

УЛОГА И ДЕЈСТВО БЕТОВЕНОВЕ МУЗИКЕ У ТОЛСТОЈЕВОЈ „КРОЈЦЕРОВОЈ СОНАТИ“

Апстракт: Рад је посвећен важном месту које у Толстојевој приповеци „Кројцера соната“ заузима Бетовенова музика, тачније соната по којој је приповетка и насловљена, односно утицају који је њено извођење имало на главног јунака Позднишева, те како се дејство музике одразило на трагедију која је уследила: Позднишовљево убиство супруге Лизе.

Разматра се противречан утисак и двојак однос који Позднишев има спрам Бетовенове „Кројцерове сонате“: онај из ноћи извођења, који је крајње *позитиван*, када се Толстојев јунак осећао испуњено, радосно, лако, лепо и задовољно и онај накнадни, ретроспективни, када соната за њега постаје „страшна ствар“ и нешто језиво, погубно, што уноси немир у душу.

Рад нуди одговор на кључно питање: шта је то што је Бетовен, по Позднишовљевом доживљају његове музике, осећао, схватао и могао, а што њему, Позднишеву, не припада, што он не може, те га то понајвише и узнемирава?

Кључне речи: Лав Толстој, „Кројцера соната“, Лудвиг ван Бетовен, Соната за клавир и виолину у А-дуру, Оп. 47, дејство музике, класичан сонатни облик, први престо

Да музика заузима важно место у Толстојевој приповеци „Кројцера соната“ јасно је већ из њеног наслова, којим се упућује на Бетовену сонату за клавир и виолину у А-дуру, Оп. 47, познатију као „Кројцера соната“. Њу је Лудвиг ван Бетовен компоновао 1803. године, у част младог виолинисте Џорџа Бриџтауера, изузетног виртуоза којим је био одушевљен. Након што је за Бриџтауеров деби у Бечу написао своју најдужу, најимпресивнију и највиртуознију сонату, композитор је предложио да га и лично прати за клавиром, што је и учинио. После наглог прекида њихове сарадње, који је убрзо уследио, Бетовен је сонату посветио француском уметнику Родолфу Кројцеру, који је сматран највећим виолинистом тог времена. Крој-

цер, међутим, ову посвету није прихватио, нити је композицију икада јавно извео, држећи је, како се причало, за „неразумљиву“.

Проблем да разуме Бетовенову сонату и схвати њено снажно дејство имаће и главни јунак Толстојеве приповетке, Позднишев, након што ју је једне вечери чуо у извођењу своје супруге Лизе и некадашњег суседа, Трухачевског, школованог виолинисте који се изненада појавио у њиховим животима, посетивши старог знанца након свог повратака из Париза, у којем је дуго времена живео и радио држећи концерте. Неколико дана након извођења „Кројцерове сонате“, Позднишев ће, гоњен снажним љубомором, убити своју супругу Лизу.

Позднишевљева анализа сопственог брака, те разоткривање динамике која је постојала између њега и Лизе, углавном је луцидно спроведена. Па ипак, главни јунак и уједно приповедач често упада у замке и прави типичне грешке у расуђивању, што га, уосталом, и доводи до убиства, а потом и до погрешних, поједностављених закључака и генерализације сопственог случаја.

А Позднишевљев и Лизин брак је од самог почетка био испуњен бројним неспоразумима и жустрим сукобима. Већ током меденог месеца се, по његовим речима, разоткрила провалија која је зјапила међу њима, а која ће с временом постајати све већа и дубља. Током своје исповести, он наглашава да је у њему „страховита мржња према њој [Лизи] често кључала!“ (Толстој 2017: 63–64), те да су се у њиховом односу смењивали интензивни периоди љубави и дуги периоди мржње. Застрашујуће, поразне свађе по правилу су прелазиле у животињску страст, док је њихов однос превасходно био телесан и, макар када је о Позднишеву реч, искључиво обележен страшћу, пожудом.

Мучила га је и снажна љубомора, која га је, како каже, „без престанка раздирала све време“ током „брачног живота“ (Толстој 2017: 55). Пратиле су је посесивност и наглашена жеља за поседовањем супруге, коју је доживљавао и третирао као сопствено власништво. Посреди није била ситуациона, односно реактивна љубомора, изазвана одређеним, конкретним понашањем или појавом особе која би објективно могла угрозити њихов брак, већ карактерно условљена љубомора, заснована на својствима његове личности.

Прекретница у браку наступила је након што су лекари саветовали Лизи да, након рођења петог детета, из здравствених разлога више немају деце. Она се потом, како сазнајемо, физички поправила, пролепшала и почела да се бави собом: својим изгледом, задовољствима, „па чак и *усавршавањем себе*“, те се – са страшћу – вратила клавиру, који је својевремено свирала (Толстој 2017: 69).

Тиме је створена „критична атмосфера“, као „неопходан предуслов за постајање свесним“, што Позднишев, испоставиће се, неће

умети да искористи. Јер, док је однос мушкарца и жене током периода рађања и гајења деце у највећој мери *колективан*, на средини животног пута, у време животног поднева, људска природа, како примећује Карл Јунг,

„изнуђује онај прелазак из прве у другу половину живота, преображај из једног стања у коме је човек био само оруђе своје нагонске природе у неко друго стање, у коме он није више оруђе, него он *сам*“. Посреди је „преображај од природе у културу, од нагона у дух“, односно, прелазак с натуралистичког на психолошко поимање живота (Јунг 2008: 181, 183).

Потреба за овом врстом преображаја и преласка, као и за успостављањем индивидуалног, личног уместо превасходно колективног (биолошко-инстинктивно-репродуктивног) брачног односа, најпре се, стицајем околности, испољила код тридесетогодишње Лизе. Након што је престала да буде усредсређена искључиво на децу и мужа, постала је важна и сама себи. Полако је напуштала *једину* улогу коју јој је муж био доделио и одредио, чиме су на површину почели да избијају његови страхови, фрустрираност, несигурност, инфериорност.

Управо тада се у њиховој кући појавио Трухачевски. Али, како у ситуацијама налик овој обично бива, трећи је само „помогао“ да дође до убрзаног расплета, тачније до фаталног исхода. У том смислу, Трухачевски и јесте и није био значајан. Отуда и Позднишевљеве контрадикторне тврдње да је „он са својом музиком, био узрок свему“, а опет и да „њени односи с тим музичарем, какви год да су били“, немају значаја, те да је реч о ништавном човеку. „Да се није појавио он, други би се појавио“, јер то се, како каже, морало догодити (Толстој 2017: 70–71).

Мада се у тексту приповетке чин убиства ни на једном месту не доводи у директну везу са Бетовеновом композицијом, бројни критичари су ту везу успоставили и покушали да је, на различите начине, интерпретирају. Да Бетовенова соната збиља има значајну улогу у Позднишевљевој животној повести, тачније у последњој недељи пре убиства супруге, потврдиће и *сам* јунак, који о њој подробно говори и посвећује јој повишену пажњу, баш као и аутор, који је по њој насловио своју приповетку.

Шта се, дакле, догодило у вечери извођења сонате? Како је музика деловала на Позднишева?

Са једне стране, Позднишев констатује да су му се, док је слушао Бетовенову сонату, малтене разоткрила осећања која су му изгледала сасвим нова, нове могућности, за које пре тога није знао. „Никако онако како сам раније мислио и живео [...]. Шта је било то

ново што ми се открило, нисам могао да схватим, али увиђање тог новог стања доносило ми је *велику радост*“ [Толстој 2017: 90].

Он, међутим, истовремено тврди да је музика на њега деловала „погубно“ и „језиво“.

Јер „та соната је“, како каже, „страшна ствар“. „И уопште, музика је страшна ствар. Шта је то? Ја не разумем. Шта је то музика? Шта она ради? И због чега она ради то што ради? Кажу да музика делује тако што уздиже душу – глупости, лаж! Она делује, страшно делује, говорим за себе, али ни најмање тако што уздиже душу. Она не делује тако што уздиже, ни тако што унижава, већ тако што *уноси немир у душу*“ (Толстој 2017: 88).

Шта је у Позднишева унело такав немир?

„Музика мене приморава да заборавим на себе, своје стварно стање, она ме преноси у некакво друго, туђе стање: под утицајем музике мени се *чини да осећам оно што ја, у ствари, не осећам, да схватам оно што не схватам, да могу оно што не могу*“, каже Позднишев. Љути се и што га музика, одмах и непосредно, „преноси у оно душевно стање у којем се налазио онај који је музику писао. Моја душа сједињује се с њим и заједно с њим ја прелазим из једног стања у друго, а због чега то чиним, не знам“. Бетовен је знао због чега се налазио у таквом стању. За Позднишева је то, међутим, „само уношење немира, а шта с тим немиром треба да се ради – тога нема. И због тога тако страшно, тако ужасно музика понекад делује“ (Толстој 2017: 88–89).

Оно што је Толстој чак и у позним годинама, након „великог преокрета“ из 1881. године и одбацивања уметности, још увек сматрао предношћу, Позднишев види као опасност и недостатак уметности, конкретно музике. Толстој је, наиме, ценио уметничко дело управо стога што је у стању да „зарази људе“ и „све их доведе у исто расположење“, те што „помоћу уметности можеш шчепати читавог човека, са свом његовом утробом, и одвести га куда треба“ (Толстој 1969а: 550, 435). Уметност је видео као стапање душе са душом другог човека, сматрајући да њена моћ повезивања доприноси развоју емпатије и еволуцији осећања (Толстој 1968: 192, 196). Неке од тих теоријски интонираних ставова формулисао је не само пре, већ и након окончања рада на „Кројцеровој сонати“, објавивши их тек 1898. године у трактату „Шта је уметност“. То се, међутим, углавном превиђа када се Позднишевљеви ставови изједначавају са Толстојевим, при чему су посредни нека од, за Толстоја као уметника, најважнијих питања.

Толстој је музику ближе одредио као „стенографију осећања“ (Толстој 1969б: 236), свестан да се о њој заправо ништа не може рећи,

баш као што је и њено дејство неисказиво. Држао ју је за „нему молитву душе“, нему „зато што нема речи“, видевши то као предност, јер „у звуку има више душе него у мисли“ (Горки 1980: 394–395) „Спој музике с речима“ за њега „значи слабљење музике, враћање уназад, исписивање словима стенографских знакова“, (Толстој 1969б: 236), јер музика треба да изнесе „стање душе, али не мисли“ (Маковицки 1980: 287).

Сматрао је да се ни у чему толико, као у музици, „не види основно значење уметности, значење сједињавања“ (Толстој 1969б: 413). Такво дејство музике осетиће и његов јунак слушајући Бетовену композицију, али ће га то накнадно пренеразити, баш као што ће га уплашити могућност проширења сопственог искуства и скале проживљених осећања, потенцијални развој емпатије, излазак из сопствене скучености и улазак у другог, па и ширење поља свести. Пренеразиће га, дакле, све оно што су кључне предности уметности и њеног дејства на човека.

Бетовен је сматрао да музика треба да разбукти огањ људске душе, што се Позднишеву несумњиво и десило док је слушао Бетовену композицију. У вечери извођења музика је на њега деловала не само позитивно већ му је донела и нове увиде:

Осећао се „лако, весело“, а „иста лица“, укључујући и жену и Трухачевског, видео је „у сасвим другачијем светлу“. Штавише, „жену никада нисам видео такву каква је била те вечери. Те блиставе очи, та строгост, тај достојанствени израз док је свирала, и та некаква потпуна разнеженост, благ, тужан, блажен осмех кад су завршили“ (Толстој 2017: 90).

Шта је то Бетовен осећао, схватао и могао, а што Позднишеву не припада, што он сâм потом неће моћи? У какво га је то душевно стање преносио композитор, са чијом се душом те вечери на тренутак сјединио? Шта то „Кројцорова соната“ побуђује у Позднишеву па се на њу тако снажно обрушава?

Разматрајући ова питања, посебно последње у низу, књижевни критичари су износили различите ставове. Понуђена мишљења и интерпретације Стивен Халивел ће сврстати у неколико засебних група, покушавајући да оспори њихову аргументацију, не би ли затим изнео своје виђење овог проблема. Халивел најпре, с dobrим разлозима, одбацује наводно присутне Позднишевљеве инсинуације да први став Бетовенове сонате, а посебно први престо, који је на Позднишева оставио најјачи утисак, „изражава сензуалност и сексуалну енергију, због чега је њено извођење у мешовитом друштву непристојно“. Он с правом истиче да „супротно неким читањима овог

дела, значај музике у Позднишевљевом уму тешко да се може свести на сексуалну енергију". Трансформишући ефекат осећања који је Позднишев осетио те вечери, осећања која су деловала „на целокупно стање његовог ума“, неспојив је „са интерпретацијом музике као суштински сексуалне“ (Halliwell 2010: 57–58).

Уосталом, сâм јунак говори о томе да му је соната открила нешто посве ново, чега до тада није био свестан, што никада није осетио и искусио. Буђење и распламсавање сексуалне енергије то, несумњиво, не могу бити. То не може бити ни љубомора спрам онога што се током извођења сонате дешавало између интерпретатора, како су то неки критичари покушали да разумеју. Љубомора је, наиме, Позднишева мучила током читавог брака, а у овом случају се јавила накнадно, неколико дана након извођења сонате.

У претпоследњој, литографисаној верзији приче то је недвосмислено наглашено, па након речи о увиђању „новог стања“ које му је, захваљујући музици, „доносило велику радост“, стоји: „У овом новом стању љубомора више није постојала“. Уједно, иза реченице у којој Позднишев говори о томе да је „иста лица“, укључујући и жену и Трухачевског, видео „у сасвим другачијем светлу“, писало је: „Та музика ме је увукла у неки свет у коме љубомора више није имала место. Љубомора и осећање које је изазива изгледали су као ситнице о којима не вреди размишљати“ (Толстой 1936: 332).

Покушавајући да одгонетне шта то Позднишев чује у Бетовеновој музици, Халивел се осврће на три предложена одговора на ово питање: Лизе Кнап (Liza Knapp), која говори о Позднишевљевом *дионизијском заносу* приликом слушања музике и о гледишту Толстојевог јунака да су „наводна прељуба његове жене и његово уистину почињено убиство изведени не само под утицајем, већ по експлицитном налогу музике“; Рут Ришин (Ruth Rischin), која као узрок „наводи [оно] *‘демонско’*“ кроз које „музика постаје бестијална снага, заступник ђавола“; те „густо психоаналитичко читање“ Лоренса Крамера (Lawrence Kramer), који, херменеутички неутемељено, проналази „елементе фаличког приказа код Бетовена“, уз низ других, необичних тврдњи, заснованих на „чудној комбинацији различитих нити“ (Halliwell 2010: 59–60).

Халивел пак сматра да је загонетка која се налази у срцу двадесет трећег поглавља Толстојеве „Кројцерове сонате“ заправо нерешива, те да „нема и не може бити јасног одговора на питање шта Позднишев доживљава“ слушајући први став (а посебно први престо) Бетовенове сонате, будући да је „његов исказ непоправљиво нестабилан и конфузан“. Циљ му је, како каже, да нагласи да „Толстојев текст представља јунака чија је спремност да осуди моћ музике једва разумљива због

његове неспособности да схвати свој доживљај”. Притом истиче да не види „никакву текстуалну подршку за закључак да Позднишев узима Бетовенову музику као подстицај за убиство”, али и да, са становишта наративне психологије приче, врхунски парадокс представља двадесет треће поглавље, које код многих читалаца „ствара илузију [истакао С. Х.] да сама Бетовенова музика доприноси Позднишевљевом убиству супруге”. Халивел инсистира на – збиља кључној – противречности: ретроспективном сећању на вече извођења Бетовенове сонате које у Позднишеву изазива луду љубомору, која, као што знамо, свој врхунац има у чину убиства, док је, са друге стране, током саме те вечери Позднишев испуњен „емоцијама које нису његове”, које су, штавише, „веће од његовог уобичајеног ја и говоре о некој сасвим другој концепцији живота” (Halliwell 2010: 60, 61, 59, 62).

Може ли се тај чвор ипак некако размрсити?

Осврнимо се, најпре, на Бетовенову „Кројцерову сонату”, која је, по тврдњама музиколога, била нетипична за тек окончани XVIII век, поред осталог због подједнаког доприноса који су имала оба инструмента. Бетовен, који је и сам свирао и клавир и виолину, потрудио се да инструменти овог пута буду изједначени партнери, али и да између њих дође до двобоја: тематског, мисаоног, ритмичког. Притом је нашао начин да искомбинује и уклопи инструменте тако да два гласа неједнаког волумена буду кохерентна.

Осим тога, чини се да је за сагледавање Бетовенове композиције у контексту Толстојеве приповетке од немалог значаја и познавање класичног сонатног облика, који, и у овом случају, чине: 1) *експозиција*, у којој су изложене две теме, међусобно контрастиране и тематски и тонално; 2) *развојни део*, у којем се разрађује тематски материјал из експозиције; и 3) *реприза*, у којој се обе теме појављују у основном тоналитету.

Сонатни облик је, дакле, сачињен од нарочитог типа троделности, за који је важно постојање двеју тема, али и њихов тонални *контраст* у експозицији и тонално *јединство* у репризи. На тај начин теме различитог карактера, дате у разним тоналитетима, које су изложене у експозицији, у развојном делу бивају контрастиране, а потом и развијене, све до коначног резултата који доноси реприза, нудећи превазилажење супротности и ослобађање од напона. Реприза стога делује као смирење и разрешење почетног контраста, који је био покретачка сила разраде, односно сукоба у развојном делу (Сковран, Перичић 1991: 197–262). Стога рекапитулација из завршног дела сонате „није просто понављање уводног дела, већ разрешење музичког тока читавог дела”, те представља закључак и финале читавог става (О’ Брајен 2018: 97–98).

Снажни контрасти између прве и друге теме унутар сонатног облика посебно су значајни код Бетовена, код кога су теме „често до те мере индивидуализоване и супротстављене једна другој да их радо упоређују са драмским личностима [тачније ликовима, прим. О.Ж.], а читав сонетни облик са драмом у којој се те личности [тачније ликови, прим. О.Ж.] појављују [...]“ (Сковран, Перичић 1991: 209). Прва тема углавном се одликује енергичним, драмским изразом, због чега се назива *мушка*, док је за другу карактеристична лирска садржина и мекоћа, те се о њој говори као о *женској*. И сам Бетовен често указује на присуство двојства у својим сонатама, одређујући га као мушки и женски принцип.

Штавише, први престо у „Кројцеровој сонати“ је сонатног облика, сачињен од *експозиције, развојног дела, репризе и коде* (завршетка), чиме заправо у малом „садржи“ згуснуту целину читаве сонатне форме. Управо ће престо, знамо то, на Позднишева најснажније деловати, при чему се у случају Бетовенове „Кројцерове сонате“, у првом престу (који почиње у 19. такту), дешава нешто особено и веома значајно. Наиме, пред саму коду, у тактовима бр. 537–547, виолина и клавир први пут свирају *унисоно*, а затим и *хроматски*. Након претходне, интензивне „јурњаве“ и непрестане смене мушког и женског принципа, изражене током читавог првог става, те константно присутне амбивалентности, односно након вихора разговора, узбуђења, слагања и неслагања, шапутања и вриске, пред сам крај првог преста, то јест пред почетак коде, долази до коначног, „хетерофонског“ спајања виолине и клавира, када двоје извођача свирају једну исту линију. Та линија јесте иста, али није монофона (једногласна). Присутна су, наиме, два гласа и иста мелодија, која се чује уз незнатне разлике, тачније нијансе, тек толике да из вида не губимо да су посреди два извођача. На тај начин већ пред крај првог преста, то јест првог става сонате, долази, макар на кратко, до потпуног музичко-извођачког спајања. У некој другој сонати, овакав став би пре био трећи него први, будући да је у сонатној форми трећи став увек најбржи и највиртуознији. Бетовен се, међутим, опредељује да и први, а не само трећи став, буде *престо*.¹

У Толстојевој пак приповеци, са становишта форме, *нема истинског дијалога*, будући да је читаоцу предочена монолошки интонирана

1 Захваљујем се Андрији Павловићу (*Andy Pavlov*), пијанисти и композитору, члану музичког састава ЛП дуо и доценту на Факултету техничких наука у Новом Саду (одсек за Сценски дизајн), за музичку анализу и исцрпно „читање“ првог става Бетовенове „Кројцерове сонате“, укључујући и овде предочену анализу онога што се музички дешава пред коду у првом престу, као и за сва друга, стручна објашњења и несебичну помоћ коју ми је пружио у циљу бољег разумевања ове Бетовенове композиције.

исповест, својеврсни солилоквиј, изречен пред случајним сапутником у возу, добрим делом ради растерећења сопствене савести и покушаја објашњења – више себи него другоме – онога што се догодило и што је учињено. Садржински пак Позднишевљева исповест има драмски карактер јер тематизује сукоб мужа и жене, који кулминира у чину убиства, чиме породична драма прераста у трагедију.

Оно што се постиже у класичном сонатном облику, а у случају „Кројцерове сонате“ и пред крај првог преста – завршно јединство претходно контрастираних тема (односно драмских ликова), а тиме и превазилажење супротности, те разрешење конфликта и напона у досегнутој равнотежи и смирењу – Позднишев не успева да оствари у свом брачном животу. Да у њему, међутим, потенцијално постоји могућност „сонатног“, бетовеновског, позитивног разрешења и усклађивања сведочи Позднишевљев иницијални доживљај Бетовенове сонате, те утисак и дејство које је на њега имала у вечери извођења.

Покушајмо сада да одговоримо на питања: шта је то Бетовен осећао, схватао и могао а што Позднишеву не припада, што он сам не може, те у какво га је то душевно стање преносио композитор, са чијом се душом те вечери на тренутак сјединио?

Понајпре, реч је о Бетовеновом умећу да усклади два инструмента, клавир и виолину, који су, као што смо видели, у „Кројцеровој сонати“ равноправни, изједначени партнери, с подједнаким доприносом целини дела. Сваки од њих има свој, особени глас, који је, штавише, тематски, мисаоно и ритмички контрастиран оном другом, а опет су, и поред својих неједнаких волумена, уклопљени и кохерентни. Истовремено, сама сонатна форма, баш као и престо као њен саставни део, представља *образац* контрастирања, двобоја, драматичног сукоба супротности, али и могућности њиховог развоја, који, у крајњем исходу, доводи до превазилажења напетости и резултира разрешењем, измирењем и завршним јединством. Притом је од посебног значаја то што овде није посреди укидање или изједначавање супротности већ њихово усклађивање. Супротности остају и даље присутне, што ствара динамику, размену и даљи проток енергије, али више нема сукоба, борбе, напетости.

Да Позднишев то није имао у себи, не би могао, чак ни на трен, током једне вечери, осетити оно што је слушајући Бетовенову „Кројцерову сонату“ у извођењу Трухачевског и Лизе осетио и доживео. Музика је пробудила и дотакла *бољи део његове личности*, до којег до тада није успевао да допре. Прецизније формулисано, додирнула је *архетипски* слој његовог бића. Отуда ће и Позднишев, наизглед нејасно и противречно, а заправо прецизно и тачно, говорити о осећањи-

ма која су се те вечери у њему разоткрила и испливала из сећања, и уједно их одредити као нова, непроживљена.² Посреди су, наиме, садржаји колективног несвесног, који су се том приликом активирали и испољили. Они су у човеку одувек присутни, те су, збиља, део сећања, тачније несвесног колективног памћења. У Позднишевљевом индивидуалном искуству та осећања до тог тренутка нису била активирана нити проживљена, те су за њега збиља била и посве нова.

Музика га је, дакле, директно одвела у несвесно, дотичући и активирајући несвесне садржаје, што музика, као што је познато, заиста и чини. Тај контакт може бити благородан и разоран, интегришући и дезинтегришући, донети спасоносну и животворну мудрост, баш као што може донети и оргијастички занос, опијеност, екстазу, па чак и лудило.

Слушајући „Кројцерову сонату“ у извођењу Трухачевског и Лизе, Позднишев је наслутио да постоји могућност превазилажења конфликта и измирења супротности; да човек кроз љубав и партнерски однос може досегнути целовитост; да дијалог, уместо монолога или жучних сукоба, води сусрету две људске природе, два пола, два бића; да је сагласје мушког и женског принципа животворно и животодавно.

Или, како то формулише Карл Густав Јунг, „сусрет две личности је као мешање два различита хемијска тела – ако уопште дође до једињења, онда се оба мењају“ (Јунг 1977: 298). Такво сједињење и спајање супротних елемената у јединствену целину Јунг назива *коњункција* (лат. *coniunctio*). У алхемији она је чак циљ читавог процеса (опуса), при чему је, као што знамо, и за сједињење мушкарца и жене несумњиво потребна својеврсна (ал)хемија. Психолошки посматрано, коњункција је пак архетипска представа спајања, повезивања, па симболички представља сваки процес уравнотежења, уједињења и измирења супротности у новој целини. Сексуални однос само је један од древних, моћних и универзалних симбола духовног и душевног спајања унутрашњих супротности у души. Ни тада, међутим, по Јунговом мишљењу, није толико реч о физичком чину чулне љубави, колико о духовној тежњи за целовитошћу.

Ту на тренутак несвесно додирнуту спознају Позднишев, међутим, неће успети до краја да освести и разуме, а посебно неће умети да је интегрише и почне да живи у складу са њом. Док је слушао Бетовенову „Кројцерову сонату“, у њему јесте било додирнуто нешто исконско, снажно и значајно, али након што се удаљио од тог искуства неће знати шта са њим да започне.

Услед његовог материјалистичког и искључиво спољашњег приступа, пред Позднишевим је искрсло питање функционализације

2 Позднишев говори о осећањима која су се, у њему самом, том приликом разоткрила: „као да су из сећања испливала нова непроживљена осећања“ (Толстој 2017: 90).

и употребне вредности музике, онога што је она у њему будила, шта му је доносила. Немогућност да докучи шта се унутар њега *тачно* десило и како да то новопробуђено осећање *практично* употреби, изазвала је немир, страх, фрустрацију, као и њему тако позната осећања инфериорности, недораслости, неадекватности, недовољности. Није био у стању да на дуже стазе остане у додиру са драгоценим местом и садржајима које је унутар себе открио, нити да искористи прилику која му се указала. Стога ће његов коначни пораз бити још већи, а пад дубљи и безнадежнији.

Литература

Горки, Максим. „Лав Толстој. Забелешке“. *Толстој у сећањима савременика*.

Превела Босиљка Гавела. Нови Сад: Матица српска, 1980. 372–396.

Јунг, Карл Густав. „Проблеми модерне психотерапије“. *Дух и живот*. Превели Деса Милекић и Павле Милекић. Нови Сад: Матица српска, 1977. 279–303.

Маковицки, Душан. „Јаснопољанске забелешке“. *Толстој у сећањима савременика*. Превела Босиљка Гавела. Нови Сад: Матица српска, 1980. 274–293.

О' Брајен, Нада. *Музика и несвесно*. Београд: Досије студио, 2018.

Толстој, Л. Н. „Варианты литографированной редакции *Крейцеровой сонаты*“. *Произведения 1889–1890*. Полное собрание сочинений, том 27. Москва: Государственное издательство „Художественная литература“, 1936. 294–338.

Толстој, Лав. „Шта је уметност?“ (1898). *Чланци о уметности и књижевности*. Превела Вида Стевановић. Београд, Просвета–Рад, 1968. 46–260.

Толстој, Лав. *Дневници 1847–1894*. Превела Милица Николић. Београд, Просвета – Рад, 1969а.

Толстој, Лав. *Дневници 1895–1910*. Превела Олга Влатковић. Београд, Просвета – Рад, 1969б.

Толстој, Лав и Софија Толстој. *Кројцорова соната; Чија је кривица*. Превела Нада Узелац. Београд, Букефал, 2017.

Halliwell, Stephen. „‘And then they began to sing’: Reflections on Tolstoy and Music“. *Music and Emotions*. Ed. Risto-Pekka Pennanen. COLLeGIUM, Studies across Disciplines in the Humanities and Social Sciences 9. Helsinki: Helsinki Collegium for Advanced Studies, 2010. 45–64.

Jung, Karl Gustav. „Problemi moderne psihoterapije“. *Duh i život*. Preveli Desa Mlekić i Pavle Milekić. Novi Sad: Matica srpska, 1977. 279–303.

Skovran, Dušan i Vlastimir Perićić. *Nauka o muzičkim oblicima*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1991.

Olivera Žižović

ROLE AND EFFECT OF BEETHOVEN'S MUSIC IN TOLSTOY'S *THE KREUTZER SONATA*

This paper is about the important place held by Beethoven's music in Tolstoy's novella *The Kreutzer Sonata*, more precisely the sonata according to which the novella was named, i.e., the impact that its performance had on the main character Pozdnyshev, and how the effect of music reflected in the tragedy that ensued: Pozdnyshev's murder of his spouse, Lisa.

The contradictory impression and twofold relationship that Pozdnyshev has with Beethoven's *Kreutzer Sonata* is considered: the one from the night of the performance, which is extremely *positive*, when Tolstoy's hero felt fulfilment, joy, easiness, beauty and satisfaction, and the subsequent, retrospective one, when the sonata becomes a "terrible thing" for him and something creepy, devastating, which brings restlessness to his soul.

The paper offers an answer to the key question: what was it that Beethoven, according to Pozdnyshev's experience of his music, felt, understood and could do, while Pozdnyshev could not, that did not belong to him, and which upset him most of all?

It turns out that, above all, it is Beethoven's skill to harmonise two instruments, the piano and the violin, which, contrary to the previous tradition, are equal, proportionate partners in his sonata, with commensurate contributions to the integrity of the work. At the same time, the sonata *form* itself – composed of exposition, development and recapitulation – represents a *pattern* of contrasting, duel, a dramatic conflict of opposites, but also a possibility of their development, which, ultimately, leads to overcoming tensions and results in resolution, reconciliation and final unity.

Moreover, towards the end of the first presto – which left the strongest impression on Pozdnyshev, and in this case, it also has a sonata structure – there is a "heterophonic" connection between violin and piano, when two performers play the same line. This line is the same, but it is not monophonic (unanimous). Namely, there are two voices and the same melody, which can be heard with slight differences. In this way, at the end of the first presto, and at the beginning of the coda, that is, at the end of the first part of the sonata, at least for a short while, a complete musical-performance merging takes place. When listening to *Kreutzer Sonata*, Pozdnyshev *unconsciously* sensed that there was a possibility of overcoming conflicts and reconciling opposites; that *dialogue*, instead of *monologue* or heated conflicts, leads to a meeting of two human natures, two sexes, two beings. However, in the long run, he was not able to stay in touch with such contents and with the anticipated, but until then never actively lived, *better part of himself*, and he did not take advantage of the opportunity that presented itself. Therefore, his final defeat will be even greater, and the fall deeper and more hopeless.

Keywords: Leo Tolstoy, *The Kreutzer Sonata*, Ludwig van Beethoven, Sonata for Piano and Violin in A major, Op. 47, music effect, classical sonata form, first presto