

Игор Перишић¹

*Институти за књижевност и уметност, Београд*²

ГОГОЉЕВЕ МРТВЕ ДУШЕ: СМЕХОВНА ПРОТОТРАНСГРЕСИЈА РЕАЛИЗМА

У тексту аутор предлаже да се роман Мртве душе Николаја Гогоља треба сматрати смеховном прототрансгресијом реализма, а не правомерно реалистичким делом. Да би се потврдила та теза, у другом делу текста испитује се како би се могли теоретизовати неки Гогољеви 'ирационални' комички поступци, понајвише ослобођена поређења која у великој мери доприносе утиску о ауторском подсмеху правоверној репрезентацији у Мртвим душама.

Кључне речи: Николај Гогољ, *Мртве душе*, смех, комика, реализам, прототрансгресија реализма, реализовано поређење, ослобођено поређење.

Роман Мртве душе Николаја Гогоља (објављен 1842. године) осим што испуњава неке захтеве реалистичке поетике, може се посматрати и као пародија реализма пре реализма (зато што у том тренутку реализам још увек није *mainstream*, или традиционалније речено: реализам је тада у својој раној фази), или прототрансгресија реализма, што је свакако битно и за смех који се појављује у њему, који је тако делимично и метасмех, тј. самосвесно пародирање приповедачких конвенција. У том смислу, Гогољев роман, поред тога што јесте на неки начин и репрезент реалистичке поетике, врхунац је смеховне, аукторијалне³ приповедачке традиције: од античког романа, преко Сервантеса до енглеског хумористичког романа. У Мртвим душама дакле занимљивије је оно што се не тиче заправо небитне фабуле, оно што је део немиметичког сувишка, реторике, стилистике итд. Гогољева прототрансгресија реализма, изведена на првом месту помоћу смеха, сведочи да смеховна књижевна дела показују тенденцију надилажења сопствене 'стилске формације'.

Чувене су Набоковљеве речи о Гогољевом антиреализму. Велики руски циник наиме тврди да је исто тако бескорисно у Мртвим душама

1 perisigor@gmail.com

2 Текст је резултат рада на пројекту „Културолошке књижевне теорије и српска књижевна критика“ (178013), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

3 Франц Штанцл одређује категорију аукторијалног романа. Приповедање се у њему претвара у расправу о приповедању: „Аукторијални приповедач има још један повод да се упусти у збуњујућу игру стварности и привида: то је његова често врло изражена склоност да чин приповедања претвори у предмет својих разговора са читаоцем“. (Штанцл 1987: 45–46)

тражити аутентичну руску позадину као што би било бескорисно да неко покуша да „створи утисак о Данској на основу оне ситне чарке у магловитом Елсинору“ (Набоков 2006: 7). Друштвени услови и окружење уопште нису битни за Гогољеве јунаке. Из тих разлога могућа је и тврдња да нас почетак Мртвих душа уводи „не у средину руског губернијског града првих деценија XIX века, него у сан, гротескни сан, где нема људских лица“ (Голенишчев-Кутузов 1937: 42). Ако се овако приђе Гогољевом роману, онда сви трагови репрезентације заправо нису од кључног значаја за његово разумевање, ту се заправо ради о опису света наоко сличног стварном, који се међутим испоставља на првом месту гротескно-фантастичним.

Ипак, гротескно-фантастично доминантна је одлика неких других Гогољевих дела, а Мртве душе, упркос свим могућим оградама, ипак у некаквом смислу јесу реалистичне. За разлику од онога што ће касније бити речено у корист Гогољеве антирепрезентације, треба при почетку текста нагласити чињеницу да у Мртвим душама наравно има типичности, онакве типичности која се обично подразумева када се говори о Гогољевом критичком реализму. Рецимо, Коробочка је „једна од оних матушки, ситнијих спахиница, које се жале на неродице, штете, и држе главу мало накриво, а међутим скупљају помало парице у кесице...“ (46),⁴ што је врло упечатљиво и тачно у реалистичком смислу. На оваквој линији постижу се и неки од најјачих ефеката реалистичке приповедачке традиције: реч је о наративним опсервацијама у којима се постиже провиђење необичне тачности; више истинитости, откривање онога што је много пута и читалац у животу видео али никад није одговарајуће вербализовао. Једноставније речено, најбољи писци реализма имају способност да у малом опису репрезентују читаву класу личности из свакоднев-ног живота.

Какав је дакле тај Гогољев реализам у Мртвим душама? Да ли је правоверно реалистички? Када Ерих Ауербах говори о „креатуралном реализму“ Раблеа (Ауербах 1968: 275) – као једном виду реализма, који је по њему ванвременска појава а не стилска формација везана за одређено време – та запажања би се у извесном смислу могла применити и на руског писца. И Гогољев реализам би се пре могао посматрати као креатурални, а не као ‘реалистички реализам’ (онај у смислу прихваћене и дефинисане стилске формације, објективног представљања савремене друштвене стварности са критичко-аналитичким претензијама и уз со-

4 У тексту се користи превод Мртвих душа из пера Милована и Станке Глишић. Превод је први пут објављен 1921. године и од тада је много пута прештампаван, наравно уз интервенције редактора. Сви цитати из Гогољевог романа обележени су бројем стране у заградама у самом тексту и односе се на издање: Гогољ 2004. Други превод на српски језик (или трећи, ако као први рачунамо онај који су 1872. године објавили Љубомир Миљковић и Милован Глишић), који је дело Радована и Мире Лалић (први пут објављен 1987. године), користи се само када то буде било неопходно у разјашњавању неких недоумица и биће увек посебно наглашено да се консултује и тај превод. Сви наводи из превода Лалићевих цитирају се према издању: Гогољ 2008. Место које је се наводи обележава се бројем стране у загради у самом тексту. Оригинални текст на руском језику цитира се у уластим заградама према издању: Гогољ 1956.

циолошко-психолошки мотивисане ликове). Попут Ауербаха и Михаил Бахтин говори, такође поводом Раблеа, о „гротескном реализму“, чије је основно својство „снижавање, то јест превођење високог, духовног, идеалног, апстрактног на материјално-телесни план, на план земље и тела у њиховом нераскидивом јединству“ (Бахтин 1978: 28). А такав реализам, који је увелико присутан и код Гогоља, пре свега јесте естетичка концепција стварности, која је значајно другачија од реалистичког концепта објективног представљања савремене друштвене стварности.

На основу тога, посматрање Мртвих душа искључиво у кључу критичког реализма увелико постаје комично. Као пример оваквог погледа може се навести за бившу српскохрватску културу значајан текст Александра Флакера о Гогољу. У њему Флакер тврди да је неухватљиви, одсутни јунак Гогољевог романа заправо руско друштво, а да Гогољеви антикарактери одлично указују на природу руских друштвених односа. У таквом приступу, дирљиво је рецимо Флакерово уверење да је отупелост руских мужика последица конкретних друштвених услова које су принуђени да живе, или да је Чичиков целовит људски лик који се, додуше морално недопустивим средствима, бори за друштвену афирмацију, што је психолошки мотивисано његовим тешким и понижењима испуњеним животом (Флакер 1965: 39–55). Оваква тумачења нису само последица дуге традиције совјетских читања Гогоља у вулгарној соцреалистичкој оптици. Флакерово тумачење је много интелигентније и у њему се налази велики број луцидних запажања. Поставља се онда питање како интелигентна анализа може да буде погрешна. Може, када се деси грешка у разумевању правог Гогољевог главног јунака – смеха. Флакер пише у традицији која сматра да у Гогољевом смеху, а донекле и у смеху уопште, превладава критички, сатирички, антиутопијски пол. Свакако да таквог момента у смеху има, али он се користи и карактеристичан је за уметнички мање вредна дела, а Гогољев смех никако није сводљив на вулгарне функције друштвене сатире.

У опозиту према Ђерђу Лукачу који (као и велики део руско-совјетске критике) у Гогољевом делу види победу реализма над реакционарном идеологијом аутора, Драган Недељковић наводи мишљења оних који тврде супротно. Аргументи се своде на следеће: стилска средства којима се Гогољ служи (хипербола, метафора, оксиморон) нису карактеристична за реализам који се заснива на метонимији; ликови су више надреални но што су стварни; Гогољ не слика објективну стварност, већ стварност своје фантазије (Недељковић 1973: 97) (која се додуше ‘случајно’ понекад подудара и са стварном стварношћу). Сматрајући да Гогољев циљ није стварање карактера него жонглирање карикатурама, сам Недељковић примећује да је Чичиков без правих одредница, сав је „ни... ни“, он је антикарактер, прави ванвременски човек без својстава. Убрзо постаје јасно да Чичиков има „изузетну способност прилагођавања која се граничи с менталном акробатијом. Чим уђе у нову средину, он од ње, такорећи, преузима боју. Камелеон у људском обличју“

(Недељковић 1973: 40). Исто тако, и портрет једног од спахија из Мртвих душа, Мањилова, јесте антипортрет, зато што овај нема ни врлина ни мана, нема заправо ничег личног (Недељковић 1973: 45). Могло би се тврдити и супротно: лична је његова безличност, она је толико пренаглашена да постаје потпуни контраст било којем типу из стварног живота. Али, и тада, Мањилов који се не развија него утврђује само једно једино својство, иако јесте тотални тип, ипак „тај непомућени тоталитет без противречја све је друго више него карактер реалистички схваћен“ (Недељковић 1973: 46).

Нана Богдановић, поетички толерантно приступајући Гогољевим делима, сматра да код руског писца доминира реализам, али да би се Николај Васиљевич без тешкоћа могао уклопити и у неку другу стилску формацију. Када је пак реч о самом реализму, Богдановићева, следећи Бахтинова запажања о гротескном реализму, наводи да је Гогољ умео макар и несвесно да уочи „апсурдности живота и да акцентује оне његове манифестације које, рекло би се, прелазе оквири рационално доживљене стварности, у његовим делима никад не сагледамо стварност у њеном нормалном и логичном пресеку“ (Богдановић 1957: 373). А не-реалистично сагледана стварност понекад добија и надреалне елементе (Богдановић 1957: 375). Ипак такво сагледавање стварности не би се могло назвати у правом смислу надреалистичким. Ту се ради о надреалном у реалном, или о опажању апсурда, бесмислице, баш у стварности, а не о формирању надстварности као трансценденције реалности, чему је надреалистички покрет тежио.

Дајући реч Гогољевом тексту, погледајмо чувени почетак Мртвих душа, долазак Чичикова у анонимни губернијски град:

„На капију једне гостионице у губернијском граду НН. уђоше доста лепе каруце, онакве у каквима се возе нежење, пензионисани потпуковници, капетани друге класе, спахије који имају стотинак душа сељака – једном речју, сви они што се зову осредња господа. У каруцама је седео господин, ни леп ни ружан, ни сувише дебео ни сувише мршав, не би се могло рећи да је стар, а ни да је сувише млад.

Његов долазак није начинио у граду баш никакве буке и није био праћен ничим особитим...“ (5)

Осредњост се на почетку Мртвих душа јавља заправо као пародија реализма, или боље: исмевање стварности, или покушаја репрезентације стварности, а не правоверна репрезентација. Јер кад је неко осредњи, ни леп ни ружан, ни мршав ни дебео, ни млад ни стар, неко ко не изазива никакве особите реакције, онда он није репрезент, као тип у реалистичком смислу, већ такорећи приповедно-математичко исмевање репрезентације типа, који би у таквом иронијском контексту био механичка средина између крајности.⁵ То онда повлачи са собом и разне доктрине

5 Ово стално инсистирање да Чичиков није ни висок ни низак, ни дебео ни мршав, уз тежњу да се цео свет подели на хумористичке бинарне опозиције, обично је тумачено

мимезе које су на тај начин пародиране. Уз то, одабиром оваквог јунака за главног јунака романа благо се пародира (да ли интенционално или не, није од пресудне важности) и Аристотелова теорија смеха (видети: Перишић 2012: 60–66) и његов захтев да предмет смеха (ружноћа, погрешка) не сме да буде одвише екстреман: ако је тако, онда и онај који ће бити носилац радње једног комичког романа мора да буде подједнако удаљен од крајности мршавости и дебљине, старости и младости итд.

Касније, када већ почне да улази у друштво важних личности у анонимном губернијском граду, приповедач мало другачије представља Чичиковљеву осредњост (типичност):

„Него, падало је у очи, да је он то све умео заоденути некаквом одмереношћу, умео је лепо да се држи. Није говорио ни гласно, ни тихо, него сасвим онако како треба. Једном речи, окрени како хоћеш, био је то човек на свом месту.“ (17)

Дакле, овде нема ни говора о неутралном представљању и типичности зато што је ово ни-тамо-ни-вамо пропраћено очитом и отровном иронијом: баш је то примерна особина узорног човека. (Касније се за спахију Мањилова, који је такође таква сорта, каже да је један од људи који „нит’ смрде нит’ миришу“ (24), те да се при сусрету с њим, због његове одвратне заслађене љубазности, на крају осети само убиствена досада као израз поетике животне осредњости.) У свему томе, дакле, главна ствар је осредњост а не типичност. И не само то, и када неки лик заиста јесте тип, онда је то тип од најниже врсте, заправо на делу је померање типичности у смеру натуралистичког ‘доле’: обично се код Гогоља испоставља да је „тај и тај“ обична хуља. И тиме се, осим што се смеховно трансгресира реализам, проседе потпуно помера ка апсурдоликом реализму кафкијанске провенијенције. Гогољ је, попут Кафке, пре геније комичког апсурда, а никако сатиричар вулгарно материјалистички схваћене стварности.

И соба и гостионица с почетка Мртвих душа на први поглед су такође обичне:

„Соба беше обична, јер је и гостионица била такође обична, то јест сасвим онаква, какве су гостионице по губернијским градовима, где путници за две рубље добивају мирну собу с бубашвабама што вире из свих углова као суве шљиве [с тараканами, выглядывающими, как чернослив, из всех углов], и са вратима увек заклоњеним орманом што воде у суседну собу, у којој се сместио сусед, ћутљив и миран човек, али преко мере радознао [чрезвычайно любопытный] – волео би да дозна све појединости о путнику.“ (6)

као Гогољево инсистирање на типичности, односно проналажењу типичности по формули средње мере. Међутим, у оваквом поступку данас се пре чита прото-пост-модернистички смех који прати структурисање света преко истакнутих и хиперболизованих супротних начела који тако симболизују несазнатљивост приповедачке па самим тим и светске истине.

Али, ова обичност малко је необична.⁶ Соба је мирна – а бубашвабе вребају из свих углова. Сусед је обичан – али необично радознао. Ништа заправо није како изгледа. Свака обичност се преображава у своју супротност, смехотресно је поништавајући, или у своју истост, јер и пролиферација обичности рађа необичност: и то је фигура смеховног превредновања стварности.

И губернатор је „ни дебео ни танак“ (11) – Гогољева комична визија показује тенденцију да цео свет укалупи у ту комичну (и сатиричну, што је мање занимљиво) меру осредњости. Код таквог губернатора Чичиков, који са своје стране има чин „ни одвећ велики ни одвећ мали“ (13), иде на забаву где присуствујемо механичкој подели целог света на две врсте:

„Мушкарци су ту, као и свуд, били од две врсте: једни танушни, који су се једнако увијали око дама... [...] Другу врсту мушкараца састављали су дебели или такви као Чичиков, то јест ни одвише дебели, али ни танки.“ (13)

Смех који прати овакво механичко разврставање, иако и даље има елементе сатире у складу с поетиком реализма, ипак би се више могао довести у везу с постмодернистичком поетиком и пародијом несазнатљивости истине, чија се недокучивост исказује преко смеховних механичких генеалогичких конструкција које су учињене самосвесно видљивим па се одмах поимају као конструкција. Ширење игре с бинарним опозицијама на цео свет, механичко разврставање људи на две групе, то је заправо и антрополошки горки подсмех људској врсти као таквој.

Одмах на почетку Мртвих душа ту је још једна изврсна микро епизода. У току је сцена Чичиковљевог уласка у гостионицу:

„У међувремену док су се каруце примицале гостионици, наиђе неки младић у белим панталонама од ланене тканине, веома узаним и кратким, у фраку с покушајима на моду [во фраке с покушењима на моду],⁷ испод којег се видео пластрон закопчан тулском прибадачом у виду бронзаног пиштоља. Младић се осврте, погледа каруце, придржа руком качкет који му умало не однесе ветар, па оде својим путем.“ (5)

Помпезно и детаљно представљен младић, са живописном модном стратегијом, заправо нема никакву функцију, он се појављује на почетку романа и нигде више. Има само улогу окидача (метанаративног) смеха. Реалистичке нефункционалности имају дакле функцију осмешивања реалности, а не њене репрезентације. Или, ако је реалност заправо перцепција реалности, онда њено форсирано осмешивање јесте репрезентацијско у складу са субјективношћу која посматра, а то онда нема везе са реалистичком поетиком која смех углавном употребљава у сатирично-објективне, а не трансгресивне сврхе.

6 Упоредити: „Обична гостионица обичног града има и обичне собе, али поређења и поједини детаљи обичног ретки су и необични. Обичне ствари као да се напухавају, издвајајући се по својој очигледној и детаљној апсурдности“. (Шкловски 1992: 332)

7 И овакав превод је духовит, али пошто покушение значи и „напад“, „атентат“, смеховни ефекат би се постигао рецимо и овим варијантама „у фраку који је био у рату с модом“, или „у фраку који је атаковао на добар укус“. Лалићеви преводе „у фраку са претензијама на моду“ (5).

Илија Голенишчев-Кутузов запажа да у представљању младића, између прслука и качкета нема ничега (Голенишчев-Кутузов 1937: 43). Гогољ приказује, ако се тако може рећи, комичке утваре, постварењем деградиране особе. Поводом ове сцене, у тексту „Гогољев смех“, Р. В. Халет примећује да постоји јак елемент садизма у Гогољевом односу са читаоцем, садизма у смислу да аутор побуди занимање читаоца за нешто па га затим углавном хумористички изневери. Привидно релевантна ирелеванција и антиклимакс су, по Халету, дакле Гогољеви заштитни знаци. Поред осталог, пример за привидно релевантну ирелеванцију је овај младић с почетка, један од Гогољевих хомункула који се на сцени појављује само зато да би нетрагом нестао (Халет 1971: 380). У том смислу и фамилијарни пробисвет из Мртвих душа, спахија Ноздрјов, стално помињући људе које саговорник не познаје и такође реферисањем на нешто што нема благе везе са саговорником, на микроплану понавља Гогољев општи поступак убацавања миметички сувишних ликова.

Гогољева ‘поетика’ прототрансгресије реализма видљива је и на основу употребе аукторијалног приповедања у сврхе антирепрезентације (исмевања реалистичког представљања). У следећем одломку реч је о Чичикову:

„Господин скиде качкет и осави с врата вунену мараму, дугиних боја, онакву какве ожењеним људима прави жена својим рукама, дајући им потребна упутства, како ће се њом умотати, а нежењама – не могу поуздано казати ко прави, бог ће их знати: ја никад нисам носио таквих марама.“ (8)

Баш кад читалац помисли да се неутрални приповедач размахео у развијању минитрактата о марамама, умеша се аукторијални приповедач који пародира то свезнање, говорећи да он не зна каква је друга могућност с марамама. Употреба оваквог аукторијалног приповедача у вези је с традицијом смеховних романа из прошлости (Дон Кихоте, Тристрам Шенди, на пример). У традицији је таквих приповедача да се поигравају очекивањима читалаца:

„Него, читалац ће о свему томе дознати поступно и у своје време, ако само имадне стрпљења да прочита ову приповетку, врло дугу, која ће се после развијати све шире и пространије, што се више буде примицала крају, који дело крунише.“ (19)

Такав приповедач, привидно ничим неизазвано, има потребу да у приповедање убаца размишљања поводом неке прилично слободне теме, као што је трактат о прохујалој младости у тренутку када се Чичиков приближава Пљушкиној кући (116–117), или пак мини есеје о старости (135), или о породичном животу (141). Све то води ка Гогољевом поступку смеховног ослобођања поређења, о чему ће бити речи у другом делу текста. На основу тих примера, повратно, постаће јаснија и теза првог дела текста о Мртвим душама као неправовечно реалистичком делу, смеховној прототрансгресији реализма.

Како дакле већ постаје полако јасно, Гогољ је нека врста хињеног, комичког, трансгресивног реалисте, што значи да он мора да за строге очи замишљене реалистичке цензуре подастре у сваком моменту нешто што ће да 'личи' на реализам. Тако и његови бесмислени дијалози, парадокси, апсурди нису на први поглед видљиви. Неке по бојажљиво схваћен здрав разум сурове истине код њега су замаскиране у класичне, реалистички разумљиве књижевне поступке. Такав је случај и са његовим поређењима. Употреба ове традиционалне технике, која је тако рећи најчешћи случај фигуралне употребе језика, у Гогољевом тексту веома је честа. И на први поглед, све је ту реалистички правоверно: појединачним догађајима путем поређења придодаје се универзална димензија. Гогољева парареалистичка лукавост била је у томе што је баш те унеколико најрационалније поступке у књижевној уметности 'ирационализовао' и тако на мала врата још једном увео облике смеха који воде ка ирационализацији целог његовог романа, а и ка заумној трансформацији појединачних догађаја. Наравно, Гогољева 'ирационална',⁸ 'разуларена', 'ослобођена' поређења не воде текст до прости бесмислице, већ је такав поступак уметнички целисходан само онда када 'ирационална форма' и даље на неки начин 'прича' о представљеном свету, такорећи наставља политику репрезентације света другачијим средствима, тј. када је прототрансгресивна у односу на реализам, што значи да се у њој и даље могу читати реалистички трагови.

По Лидији Мустеданагић, реализовано поређење је оно у којем се метафоричко подручје „осамостаљује, добија властити живот и често више нема везе с полазном речи“ (Мустеданагић 2002: 63). (Због разлике у односу на реализовану метафору,⁹ фигуру чија се употреба најпре везује за Михаила Булгакова и роман Мајстор и Маргарита, овде је одлучено да се та поређења ипак зову ослобођеним, што је нешто шири случај.) Могло би се теоријски неозбиљније додати да се оно еманципује од садржине: попут детета у пубертету које слободу користи у сврхе разуларивања, тако и ова поређења у самозадовољству сопственог неконтролисаног и краткотрајног слободног битисања заборављају свог наративног родитеља.

8 Нана Богдановић запажа да су Гогољеви поступци померања реалности ка хиперболи и гротесци, као и посебна склоност за чудне догађаје и чудне ликове, заправо ирационални елементи његовог реализма. (Богдановић 1957: 380)

9 Реализованих метафора има на неким местима и код Гогоља. На пример, код спахинеце Коробочке изгорео је ковач. Када Чичиков логично закључи да се десио пожар, спахинеца нелогично, у смислу реализоване метафоре, одговори: „сам је изгорео, храно моја. У њему се наједанпут нешто запалило, беше се одвише напио: тек изби из њега плав пламен, па сав изгоре, изгоре и поцрне, као угаљ...“ (52–53). Или када тужилац, пресвиснувши од бриге, буквално умире. Умире од страха, после свих фантастичких импликација које би могле задесити његову паланку чију је јасност заматлио долазак Чичикова(221–222). Ипак оваквих реализованих метафора, за разлику од Булгаковљевог романа, у Мртвим душама нема баш много. Код Гогоља је много чешћа употреба реализованог (ослобођеног) поређења, а не метафора.

У том смислу, и овај део текста користи се поређењима и метафорама: за Гогољева ослобођена поређења, што је већ једна метафора, употребљавају се, у специфичним случајевима, и метафоричке одреднице попут 'заузвано', 'разуларено' или 'сапето'. Међутим, није ствар само у 'фигуративизацији' научног текста (то је на крају ствар сваког личног стила, па и оног научног), већ и зато што ти метафорички термини помажу – по механизму слично се сличним тумачи – да се боље објасне неке нијансе 'ирационалног' поступка ослобађања поређења, што је један од главних поступака Гогољеве смеховне прототрансгресије реализма.

Гогољ је дакле веома склон дигресијама које „обећавају да ће одвести некуд, али се завршавају у неизбежном *cul-de-sac*-у, као што је, на пример, прича о капетану Копејкину“ (Халет 1971: 380). Могло би се рећи да се оваквим поређењима, која се шире на приповедне комичке дигресије, занима цела аукторијална приповедачка традиција, и још уже: аукторијално-комичка. Прави примери су Сервантесов Дон Кихоте са унеколико разумнијим дигресијама које су барем наративно 'уреалистичене' јер је познат глас који их приповеда, док је код Лоренса Стерна у Тристраму Шендији на делу још већа комичка ирационализација приповедних уметака која иде и ка онтолошкој дестабилизацији наративних инстанци у роману.

Да би се видела комичка функција Гогољевих ослобођених поређења, најпре се наводи једно које није смешно и које, следствено томе, није баш слободно. Уосталом, као и скоро све у вези с Пљушкином, поређење се завршава у пошлости.¹⁰ Реч је о Пљушкиновој краткотрајној емотивној реакцији:

„И по том хладном лицу наједанпут промаче некакав топал зрак, појави се – не осећање, него некакав блед рефлекс осећања: појава слична неочекиваној појави утопљеника на површи воде, која изазове радосну вику у гомили, што је опколила обалу; али обрадована браћа и сестре узалуд бацају с обале уже и узалуд чекају, неће ли се опет помолити леђа или руке уморене борбом – појава је била последња. Све је мирно, и после тога буде још страшнија и пустошнија умирена површ неме стихије. Тако је и лице Пљушкиново, одмах после оног осећања што се тренутно опазило на њему постало још неосетније и још јадније [пошлее].“ (133–134)

Поређење, дакле, није само себи сврха, не завршава се слободно, тј. без враћања на почетак, на оно што је било предмет поређења. Овим поновним уланчавањем („Тако је и...“) оно добија наративну функцију и није искључиво слободна игра приповедачке маште. На основу тога, оваква поређења, која заправо имају традиционалну функцију симболичког обогаћивања реалне слике, могла би се назвати, метафорички, 'сапетим', а пошто и сапета поређења могу да буду комична, онда је још прецизније рећи да је овде реч о сапетом некомичком поређењу.

¹⁰ Чувену Гогољеву пошлост, реч на којој се заснивају многа тумачења његовог портретисања учмалости феудалне Русије, Глишићеви овде преводом као „јадност“, што је можда и најтачнији њен превод.

То је једноставан случај. Компликованији је онај који се јавља у расправи две умиљате госпе о правој природи Чичиковљевог подухвата. Усред те комичке парнице, попут несташног зеца, ускоче и ово поређење, које се односи на тренутак када једна умиљата госпа треба да каже другој кључну реч која ће заврзламу разрешити:

„Тако руски племић који ватрено воли псе и лов, прилазећи шуми, из које тек што није искочио зец кога су хајкачи већ уморили, за трен ока сав се, заједно са својим коњем и замахнутим бичем, претвори у барут у који ће се, рекао би, сад убацити варница. И не обзирући се што са пољане веје на њега јака мећава, сипа му сребрнасте звездице у уста, бркове, очи, обрве и даброву шубару, он чврсто стоји и нетренимице гледа у замагљен ваздух, и ено, већ је достигао зеца, већ га је убио.“ (196)

У овом заиста мајсторском метанаративном поређењу на делу је комичка осцилација између функционалности и слободне игре уобразиље. Две умиљате госпе, разрешивши мистерију Чичикова, после овога заиста метафорички убију зеца. А неадекватност сапостављања два референтна система, која је у приповедање укључена скоро немотивисано, на крају рађа смех над изненадним открићем да је поређење било мотивисано.

Сличан амбивалентан процес на делу је у следећем поређењу. Црни фракови (метонимијска замена људи оделима), на забави код губернатора при почетку романа, пореде се с метежом мува, и онда – по једном могућем тумачењу – то поређење постане само себи сврха, грана се у најразличитије могуће правце да би се на крају распрсло у својој смеховној излишности, неповезаности с оним што је било полазиште:

„Црни фракови промицали су и пролетали појединце или у гомилама тамо и амо, као што промичу муве по белом сјајном шећеру, у време врелог јулског лета, кад то стара кључарка сече и ситни на блистава парчета пред отвореним прозором, а деца, начетивши се наоколо, гледе сва, пратећи радознано покрете њених храпавих руку, што измахују маљићем, а ваздушни ескадрони мува, које је подухватио лак ваздух, улећу смело, као праве газде, и користећи се старичиним слабим видом и сунцем, које јој засењује очи, нападају на слатке комадиће, час појединачно, час у густим ројевима. Њих је нахранило богато лето, које им ионако на сваком кораку поставља слатка јела, и оне нису никако улетеле зато да једу, него само да се покажу, да прођу тамо и амо по гомили шећера, да протрљају стражње или предње ножице једну о другу, или да се почешу њима испод криоца, или, пруживши обе предње ножице, да се протрљају њима изнад главе, да се окрену и одлете, те да опет долете с новим несносним ескадронима.“ (13)

Ово би могао да буде изванредан пример чистог разулареног (ослобођеног) поређења, у којем се представљени свет комички раствара на све ситније честице, као у својеврсном повратном зумирању, јер се са људи слика метонимијски сузила на фракове, са фракова на муве као метафоре људи (прво на муве у групи (ескадрони) затим на појединачне муве), да би дошла до ножица и крилаца мува – и онда следи *zoom out*:

опет ескадрони. Овај повратак отписане мувље ескадриле наговештава, метанаративно, и да само то поређење није тако разуларено како се чинило. Најпре се примећује да понашање мува ипак има смеховну везу с понашањем људи, али је једноставно простор који заузима то поређење на основу своје непримерене величине смешан.

Ширу пак симболичку функцију овог поређења описао је Драган Недељковић, ослањајући се на анализе Андреја Бјелог. Мада Гогољева поређења која разбијају монотонију приповедања, и због дужине названа хомерским, имају функцију пародирања епских конвенција, Недељковић показује да у овом случају постоји још нешто. Мува-поређење има сасвим конкретну симболичку функцију, оно је у том смислу сврховито, оно нешто 'говори', за разлику од фабуларне немости у нефункционалној варијанти читања тог поређења. По Недељковићу је дакле мува-поређење само део једног плана доследно спроведеног у целом роману. Слика људи-мува на почетку делује оперетски и безазлено, а касније развијеније и сложеније, да би се на крају могла протумачити и као својеврсна антрополошка поента романа: људи су, попут мува, сувишан терет на земљи. Ево закључка те анализе:

„Људи сведени на муве – то је и врхунац дехуманизације људи. Безличност, раширеност и морална беда бирократије нису се могле једноставније и упечатљивије насликати. И баш зато што је суштина поразна, писац проширује слику, преплављујући сликама-асоцијацијама сивило мртвих душа. Он очигледно има више да каже о мувама него о људима-мувама! Развијено поређење у хомерском стилу, али у антихомерском духу, има вишеструку улогу. Поред тога што изводи читаоца из затвореног и непријатног света људи-мува, оно га освежава хумором али не по цену удаљавања од истине. Пародирајући хомерски стил тиме што га не примећује на епске личности него на безличне људе-муве, Гогољ оспорава свету који слика поетичност, сваку људску целовитост и моралну вредност. Подсећање на Хомера треба да подвуче прозаичност савремености у којој за правог човека нема места.“ (Недељковић 1973: 35–37)

Упркос убедљивости Недељковићевог тумачења, на основу којег је ово поређење постало сапето, зауздано и уразумљено као део шире симболичке слике, не треба на концу сметнути с ума ни разуларену његову страну. Читање које би се заснивало само на слободном ходу маште присутном у овом поређењу и на основу тога закључило да се ту ради о интенционалној апсурдизацији наративног израза – мада без функционалног читања свакако некомплетно – не би било погрешно, јер се испоставља да су то два лица истог апсурда. И као у слици из најлепших снова класичне естетике, и овде се брак форме и садржине показује нераскидивим: ирационализација форме сугерисала је апсурдизацију садржине, и наравно *vice versa*.

Потпуно ослобођено поређење, којем се поред најбољег труда не може наћи друга функција до оне раскалашно-комичке, у Мртвим душама налази се сугубо замаскирано. Чичиков улази у двориште спа-

хинице Коробочке. Лавез паса се пореди са гласовима у музичком оркестру, па се то развија:

„Међутим, пси су ударили лајати у све могуће гласове; један, истурио главу горе па извија тако отегнуто и с таквим трудом, као да зато добива, богзна какву плату; други је одсецао набрзо, као звонар; међу њима је звонио, као поштанско звонце, неуморни дискант, по свој прилици, младога штенета, а све то завршио је најпосле бас, може бити старац, обдарен јаком псећом природом, јер је руљао [хрипел], као што руља певачки контрабас, кад је концерт у пуном јеку: тенори се пропињу на прсте од силне жеље да истерају високу ноту, и све, што је год тера навише устурајући главу назад, а једино он, забивши необријану браду у вратну мараму, причучнувши и сагнувши се готово до земље, пушта [пропускает] отуд своју ноту, од које се тресу и зује стакла у прозорима.“ (45–46)

У целом поређењу комична је замена чланова оркестра ревијом паса, уз придодату комику геста и покрета. Класична комика коју собом носи овај стари пас што крчи, промукло лаје или „руља“ (глагол хрипел; Лалићеви га преводје са „гудети“), остварена је поређењем са звуком контрабаса, при чему сам контрабас постаје смешан када се на њега усмери пажња независно од контекста целе композиције, или када он сам својим звуком контекст баци у страну. Међутим, ту постоји и натуралистичка нота. „Пуштање“ ноте старог пса, који је у напору да угоди оркестрацији пре тога био заузео одговарајући положај, могуће је прочитати класично, без скатолошких смеховних конотација, али чедном читању срећу квари неодољива натуралистичка аналогија пуштања ноте са пуштањем ветра. Подразумева се да и разуларена комичка функција није проста бесмислица, као што то нису били ни овде евоцирани комички натурализми, већ она која додаје неке циничне ароме представљеном свету, одређујући га метафизички као не баш најмиомириснијег од свих могућих светова.

Нешто по свет повољнија идеологија може се прочитати у следећем поређењу. На делу је опште улагивање Чичикову. Приређен је бал у његову част пошто је изашао на глас као племенит и богат господин, па чак и као леп човек:

„Није било лица на ком се није огледало задовољство или бар одсјајивање општег задовољста. Исто тако бива на лицима чиновника, кад дође надзорник који је одређен да прегледа крај поверен њиховој управи. Пошто их прође страх и они виде да му се штошта свидело, па се и он изволи нашалити, то јест, благо осмехујући се рекне неколико речи, онда се двоструко више смеју чиновници што су се близу њега начетили; смеју се од свег срца они који нису ни дочули шта је он рекао, и напослетку некакав жандарм што стоји чак код врата, на самом изласку, који се у свом веку никад није смејао и који тек што је претио свету песницом – и он, по вечитом закону одсјајивања, показује на свом лицу некакав осмејак, иако тај осмејак више личи на оно кад неко хоће да кине, пошто је шмркнуо јаког бурмута.“ (172–173)

На првом месту „вечити закон одсјајивања“, који се појављује и на почетку и при крају овог одломка, јесте имплицитно аутопоетичко разоткривање поетике поређења која почива на том такође универзалном закону људске свести која је увек уланчана у неки механизам саодношења, ланац у којем постоји оно пре и оно после. Тако и понашање људи иде за тим да преузима претходно понашање које је виђено, као што и јединица текста пореди себе са претходном да би некада покушала да се ослободи и да ‘узме ствар у своје руке’; у Гогољевом случају: како би у смеховном смислу заварала траг претходног члана и загубила се у комичкој бесмислици. „Вечити закон одсјајивања“ у исто време је и опис механизма смејања. Смех се ту појављује као бергсоновски ланац жеке (Бергсон 2004; Перишић 2012: 115–121), смех који на овом месту у Мртвим душама преображава не баш симпатичне њушке у неке такође безопасне њушкице. У складу са Гогољевим експлицитним исказима у одбрану смеха, овде се приказује како смех раскрављује и најнамћорасте персоне.

Уметнута новела у традицији аукторијалног, сервантесовског приповедања – и насловом „Прича о капетану Копејкину“ (212–217) из самог текста романа графички издвојена – испричана у техници сказа, са све поштапалицама карактеристичним за преношење усменог говора, јесте врхунац ослобођених поређења (у овом случају толико ослобођеног да је узнапредовало до самосталне новеле), односно асоцијативног приповедања које на крају треба да обезбеди једну од сврха Гогољевог текста: смех.

Ситуација у којој се новела уводи је оваква. Управник поште, на састанку на којем мушкарци доконавају ко је заправо Чичиков, изјави да је Чичиков у ствари капетан Копејкин. Онда следи уметнута новела о капетану која траје 5 страница. Мада на самом почетку управник поште исприповеда да је Копејкин у рату остао без руке и ноге, тек на крају, када уметнута новела послужи својој смеховној сврси, управник полиције досети се да га прекине, примећујући да су, упркос свим аналогјама, Чичикову удови на броју. На тај начин се до апсурда доводи сва поетика ослобођених или уметнутих поређења (при чему је ова новела најразвијеније уметнуто поређење), која немају баш много везе с предметом поређења. Тако и капетан Копејкин нема никакве везе с Чичиковом, битна је пародија чврсте реалистичке уланчаности приповедања, односно на делу је распричаност аукторијалног приповедача који се заноси богатством текстуалности или богатством веза које се могу извући од предмета ка свету, сведочећи о тајни или произвољности по којима се сличности препознају.

Модус „као да“ у поређењима како-тако функционише на неким местима, али кад се смеховно превреднује излази да „као да“ увек подразумева одсуство поредљиве копије, која са своје стране одбија функцију парадигме.¹¹ Када спахију Ноздрјова, фамилијарног пробисвета из

11 О томе говори и Доналд Фангер и на основу природе Гогољевих поређења назива га протонадреалистом. Налазећи да је гротескно спајање духовног и физичког, живог

Мртвих душа, апострофирају да им растумачи Чичиковљевој тајну, њему сâм језик иде ка лажи и ка фантастичним комбинацијама недовољно познатих чињеница које захтевају 'дораду'. Лаж се тако појављује као нужна допуна тајне света. Онако како Ноздрјов детаљно описује особе које је измислио при тумачењу празнина у Чичиковљевој романескној биографији, исто тако функционише и аукторијална свест која подражава ову фантастично туђепослену природу руске, или људске, душе, и у том смислу опет указује на сатиричну потку Гогољевог романа. Међутим, осим невеликих уметничких домета сатире као жанра, то указује и на комплекснију лабилност реалности – довољан је мали поремећај, непажња, заборављање главне нити која је заправо један фантазам, па да се оде у други фантазам разбокорених, паралелних стварности. Ослобођења или уметнута поређења заправо сведоче о расцепу између референтних система: онај примарни лако се потискује у име конкурентских који исто тако могу бити примарни.

Гогољева употреба „комичких алогизама“, о којима је говорио Александар Слонимски као средству за деструкцију било каквих логичких и каузалних веза (Слонимски 1923; Халет 1971: 383), видљива је дакле била и на основу употребе ослобођених поређења. Када логичке и каузалне везе између предмета поређења и самог поређења сасвим пукну, настаје ослобођени смех који даље нема везе ни са каквим представљањем у Гогољевом роману, већ више изражава ону суштинску особину смеха као реакције на опажање формалног несклада два референтна система. Међутим, како је показано, смешна су и поређења која нису сасвим слободна, која имају неку читљиву функцију. На првом месту зато што поступак ако хоће да буде књижевни, тј. уметнички може да буде ирационалан само као привидно ирационалан, као онај за кога се на крају, ако је успео, увек нађе некаква функција или тумачење. Па и када је у функцији фигуре апсурда и то је још увек контекстуална функција, заправо само још једна од фигура приповедања. Тако и она поређења која су добила потпуну слободу раде бољи посао у корист Гогоља великог писца него било шта друго, она му прибављају књижевноисторијску позицију претече разних нереалистичких поетика, надреализма, књижевности апсурда и сл. Али на концу, мада на неки начин увек рационално читљиво, ипак то није могло никаквим рационалним планом да се осмисли, реч је напросто о генијалности која увек има и рационалну и ирационалну страну, као што и смех има свој интелигибилни део (како

и неживог, закон Гогољевог света, Фангер сматра да су та поређења различита код Чарлса Дикенса и Гогоља: „Дикенсовски преображај најчешће је уведен помоћу 'као да' конструкције (*as if*) – реченичке конструкције коју Гогољ много ређе користи. Карактеристично је да Гогољ поништава такве везе са светом здравог разума, баш као што избегава и главни дикенсовски баласт нормалности – приповедни тон и тачку гледишта са којима се нормалан, разуман читалац може идентификовати. [...] Дикенс је био прозван надреалистом без довољно разлога; назив више одговара Гогољу“ (Фангер 1995: 101)

је Бергсон упорно понављао), али и свој ирационални остатак, заумну допуну која заправо у свим теоријама смеха наново измиче.¹²

Литература

- Ауербах 1968: Е. Ауербах, *Мимезис: Приказивање стварности у западној књижевности*, Београд: Нолит, превео Милан Табаковић.
- Бахтин 1978: М. Бахтин, *Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века и ренесансе*, Београд: Нолит, превели Иван Шоп и Тихомир Вучковић.
- Бјели 1996: А. Белый, *Мастерство Гогоља*, Москва: МАЛП.
- Бергсон 2004: А. Бергсон, *О смеху*, Нови Сад: Vegamedia, превео Срећко Цамоња.
- Богдановић 1957: *Фантастика и реализам у Гогољевим делима*, Београд: Дело, 2, 372–384.
- Гогољ 1956: Н. Гогољ, *Мртве душе*, Москва: Государственное издательство художественной литературы.
- Гогољ 2004: Н. Гогољ, *Мртве душе*, Београд: Политика/Народна књига, 2004, превели Милован и Станка Ђ. Глишић.
- Гогољ 2008: Н. Гогољ, *Мртве душе*, Београд: Paideia, превели Радован и Мира Лалић.
- Голенишчев-Кутузов 1937: И. Голенишчев-Кутузов, *Из нове руске књижевности*, Београд: СКЗ.
- Мустеданагић 2002: Л. Мустеданагић, *Гротескни брeвијар Борислава Пекића*, Нови Сад: Stylos.
- Набоков 2006: В. Набоков, *Есеји*, Београд: ННК Интернационал, превела Маја Врачаревић.
- Недељковић 1973: Д. Недељковић, *Универзалне поруке руске књижевности*, Нови Сад: Матица српска.
- Перишић 2012: И. Перишић, *Увод у теорије смеха: Краћак преглед теорија смеха од Платона до Проја*, Београд: Службени гласник.
- Слонимски 1923: А. Л. Слонимский, *Техника комическог у Гогоља*, Петроград.
- Фангер 1995: Д. Фангер, Гогољ – Реализам, романтизам и гротеска, Београд: *Реч*, 10, 100–104, превела Брана Миладинов.
- Флакер 1965: А. Flaker, *Ruski klasici XIX stoljeća*, Zagreb: Školska knjiga.
- Халет 1971: R. W. Hallet, The Laughter of Gogol, *Russian Review*, 4, 373–384.
- Шкловски 1992: В. Шкловски, *Николај Васиљевич Гогољ*, Београд: Трећи програм, 92–95, 261–339, превела Милица Николић.
- Штанцл 1987: Ф. К. Штанцл, *Типичне форме романа*, Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада, превела Дринка Гојковић.

12 Што свакако не значи да све у смеху измиче теоретизацији. Као и о сваком естетском феномену, о нечему у смеху се увек може теоријски говорити. Да није тако ни овог текста било не би.

Igor Perišić

GOGOL'S *DEAD SOULS*: A LAUGHTER PROTO- TRANSGRESSION OF REALISM

Summary

In this paper the author suggests that Gogol's *Dead Souls* should be considered a laughter proto-transgression of realism, and not as an orthodox realist text. In order to better explain this thesis, in the second part of the paper the author tries to examine the possible treatment of some 'irrational' comic strategies, best illustrated by Gogol's runaway comparisons.

Key words: Nikolai Gogol, *Dead souls*, laughter, comic, realism, proto-transgression of realism, realised comparison, runaway comparison.

Примљен марта 2013.
Прихваћен маја 2013.