

Вук М. Петровић  
Филолошки факултет  
Универзитет у Београду

821.134.2.09-31 Сервантес М. ;  
821.161.1.09-32 Гогољ Н. В.  
doi 10.18485/analiff.2015.27.2.4

## СЕРВАНТЕСОВИ ПСИ И ЊИХОВА „ГОГОЉИЗАЦИЈА“ (СМИСАОДАВНОСТ ФОРМЕ У „РАЗГОВОРУ ПАСА“ И ЗАПИСИМА ЛУДАКА)

На основу спроведене анализе Сервантесовог „Разговора паса“ и Гогољевих *Зайиса лудака*, рад настоји да утврди уметничке разлоге Сервантесовог новелистичког и Гогољевог пробоја на пољу модерне приповетке. У оба случаја, ради се о заснивању форме као смисаодавног принципа поетског космоса. Фаблурано романсирана, Сервантесова новела своју поетску срж чува сложеним премештањем „парадоксалног обрта“ с равни саме фабуле на раван од фабуле битно одвојеног сижеа. Сервантесовски јаз између фабуле (биографија пса) и сижеа (псеће тумачење приповести) код Гогоља се претвара у принцип апсурдне космизације света. Логика, наиме, пукотине, а она је присутна већ у самој слици очовечених паса, код Сервантеса живи упоредо с њој неодговарајућим традиционалним романсирањем, док код Гогоља она постаје парадоксалном правилношћу сулудог света који, баш као такав, има моћ да искривљено апсорбује разнолике њој туђе изворе, укључујући и елементе Сервантесове прозе.

**Кључне речи:** смисаодавност форме; фабуларно-сижејни јаз; апсурдни космос; поетска пукотина; екстензија алогичности; смисаоно осамостаљивање; негативно јединство; реконтекстуализација; деидеализација.

Циљ овог рада – одређење односа између разговора паса у истоименој Сервантесовој новели и у Гогољевој приповеци *Зайиси лудака* – по страни је од субјективног асоцијационизма не само због врло јасне и познате чињенице о стварном Сервантесовом утицају на Гогоља<sup>1</sup> него превасходно због наше тежње за усредсређењем на форму.

1 Поред Сервантеса, значајни сижејни подстицај Гогољу свакако да је могао да буде и Хофманов спис *Извештај о најновијим збодама њса Берјанце*, који, међутим, овде неће бити размотрен стога што нам и није циљ анализа књижевноисторијских утицаја, већ типолошки однос између Сервантесове и Гогољеве форме.

Реч је, наиме, о покушају да се одреде односи између поменутих сцена с обзиром на форме унутар којих се оне јављају и унутар којих је успостављен њихов смисаони однос с целинама текстова. Две најочигледније и најистакнутије разлике између ових списа тичу се управо другачијих форми – новеле код Сервантеса и приповетке код Гогоља, као и другачије расподеле „псеће“ проблематике – док је она код Гогоља важна, али епизодична, код Сервантеса читава прича почива на њој. Кључно, међутим, питање – оно око којег се облик и смисао сустичу творећи естетску целину – везано је за, код оба писца важећу, изузетну и врло специфичну прераду форми, што се потом преноси и на логику сижеа и поступака, те најзад условљава и различиту естетизацију и заступљеност псећих дијалога.

Оба текста формирају се кроз логику пукотине и неправилности, што је код Сервантеса наговештено, али и недовољно усклађено с целином која структурално и идејно иде у другом правцу, а што код Гогоља постаје тако рећи правилом и самим естетским принципом. Мислимо на начела осамостаљења сегмената, као што су бројне дијалогске ретардације унутар тематских главнина у псећем разговору код Сервантеса, или управо преписка паса код Гогоља. Такви сегменти код Сервантеса нужно и по природи ствари морају да остану упечатљивим карактеристикама, али не могу да постану и градитељским принципима целине стога што је она одређена посебношћу сервантесовке новеле која и сама стоји по страни од главнине новелистичке традиције, под којом не мислимо само на бокачовску парадигму него на књижевноисторијски лук од Бокача до Чехова. Гогољ, с друге стране, од пукотине, и то алогичне, и може да створи начело целине текста, те да избегне колизију између сегмента и принципа целине каква се код Сервантеса јавља, стога што овај писац – дабоме, не само својом освешћеном одлуком него најпре захваљујући својој књижевноисторијској и поетској позицији – ослобађа форму за игру која пукотине преображава у мотивационе ланце. Такве слободе код Сервантеса још увек нема због тога што је његова новела „романсирана“, те је сама веома зависна од романескне и уопште – од новеле шире – прозне традиције карактеристичне за Шпанију тог доба.

Главни, заправо, парадокс Сервантесовог списка јесте тај што се с фабуларног становишта он удаљава од новелистичке традиције, али што и унеколико потврђује саму суштину новелистичке форме –

сижеом, који је, захваљујући пукотинама, у битноме супротстављен чистој фабули.

Уколико се прихвати опште место анализа новеле као врсте – а ми за парадигматске примере узимамо Ејхенбаума (Борис М. Эйхенбаум) и Мелетинског (Елеазар М. Мелетинский), од којих последњи опширно разматра и повест тумачења новеле од немачког романтизма – онда се као карактеристика која њу диференцира одређује најшире схваћена ефектност крајњег обрта (Ejhenbaum, 1972; Мелетински, 1996, 2009). Посебност, дакле, у односу на велику прозну форму романа потиче од одсуства новелистичке претензије да обухвати просторну и временску целину света, те од усмерења њене пажње ка сегменту тоталитета повести, и то често оном типа анегдоте. То је потребно не само зато што се тиме отвара могућност за хуморизацију као начин отклона од високих форми које се баве граничним питањима него најпре због тога што сама анегдотска црта из живота дозвољава обликовање усмерено ка фабуларном врхунцу и испуњењу оличеном у необичном, парадоксалном обрту. Чак и када се обрађује начелно висока тема, као што је случај с низом Бокачових новела, она не може да се проучава у чистом трагичком регистру како због ње саме, односно њене новелистичке усмерености која нема амбицију да прикаже целину космоса, тако и због оквира који на специфичан начин прелама сваку појединачну новелу.

При томе, Сервантес, наравно, није дужан да се придржава традиционалне новеле: слободна од ренесансног наслеђа, и сама шпанска употреба термина „новела“ односила се на прозне форме сродне роману, те на форме које, насупрот традиционалном новелистичком сижеу, обрађују сегменте чије би целине иначе припадале романескном поретку (Мелетински, 1996: 185-187). Наш циљ, међутим, није апстраховање Сервантесовог списка и његово подвођење под опште књижевноисторијске карактеристике, већ је то управо сâм тај спис, дакле уметничка конкретност чија се пуноћа и може сагледати тек с обзиром на њену формалну, сижејну, идејну и општу уметничку изузетност, па у том смислу и на њено одступање како од традиционалне новеле, тако и од традиционалних обрада тадашњих шпанских романескних текста.

Док је чест случај да се новела посматра као старија од романа, што за последицу има тумачење (чак и оцењивање) новеле из ро-

манескне перспективе, те схватање историје прозе као историје која води ка роману, а онда и Сервантесов „Разговор паса“ као новела која се њему сасвим приближава, овај спис пре указује на обрнут случај. Јасно је, наиме, да ова новела нипошто не испуњава своју традиционалну жанровску структуру, као и да је она заправо заснована на епохалној романескној амбицији да опише целину живота. Предмет текста, према томе, није новелистички ни у садржинском ни у формалном смислу: садржина није посвећена епизоди, а форма није телеологизована ка необичном крају који би и логички одговарао крају саме фабуле. Предмет је, насупрот томе, биографија, повест појединца, која, међутим, чува новелистички „остатак“ утолико што је сама парадоксална и изван уобичајене и очекиване логике.

Није реч само о типолошком и стварном књижевноисторијском путу Сервантесове новеле ка роману него најпре о врло конкретном утицају већ утемељеног, развијеног и сазрелог шпанског романа на саму новелу, услед чега она мења своје фундаменталне одлике, те се указује као формални, сижејни и садржински хибрид у којем пак романескно претеже, те онемогућава новелистичку самосталност и ефектну уоквиреност. Мислимо на изузетну зависност романсиране новеле „Разговор паса“ од авантуристичке и, за Шпанију веома карактеристичне, пикарске структуре. Два, како нам се чини, епохална искорака романа којима се он утемељује као модерни жанр у начелном смислу јесу следећи: најпре идејни, који у средиште поставља изузетног и проблематичног јунака (што управо важи за Дон Кихота), а потом и формални, који проблем идеалитета прелама кроз временски развој (што, уз рани изузетак Лонговог романа, постаје особиним романа тек с краја 18. века). Ниједан од ових искорака не важи за старе – пустоловне и пикарске форме, и то стога што оне почивају на мотивацији повода – да се исприча лична повест, или да се опише ширина света, а не и на унутрашњој узајамности елемената која би могла да продре до узрока проблема. У том смислу је у „Разговору паса“ новелистичка аутономност жртвована на рачун, те претворена у повод романескне амбиције да се исприповеда биографија. Сервантесова новела, међутим, кудикамо је сложенија из разлога што, упоредо с једноставном, линеарном и отвореном фабулом, она тематизује и проблем саме приче, те се естетска целина успоставља тек кроз међусобну прожетост ова два тока.

Поред несвакидашње фабуле, „Разговор паса“ чува и логику новелистичког оквира, који се – с обзиром на истакнутост приповедне проблематике унутар самог списка – преображава у питање значења. Специфичност потиче отуд што оквир за „Разговор паса“ даје претходна новела у збирци – „Брак на превару“, што значи да он, премда приповедно издвојен из „Разговора паса“, није суперпониран и целини фикционалног света новеле. Крај „Брака на превару“ свакако служи као повод и извесно оправдање да се исприча дијалог паса, но већ ту се такође освешћују и проблеми од највишег значаја за разумевање „Разговора паса“. Вишеструко посредовање успоставља дистанцу према причи која тек треба да се рецепијенту предочи, услед чега се свакако иронијски помера њен садржај: заставник је тобоже током две ноћи чуо разговоре паса, те је записао, али само једну од две повести, сâм ју је приредио и књижевно устројио, а потом предао лиценцијенту, који је чита упоредо са стварним читаоцем. Наизглед успутна заставникова и лиценцијентова препирка око природе и сврхе текста, тј. да ли је тежиште на његовој истинитости или редакторовом умећу, значајна је стога што ствара ланац сродних проблема обрађених унутар самог списка. Најважнија, ипак, заставникова редакторска улога јесте она формална којом се одређује свеколики карактер списка: прегледности ради, он сâм је спис свео на дијалог ослободивши га наратива и назвавши га: „Новела и дијалог између Сипиона и Бергансе“. Унутар новелистичке збирке, према томе, конкретни спис се одређује, додуше, као новела, али и као дијалог.

Целокупна форма „новеле“ је дијалогска, али не и драмска; или, другим речима: она је формално разговорна, но смисаоно није двогласна. Управо у вези с овим питањем важна постаје фабуларно-сижејна двослојност „Разговора паса“. У предњем плану фабуле апсолутну доминацију има Берганса (Berganza), и то не само због чињенице да је текст посвећен његовој историји него и са становишта дијалога. У фабуларном, наиме, слоју дијалог је пуко техничко решење без суштинске дијалогичности стога што, као номинални саговорник, Сипион (Cipión) нема самостални, поготово не с Бергансом равноправан значај, већ служи као резонер који подржава и каткад убрзава жељени ток приче. Правог дијалога нема због тога што нема динамике у односу између субјеката – Сипион је приповедно помагало – као ни дијалектике која би ослобађала ток приче предодређености, те га во-

дила саговорништву као узајамном испуњењу. Као резонер, Сипион чини плаузибилнијом саму Бергансину потребу да исприча своју квазипикарску прошлост, а реминисценције на традиционалне дијалошке форме попут менипске сатире, која, као и овај Сервантесов текст, користи фантастичан или барем необичан оквир како би се продрло у ширину ниских регистара света, само су условне управо утолико што код Сервантеса дијалог има превасходно реторичку функцију.

Фабула, према томе, трансцендира границе новелистичког жанра, који је, с друге стране, и не обавезује ако се у виду има заставникова улога у приређивању, а потенцијално и у самом стварању приче. Жанровски искорак успоставља извесну везу с дијалошко-сатиричним прозним формама хеленистичког доба у том смислу што им је свима заједнички отклон од чисте узвишености језика, стила, садржаја и тема, те, с тим у вези, и неусловљеност строгоћом форме, услед чега се, најзад, мотивско-тематски и сижејно текст проширује и отвара за примање најразличитијих елемената. Таква, изворно античка мешавина елемената код Сервантеса постаје вишестепена утолико што је условљена конкретним романескним принципима развијеним у 16. веку. Основна романирана матрица очигледно је пикарска и у садржинском и у композиционом смислу. Бергансина прошлост је приказ антихеројског лутања и чак смуцања као фона на којем се приказује, пре свега, ниска социјална равна света. Реч је о низу догађаја, просторних и уопште друштвених промена које, што је кључна особина премодерног романа, не почивају на убедљивој унутрашњој повезаности, поготово не на логици иманентно заснованог развоја, већ се, насупрот томе, сегменти повести остављају без међусобне узајамности, те се њихов след образлаже само споља, а суштински се даје као случајан. Извесно јединство у ланцу догађаја обезбеђује се како кроз само приповедање, тако и кроз њима заједнички лик псећег протагонисте, из чега пак понаособ изостају и идеја уметничког развоја света и унутрашња сложеност лика, а онда, као евентуална синтеза, и њихова права узајамност. Како, дакле, нема развијене и двосмерне динамике између повести лика и спољашњости света, онда се те две равни испостављају као независни ентитети, од којих лик служи као повод да се представи лепеза света. Овакав једноставни поредак пустиловне провинијенције прелама се пикарски управо због нагласка на вулгарној шареноликости друштва.

У Бергансиној, тако, причи не доминира толико вредност сопствене повести колико њој спољашња и њоме неусловљена слика света, чију динамичност узрокује честа промена господара: кланица и суровост месарске породице, пастирски свет, слој трговаца, преварантско-полицијски амбијент, добошарско-циркуска група, вештичји, уметнички, те најзад хришћански обојени болнички свет. Пустоловно-пикарски след догађаја чини фабуларну кичму, но само пикарско романсирање мора се узети као условно због тога што, услед необичности основне поставке, из „Разговора паса“ изостаје за пикарски роман кључно – дејство друштва на главни лик. Док, истичући процес формирања протагонисте, Мелетински указује на модерност пикарског романа (Мелетински, 2009: 345), и он сâм ипак као главну и одређујућу посебност ове форме издваја њену сатиру (исто: 333). То значи да интенција да се представи пробисветска ширина претеже над самим пикаром, који, чак и уколико је психолошки усложњен, остаје прозором који отвара надличну целину. Утолико и одсуство пикарског антихероја у „Разговору паса“ није у нескладу с пикарском структуром фабуле ове пикарске новеле. Начелно узев, дејство друштва у пикарској прози најпре је ствар прошлости која мотивише несталну садашњост пробисвета, а само се посредно прелама у садашњости кроз „јунакову“ сналажљивост као снагу уз помоћ које се сношљивијом чини беда света. Као измештање доминантне перспективе у нељудски свет, Сервантесово парадигматско онеобичавање дабоме да онемогућава овакву пикарску једносмерност (Стојановић, 2011: 31-32),<sup>2</sup> али с друге стране, и то управо захваљујући чудноватом темељу, допушта низ обрта, парадоксалних епизода и детаља, развој основне необичности, те продор елемената чију реалистичку немотивисаност оправдава сама поставка. Основни, дакле, парадокс – људска разумност пса – оставља се као немотивисан или као фантастично мотивисан (и то само уколико се прихвати истинитост вештичјиних речи о осветничком претварању деце у псе), те одсуство правог реа-

2 Упућујемо и на овај есеј Јасне Стојановић стога што се у њему систематично излажу како у Сервантесовом опусу присутна обележја пикарских форми, тако – што је и за нашу тему врло значајно – и Сервантесове прераде, усложњавања и померања различитих пикарских одлика. У вези с „Разговором паса“, најупечатљивија измена тиче се управо промене приповедачевог лика.



листичког образложења омогућава градњу садржаја као консеквентног ширења и развијања тог парадокса, као и стално поигравање логиком основног измештања. Свака, наиме, каснија разрада по себи је немотивисана, али је чврсто и доследно повезана с изокренутошћу властитог полазишта. Одатле произлази како усложњавање саме фабуне, тако и изградња и издвајање другог тока приче.

Мислимо најпре на фабуларне сегменте настале кроз крајњу екстензију псеће разумности. Пароксизам и, штавише, алогични врхунац те поставке јесте висока образованост оба пса: она се не објашњава, није до краја прихватљива као последица животног искуства, нити – а Сервантесов спис управо полаже на такво узрочно-последично маскирање – нужно произлази из саме чињенице да пси имају духовну способност. Ипак, и њихова ученост остала би куриозитетом да се не тиче експлицитно књишког знања, широког и темељног владања песничком и уопште духовном традицијом, а што не само да отвара простор за метапоетска поигравања, те (ауто)иронијске и (ауто)пародијске коментаре (најкарактеристичније у вези с идиличном књижевношћу, али зазивају се такође и Езоп и Апулеј) него и актуелизује смисаони ланац најављен у „Браку на превару“. Независно од Сипионових упадица и исказа, сâм Берганс тка своју причу као низ првостепених догађаја и као низ другостепених опаски и рефлексиија, с обзиром на шта се – и то је од кључне важности – већ и унутар саме фабуне тежиште премешта с пукe догађајности на духовни однос пса према њој. Образованост, према томе, паса испољава се кроз упадице којима се најпре обогаћује костур приче, а којима се, потом, захваљујући њиховој тематској специфичности, успоставља „трансцендентални“ однос с историјом књижевности која укључује и самог Сервантеса, те најзад и кроз усложњавање значења читаве дијалогске новеле. Примера ради, Бергансина прича о његовом ондашњем бекству пастирима праћена је његовим садашњим исказима о идиличној књижевности, што пак није тек духовити детаљ којим Сервантес пародира читаву традицију, потенцијално и властиту *Галаијеју*, већ је и сегмент који поставља питање о статусу истине у књижевности, а оно је са становишта смисаоности овог текста значајно будући да су га заставник и лиценцијент покренули још у претходној новели. Приземни и трезвени Бергансин увид у то да пастирска стварност уистину изгледа другачијом од оне каквом је представљају песници које



је газдарица читала знак је унутрашњег поретка „Разговора паса“, у којем се, упоредо с Бергансином повешћу, развија систем сложених унутрашњих односа везаних управо за псеће коментаре омогућене њиховом зачудном ученошћу. Разрада тих коментара проширује смисаоност списка, те – с обзиром на естетизацију те разраде – обликује ток којем фабула све више уступа место. Реч је о статусу Сипионовог лика.

Насупрот традиционалној новели, у којој кључни парадоксални обрт извире из фабуле и довршава је, он у „Разговору паса“ подразумева сижејну трансформацију према којој обрт постаје искорак из саме фабуле. Док, дакле, уметничка срж традиционалне новеле почива на изненадном довршетку као ефектном уоквирењу радње, „Разговор паса“ најпре напушта схему усмерености на крај, што онда исходи у обрту који уопште не долази из сфере фабуле, већ од начина на који се смисаона целина изграђује с обзиром на однос између дијалогске форме и монолошке приповести. У контексту фабуле дијалог је провизоран будући да је самодовољна Бергансина реч доминантна, а да, немајући утицај на ток и исход саме повести, Сипионове речи функционишу као испомоћ и као приповедни топос укључења саговорника у суштински једногласну причу. Уколико се, међутим, пажња стави на читу интенционалну усмереност списка да изгради комплекс проблема везаних за коментаре на које и оквир упућује, онда се тежиште премешта с приче о Бергансиној прошлости на саму дијалогску форму и на њену смисаодавност. А када се уважи извесна самосталност дијалога, те у њему присутни слојеви значења независни од фабуле, онда се Сипион указује као главни лик текста! Са становишта фабуле Сипион је резонер, али са становишта естетске целине „Разговора паса“, а ова не само да се не исцрпљује у фабули него је и обликована изван ње, сама Бергансина прича је тек повод чије је право исходиште Сипионов говор.

Суптилност Сервантесовог поступка састоји се из тога што „квантитативно“, тј. структурално и композиционо, фабула све време, од почетка до краја „Разговора паса“ остаје доминантна, те што се само на том темељу и кроз одређену прикривеност иза дугачких говора о Бергансином животу успоставља ток који је значењски доминантан и који, насупрот свеprisутној фабули, представља носећи стуб смисаоне целине. Ова пак уметничка суптилност уједно је и разлог проблематичности унутрашњег поретка списка какве код Гогоља

више нема, а која код Сервантеса управо подразумева тежњу за ослобођењем од традиционалног устројства сижеа. Како то ослобођење није потпуно, онда се сиже указује као напети тоталитет, односно као јаз између владајуће, али маргинализоване биографије и живота значења изграђеног на равни саме приче, тј. дијалога.

Маргинализација фабуле видљива је из ње саме, наиме из извесне небрижљивости у конструкцији повести, те из псеудомотивације као неиспуњености почетних најави. Не мислимо, при томе, на интендирану псеудомотивацију везану за псећу разумност него на могуће, али неуспостављене везе у оквиру саме Бергансине приче: нпр. почетни Сипионов коментар о псећој моћи говора као предзнаку људске несреће (Сервантес, 1981: 396) нема никакав композициони значај будући да се фабула и гради као след случајности које се потенцијално могу ширити у недоглед, а не као поредак унутрашњих веза. Немогућност, с друге стране, да се фабула напусти – а чему свакако тежи спис чија смисаона целина из ње не произлази – уочљива је кроз карактер коментара који никад не досежу потпуну аутономију, те који, премда настојећи да трансцендирају фабулу, и даље остају традиционално усмерени ка њој. У виду имамо пре свега дидактичку природу бројних псећих аксиома и максима. Чак и уколико се узму с резервом, као иронијски – а што је и потребно баш због природе њихових субјеката, или као сентиментално поигравање пикарским садржајем – а што је истакнут начин на који Сервантес преузима, а онда дистанцирано прерађује традиционалну схему, они се затварају у премодерност прозне форме чији елементи не утичу на унутрашње устројство као стопљеност грађе и смисла, но који, без органске повезаности, споља формирају суму исприповеданог. Примера ради, накнадно исприповедано предсмртно пророштво вештице Камаче о укидању чини онда када таштина буде нестала – спољашњи је украс који не одговара току приче која и не иде ка било каквој измени или прелому. Унутрашња напетост, према томе, кључна је одлика сижеа стога што његова смисаоност долази превасходно од екстрафабуларних коментара, који пак до краја остају зависни од структурално доминирајуће фабуле.

Коментари, чији је главни субјект Сипион, „трансцендентални“ су због тога што, поред своје везаности за садржину Бергансине повести, тематизују и проблем самог причања. Утолико они премеш-

тају нагласак са садржине Бергансине приче на умеће Бергансиног приповедања. Оно је подвргнуто непрестаној Сипионовој критици и, што је најважније и с обзиром на шта се преобликује смисаона целина „Разговора паса“, односи се на Бергансину неспособност да од грађе начини сиже, да, дакле, фабули да примерен облик. Лајтмотивски, од самог почетка, Сипион се жали на Бергансину приповедачку неусредсређеност. Скрећући му пажњу на слабу нарацију, Сипион још на првим странама списка развија озбиљнију и у оквиру отворену тему сврхе приче (Сервантес, 1981: 381). Као претходно заставник, тако сад и Сипион освешћује разлику између епистемолошки усмереног говора, тј. између приче са циљем, и то оним проистеклим из садржаја, и самосврховитог, односно правог естетског говора, усмереног само ка лепоти властитог облика. Овај проблем је метапоетски не по себи него само у вези са специфичношћу „Разговора паса“, чија фабуларна садржина и смисаона целина стоје у напрегнутом односу драстично удаљеном од склада, а поготово од идентитета. Сипионово разликовање прича „које садрже драж у њима самима“ од оних код којих је драж „у начину приповедања“ (исто: 381) односи се на статус Бергансиног говора, али тиме *mutatis mutandis* и на статус целине текста. Са становишта овог проблема, фабула је вишеструко потиснута: најпре, „драж“ и саме Бергансине повести не тиче се толико саме њене садржине колико екстензије псеће разумности; потом, како се важност читаве те приче, тј. и исприповеданог и самог Бергансиног приповедања релативизује у контексту целине новеле, онда се „драж“ свакако преноси с пустиловина на њима подстакнуте накнадне исказе. Како, међутим, сваки другостепени коментар – логиком асоцијације, повода, узрока или експлицитног тумачења – остаје везан за свој садржински извор, онда у „Разговору паса“ не долази до потпуног раслојавања чисто естетског од чисто садржинског, већ се они чувају као испреплетени. То има фундаменталну важност по целину списка: његов садржај је по себи релативно безначајан, али будући да форма остаје везана за њега, онда се она указује као смисаодавна, те се и тоталитет приче испоставља управо као уметнички, тј. формално-садржински тоталитет.

Сипион непрестано инсистира на потреби да се Берганса фокусира најпре на саму причу, те онда и на квалитет причања о суженом садржају: саветује наговештаје уместо експликације (Сервантес,

1981: 400), критикује екскурсе (исто: 402-403), опомиње о преопширности и недозвољеном искакању из фокуса (исто: 424), куди заборав основне теме, потом Бергансину склоност да кроз асоцијације отвори нове токове (исто: 443) итд. Овом низу се у двојако кључној тачки придружује и Берганса критикујући властити план, тачније непромишљеност излагања супротног сижејном устројству. Као првостепено, тј. интратекстуално значајна, критика слабости или чак одсуства сижеа конкретизује се кроз најважнију тачку фабуле: пре него што ће хронолошки стићи до вештице, Берганса се „излануо“ говорећи како је њен лик требало још на почетку да уведе (исто: 403), што после понавља и током самог говора о њој (исто: 426). Друго, сами саговорници заправо одричу уметничку битност Бергансиној причи: Сипионово залагање за срж догађаја значи да он Бергансину причу схвата као ону чија „драж“ није уметничка; слично томе, Берганса признаје да није успео да естетски уобличи своју повест, чиме се казује да она није неуметничка *a priori*, већ да није остварена њена уметничка потенција. На равни *уметничке* целине новеле, оваква ситуација дабоме да само појачава дискрепанцију између доминантне грађе која сама није постала сижеом с једне, и форме и уметничког сижеа који онда, логично и по природи ствари, не припадају слоју Бергансине прошлости, с друге стране.

На почетку поменута логика пукотина односи се како на овај начелни јаз између експлицитно маргиналне фабуле и естетски уобличеног смисла, тако и на конкретизацију, управо – освешћену естетизацију таквог јаза. Не ради се, међутим, о самој чињеници да таквог јаза има него о томе што он, поставши значењским проблемом унутар приче, постаје уједно и формалним принципом којим се „Разговор паса“ заснива као уметничка целина. Омогућена унутрашњим потискивањем фабуле, тежња смисаоног комплекса да се осамостали у односу на фабуларни извор и повод указује се као пукотина баш због тога што се чува форма односа између повода и исходишта, док је он у суштини излишан. Тиме се исходиште – а то је у строгој спрези с основним текстуалним принципом ширења необичног фона до самог апсурда – испоставља као крај квазикаузалног низа, а у ствари као последица којем узрок више уопште не одговара. Најупечатљивији пример, како нам се чини, јесте Сипионова херменеутичка вежба,

односно његово широко тумачење Камачиног пророштва. Оно само је изнутра контрадикторно, будући да полази од убеђености у нужност алегоријског схватања, а завршава у уверењу о дословном разумевању као исправном. Реч је о парадигматској ситуацији која се пресликава на устројство целине новеле: коментар изворно настаје као разрада сегмента фабуле, тј. Бергансиног доживљаја, али се та разрада проширује до те мере и на такав мисаони начин да преузима примат од свог источника, да, штавише, разара смисленост саме повезаности, те да суштински, али не и по структури и плану текста, постаје самодовољном заокруженошћу. Врхунац пак низа онеобичавања састоји се тек из тога што је заокруженост омогућена унутрашњом алогичношћу доведеном до пароксизма – да ње нема, наиме, не би ни могло да дође до кидања везе између повести и њеног тумачења, нити до развијене конкретизације темељног новелистичког изокретања псеће мудрости.

Сервантес развија смисаоност као унутрашњу супротстављеност фабули, за шта му је неопходан и алогични фон као начин стабилизације потоњих поигравања попут Сипионових тумачења, али и традиционална матрица у односу на коју се одступање уопште опажа. Стога то одступање истовремено и тежи потпуној самосталности, али је и омогућено и постојеће само захваљујући својој зависности од традиционалне, чак и дидактичке усмерене структуре. Гогољ, насупрот томе, целину своје приповетке убедљиво мотивише – и, што је врло специфично, управо кроз психолошку генезу, дакле у складу с чврстим реализмом – као ланац осамостаљености, које не организује никакав стабилизујући фон изван њих самих него једино њихова унутрашња алогичност. То је текстуални разлог због којег је могуће да псећи разговор буде само епизода, а не основа из које би се чудноватост ширила.

Парадоксална разлика између Гогољевог и Сервантесовог текста односи се на то што слаба мотивисаност фабуле у „Разговору паса“ потиче баш од немогућности да се, као смисаодавни чинилац, сужејни дијалог ослободи саме фабуле, док код Гогоља управо одсуство било какве везаности за традиционалну изградњу приче омогућава да се суже *Зайиса лудака* уоквири као унутрашњи развој протагонисте. Алогичност, дакле, код Сервантеса не превладава доминантну фабулу која не трпи квалитативни прелом субјекта, док код Гогоља он сâм постаје и фабулом и сужеом, те јаза између њих више и нема.

Гогољевски разговор паса није пука уобразиља полуделог појединца: да јесте, онда би гогољевски свет значио опозицију између објективности редовног тока и сулуде субјективне изокренутости. Такве опозиције нема будући да свет *Зайиса лугака* јесте хармонична дисхармонија, чија је конкретизација Попришчинов (Поприщин) лик. Његова изузетност не долази од његове полуделости него од његове побуне: није реч о лудилу наспрам разума света, већ о свету као својеврсној целини логичне алогичности. Као активним освешћењем стања, Попришчин својим иступањем покушава да узгрози логичност те безумне целине, да се обрачуна с пукотином као принципом света чији је и он део. Како та целина почива на строгој форми безумља, а то значи неправде, зла и нечовечности, онда се и сукоб између „јунакове“ и алогичности света логично указује и као психолошка прогресија Попришчиновог лудила усмереног – за разлику од Сервантесовог списка – ка квалитативном крају као поразу. По себи алогичан, разговор паса мотивисан је свакако и психолошки, као објективизација Попришчиновог лудила; такве мотивације код Сервантеса нема, чиме се олакшавају каснија поигравања с том основом. Но, наговештавајући, иако не и експлицирајући вештичју прошлост као узрок псеће људскости, Сервантес се затвара у свет чудесног, тј. у свет у којем је фантастичност реалија и за коју психолошко образложење и није потребно. Такве чудесности код Гогоља нема, што се надомешћује најпре приказом јединства целог света (код Сервантеса су Сипион и Берганса изузеци по страни од редовног тока!), а онда и екстремним екстензивирањем тог јединства као разарајуће доследности у безумљу и глупости. Као безумно јединство, гогољевски свет подразумева непрестану узајамност између њему припадајуће индивидуе и њеног окружења. То, најзад, значи да разговор паса није само проширени и посредни приказ Попришчинове лудости него и субјективизовани приказ могуће логике читавог света. Кроз псе дато јединство између Попришчина и света огледа се у њима заједничком одсуству иначе фундаменталне потребе да се испита биће, узрок и разлог збивања (нпр. зашто и како пси говоре). Пошто таквог умног геста нема, онда свет постаје експликацијом глупости за коју је све окружујуће непознато и нејасно, услед чега оно онда може бити приказано и као фантастично.

Псеће сцене код Гогоља значајно су издужене епизоде, чију и квантитативно видљиву осамостаљеност, па онда и структуралну и смисаону доминантност објашњава управо то што оне нису значењски и естетски циљ омогућен спољашњим фабуларним поводом. Оне егзистирају за себе, формално су неусловљене остатком фабуле баш стога што је фабула у сагласју са сижеом, а сиже сâм установљава свет као низ неповезивих веза. Уколико, наиме, свет почива не на пуким бесмислу него на апсурдној логичности и доследности, онда је његово исходиште негативна, разорна и одбојна свеповезаност разбијених посебности. Пси који говоре управо су таква одрођеност од самог смисла, али они су уједно и појава која је по бићу свог апсурда у сагласју са сваком другом појавом, што се у тексту односи на суседне, подједнако осамостаљене и међусобно сродне сцене. Самосталност сваке од сцена указује се и на значењској и на формалној равни. Смисаоно, реч је управо о истицању безумља као немогућности да се успостави потпуна веза с другим, услед чега се сваки сегмент света испоставља као од целине редуковани феномен. Формална последица тога јесте одсуство спољашњих ограничења у описивању таквих сцена: њихова апсурдност, потенцијално, може да се шири до алогичног бескраја.

Преписка паса је врхунац постепено грађене „псеће“ теме од које тако рећи и почиње приповетка. Прва реченица текста: „Данас се збио необичан догађај“ (Гогољ, 2009: 705) ступа у значењски однос с исказом који такође припада првом сегменту дневника: „Ах, то кученце! Признајем, веома сам се зачудио чувши га да говори као човек. Но, после, када сам све фино размотрио, престао сам да се чудим. Уистину, на свету се већ догодило много сличних ствари“ (исто: 706-707). Постоји, разуме се, извесна сличност између ове и контрадикторности Сипионовог тумачења, али су њихове разлике од првостепеног значаја стога што се у њима огледа диференцираност самих форми двају текстова. Унутрашња контрадикторност Сипионовог излагања у спољашњој је контрадикцији с доминантним, фабуларно одређеним током новеле: сама Сипионова мисао представља упечатљиву пукотину у односу на текстуру целине, те отуд и сукоб између те целине и њених дијалошких и фабуларних токова. Сипионови, према томе, искази формирају естетску целину као изузетак, као одступање од традиционално заснованог тока. Код Гогоља је, с друге стране, и



сама целина нетрадиционално устројство апсурда, чији је сваки сегмент понаособ одступање од разумности, али не и од тог унутрашњег устројства саме приповетке. Попришчиново укидање чуђења ствар је формалне и смисаоне једнообразности гогољевског света: будући да овај не почива на умности као способности да се спозна квалитативна разлика, онда је и свака конкретна реакција на било какву спољашњу сензацију случајна и по страни од суштине како самог субјекта, тако и њему супротстављеног света.

Гогољев дијалог паса у основи је двојак по томе што је нераскидиво повезан с Попришчиновом свешћу, и то не само у смислу његове уобразиље него и наметљиве потребе да нарочито протумачи збивање; уједно, и то као објективизација Попришчинове лудости и као евентуална субјективизација стања света, разговор паса је развијен до то мере да се ослобађа психолошког узрока, те да се сâм естетски издваја као парадигма гогољевског света. Карактеристике тог разговора истовремено су, наиме, и смисаони и формални принципи света читаве приповетке, што значи повезано-разбијене суме свих осамостаљених епизода. Реч је, да будемо сасвим јасни, о гогољевској сцени као сложеној и истовременој игри између њене апсурдне самодовољности и, управо због тога, њене суштинске сродности са сваком другом сценом.

Најизразитији вид Гогољеве екстензије псеће проблематике, а услед чега се она дистанцира од чистог субјективитета лудила, јесте надградња разговора преписком. Психолошка мотивација ни једног тренутка се не напушта, те оваква екстензија свакако значи прогресију Попришчиновог лудила. Сама, међутим, екстензија поступак је којим се свеважећи психолошки реализам смисла преноси на раван живота уметничке форме. Садржина Попришчинове уобразиље претвара се у самоширење света којем протагониста друштвено не припада, који он сâм доживљава као вредносну другост, а којем је, међутим, по властитом негативитету истоветан. Први слој читаве епизоде – онај који се односи на саму преписку – не треба разумети једносмерно, тј. ни као алегорију (у чему би исходило схватање преписке само као стања света), нити као психологизацију (као последицу пројекције лика) него као игру погледа од којих је сваки уверен у своју изузетност, чиме се, међутим, само потврђује јединство петроградске нехумане глупости чија безграничност се текстуално изражава кроз непрестано увећавање детаља. Племићка надменост паса, те њихова увереност у соп-

ствену изврсност у сагласју су с Попришчиновом вером да, премда обични чиновник, он вреди барем колико и камерјункер. Склад двеју перспектива састоји се из тога што се надменост паса изражава као презир према другоме, који је пак неоправдан већ и стога што је псећа позиција по себи испразна и безвредна: отуд низ бесмислица у њиховим писмима. Попришчин, слично томе, исказује екстремну нетрпељивост према спољашњости као безвредној, што се анулира истовременом његовом, такође екстремном, снисходљивошћу и понизношћу. Потпуна, наиме, истоветност две стране, оличена у противречју између унутрашње празнине и агресивности према другоме као да је своја унутрашњост темељ вредносне разлике, до краја је исказана у њиховом тумачењу света као богомдане социјалне хијерархије. Њихова заједничка нечовечност – код паса изражена само као презир према чиновништву, посебно нижем, а код Попришчина и као презир и као понизност – последица је уметничког апсурда као екстензије по којој се бесмисао приказује као саморазумљивост. Није, дакле, реч о простом бесмислу него о сложенем маскирању бесмисла у строгу форму: тек у том односу безразложност постаје носећим стубом – поретка као апсурда. Будући негативно хармонизован са садржајем саме преписке, други, према томе, слој епизоде – Попришчинови коментари – нужен је услов како би се основа нехумане учурености у својој сужености претворила у целину сегмента, која се онда обликује као непоправљива зачараност читавог света између вере у своју ванредност и, захваљујући томе што се свет прихвата као чврста хијерархија, неспособности да се та вера утемељи било чиме супстанцијалним.

Потпуна уметнички изражена безразложност настаје намећањем безумности као разумљивости која се и не доводи у питање. Таква безразложност постаје начелом читаве приповетке, али не као суперпонираност целине која онда одређује све своје сегменте него управо као својство самоосамоостаљења сегмента, за чију се, потом, логику испоставља да влада у читавом гогољевском свету. Безразложност у псећој епизоди – најављеној, подсећамо, већ алогичним Попришчиновим укидањем првобитног чуђења (јер догађале су се сличне ствари) – манифестује се понајвише кроз етику обеју страна. Као карактерна, душевна и духовна категорија *par excellence*, етика по природи ствари функционише само као унутрашња, трансматеријал-

на вредност, односно као хуманитет личности. Сложени уметнички процес истезања алогичности до апсурда подразумева то да и псићи и Попришчин не само да размишљају и говоре у етичким категоријама него искључиво из те призме и оцењују како себе, тако и друге, док, истовремено, суштина те оцене значи испражњеност од све етичке садржајности. Задржава се морална форма, и штавише, преноси се и на аксиологију, али се губи њено биће, а оно се састоји баш из хармоније између спољашњости и унутрашњости, те из пресудне хуманистичке способности да се уважи целина сопства и другог. Заоштреност Гогољевог обликовања исходи у томе да ликови такву способност нипошто немају, а да целину своје вредносно усмерене мисли темеље управо у свом екстремном редукционизму, чији је крајњи израз изједначавање личности и његове функције, тј. његове припадности одређеном друштвеном слоју. *Литични* резултат таквих наступа јесте нетрпељивост, а онда и безгранична мржња, безразложна управо стога што је истргнута из какве-такве заснованости у односу између целине сопства и његовог корелата.

Од почетка приповетке поступно изграђиван, Попришчинов комплекс ниже вредности – већ непримерено деградиран његовим изједначавањем вредности с рангом – поставља се као његов свеколики принцип поступања, одакле произлазе узрочно-последична обртања, потискивање сваке разложности, те екстензивирање бесмисла типа: „Још никад у животу нисам чуо да би пас могао писати. Само племић може писати правилно“ (Гогољ, 2009: 707). Сервантес такође естетски развија преимућства псеће разумности, али с циљем да онеобичи приказ структуре света, као и да тиме сâм приказ депатетизује и укључи га у сложенији сужејни поредак. Гогољево онеобичавање, с друге стране, не значи изузеће појединца унутар целине фикционалног света, већ начин да се та целина потврди као владавина апсурда. Неутемељеност Попришчинових оцена заоштрава се све продорнијом радикалношћу тих оцена, које се онда указују не само као немотивисане, неразумне, нејасне, сувишне, претеране, већ као чист принцип нечовечности, чија бесадржајна формалност – будући неспутана било каквим темељом – може да се пренесе на сваку појаву. Како је нагласак на нехуманом формализму као неспособности, невољности и немогућности да се појава уопште спозна, онда се тај низ негативности најефектније приказује управо кроз призму сулудих

појава попут помодне псеће преписке. Тако се, сасвим консеквентно, мржња према лакејима – „не могу да поднесем лакејско окружење“ (исто: 708) – увећава до априорног обезвређивања самог псећег рода. Реч је о неколико карактеристичних исказа: „покварени кучићи“ (исто: 711); „има, ипак, у рукопису нечег псећег“ (исто: 713); „изразито неуједначен стил, одмах се види да није писао човек: почне како ваља, а заврши псеће“ (исто: 715). Кључно је са естетског становишта, при томе, то што су ови искази испреплетени и речима потпуно супротног значења.

Истовремено с обесцењивањем самог псећег бића – а оно је у контрадикцији с непостојањем потребе да се испита разлог псећег говора, као и с поверењем које му се поклања, што значи да је само то обесцењивање ствар пуке предрасуде, а не макар и елементарног логички устројеног мисаоног тока – Попришчин необјашњиво снажно уздиже псећу умност: „Ова писма ће ми све открити. Пси су уман народ који зна све политичке односе“ (Гогољ, 2009: 712). Врло очигледно хуморизација произлази из екстензивног низања међусобно неповезаних судова, чију пак парадоксалну консеквентност јемчи то што они припадају и свету кучића и Попришчину. То, даље, значи да хумор није проста последица Попришчинових исказа него тога што су ти искази по себи апсурдне реакције на по себи апсурдну стварност, што онда уметнички исходи у успостављању односа између та два света. Како, наиме, реакција не представља последицу која би била чврсто утемељена у свом објекту, већ је реч о двостепеној, тј. случајности проистекле из случајности, онда је и изнутра могуће естетску целину света изградити као суму логички неспутаних, па утолико и фантастичних догађаја, али – што је веома важно – и мисли и осећања. Основна, сходно томе, константа гогољевског Петрограда – одсуство људског односа према другоме – естетизована је кроз другу константу, а то је алогичност духовности која је изгубила своју спољашњу супстанцу као нужни фактор стабилизације. Псећи искази превасходно су пародија „вулгарне“ отмености усмерене *против* „обичних“ паса и „обичних“ људи, што је усклађено с Попришчиновим односом према свету (гађење према псима и лакејима), али не и с конкретним његовим, и по себи недоследним реакцијама на те исказе, нпр: „Само ђаво зна шта с тим. Каква бесмислица“ (исто: 714), и: „Аха! Најзад. Знао сам

да имају политички поглед на све ствари“ (исто). Читава, најзад, псећа епизода за врхунац има Попришчинов одговор на срж псећег говора, а ради се, дабоме, о откривању Попришчинове слике, која је истинита само онолико колико одговара чиновниковом разумевању света. Није посреди откривење истине о Попришчину, већ потврда начелног Попришчиновог става, сада примењеног на њему самом: као фантастична објективизација, псећа оцена Попришчинове беде важећа је искључиво због тога што одговара „јунаковом“ вредновању себе и других.

Крајњи Попришчинов чин изазван потврдом једнакости између његовог чиновништва и његове људске безвредности – а што не значи ништа друго до свођење бића на само сегмент његове, али, наравно, не обавезно и с њим истоветне спољашњости – јесте пренос властите мржње на свет: „Као да ја не знам да је то ствар зависти. Као да не знам чије су то подвале. Све су то подвале начелника одељења. Тај је човек обузет непомирљивом мржњом – и ево штети, штети, на сваком кораку штети“ (исто: 717). Због Попришчинове радикалне и негативно усмерене интерпретације стварности, његова изузетност у свету приповетке није вредносне и духовне, али јесте душевне, емотивне природе. Апсурдно устројство света постоји као атемпорална, тј. испред узрока постављена последица људског наметања и прихватања таквог устројства, што важи и за свет и за Попришчина. Разлика двеју перспектива, а обе прихватају и тиме и стварају стање као задатост, произлази, међутим, из тога што ту задатост свет прима равнодушно, а Попришчин сентиментално. Његова осећајност не може бити јуначке природе стога што не долази као последица увида у праву природу ствари, нити као последица свести о могућој вредносној разлици. Чак и када Попришчин дође до идеје о властитој вредности, она не значи никакав пробој из безразложне учаурености света стога што увек остаје уоквирена изузетним сужавањем, те тиме и непрепознавањем бића. На тај начин и Попришчинова бол и патња такође остају заробљеним деловима нељудског света, па се и не смеју схватати као Гогољево уношење другости у темељну апсурдност списка. Попришчинов вапај не доноси измену или, евентуално, ширење основне нељудскости, већ, оставши изразом унутар те нељудскости, може да значи само сентименталну преломљеност већ утврђеног, неизмењеног и неизменљивог апсурда.

Гогољевска сентименталност нема самостални значај, већ постоји, функционише и опажа се једино као слој јединствене естетске целине. Сервантесова целина потврђује идентитет форме и смисла, али преко несклада између баналне фабуле и смисаодавног сижеа. Припадајући равни фабуле, етичка проблематика, попут наметљиве, па тиме и иронизоване дидактике, може да се уочи само као знаковита неправилност – као пукотина у начину на који се фабула уопште нуди читаоцу. Гогољева целина сама је саткана од ланца изузетака, што значи да се ниједан посебно не изражава као формални или смисаони изузетак. Гогољ, наиме, тка сиже од апсурдности саме фабуле, те и свака њена тачка, самостално безразложна, остаје у строгој зависности од читавог поретка текстуре. Код Сервантеса присутна сентименталност или дидактика свакако да је иронизована како пикарском темом, тако и модерним настојањем да се сама тема сижејно отежа и преобликује, али она и даље остаје и традиционалним „остатком“ изван тог настојања којим се заснива уметничка целина. Гогољева сентименталност, с друге стране, у потпуности је усклађена с асентименталном основом текста, што је и могуће управо стога што „модерност“ списа и потиче од те основе – и од фабуле, али и из ње проистеклог сижеа. Сентиментално усложњавање нехумане безразложности гогољевског света, тако, не значи и промену, реинтерпретацију или ублажавање тог темеља, и то не само због тога што је Попришчинова душа заробљена у његовом редукционистичком духу него такође и зато што је оно последица књижевноисторијске везе *Зайиса лудака* – са шпанским бароком.

Како је Сервантесов утицај на Гогоља уопште, па тако и по питању *Зайиса лудака* већ јасно уочен и изречен (Светлакова, 2011)<sup>3</sup> ми тај проблем нећемо понављати. Значајно је, ипак, из перспективе наше теме размотрити двосмерену смисаону промену оваквог утицаја: како се, унет у посебни контекст гогољевске стварности, шпански извор мења сâм по себи, као и како се њиме модификује тај нови контекст. Док је Гогољева псећа епизода заправо сижејна прерада Сервантесове новеле, неколико Попришчинових болних усклика и патетичних исказа изворно припадају Дон Кихоту, дакле протагонисти форме потпуно различите од раније размотрене новеле. Два, међутим, Серван-

3 Наводимо овај текст из зборника посвећеног Гогољу стога што се, поред његовог предмета који се односи на рецепцију Гогоља у Шпанији, у њему налази и основни преглед радова о књижевном утицају Сервантеса на Гогоља.

тесова живота унутар *Зайиса лудака* – романескни и новелистички, а од тога у првом случају цитатни, у другом ситуациони – у неракидивом су јединству обезбеђеном формално-садржинским устројством Гогољеве приповетке. Већ објашњени поетски разлози због којих је могуће да изокренута псећа логика која код Сервантеса служи као темељ списка у којем фабула структурално, а од ње одвојени сиже смисао доминира – код Гогоља постане само сегментом приче, кључни су и за прераду Дон Кихотовог живота у гогољевском свету разбијених, нељудских, безосећајних и крајње унижених упосебљености.

Сложени смисао пародије у *Дон Кихоту* тема је коју не можемо посебно да обрађујемо, те смо принуђени да поједноставимо целину романа како бисмо одредили темељ који се код Гогоља модификује. Реч је о патосу: иронизован и пародиран стога што је прожет прозном стварношћу која има своје право важења, он у *Дон Кихоту* ипак недвосмислено остаје пуновредним изразом идеала и вере у идеал. Комплексност Сервантесовог извора потиче од стапања идеала вечности чији је, при томе, сâм носилац несавршен – с повесно конкретизованом стварношћу: цео роман се састоји из провере шта се збива кад се идеал унесе у себи начелно туђ и непријатељски, али важећи контекст. *Разговори лудака* пак читав овај двослојни комплекс преносе у трећи, у контекст Гогољевог Петрограда, а он је целини изворника потпуно стран због тога што, природом своје неразумности, нема моћ са „стране“ – од Сервантеса – да прими, или из себе – кроз Попришчина – да створи вредност, била она мисаона, етичка или душевна. Док, наиме, пародијски обликовани исказ Дон Кихота има свој завичај – на равни садржине, он припада историјски дезоријентисаном јунаку, а на равни форме припада целини романа која тек у односу према нужном, прихваћеном, али и деградираном „остатку“ света приказује јунака као источника вредности, естетска целина *Зайиса лудака* произлази управо из негативне, вредносно испражњене једнообразности света чије појаве не почивају ни на каквом темељу. Попришчиновски преломљена, Дон Кихотова реч више нема свој завичај стога што, заснована на одсуству стваралачке духовности, целина петроградског света – а она, за разлику од Сервантесовог, не познаје однос између јунака и „остатка“, већ и Попришчин и његово окупљење припадају истом *антихеројству* – не поседује унутрашњи квалитет који би успоставио идејну разлику.



Попришчинова „шпанска“ сентименталност пуновредна је као стварни израз изгубљености, беспомоћности и непоправљивости – она се, дакле, истински живи. Но, насупрот сервантесовском свету, она није и израз целовитог духа, што значи да се раскида њена веза с идејом као завичајем, те се и сâм навод Сервантеса у *Зайисима лудака* указује као неутемељена, у односу на изворе и разлоге изгубљена и, најзад, из целине поетског света истргнута испражњеност од комплекса оригиналне смисаоности. Дон Кихотова реч код Гогоља постаје страним телом којем је нов и неприродан контекст наметнут, но, парадоксално, управо таква логика – најпре истрзања од пуноће смисла, а потом екстензивног осликавања живота те одрођености – образује естетску целину *Зайиса лудака*, те онда поетски и мотивише и с том целином усклађује појединости попут преузимања исказа из текстова смисла, а не апсурда. На крају, иста логика доследног низања истргнутости за естетско исходиште има како самосталност сегмента, тако и њихову алогичну свеповезаност, те заснивање изокренутог јединства света. Баш зависни однос између појединости која нема свој духовни завичај и целовитости света саткане од таквих појединости поетско је образложење Гогољеве модификације поменутих Сервантесових извора. Тачније, како преноса два Сервантесова постулата целина списа – разговора паса и Дон Кихотове сентименталне идеологије – на раван појединачне случајности, тако и њихове хармонизације с новом – монолитном, деидеализованом јединственошћу апсурдне целине.

### Литература:

- Сервантес, М. (1981). *Узорне новеле*. Прев. Душко Вртунски и Хаим Алкалај. Нови Сад: Матица српска.
- Гогољ, Н. (2009). „Записки сумасшедшего“, *Собрание сочинений*, том 1. Москва: Время.
- Ejhenbaum, В. (1972). „О Henri i teorija novele“, *Književnost* (64-122). Прев. Marina Bojić. Beograd: Nolit.
- Гуковский, Г. А, (1959). *Реализм Гоюля*. Москва, Ленинград: Государственное издательство художественной литературы.
- Манн, Ю. (1978). *Поэтика Гоюля*. Москва: Художественная литература.

- Мелетински, Ј. (1996). *Историјска џоеџика новеле*. Прев. Радмила Мечанин. Нови Сад: Матица српска.
- Мелетински, Ј. (2009). *Увод у историјску џоеџику еја и романа*. Прев. Радмила Мечанин. Београд: СКЗ.
- Стојановић, Ј. (2011). „Сервантесова формула пикареске“. *Наслеђе*, 18, 25-38.
- Светлакова О. А. (2011). „Два испанских превода «Записок сумасшедшего»: преимущества и потери разных переводческих стратегий“. М. Н. Виролайнен и А. А. Карпов (ред.), *Феномен Гојоля* (835-845). Санкт-Петербург: Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН, Институт русской литературы, (Пушкинский Дом) РАН, Санкт-Петербургский государственный университет.

Vuk Petrović

### **Zusammenfassung**

#### **Die Hunde des Cervantes' und ihre „Gogolisierung“: Sinngebung der Form in *Zwiesgespräch der Hunde* und *Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen***

Ausgehend von der hier durchgeführten Auslegung des Cervantes' *Zwiesgespräch der Hunde* und der Gogols *Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen* wird in diesem Text versucht, die poetischen Gründe des Cervantes' novellistischen und Gogols erzählerischen Durchbruch zu behaupten. Es geht in beiden Fällen um die Begründung der Form als sinngebendes Prinzip des poetischen Kosmos. In Cervantes' Novelle wird der poetische Kern durch die vielfältige Verschiebung der „paradoxen Wendung“ aus der Handlungsebene auf der von der Handlung abgeordneten Sujetebene erhält. Die cervantes'schen Kluft zwischen Handlung (Lebenslauf des Hunds) und Sujet (Hundsauslegung der Geschichte) verwandelt sich bei Gogol in das Prinzip der absurden Weltkosmisation. Während die Spaltungslogik, die schon im Bild der Hundsvermenschlichung anwesend ist, bei Cervantes zugleich mit der ihr nicht entsprechenden traditionellen Romanisierung lebt, wird diese Logik bei Gogol zu paradoxer Regelmäßigkeit der verwirrten Welt, die als solche die Macht hat, vielartigen und ihr fremden Quellen einschließlich der Elementen des Cervantes' Prosa verkehrt aufzunehmen.

**Schlüsselwörter:** Sinngebung der Form; Handlungs-Sujetskluft; absurder Kosmos; poetische Spaltung; Ausdehnung des Alogismus; Sinnsabsonderung; negative Einheit; Rekontextualität; Entidealisierung.