

МИЛОСАВ БАБОВИЋ

**УТИЦАЈ РОМАНА ДОСТОЈЕВСКОГ
НА СТВАРАЛАШТВО ФРАНЦА КАФКЕ,
АЛБЕРА КАМИЈА И МИХАИЛА ЛАЛИЋА¹**

САЖЕТАК: Текст представља превод са руског језика академика Милосава Бабовића у којем је дат преглед утицаја класичне руске књижевности на западну културу у другој половини XIX века. Главна преокупација аутора овог текста у великој мери јесте на који начин се вредност руске књижевности осликавала у делима писаца ван њених матичних граница. Будући да се тежи све већем маскирању овог уплива, овај рад, на изванредан начин, представља допринос реалном сагледавању светског утицаја руске литературе и културе.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Фјодор М. Достојевски, Франц Кафка, Албер Каму, Михаило Лалић, руска књижевност²

Настајање и развијање књижевних праваца и уметничких метода разматра се на светском нивоу. На тај начин, национална књижевност сусреће се и укључује у опште књижевне процесе, дефинишући своју улогу у тим процесима, као и вредност свог уметничког достигнућа.

Међутим, међународну комуникацију култура карактерише изразита неуравнотеженост, чији је јасан пример однос руске и европске књижевности. Критичар Павел Ањенков, који је живео у Немачкој, Француској, Швајцарској и Италији, одлично је познавао књижевност поменутих народа. Василиј Боткин је писао о Хофману, Жорж Санд, о филозофији Хегела, Шелингу, Фуреу и Кабеу.

¹ Извор: Русский язык за рубежом, Но. 1/94, стр. 96–102.

² Сажетак и кључне речи писала Јуна Градиншћак.

Александар Дружинин је руског читаоца упознавао са романима Ф. Скота, Дикенса, са Шекспировим драмама. Станкјевич, Грановски, Тургењев, који су се школовали на Берлинском универзитету, читали су ремек-дела Шилера, Хајнеа. А обрнуто, када је четрдесетих година XIX века Балзак боравио у Кијеву, он није ништа знао о стваралаштву Пушкина, Љермонтова, Гогоља, и младог Достојевског. Продор руске литературе на запад почео је крајем седамдесетих година, када су били објављени француски превод *Раиџа и мира* (1879) и немачки превод *Злочина и казне* (1881).

Н. А. Мотилевој с правом напомиње да је „истицање руске књижевности у први план светског литерарног процеса” догађај од одвише великог значаја да би био мотивисан случајним разлозима или добром вољом одређених појединаца, било да се ради о М. Вогијеу или И. Тургењеву. Заправо, руска књижевност је стекла свој углед у Европи, а касније у Америци, захваљујући стваралаштву својих генија, у првом реду Достојевског, Толстоја и Чехова. Њена драж је врло вероватно утврдила и чињеница да је ова литература нашла своје обожаваоце међу великим писцима Запада, који су, упркос њима својственој сујети, правично оценили значај њене тематике и експресију уметничког оваплоћења идеја. Тако је, на пример, Проспер Мериме писао: „Име Ивана Тургењева данас је изузетно популарно у Француској; свако његово дело очекује се са таквим нестрпљењем и чита се с таквим задовољством у Паризу као и у Петербургу”. Када је Мопасан прочитао „Смрт Ивана Илича”, он је у налету одушевљења изјавио да сва његова дела не вреде колико једна Толстојева прича.

Обележавајући стогодишњицу Гогољевог рођења, енглески писци Голсворди и Гарнет изјавиће да их руска књижевност највише узбуђује по питању људскости:

Овај осећај је тим пре осећај истинског братства, које уједињује цело разједињено човечанство. Са таквим особинама, руска књижевност је постала бакља која је јарко обасјавала и најтамнији кутак националног живота. Али светлост ове бакље разлила се далеко изван граница Русије, те је обасјала целу Европу.

Голсворди је једном изјавио: „Када би ме питали који роман сматрам најбољим у светској литератури, ја бих без колебања одговорио – *Раиџа и мир*”. А у предговору енглеском издању *Ане Карењине* је написао: „Русија у таквим импозантним делима, као што је *Раиџа и мир* и *Ана Карењина*, јесте Русија прошлог времена, која је данас разрушена и неће бити обновљена. И како смо срећни што су сачувана два тако велика платна, која су осликала одлазећу епоху”.

Књига Ромена Ролана о Толстоју почиње речима усхићења:

Велика душа Русије, пламен који је засветлио почетком овог века, била је за људе мог поколења најведрија радост, која је обасјавала нашу младост. Без обзира на то да ли су идеје Толстоја оригиналне или не, такав моћан глас никада се није разлегао Европом.

Фасциниран натпросечним талентом Чехова, Бернард Шо је рекао: „Када сам прочитао драме Чехова, пожелео сам да све своје драме спалим.”

Као што је познато, култ Достојевског као највећег романописца светске литературе утврдио се, пре свега, у Немачкој, а томе су умногоме допринели чланци Томаса Мана и Штефана Цвајга. У предговору књизи А. Елијасберга *Руска књижевност у њојшре-џима* Т. Ман је писао:

Ево, пред нама пролазе они, хероји ове књижевности, носиоци руске мисли, све до једнога борци и заштитници душе, мученици велике одговорности пред идејом човечности. Да ли је могуће прелиставати ове странице другачије него са страхопоштовањем. До-даћу: и са врло личном и интимном потресеношћу.

Ови редови, који звуче као исповест, доприносе разумевању због чега је Томас Ман начинио чудесну синтагму „света руска литература”.

Најважнији податак о распрострањивању руске књижевности у Европи представља средина осамдесетих година XIX века када су биле објављене три значајне књиге: *Руски роман* Мелхиора Вогијеа (1886), *Историја руске књижевности* А. Рајнхолда (1886) и *Русија. Погледи и размишљања* Георга Брандеса (1887). Изостављајући секундарне информације о руском роману, Вогије је истакао у први план новину реализма, уметност и снагу морала руских класика. С осећајем горчине је Вогије закључио да се центар светске књижевности из Француске преместио у Русију: „Руководеће идеје, које су преобразиле Европу, више не произилазе из француске душе... Наша је књижевност због својих грешака изгубила надмоћ у интелектуалном свету.”

Георг Брандес у свом капиталном делу *Главни њокови евројске књижевности* није укључио руску књижевност, очигледно из незнања, али је ту своју грешку исправио у поменутој књизи о Русији. Истина, знање о руској култури у то време у Данској било је толико мало да се преводилац Тургењева, Мелер, није служио његовим делима у оригиналу, већ је користио преводе на немачком језику.

Под утицајем процене Вогијеа у Италији се појавила књига Томазеа Карлетија *Савремена Русија* (1894). Његово мишљење о руском критичком реализму очигледно полемисхе са главним тезама Брандеса: „Руска реалистичка школа – писао је Карлети – по моме убеђењу, стоји изнад свих реалистичких школа у књижевности нашег столећа”. До сличног закључка дошао је и Голсворди у чланку *Рус и Енглез* упућеног Русима: „Проза ваших великана – најмоћнија је и најживотворнија струја у мору савремене књижевности, струја моћнија, усуђујем се рећи, од било које од оних које Брандес прати у свом монументалном делу.”

Осамдесетих година XIX века руска књижевност је постала предмет шире пажње и у Шпанији. Перес Галдос, најзначајнији представник критичког реализма, био је упознат са руским романом преко француских превода. Године 1887. појавила се књига Емилије Пардо Басан *Револуција и роман у Русији*, која је дуго времена била најшири преглед руске литературе на шпанском језику. Захваљујући тој књизи, као и преводима руских класика на шпански језик, руска књижевност почела је да продире у културни живот држава Латинске Америке, где је међу локалним писцима нашла своје поштоваоце и следбенике. О томе сведочи књига водећег писца А. Кастињероса *Душа Русије* (1923), који се, као и многи писци Европе, дивео стваралаштву руских романописаца.

Улазак руске књижевности у САД почео је седамдесетих година прошлога столећа. Прво значајно дело, издато у Америци, било је *Очеви и деца* у преводу Јуцина Скајлера (1868). А већ средином осамдесетих година Д. Киркленд свој чланак о Толстоју насловио је сензационално – *Толстој и његов руски роман*. Вилијам Фелпс у књизи *Есеји о руским романописцима* (1911) сматра руски роман „гласом дива пробуђеног из сна”. Лео Винер, познати преводилац Толстоја и зачетник систематског научног изучавања руске књижевности у САД, прогласио је руске класике достојним целог човечанства: „Они су учили од Запада, сада су они постали његов учитељ...”

Руска класична књижевност XX века унела је у свет комплекс друштвених и етичкофилозофских питања и проблема, који се у свету различито перципирају, од сагласности са њиховим тумачењима до супротстављања и полемике са њима. Но, негирање значења ових питања и одвраћање од неопходности за постављање истих, немогуће је. Упркос тенденцијама немачког остфоршунга³,

³ Немачки израз који датира из XVIII века и означава проучавање подручја источно од језгра немачког говорног подручја. У својој основи, Остфоршунг је претпостављао да су Немци и Немачка супериорнији од Пољака и Пољске, и настојао је да докаже ову тезу. Идеја немачке супериорности и пруски стереотипи о Пољацима била су основна уверења овог линијског истраживања.

чији су представници настојали да умање значај руске културе, као и низа сличних реализованих пројеката, финансираних из Рокфелерових фондација и корпорације Карнеги, у савременој књижевној критици утврђено је мишљење да се роман XX века развијао под покровитељством Достојевског. Довољно је споменути имена најистакнутијих представника прозног жанра – Т. Ман, А. Жид, М. Пруст, Ф. Кафка, А. Ками, Л. Леонов, Ж. П. Сартр – који су признавали утицај Достојевског на њихово стваралаштво.

Састављач зборника *Егзистенцијализам од Достојевској до Сартра* (1957) Валтер Кауфман сматра да, не само савремени роман него и филозофски токови егзистенцијализма произилазе из стваралаштва Достојевског и Толстоја. „Сматрам” – пише Кауфман – „да из свега тога написаног, први део *Зайиса из њоземља* јесте најбољи увод у егзистенцијализам; у њему су са јединственом снагом и истанчанашћу извучени све те ситуације које налазимо, читајући егзистенцијалисте од Кјеркегора до Сартра и Камија”. Ханс Мергоф, такође, потврђује да „егзистенцијалистички покрет у савременој мисли разматра причу *Смрти Ивана Иљича* као филозофски документ”.

Још је Анатол Франс приметио да су позајмице од Достојевског небројене, нарочито код романописаца. Доказ оваквој примедби могу бити *Процес* Франца Кафке и *Ситранац* Албера Камија, два најистакнутија представника европског романа XX века.

Неизбежна везаност Кафке за Достојевског открива се на скоро свим нивоима структуре његовог романа. Пре свега, његов јунак Јозеф К., сањар и личност, која пати од маније гоњења. Осим тога, свет *Процеса* чине мали људи, који код Кафкиног јунака изазивају мисли попут: „Како би ти људи требало да се осећају понижено!” Свет романа подељен је на жртве и целате. Првог персонификује сам главни јунак, трговац Блок и остали; друге – институција суда. Суд и адвокати номинално раде по закону, али се о закону каже: „Закон не обезбеђује заштиту окривљеног, он је само допушта”. Потпуно је природно присетити се реплике капетана Снегиријева, који одговара на питање Аљоши, због чега није поднео жалбу суду против Митје. Јунак Кафке из горког искуства фрапантно закључује: „Дакле, нема ниједног ослобођења! [...] Један крвник могао би да замени институцију суда у потпуности!”

Фигуративно, простор *Процеса* у потпуности одговара ентеријери код Достојевског: подрум, поткровље, закривљене степенице, ниски плафони и свуда неизбежна стешњеност. Атеље сликара Титорелија је буквално пресликани изглед Раскољникове собе: „Никоме не би пало на памет да назове ту псећу кућицу *аиџељом*. Више од два корака доле и попреко није било могуће направити”.

При опису стана оптуженог трговца Блока читалац ће запазити успешно надметање са Достојевским:

Јозеф К. је с прага спазио собичак с ниским плафоном, без прозора, у потпуности испуњеног креветом. На зиду код узглавља могла се видети ниша, у којој је постављена свећа, мастионица и фасцикла са папирима.

Није искључена ни катедра свештеника, позваног да оправда „Божји мир”, будући да је „камени лук проповедаонице био необично низак, како се ни човек средњег раста не би могао исправити већ би морао бити сагнут. Све је било удешено тако како би било мучно за исповедаоника”.

Коментари приповедача потврђују симболику функције пространства: станови јунака, са јасно тамничарским знаковима, отворено показују неадекватност животне средине према суштинским потребама људске природе!

Кафка је у роману користио низ заплета из *Злочина и казне*. Његовог јунака, Јозефа К., оптужио је непознат суд, али га није ухапсио, то јест понавља се тактика Порфирија Петровича у односу према Раскољникову. Осим тога, Јозеф К. у тренутку опасности осети инфериорност и несигурност разума, што се види из признања: „Да ли заиста тако мало могу да се ослоним на свој разум?”. У ситуацијама које захтевају одлучно поступање, у јунака се увлачи сумња, баш као и у Раскољникова у соби Аљоне Ивановне: „Управо када је требало скупити сву снагу и учинити неопходни корак, у Јозефу су почеле сумње, које су паралисале његову будност, сумње, које до сада није разазнавао.

Кроз речи трговца Блока аутор експлицитно проглашава ограниченост разума: „Ви морате имати у виду” – говори он Јозефу – „да је у судској кривици разум недовољан [...] и човек тражи уточиште у сујеверју”; он понавља две реплике јунака из *Зайуса из ђодземља*:

Ја сам довољно образован да бих био сујеверан, али опет то јесам. Разум је, господо, добра ствар, то је неоспорно, али је разум само разум и он задовољава само рационалне потребе човека, а воља је испољавање читавог живота...

Следећи Достојевског, Кафка разуму супротставља „хтење” и интуицију. Одлазећи на прво испитивање, Јозеф К. није знао у којој улици се налази зграда суда, но ипак „мислио је да већ издалека препознаје дом по неком знаку, за који није знао да каже одакле му”

и захваљујући интуицији без грешке пронашао не само зграду него и салу у којој заседа суд. Ова сцена у суштини понавља заплет из *Идиота* у којој Мишкин погађа дом Рогожина.

На филозофској равни структуре *Процеса* Кафка поставља константна питања у тумачењима романа Достојевског. С једне стране, питање слободе као неопходног услова за човеково биће и обрнуто, питање бремена од којег се човек добровољно одриче. На питање Јозефа „Ви не желите да будете слободни?“, жена одговара: „Не! [...] не, не, шта Вам је то ушло у главу! То би за мене значило погибију!“. Цитирајући реплику неписмене жене, аутор касније гради филозофему: „Често је боље бити у оковима, него на слободи!“.

Сви горенаведени подаци описују кафкијанску концепцију људске природе, засновану на амбивалентности, коју је Цвајг прикладно изразио: „Достојевски је увек и да и не, контраст доведен до крајњих граница!“. Принцип амбивалентности Кафка примењује и у моделу приповедања, конкретно у чињеници да се иза прозе догађаја кристалише симболика судбине човека, рођењем већ осуђеног на смрт, из чега проистиче самоосећање апсурда егзистенције. До те филозофске концепције су раније дошли и јунаци *Зайиса из доземља* и Иполит Терентјев.

Албер Ками је извршио синтезу у тумачењу проблема апсурда: из филозофског аспекта – у *Митју о Сизифу*, а из књижевног аспекта – у роману *Странац* и драми *Калигула*. „Ми смо сви осуђени на смрт“, теши свештеник Мерсо. Том свешћу условљене су основне премисе ауторовог погледа на свет: смрт чини живот бесмисленим; свет је апсурдан, ја сам странац у том свету; сви знају да не вреди живети. Након таквог погледа на свет савршено је јасно зашто роман *Странац*, заправо, и започиње и завршава смрћу.

За разлику од Кафке, код Камија се утицај Достојевског манифестује у другачијој варијанти – у спору са великим романописцем. Као прво, то је приметно у постављању теодицеје под знак питања. Мерсо се присећа: „Мама никада није мислила о Богу“. Чак је и своју равнодушност ка питању постојања Бога у дијалогу са свештеником Мерсоом исказао на увредљив начин: „Не желим да губим време на Бога!“. Кирилов Достојевског је, напротив, признао: „Ја цео свој живот мислим о једном; мене је Бог цео мој живот мучио“. Мерсо није атеиста већ просто неверујући. Кирилов је атеиста, али за њега атеизам није првенствено религиозно питање већ етичкофилозофска концепција, која одређује место човека, како у историји, тако и у космосу.

Друга спорна тачка је идеолошка. Код Достојевског, сви главни јунаци су људи, који су опседнути одређеним идејама: Валковски, Раскољников, Мишкин, Шатов, Иван Карамазов, а нарочито Кири-

лов, о којем је Верховенски с правом рекао: „Кирилова је појела идеја!”. Код Мерсоа нема идеја, због тога се у *Ситранцу* идеологија не појављује ни као своја ни као туђа. То што је мучило јунаке Достојевског, код Камија је изнова изгубило моћ утицаја на појединца. Равнодушност Мерсоа према идеологији не може се објаснити друштвеним положајем Француске у Европи у годинама када је писан роман, зато што се то одиграва након Шпанске револуције и уочи Другог светског рата. Услед тога, из аспекта друштвене историје, Мерсо постоји у некаквом вештачком вакууму. Све је то било потребно Камију за конфронтацију између Мерсоа и Раскољникова. Мерсо убија на основу личног расположења и случајних околности. Нагласак је на случају, будући да је случај промовисан као знак опште релативности бића, што је битан принцип филозофије апсурда.

Међутим, у фабули романа налазе се чињенице, супротстављене ауторској тенденцији. Човек којег је убио Мерсо је Алжирац. Он је очито радник („Његово радно одело грејало је сунце”). Сестра овог Алжирца је проститутка. Реалности сугеришу да Ками није имао право да игнорише чињенице о расној нетрпељивости и мржњу поробљених Арапа према Французима. Убиство је, значи, ипак имало мотив, стога се спор с Достојевским завршио неуспешно за Камија.

Значајно разилажење јунака Камија и Достојевског је и у односу према Христу. Када је свештеник показао Мерсоу распеће, њему су „муве сметале да се усредреди” и да послуша говор о симболици крста. Распеће и муве су намерно постављени један до другог, наговештавајући тиме да јеванђелску истину може заглушити зујање мува! А за Кирилова „цела планета, са свиме на њој, без Христа, само је лудило”. Величанствен и шармантан је Христов лик и у поеми атеисте Ивана Карамазова.

Шта одвраћа Мерсоа од Христа? Пре свега, позната максима „човек не живи само од хлеба”. На крају крајева, Мерсо је пример „живота са земним хлебом”. Врло му је лако да се усагласи са Инквизитором да нема ничег потребнијег од хлеба, а и прихвата се и мала срећа, намењена слабом и ниском бићу. Други разлог је имплицитан позив Јеванђеља на подвиг у име невиђеног чуда на земљи, јер Мерсо не жели никакав терет или жртву. Свој крајњи егоизам он прикрива одбацивањем дијалога о Христу и изразом „убијати муве Библијом”. Требало би рећи да ни у једном роману Достојевског нема такве деградације Христових идеја. Чак и Раскољников на крају прихвата Соњин крст којег се Мерсо одриче. Чак и Инквизитор приписује Христу дубину проникнућа у природу човека, који не пристаје да види смисао живота у земном хлебу; „и ако не

зна за шта живи, човек неће пристати да живи [...] иако би био окружен самим хлебовима”.

Верховенски замера Кирилову: „Ви причате као да Вам је све свеједно”. У разним сижејним ситуацијама Мерсо, такође, понавља ту фразу, али је приметна суштинска разлика између та два „свеједно”. Као прво, код Мерсоа нема осећаја колективитета: у људском окружењу он види само себе, своје физичке потребе, не и своје обавезе. На прикладно питање Марије да ли ће се оженити са њом или не, он одговара: „Свеједно ми је”. Управо зато што му је било „свеједно”, на захтев Ремона да напише увредљиво писмо Маварки он то и чини. Са истом том мотивацијом пристао је да он буде сведок Ремону, иако није знао да ли га је Маварка увредила. Дакле, фраза „свеједно ми је” изражава равнодушност Мерсоа према дужности, равнодушност према части и праведности, и што је најважније од свега, изражава једначење међу свим појавама, одбацујући хијерархију вредности. Начин размишљања и поступања у потпуности су усаглашени са филозофијом апсурда: ако је све бесмислено, све је еквивалентно у својој бесмислености. Из такве премисе следи логички закључак: „Салманов пас вреди колико и његова жена!”.

Мерсоова дезоријентација у етичким нормама изражена је и у централном догађају романа. Он се испрва није сагласио са намером Ремона да убије Алжирца: „Он ти није ништа рекао. Било би одвратно ако би га без повода упуцао.” Но, и други предлог Ремона био је неприхватљив („Ја ћу викнути на њега, па кад ми одговори, одрадићу то”), при чему се у Мерсоу није појавило никакво супротстављање, напротив, он је то прихватио. Не може се објаснити логички крајњи поступак јунака: прво је отргнуо револвер од Ремона како би спречио убиство, а потом он сам тим револвером убија! Његов се поступак већ квалификује као „немотивисани злочин”. Мерсо је на суду засмејао публику одговором тужиоцу да се „све десило због врелине”, што је и њему самом постало смешно. Смешно, а не страшно, не срамно! Каква морална отупелост. Ками је желео да његов Мерсо изврши злочин без идеје Раскољникова, без страсти Рогожина, без политичке мотивисаности Верховенског, злочин, услед којег је јунак показао најнижу врсту самовоље, коју је с негодовањем одбио и великодушни Кирилов. Уместо јунака изузетне интелигенције и воље, који су својом ширином и сложености плашили Митју Карамазова, уместо идеолошких и страствених људи, Ками је за јунака изабрао обичног Мерсоа и створио тип просечног. Интелигенција је супротстављена генијалности, духу – телу, метафизици – емпиријско, а идеалу хуманизма – индивидуализам; трагањима и жртвама у име среће будућности –

апологија хедонизма у садашњости; дијалектичком закону – случајност; власти велике идеје – безидејност. А Виктор Иго је написао: „Нема ничег моћнијег на свету од идеје до које је дошло само време.” Студент Мерсо би могао да зна ову мисао завичајног писца. Студенти у делу Достојевског обично су образовани и талентовани, опседнути неком заветном мисли, пишу филозофске трактате: Раскољников „О злочину”, Иполит Терентјев „Моје неопходно објашњење”, Иван Карамазов поему „Велики инквизитор”. Сви они су дошли до нових идеја и могу изрећи свету „нову реч”. Мерсо је писао у име Ремона писмо проститутки. Јукстапозиција дела, чак и у жанровском аспекту, одређује интелектуални ниво и хоризонте упоређених ликова.

Неприродност филозофије апсурда скрива у својој основи да она свет перцепира из аспекта смрти, онда када је свет – његове врлине и мане – неопходно разматрати и оцењивати из аспекта живота. На крају крајева, људи се рађају зарад живота, а не зарад смрти. Сазнање о неизбежности смрти било је увек инхерентно уму човека кроз историју, али оно му није сметало да опева у уметности лепоту света, нити га је то обесхрабривало пред лицем историје. Никада човек неће прихватити изједначавање великог и малог. И увек ће велико у њему будити јача осећања, а мало ће добијати онолико колико му следује – мало. Систем вредности базира се, не на „илузији разумности” већ на способности ума да процени да дијамант није бисерна огрлица, иако и она може да буде украс.

Михаило Лалић, један од најдаровитијих писаца српске књижевности XX века, припада поколењу југословенске интелигенције, које је усвојило марксистички поглед на свет. У сфери идеологије, уметности, књижевне критике, за то поколење норма истине, прокламоване у Совјетском Савезу и које су биле усвајане без критичке дистанце. Како је већина совјетских критичара, позивајући се на Лењина, цитирала синтагму „архаични Достојевски”, јасно је зашто југословенска напредна интелигенција није само потцењивала него и недовољно волела стваралаштво Достојевског. Лалић, наравно, не представља изузетак у својој генерацији. Напротив, његов однос према стваралаштву Достојевског претрпео је два недостатка: одсуство свести о томе да је Достојевски неупоредиво убедљивији и изражајнији у свом револту против животних зала, него што је то случај у критици теорије руских револуционарних демократа и у почетак револуције уопште. Осим тога, Лалић или није дошао до закључка или није имао смелости да призна да је концепција људске природе код Достојевског прихватљивија од оне марксистичке, која личност разматра углавном у социолошким

координатама. Захваљујући томе што се илузије развејавају, а чињенице остају, шездесетих година Лалић је преиспитао своје разумевање стваралаштва Достојевског, о чему сведоче одједи „достојевштине” у његовом роману *Лелејска џора*. Покушајмо да одгонетнемо у чему се изражава утицај филозофије и поетике Достојевског на Лалића.

Достојевски је револуцију разматрао у теорији. За Лалића, револуција је била историјски догађај у којем је и сам учествовао, и, потом, она постаје тема свих његових дела. Као уметник он није могао заобићи етичко питање права на проливање крви у име идеје. Убеђен у издају Вучка Масника, Ладо Тајовић је одлучио да га убије. Међутим, у драматичној сцени сусрета са њим, у јунаку се јавља раздор између намере и дела: „Имам ли ја права на то?“, пита се он. Незаборава дилема и стање духа Раскољникова! Приметно је још једно поклапање: после смрти Масника код Тајовића се не појављује кајање.

Код Достојевског, суштина човека испољава се у његовом односу према хлебу и слободи. Лалић је унео корекцију: однос према хлебу и идеалу – незнатна корекција, будући да избор идеала претпоставља слободу избора. Још важнија је следећа сличност: за Достојевским, и Лалић је предвидео да револуција неће испунити очекивани програм због непремостиве препреке – индивидуализма човека. Опонирајући Тајовићу, ђаво тврди: „Узалудна је твоја нада за коренитим променама, јер се ништа не мења да би постало другачије од онога што је већ било”.

Са заданим питањем логично је повезана ауторова концепција човекове природе. У коначном издању *Лелејске џоре* Лалић је напустио схематизам апсолутне условљености личности друштвеним поретком; његов јунак постаје светан моћи власти биолошких и космичких закона, захваљујући којој долази до његовог заокрета од идеолошке индоктринације ка антропологији. На питање чиме је мотивисан такав избор пута јунака, Лалић је одговорио: „Моћ идеологије је привремена, биологија је пак вечна”. Обе чињенице имплицитно су обновљене у знак сећања на Разумихинов говор против ставова револуционарних демократа:

Природа није узета у обзир, она је протерана, природа не рачуна на [...] Фаланстер је готов, но природа за фаланстер још није спремна, живота хоће, животни процес још није завршен.

Главни опонент Тајовића је ђаво што само по себи подсећа на кошмар Ивана Карамазова. Лалићев ђаво, свакако, није понављање јунака Гетеа и Достојевског, међутим, он полемише са Ладом о

проклетим питањима. Пре свега, ђаво оспорава рационалистичку концепцију човека филозофском констатацијом: „Човек није само оно што је опшивено кожом”. Ђаво оспорава теорију о линеарном историјском напретку тезом о вечном кружењу, сагласно са космичким законима. Он понавља Тајовићу: „Не помаже гвоздена диктатура пролетеријата”, зато што, мењајући концепцију друштвеног система, револуционари неће моћи мењати и своју природу, која подлеже антрополошким законима. Често се стиче утисак да је Лалић ближи Инквизитору, него великом Галилејанину, зато што су све грешке, греси, издаје његових јунака мотивисане глађу и страхом од смрти. Тиме он објективно потврђује две оцене Торквемаде: „Бога ми, човек је слабији и подлији, него што си ти о њему мислио” и „Са хлебом ти је дато неоспорно знамење [...] Јер нема ничег неоспорнијег од хлеба...”

Мучно размишљање Лада Тајовића довели су до песимистичног закључка: „Човек, чини ми се, никада неће остварити царство у којем је све прожето љубављу и лепотом.” Из тог разлога симболичка потрага пута јунака романа завршава се откривањем старих стаза. На моје питање зашто је одабрао такво решење, Лалић је одговорио, осмехујући се: „Ако се слажеш, онда реци да сам био пророк!”

Но, упркос свим чињеницама – доказима у корист егоизма, нискости, зла индивидуе и људског колектива, на крају романа Лалић је осликао сурову, осветољубиву, страшну Лелејску гору окупану златним и црвеним зрацима излазећег сунца. Обе боје су несумњиво симболичне. У српској епизи разумевање *слободе* има стални епитет *златна* (златна слобода). Она се ни у историји никада није поклањала људима већ се отплаћивала жртвом, крвљу. Иако разочаран и измучен сумњама, Лалић сугерише читаоцу наду да се човек неће одрећи идеала златног века, општељудске среће, да ће бити бунтован и лити крв у име „немогућег чуда на земљи”.

Овој рецензији, наравно, могао би се прикључити још низ писаца. Свакако, Кафка, Ками, Лалић представљају врх жанра романа у европској литератури XX века. И сви они су стварали под окриљем Достојевског. Због тога не можемо, а да се не усагласимо са емфатичном оценом српске критичарке Исидоре Секулић да је „Достојевски врхунац над врхунцима, сур, тужан, али врхунац. Сва друга пространства могу припадати другим народима и расама, али врхунац је наш – словенски!”

Превеле с руског
Бојданка Живановић
Луна Градинцићак