!... Бедне хуље! Људима нисте оставили ништа осим „туге” и „страха”, и после тога смех им је јаван, а сузе су заборављене! (143)

Вењичка овде више не осећа потребу да мишљење о својим крвницима обавија пародијским и подсмешљивим тоновима. Они су „барабе” и „бедне хуље”. Надаље, у наведеном фрагменту скривен је (или откривен?) цитат Гогољевих речи о смеху кроз сузе: „...озирать всю громадно несущуюся жизнь, озирать её сквозь видимый миру смех и незримые, неведомые ему слёзы”. Поред тога што и целокупан Вењичкин опис света највећма наликује гогољевском смеху кроз сузе, идентификовање приповедача са цитираним речима, препознао их читалац или не – је тотално. Приповедач до те мере интимно усваја реч другог као своју, да крајњи ефекат овог саживљавања са туђим гласом не може бити једносмеран. Наиме, уколико се судбина једног човека овде исписује речју другог, утолико и сама туђа реч добија на значењу, постаје нов „знак”, васкрсава својим смислом (првобитним заборављеним или новим смислом) тек тиме што постаје проживљена свешћу која стоји изван ње. Овај поступак изједначавања туђе и сопствене речи, поприма најдраматичнији вид у преклапању Вењичкиног гласа са новозаветном речи. Уколико, наиме, новозаветна тематика служи као метафора приповедачевог страдалништва, утолико је крајњим (монолошким) поистовећивањем јеванђеоског сижеа и Вењиног мучеништва и тема Христовог земаљског страдања и васкрсења актуализована у свом аутентичном облику и значењу. Вењичкино бодрење самог себе новозаветним речима којима Христос васкрсава мртве у подједнакој мери призива у сећање и слику страдања Богочовека и човека:

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. Свеједно куда. Чак ако поћеш лево, доспећеш на Курску станицу, ако поћеш право – опет на Курску станицу; ако скренеш десно – и сад на Курску. Зато скрени десно да би вероватно доспео тамо. О, штета! 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! (11–12)

Овде, поред пастишног преклапања двеју речи, у највећој мери долази до изражаја ефектност стилског повезивања нижег, овоземаљског и високе тематике Новог завета: пробој јеванђеоске драматике у профани и безнадежни оквир земаљског оживљава и значењски потврђује и саму јеванђеоску тематику. Христово страдање у Вењичкином случају није „фикција”, већ реалност која оживљава у једном од оних људи због којих је Син Божји и сишао на земљу – пониженом и увређеном Вењички Јерофејеву.

Уклањајући пред крај приповести дијалошку димензију из говора свог приповедача, који се обрео очи у очи са својом смрћу, Јерофејев као да наговештава да трагично није категорија која потребује дијалошку проверу. Није случајност ни то што се у финалу налик драматичном крешенду појачавају библијски, новозаветни тонови, док се остали осетно стишавају. У лирски обојеном говору, Вењичка сада слободно, неоптерећен ранијом двосмисленошћу своје речи, приповеда о ономе што му је на души, а што је до тада бивало пригушено, замагљивано комичном површином: Од људске воље обнављања или необнављања јеванђеоске традиције зависиће будућност појединца и народа. Насупрот овоземаљским, идеолошким и иним „звездама водилама”, Вењичка све своје наде полаже у Витлејемску звезду:

Све ваше звезде водиле иду свом заходу, а ако и не иду, онда једва светlucaју. 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 синути звезда над Витлејемом*, или ће почети светlucaти, то је најважније. Зато што све остале иду свом заходу, а ако и не иду, онда једва светlucaју, а ако чак и сијају то не вреди ни пишљива боба. (156)

Јерофејевљева поетичка опредељења унеколико се разликују од опредељења аутора следећих генерација који су се такође одазивали на теме совјетског периода руске историје. Иако њихов временски претходник, чини се да је Јерофејев у извесном смислу отишао корак даље у стваралачком промишљању тоталитарне идеократије, трагајући не само за ефектним средствима њене демистификације и разградње, већ и за видовима духовне надоградње у превазилажењу историјски дате и временски ограничене Велике Приче комунизма кроз стваралачки повратак вредностима које за Јерофејева стоје сасвим изван времена и простора – књижевности и религији.

Јерофејевљев приповедач живи у времену у којем се 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, творећи ужасавајући утисак хаоса и непоретка. Овај произвољан однос према канону, налик Божанском управљању смислом, један је од главних 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 и из бахтиновског дијалогизма он издваја и присваја ону есенцију која дејствује разарајуће на сваки покушај апсолутизације спознаје и истине. Истовремено, Јерофејева проза прожета је дубоким интуитивним осећањем страха да се идући само корак даље него што би требало у назначеном правцу рушења апсолутних истина доспева до бездана свеопште релативизације, својствене не истинској уметности, но управо – идеологији.

Духовна страна човековог бића, чежња за Богом, у Јерофејевљевој перцепцији стварности димензија је која не полаже 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, најпосле, 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.” (44)

Литература

Аверинцев, Сергей, „Бахтин и русское отношение к смеху”, От мифа к литературе: Сборник в честь 75-летия Е. М. Мелетинского. М., 1993.

Аверинцев, Сергей, „Бахтин, смех, христианская культура”, М.М. Бахтин как философ., М.: Наука, 1992.

Bahtin, Mihail, *Problemi poetike Dostojevskog*, Zepter Book World, Beograd, 2000.

Bahtin, Mihail Mihajlovič, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i Renesanse*, Nolit, Beograd, 1978.

Эпштейн, Михаил, „После карнавала, или вечный Веничка”, www.venedikterofeev.ru

Јерофејев, Венедикт, *Москва – Петушки*, (Превео с руског Александар Бадњаревић) Каирос, Сремски Карловци, 1995.

Липовецкий, Марк, „С потусторонней точки зрения: пост-модернистская версия диалогизма“, Venedikt Erofeev's Moscow–Petushki. Critical Perspectives, Lang, New York, 1997.

Milica Mustur

Dialog mit Bachtin
(Dialogizität, Karnevalisierung und Intertextualität im
Roman *Moskau-Petuški* Venedikt Erofeevs)

Zusammenfassung

In der Arbeit wurden einige wesentliche stilistische Merkmale des Romans *Moskau-Petuški* von Venedikt Erofeev wie Intertextualität, Zitathaftigkeit, Karnevalisierung und das Spannungsverhältnis zwischen monologischer und dialogischer Darstellungsweise untersucht. Erofeevs poetologischer Leitgedanke ist zu suchen in der komplexen Verwebung parodistischer, karnevalisierender und anderer Verfahren, die den Effekt des Dialogischen hervorbringen mit ernsthaft-tragischen Komponenten der Erzählung, welche eine monologische Sicht miteinbeziehen. Ausgehend von diesen narrativen und stilistischen Verfahren baut Erofeev, über die Erfahrung dialogisch-parodistischer Degradierung hinaus, ein affirmatives Verhältnis zu kulturellen und geistigen Werten sowie zur russischen literarischen Tradition auf.

Schlüsselwörter: Dialogizität, Monologizität, Karnevalisierung, Intertextualität, Zitathaftigkeit, Bachtin.