

АНТОНИН ВАЦЛАВИК

ТОМАС МАН И ИВАН БУЊИН. НОВЕ ТЕНДЕНЦИЈЕ ЕВРОПСКЕ ПРОЗЕ¹

Томас Ман и Иван Буњин припадали су истој генерацији. Лично су се знали и поштовали су један другог. Ман је веома ценио таленат Буњина – он је, на пример, упоредио новелу *Господин из Сан Франциска* са *Смрћу Ивана Илича* Лава Толстоја и са дивљењем тумачио Буњинову причу „Митина љубав”. Буњин је поштовао Мана и што је посебно важно, наслов новеле *Смрт у Венецији* Томаса Мана послужио је као подстицај за генезу *Господина из Сан Франциска*. У лето 1915. године, Буњин је сазнао за руске преводе Манове новеле у Москви, што га је подстакло да ради над делом оригиналног наслова *Смрт на Каирију*. У току рада наслов се променио.

Ман и Буњин црпили су животни материјал из боравка у Италији – Ман је посетио Венецију, Буњин је боравио на Каприју и у Напуљу. Њихове новеле приповедају о догађајима и доживљајима главног јунака у време његовог туристичког боравка у Италији (код Мана место радње је Венеција, код Буњина раскошни туристички брод „Атлантида”, Напуљ и острво Капри).

Оба јунака путују у сунчану земљу лепоте и одмора – тачније, они купују карте за такво место; куда и у сусрет чему иду – они нису у стању ни да замисле. У Италији их чека егзистенцијална криза и обојица умиру – од изненадног срчаног удара.

Већ при првом упознавању са новелама уочава се оригиналност имена главног јунака као средства његове карактеризације.

Јунак *Смрти у Венецији* носи име познатог немачког писца Густава Ашенбаха (тачније, фон Ашенбаха – имао је дворску титулу).

¹ Извор: *Русский язык за рубежом* 1/94, 102–106.

У преводу на руски језик реч *ашенбах* значи *йейельастѝ*, или *цѝлун-ковийѝ*, *ѝто јесѝ онај који је саѝорео до ѝемеља*. Ашенбах је био префињеног аристократског духа, познавалац лепе књижевности, историје и античке филозофије. У Венецији је срео младог Пољака-лепотана, четрнаестогодишњег Тадеуша, и силно привучен његовом лепотом, нашао се у жалосном стању – он срља у хомеротску страст.

У конститутивном почетку грађења слике главног јунака *Смрѝи у Венецији* јавља се оригинално јединство лиризма и трагизма, при чему се највише осети антихедонистичка интонација аутора-приповедача.

Буњин није дао име и презиме свом јунаку. Називајући га *ѝосѝодином из Сан Франциска*, он га не карактерише кроз индивидуалну већ кроз социјалну одлику. Господин милионер, човек навикнут да га окружење уважава. Први пут је у свом марљивом и ангажованом предузетничком животу дозволио себи, својој жени и ћерки *dolce far niente*. Од пута у Италију очекује одмор и забаву. Међутим, од очекиваног се испуњава врло мало: на броду се свакодневно организују балови који омогућавају туристима „лукулову гозбу”. Свим осталим је господин разочаран: њега, старца, оптерећује неочекивано лоше време, мучи га морска болест, на доковима мора да избегава децу која просе милостињу, брину га узнемиравајуће вести о финансијама и вести о рату. На крају, срце га издаје.

У завршном делу новеле, приказаће гротескну сцену с боголиким господином: његово тело ће лежати у сандуку испод сода воде, и тај господин из Сан Франциска дрмусаће мртвом главом у сандуку иза леђа пијаног возача. У тој слици сконцентрисан је израз социјално-критичког правца Буњинове новеле. Сматра се да се у тим епизодама приказује једно од доминантних мишљења тадашњег дела руских писаца – јак осећај апатије према богатству. Са таквим типом мишљења сударају се опречни почечи: жеђ за идеалном социјалном правдом, чежња за једнакошћу људи – и склоност к аскетизму, често повезаним са немилосрдном моралном ригорозношћу.

Но, ако је у конструкцији заплета *Госѝодин из Сан Франциска* Буњина у много чему близак *Смрѝи у Венецији* Мана, онда се по стилу приповедања оба дела дубоко разликују. Суштинска карактеристика наративног манира у *Смрѝи у Венецији* јесте лиричност, преламање кроз јунакову личну перцепцију онога што га окружује.

Велику улогу у приповедању играју реминисценције Ашенбаха, унутрашњи монолози и дијалози, који понекад попримају облик апстрактних сентенци филозофски обојених (на пример, у

садржају који се односи на филозофско-естетску медитацију – платоновски дијалог о лепоти), при чему се овде, такође, осети иронија са примесом парадокса.

За *Смрт у Венецији* типичне су дуге, сложене реченице, које одликује час глаткоћа, час дисхармоничност, описујући тиме противречност, двојаку природу јунака. Психолошка карактеристика усмерена је на откривање духовног света Ашенбаха, који је разапет између чежње за идеалом – лепоте и физиолошке привлачности – и дивљења и смеле одлучности.

Буњинов стил приповедања сасвим је другачији. У њему доминира лаконски тачно епско грађење стварности. Буњину је, пре свега, дража непосредна, конкретна објективност света. Новела *Господин из Сан Франциска* је заснована на строго проницљивом мишљењу приповедача-аутора о централном лику, повезаним с њим споља, као са стране.

При томе, Буњин се користи скоро библијски, простом речју, која се одликује оштром јасноћом. Наравно, у *Господину из Сан Франциска* такође се често срећу сложене реченице; често једна таква реченица чини дугачак образац. Но, Буњинове сложене реченице састоје се од кратких фраза једноставне структуре, лаконизама који досежу виши степен. О крајњој лаконичности Буњинове прозе сведочи и чињеница да је, за разлику од *Смрти у Венецији*, која има седамдесет страница, *Господин из Сан Франциска* заузео свега двадесет страница текста.

Доминантну улогу у уметничком свету обе новеле игра феномен смрти.

Код Мана, он продире буквално у све ћелије уметничког организма: реч смрт (*der Tod*) стоји у наслову и, такође, прожима целу новелу. Смрт вреба стално и свуда. Према томе, угрожени су, не само Ашенбах него и други ликови. Ман опажа свеprisутну не само „малу”, личну смрт него и „велику”, надличну, користећи се, такође, мотивом апокалиптичне свеопште смрти. Потресним сликама новеле припадају, на пример, злослутна сновиђења Ашенбаха (на две странице). То је хипербола-гротеска, стравична фатаморгана у фројдовској нијанси. У тој слици Ман прониче у подсвест свог јунака и претвара његову латентну хомосексуалну жељу у фантастичну слику чудовишне оргије крваве „жестине гнева бога разврата”. То значи да се, не само слика Венеције, града лепоте, заробљеног епидемијом колере већ и откривања пансексизма као крвожедног божанства, може доживљавати као јединствено уметничко упозорење на катастрофу која прети цивилизацији. Значајно је да реч „*ubel*” која се користи у Ашенбаховој доктрини о некој

мистериозној претњи која се наднела над Венецију (1, с. 119)² не само да на немачком језику може значити „болест”, у овом случају колеру него и „зло, несрећу”.

Није узалуд Буњин изменио назив новеле који је првобитно замислио (*Смрт на Кайрију*). Феномен смрти делује у *Господину из Сан Франциска* у отвореној форми само у приказивању живота појединца (господин умире). На другом, надличном плану, он преузима неку врсту прикривеног облика претње, која (за разлику од колере у *Смрти у Венецији*) може, али и не мора да буде испуњена.

Та претња је пренета у алегоричној уметничкој антители – брод „Атлантида” насупрот океану и још ђаволу. Понављањем те антители ствара се емоционални набој око ње. Последњи пут она се појављује у завршној проширеној слици новеле. Пошто од разумевања те антители зависи разумевање основног уметничког значења новеле, потребно је, такође, обратити пажњу на превод те буњинске слике на други језик, у нашем случају, на чешки. У руском оригиналу, читамо:

И друге и треће ноћи, бал је био препун људи – опет усред бесомучне буре над океаном, која је брујала попут погребне мисе и посмртне корачнице сребрнасте пене валова океана. Безбројне ватрене очи брода једва бејаху видне од белине Ђаволу, који је са стена Гибралгара, са камених врата двају светова, пратио брод док је одлазио у ноћ и буру. Ђаво је био огроман, попут литице, али огроман је био и брод, вишеспратан, са много димњака, створен на понос Новог Човека са старим срцем. (2, с. 260)³.

У последњем, најбољем чешком преводу Јана Забранија, превод цитиране слике завршава се речима: „Dabel byl obrovsky jako skála, ale korab s mnoha poschodimi a mnoha kominy, postaveny rouchou Noveho člověka se starým srdcem, byl ještě obrovitejší.”⁴ (3, с. 259)⁵.

Узимајући у обзир метод који је Буњин користио у свом раду са феноменом смрти као претњом, засигурно се може сумњати у верност горенаведених речи чешког превода у односу на руски оригинал; у њима је узбудљивост Буњинове уметничке антители очигледно ослабљена. Овде је интересантно напоменути да је

² Thomas Mann, *Der Tod in Venedig*, Berlin, 1913, 119.

³ И. А. Бунин, *Избранные произведения*, 1984.

⁴ „Ђаво је био огроман попут стене, али брод са много спратова и много димњака, изграђен на понос Новог човека са старим срцем, био је још шири.” (слободан прев. Ј. Г.)

⁵ Ivan Bunin, *Novely*, Praha, 1989.

Буњинова новела настала само три године након опште познате катастрофе чувеног брода „Титаник”.

Да бисмо то потврдили, навешћемо неке од карактеристичних примера.

Најјаснији пример представља једна од првих глава *Смрти* у *Венецији*. Снажну жељу Ашенбаха за путовањем узрокује лик чудног мушкарца, очигледно странца, који очекује нешто код улаза на гробље. Тај тајанствени лик разбудио је машту Ашенбаха – одједном добија визију фантастичног пејзажа са тигром који вреба. То значи да и пре пута у Италију јунак пролази кроз сабласну авантуру, у којој се, такође, предосећа мистериозна претња.

Следећа сцена може послужити као друга врста употребе ирационалног мотива: Ашенбаху (већ у Венецији) док седа у гондолу, наговештава се гроб. Осим тога, њега плаши чињеница да га гондолијер одвози неком чудном, непознатом путањом, те јунак чека да буде опљачкан и убијен.

Све врсте мистериозних страхова, доживљених у слутњи и у јунаковој фантазији, врло често се сусрећу у *Смрти* у *Венецији*.

У тајанствену атмосферу уроњен је не само главни јунак већ, такође, и свет који га окружује. Постепено захватајући Венецију, епидемија колере већ дуже време наступа као страшна тајна.

Тakoђе, и у Буњиновој новели налазимо оригиналну употребу мистериозних, ирационалних мотива.

Нешто мистериозно обавија брод који превози туристе. Нарочиту улогу у разоткривању слике пловидбе „Атлантиде”, коју носе таласи узбурканог мора, игра фигура-предзнак – вребајући Ђаво.

Осим тога, злокобна тајна скривала се и унутар „Атлантиде”: капетан брода, постајући свестан страшне претње, ослањао се на чудовишну машину – али се умирује близином нечега, за њега потпуно непознатог.

Наведени примери сведоче о јединственом преплитању стварног с нестварним у уметничкој концепцији обе новеле, и о виртуозној употреби тог преплитања ради разоткривања полиморфности психичког света ликова.

Чак и најкраћа успоредба *Господина из Сан Франциска* са *Смрћу у Венецији* остала би непотпуна и једнострана изузимањем поглавља у којем Буњин скицира другачији уметнички свет – испуњен духовним спокојством, смирености и интуитивном саморазумевајућом љубави према животу. У њему је човек приказан као суштина, човек који живи без сумње, претњи и страхова, радујући се свакодневном животу.

Буњин је створио скицу таквог света у оди лепоти острва Капри кроз два побожна брђанина-музичара. Она се, и по стилу и по

садржини, толико разликује од осталих делова новеле, да ће се овде навести у целости:

Ишли су – и цела земља, радосна, прелепа, сунчана, прости-рала се под њима: стеновити врхови острва, које је цело лежало под њиховим ногама, и оно бајковито плаветнило у којем је пливало, и блистава јутарња пара над морем према истоку, под јарким сун-цем, које је, издижући се све више и више, већ поприлично упекло, и магловито-азурни, ујутро још ушушкани масиви Италије, њене ближе и даље планине, чију ће лепоту немоћно изразити људска реч. На пола пута су успорили: изнад пута, у пећини стрмог зида Монте Солара, у потпуности осветљена сунцем, сва у својој топли-ни и сјају, стајала је у снежно белим гипсаним одежама и са кра-љевском круном од злата истрошеног временом, мајка божја, крот-ка и милосрдна, очију подигнутих ка небу, до вечних и блажених уточишта свог трипут благословеног сина. Обнажили су главе – изливали су наивно и понизно радосне похвале свом сунцу, јутру, њој, непорочној заступници оних који пате у овом злом и лепом свету и рођених из њене утробе у Витлејемској пећини, у оскудном пастирском склоништу, у далекој земљи Јудиној... (2, с. 260)⁶.

По интензивној напетости израза и узвишено патетичном тону, цитирано поглавље подсећа на рана романтична дела Горког, на пример, *Сџарица Изериил*. Поглавље је уметнуто у причу о превозу мртвог господина, што значи да игра улогу поетичког контрапункта.

За разлику од полубајковитог света брђана, хедонизма и крх-кости живота господина, Буњинова покорност току природе и носталгија за народном религиозношћу, дале су свој изворни умет-нички израз.

Кратко упоређивање *Смрти у Венецији* и *Господина из Сан Франциска* води до закључка да постоје неоспорне карактеристи-ке, које су сродне међу ауторима ових дела.

Ове новеле представљају уникатан двојаки реквијем, који фасцинантно разоткрива узнемирујуће стране духовног света Европе почетком и уочи Првог светског рата.

Изванредни уметнички налази ових новела укључују слику човека као створења, које живи у сталној тескоби, под претњом смрти и других (за њега) пренапорних тешкоћа стварности. Дру-гим речима, Иван Буњин и Томас Ман приказују уметничку пер-цепцију човековог света кроз крхку, проблематичну стварност.

⁶ И. А. Бунин, *Избранные произведения*, 1984.

Приказују интеракцију човека са ирационалним силама испуњеним мистеријама, обогаћеним симболичком вишезначношћу; продорна перцепција полиморфности људске психе.

Захваљујући овим вредностима, новеле *Смрт у Венецији* и *Господин из Сан Франциска* могу се дефинисати као нетрадиционална дела, у којима су оцртане неке нове тенденције европске прозе XX века.

Превеле с руског
Бојданка Живановић
Луна Градинџић