

УНИВЕРЗИТЕТ У ПРИШТИНИ СА ПРИВРЕМЕНИМ
СЕДИШТЕМ У КОСОВСКОЈ МИТРОВИЦИ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ

Раиса Ј. Цветковић

**ДУХОВНА СМРТ ЈУНАКА
У ПРИПОВЕТКАМА
АНТОНА ПАВЛОВИЧА ЧЕХОВА
И ЛАЗЕ К. ЛАЗАРЕВИЋА**

Докторска дисертација

Косовска Митровица, 2021.

UNIVERSITY OF PRISTINA WITH TEMPORARY
SETTLED IN KOSOVSKA MITROVICA
FACULTY OF PHILOSOPHY

Raisa J. Cvetkovich

**SPIRITUAL DEATHS OF HEROES
IN SHORT STORIES BY
ANTON PAVLOVICH CHEKHOV
AND LAZA K. LAZAREVIC**

Doctoral Dissertation

Kosovska Mitrovica, 2021.

УНИВЕРСИТЕТ В ПРИШТИНЕ С ВРЕМЕННЫМ
РАЗМЕЩЕНИЕМ В КОСОВСКОЙ МИТРОВИЦЕ
ФИЛОСОФСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Раиса Е. Цветкович

**ДУХОВНАЯ СМЕРТЬ ГЕРОЯ
В РАССКАЗАХ
АНТОНА ПАВЛОВИЧА ЧЕХОВА
И ЛАЗЫ К. ЛАЗАРЕВИЧА**

Докторская диссертация

Косовска Митровица, 2021.

Ментор: проф.др Небојша Лазић, редовни професор, Филолошке науке, Историја српске књижевности, Универзитет у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици, Филозофски факултет.

ДУХОВНА СМРТ ЈУНАКА У ПРИПОВЕТКАМА АНТОНА ПАВЛОВИЧА ЧЕХОВА И ЛАЗЕ К. ЛАЗАРЕВИЋА

Сажетак

Предмет проучавања докторске тезе *Духовна смрт јунака у приповеткама Антона Павловича Чехова и Лазе К. Лазаревића* је истраживање и анализа књижевних ликова који се крећу ка психолошком и биолошком уништењу услед трауматичних стања, болести, патње, трагичних животних ситуација, утицаја средине, животне промашености и неостварености. Духовна смрт јунака прати се изучавањем тематских слојева одабраних приповедака, анализом ликова, откривањем и представљањем унутрашњих сукоба јунака и одабиром приповедних стратегија двојице аутора. Духовна смрт јунака разматра се у оквиру контекста у коме се јавља, као што су: категорије епског, лирског, драмског, трагичног, комичног и ружног. Увид у присуство естетичких категорија намеће посебан осврт на садржаје трагичног и оваплоћење овог естетичког феномена у књижевном делу. Прати се паралела у стваралачком поступку Чехова и Лазаревића која се огледа највише у избору приповедних поступака.

Циљ рада је да на основу актуелних књижевнотеоријских, књижевноисторијских и естетичких сазнања и на одговарајућем корпусу приповедне прозе Антона Павловича Чехова и Лазе К. Лазаревића описати и представити начин на који се духовна смрт јунака оваплотила у уметничком свету наведених аутора; истражити колико духовна смрт јунака утиче на испољавање концепта трагичног ван драмске форме, у приповедној прози; открити сличности и разлике у наративним решењима.

Истраживањем су обухваћене приповетке Антона Павловича Чехова: *Човек у футроли*, *Јонич*, *Чиновникова смрт*, *Огрозд*, *Архијереј*, *Црни монах*, *Кућа са мезанином*, *Ротшилдова виолина*, *Досадна прича*, и приповетке Лазе Лазаревића: *Све ће то народ позлатити*, *Први пут са оцем на јутрење*, *Швабица*, *Школска икона*, *Ветар*, *Вертер*.

У раду се примењује плуралистички приступ са доминацијом аналитичко-синтетичке, интерпретативне, компаративне, структуралистичке, психоаналитичке, социолошке, биографске, лингвостилистичке и феминистичке методе.

На основу истраживања закључује се да се наративни поступци Антона Павловича Чехова и Лазе Лазаревића у многим сегментима подударају. Истраживањем се доказује да је проза двојице аутора пронашла начин за представљање наизглед обичних, неминовних облика патње кроз стваралачки поступак, који доприноси њеном онеобичавању.

Истраживањем духовне смрти јунака у издвојеним приповеткама откривају се тренуци друштвене кризе у време када се друштво суочавало са опасностима да буде подељено међусобно сукобљеним уверењима која се тичу: историјских и социјалних прилика, политичких или патријархалних ауторитета, односа између генерација и између полова. Духовна смрт јунака може указати на рефлексију конкретног стварног живота јер је овај проблем веома присутан у друштву, историји, појединачним животима, па и у уметности. Резултати истраживања употпуњавају књижевно-научну мисао о делима Чехова и Лазаревића, дају нови модел за тумачење књижевних јунака и доприносе сагледавању уметничке вредности српске и руске приповетке, као дела европске и светске књижевне баштине.

Кључне речи: духовна смрт, приповетка, реализам, трагика, лик интелектуалаца, животна рутина, неоствареност, болест, страдање, промашеност.

Научна област: филолошке науке

Ужа научна област: компаративна књижевност

SPIRITUAL DEATHS OF HEROES IN SHORT STORIES BY
ANTON PAVLOVICH CHEKHOV AND LAZA K. LAZAREVIC

Summary

The scope of study of the dissertation *Spiritual deaths of heroes in short stories by Anton Pavlovich Chekhov and Laza K. Lazarevic* is research and analysis of literary characters traversing toward a psychological and biological demise ensuing traumatic conditions, illness, suffering, tragic life situations, impacts of the environment, failure and unaccomplishment of their lives. Spiritual deaths of heroes are perceived through the exploration of thematic layers of chosen short stories, character analysis, discovery and presentation of inner conflicts of heroes and choosing short story strategies of the two authors. Heroes' spiritual death is considered within the context of its representation, such as: categories of epic, lyric, dramatic, tragic, comical, and ugly. Insight into the esthetic categories imposes a special turn to contents of tragic and epitome of this esthetic phenomenon in literary works. A parallel in creative processes of Chekhov and Lazarevic is being perceived, and it is mostly reflected in the choice of literary processes.

The aim of this work is to describe and present the manner in which heroes' spiritual death epitomized in the art world of the said authors, based on current findings in literary theory, history and esthetics. It also explores to what extent the heroes' spiritual death affects the manifestation of the concept of tragic outside the dramatic norm, in short story writing.

Finally, it identifies similarities and differences between narrative solutions. The research comprises short stories of Anton Pavlovic Chekhov: *The Man in a Case, Ionych, The Death of a Government Clerk, Gooseberries, The Bishop, The Black Monk, The House with the Mezzanine, Rothschild's Violin, A Dreary Story*; and those of Laza Lazarevic: *The First Matins with My Father, The German Girl, The School Icon, The Wind, Werther*.

Pluralistic approach with domination of analytical-synthetical, interpretative, comparative, structuralistic, psychoanalytical, sociological, biographical, linguo-stylistic and feministic methods will be used in the research.

Based on the research, it is concluded that narrative processes of Anton Pavlovich Chekhov and Laza Lazarevic coincide in many segments. The research

proves that the prose of these two authors has found a way to represent seemingly common, unnamed forms of suffering through their creative process that complement its uncommoning.

By exploring spiritual deaths of heroes in selected short stories, moments of social crisis has been unearthed in time when the society faced dangers of being separated by mutually opposing views regarding historical and social circumstances, political and patriarchic authorities, relations among generations and between sexes. The spiritual deaths of heroes may point to the reflection of real life, since this problem is omnipresent in societies, history, certain lives, and also art. The results of the research complete the literary-scientific thought on works of Chekhov and Lazarevic, provide a new model for interpreting literary heroes and contribute to realizing artistic values of Serbian and Russian short stories, as part of European and global literary heritage.

Keywords: spiritual death, narrative, realism, tragedy, intellectual figure, life routine, lack of demand, disease, blunder.

Scientific field: Philological studies

Specific scientific field: Comparative literature

ДУХОВНАЯ СМЕРТЬ ГЕРОЯ В РАССКАЗАХ АНТОНА ПАВЛОВИЧА ЧЕХОВА И ЛАЗЫ К. ЛАЗАРЕВИЧА

Резюме

Темой докторской диссертации *Духовная смерть героев в рассказах Антона Павловича Чехова и Лазы К. Лазаревича* является исследование и анализ литературных персонажей, в жизни которых усматривается тенденция к психологическому и биологическому расстройству вследствие травм, болезней, страданий, трагических жизненных ситуаций, влияния окружающей среды, жизненных неудач и несбыточности помыслов. Исследование духовной смерти героев обусловлено изучением тематических слоев избранных рассказов, анализом персонажей, выяснением и изображением внутренних конфликтов героев и выбором повествовательных стратегий двух авторов. Духовная смерть героя рассматривается в рамках конкретного контекста, например, в категории эпического, лирического, драматического, трагического, комического и уродливого. Обзор присутствующих эстетических категорий заставляет обратить особое внимание на содержание трагизма и воплощение этого эстетического явления в литературном произведении. В творчестве Чехова и Лазаревича существует параллель, которая в значительной степени усматривается в выборе повествовательных приемов.

В докторской диссертации при помощи современного литературно-теоретического, литературно-исторического и эстетического знания и соответствующих произведений повествовательной прозы Антона Павловича Чехова и Лазы К. Лазаревича была определена цель - описать и представить приемы воплощения духовной смерти героя в художественном мире упомянутых авторов; исследовать, насколько духовная смерть героя влияет на проявление концепции трагического вне драматической формы, в повествовательной прозе; выявить сходства и различия в повествовательной деятельности.

Исследованием были охвачены рассказы Антона Павловича Чехова: *Человек в футляре, Ионыч, Смерть чиновника, Крыжовник, Архиерей, Черный монах, Дом с мезонином, Скрипка Ротшильда, Скучная история* и рассказы Лазаревича: *За народом не пропадет, В первый раз у заутрени, Швабица, Школьная икона, Ветер, Вертер*.

Диссертационное исследование отличается плюралистическим сочетанием аналитико-синтетического, интерпретативного, сравнительного, структуралистского, психоаналитического, социологического, биографического, лингвистико-стилистического и феминистского методов.

На основании исследования сделан вывод о том, что повествовательные приемы Антона Павловича Чехова и Лазы К. Лазаревича совпадают в общих закономерностях. В ходе исследования было доказано, что авторская проза сделала возможным представить, казалось бы, обычные общечеловеческие страдания при помощи творческого процесса, что указывает на его неординарность и самобытность.

Исследование духовной смерти героев в охваченных рассказах выявляет моменты социального кризиса в то время, когда общество столкнулось с опасностью, связанной с расколом из-за взаимопротивоположных убеждений, которые касаются исторических и социальных обстоятельств, политических или патриархальных авторитетов, отношений между поколениями и гендерных отношений. Духовная смерть героя является отображением конкретной реальной жизни, так как исследуемая проблема ярко выражена в обществе, истории, искусстве и отражена в жизни каждой личности. Результаты исследования дополняют литературно-научную мысль о произведениях Антона Чехова и Лазы Лазаревича, создают новую модель интерпретации литературных героев и способствуют пониманию художественной ценности рассказов сербского и русского писателя как произведений, входящих в европейское и всемирное литературное наследие.

Ключевые слова: духовная смерть, рассказ, реализм, трагика, образ интеллектуала, рутина жизни, невостребованность, болезнь, страдание, бессмысленность.

Научная область: филологические науки

Узкая научная область: сравнительное литературоведение

САДРЖАЈ

I УВОДНИ ДЕО.....	14
1. Циљ рада, очекивани резултати научног истраживања,.....	
примењене научне методе.....	16
2. Преглед садржаја по поглављима.....	20
II ПОЈАМ ДУХОВНЕ СМРТИ ЈУНАКА.....	21
III АНТОН ПАВЛОВИЧ ЧЕХОВ И ЛАЗА ЛАЗАРЕВИЋ – ПОЕТИКА У КОНТЕКСТУ ЕПОХЕ РЕАЛИЗМА.....	31
1. Оквири уметничког света Антона Павловича Чехова.....	33
2. Лаза К. Лазаревић и српска психолошка приповетка.....	41
IV ОБЛИКОВАЊЕ УМЕТНИЧКОГ СВЕТА У ПРОЗИ АНТОНА ПАВЛОВИЧА ЧЕХОВА И ЛАЗЕ К. ЛАЗАРЕВИЋА.....	49
1. Драмска структура и драмско у приповеткама Антона Павловича Чехова и Лазе К. Лазаревића.....	49
2. Хронотопска опредељења.....	54
3. Руски књижевни утицаји на српски реализам.....	60
4. Трагично виђење живота, света и човека – јунаци Чеховљеве..... и Лазаревићеве и прозе.....	61
5. Танатолошки мотиви у делима А. П. Чехова и Лазе Лазаревића.....	71
V ДУХОВНА СМРТ ЈУНАКА У ПРИПОВЕТКАМА.....	76
АНТОНА ПАВЛОВИЧА ЧЕХОВА.....	76
1. Чеховљев психологизам.....	77
2. Духовна деградација „малог човека“ - <i>Чиниоњикова смрт</i>	81
3. У оковима страха – <i>Човек у футроли</i>	88
4. Кућа рутине и кућа снова - <i>Огрозд</i>	99
5. Смисао професије? – <i>Јонич</i>	103
6. Рад интелигенција на селу – <i>Кућа са мезанином</i>	110
7. Идентитет руског интелектуалца - <i>Досадна прича</i>	120
8. Манија величине – <i>Црни монах</i>	135
9. Трагање за изгубљеним бићем - <i>Архијереј</i>	163
10. Музика, говор душе - <i>Ротшилдова виолина</i>	181
VI ДУХОВНА СМРТ ЈУНАКА У ПРИПОВЕТКАМА ЛАЗЕ ЛАЗАРЕВИЋА.....	195
1. Интелектуалац у потрази за идентитетом.....	195
2. Трагика непомирљивог двојства – <i>Швабица</i>	200

3. Мрак људске психе и неповратни пут у ништавило – <i>Ветар</i>	205
4. Неуспешна позајмица фиктивног идентитета и духовни пад – <i>Вертер</i>	209
5. Образовање као супериорност и самоћа – <i>Школска икона</i>	213
6. Човек као жртва времена и друштвених прилика – <i>Све ће то народ позлатити</i>	216
7. Борба са пороком – <i>Први пут с оцем на јутрење</i>	221
БИБЛИОГРАФИЈА	232
1. ИЗВОРИ	232
А. П. ЧЕХОВ	232
ЛАЗА. К. ЛАЗАРЕВИЋ	232
2. ЛИТЕРАТУРА	233
ПРИЛОЗИ	248
Биографија аутора	248
ИЗЈАВЕ	Error! Bookmark not defined.
Изјава о ауторству	Error! Bookmark not defined.
Изјава о истоветности штампане	
и електронске верзије докторског рада	Error! Bookmark not defined.
Изјава о коришћењу	Error! Bookmark not defined.

I УВОДНИ ДЕО

Проблем овог научног истраживања дефинисан је у наслову рада – *Духовна смрт јунака у приповеткама Антона Павловича Чехова и Лазе К. Лазаревића*. Корпус истраживања чине приповетке Антона П. Чехова: *Човек у футроли, Јонич, Чиновникова смрт, Огрозд, Архијереј, Црни монах, Кућа са мезанином, Ротшилдова виолина, Досадна прича*, и приповетке Лазе Лазаревића: *Све ће то народ позлатити, Први пут са оцем на јутрење, Швабица, Ветар, Вертер*. Лаза Лазаревић и Антон Павлович Чехов били су савременици (Чехов 1860–1904, Лазаревић 1851–1891). Компаративним изучавањем тематских слојева њихових наведених приповедака уочавају се бројне подударности. Најупадљивија сличност уочава се у склоности двојице аутора ка литераризацији трауматичних стања, болести, патње, трагичних животних момената, промашености и неостварености јединке. Паралела у стваралачком поступку Лазаревића и Чехова огледа се и у приповедним стратегијама, као што су: постављање питања и одсуство одговора на њих, симболизација уништења, контрастне слике када смех и ужас прате литераризацију смрти, љубави, наде и патње. Подударности налазимо и у повезивању живог са предметним и обратно. Честе фигуре су антропоморфизација и реификација (код Чехова и Лазаревића антропоморфизује се природа и успоставља фамилијаран однос са светом који окружује човека), осамостаљена/реализована поређења и метафоре. Њихове приповетке откривају живу природу у њеној аморфности, равнодушну отвореност према битном и небитном, према рађању и умирању, животу и смрти, као и контраст човекове спремности и жеље да оствари слободу или љубав, с једне стране, и неоствареност и пораз, са друге стране. Лазаревићеви и Чеховљеви јунаци животаре духовно мртви. У њиховој прози уочавају се драмски аспекти у приповедању који се у раду испитују анализом елемената драмске структуре. Њихове приповетке грађене су на сукобима између колективног духа и јединке, човекове дужности и личних жеља и страсти, породичне оданости и љубавног осећања. Напете ситуације, нагли душевни преломи, драмски дијалози, драматичност приповедања и трагични садржаји указују на присутне особине драмских текстова. У раду, истраживањем духовне смрти јунака, истовремено се истражује и тематика противречности и сукоба, откривају се присутни драмски сукоби и драмске ситуације, анализирају поступци развоја драмске радње и

испитује сугестивност атмосфере. Рад проучава духовну смрт јунака уприповеткама, представљајући и тумачећи скалу психолошких и моралних противречности у ликовима (супротстављеност, тензије, снажна душевна стања која захтевају деловање, ишчекивања, емоционална реаговања). Истражују се разрешења стварних и унутрашњих психолошких конфликта. Духовна смрт јунака се испитује и са аспекта форми приповедања. Доказује се, кроз присуство драмских дијалога и њихова функција (битне појединости дијалога, ситуације у којима почињу и теку дијалози, унутрашњи немири и душевна драма, психолошка аутентичност, равноправност и неравноправност учесника током дијалога). Посебно се прати вербална и невербална комуникација са циљем откривања комплексних и динамичних односа међу ликовима, као и сложености њихове мотивације. Указује се притом и на драматичност нарације.

Истраживање духовне смрти Чеховљевих и Лазаревићевих јунака намеће посебан осврт на садржаје трагичног и оваплоћење овог естетичког феномена у књижевном делу. Трагично се појављује у области основних антиномија људске егзистенције, у оквиру сложених односа појединца према другом, јединке према друштвеној заједници и према природи, према трансценденцији. Феномен трагичног се образује на битним човековим ограничењима: немогуће је остварити потпуну комуникацију између људских јединки, немогуће је избећи супротност личне слободе и социјалних обавеза, немогуће је превазићи противречност између природе и културе или између ограничене земаљске егзистенције и виших духовних стремљења. Феномен трагичног се испољава у књижевном делу као његово кључно обележје када је у основи неки пресудан и нерешив сукоб супротстављених, разорних, непомирљивих вредности које указују на основну антонимичност људског постојања у индивидуално-психолошком и историјском погледу. Такав сукоб се може приметити између више јединки које представљају носиоце различитих вредности, али и у једној личности – трагичном јунаку, који пропада заједно са вредностима чије је он оличење. Он није жртва спољашњих околности или неке психолошке, несвесне принуде. Он је жртва сопствене доследности и чврстине при заступању одређене идеје по сваку цену.

У неким савременим теоријама открива се трагични аспект књижевних дела која не припадају драмском роду, већ се сматра да се трагедија преселила из драме у роман или да се „класичном канону трагедије“ супротстављају нови жанрови, најпре уметничка проза, који дубље изражавају трагичке мотиве.

Увидом у прозна остварења Чехова (*Јонич, Човек у футроли, Чиновникова смрт, Огрозд, Архијереј, Црни монах, Кућа са мезанином, Ротишлдова виолина, Досадна прича*) и Лазаревића (*Све ће то народ позлати, Први пут са оцем на јутрење, Школска икона, Швабица, Ветар, Вертер*), кроз осврт на особености њихове уметничке структуре, указује се на природу трагичног у обликовању уметничке слике света и могућности његовог истраживања у наративним књижевним облицима каква је приповетка, што наводи на закључак да се феномен трагичног може представити независно од жанровске условљености. Отуда се у раду духовна смрт јунака посматра као својеврсни вид уметничког обликовања трагичног у прозној форми.

1. Циљ рада, очекивани резултати научног истраживања, примењене научне методе

Циљ рада је да се на основу актуелних књижевнотеоријских и естетичких сазнања, као и сазнања српске и руске науке о књижевности посвећене периоду друге половине XIX века, истражи и на одговарајућем корпусу приповедне прозе Антона Павловича Чехова и Лазе К. Лазаревића, опише и представи начин на који се духовна смрт јунака оваплотила у уметничком свету наведених аутора. Духовна смрт јунака се разматра и у оквиру контекста у коме се јавља, као што су: категорије епског, лирског, драмског, трагичног, комичног и ружног. Узимају се у обзир и они елементи у којима се духовна смрт јунака не примећује, али који усмеравају ка њој, како би се истраживањем дошло до одговора на питање у којим аспектима и на који начин је могуће уочити подударност наративних стратегија у стваралаштву Чехова и Лазаревића. Истраживањем унутрашње структуре Лазаревићевих и Чеховљевих приповедака утврдиће се присуство драмских елемената у њиховом приповедању проучавањем најбитнијих уметничких чинилаца. Анализираће се елементи: фабула/сиже, хронотоп, композиција, антитеза, пејзаж и психолошки паралелизми, снови, епистоларни облици, главни јунаци. Одредиће се поступци драмске технике, установити функције сваког од њих и окарактерисати начин његовог координирања у датом жанровском систему. Тиме се указује на специфичности модела приповедања Лазаревића и Чехова у односу на прозна остварења XIX века у српској и руској књижевности. Између осталог, циљ рада јесте да се испита заступљеност трагедијских елемената, као и

утицај феномена трагичног на обликовање наратива, ликова и њихову рецепцију. Истражићесе психолошке и моралне противречности у ликовима и указати на то колико духовна смрт јунака и концепт трагичног у приповедној прози Антона Павловича Чехова и Лазе К. Лазаревића рефлектује своје доба.

Одговорима на ова питања долази се до закључка да се наративни поступци Антона Павловича Чехова и Лазе Лазаревића у многим сегментима подударају. Истраживањем се доказује да је проза двојице аутора пронашланачин за представљање наизглед обичних, неминовних облика патњекроз стваралачки поступак, који доприноси њеном онеобичавању.

Истраживањем духовне смрти јунака у приповеткама Чехова и Лазаревића откривају се тренуци друштвене кризе у време када се друштво суочавало са опасностима да буде подељено међусобно сукобљеним уверењима која се тичу: историјских и социјалних прилика, политичких или патријархалних ауторитета, односа између генерација и између полова. Духовна смрт јунака може указати на рефлексију конкретног стварног живота јер је овај проблем веома присутан у друштву, историји, појединачним животима, па и у уметности. Тиме би се употпунила књижевно-научна мисао о делима Чехова и Лазаревића, понудио нови модел за тумачење њихових јунака, који би их чинио актуелним, занимљивим и блиским новим читаоцима, што би допринело сагледавању уметничке вредности српске и руске приповетке, као дела европске и светске књижевне баштине.

Предмет истраживања овог рада подразумева плуралистички приступ са доминацијом аналитичко-синтетичке интерпретативне, компаративне, структуралистичке, психоаналитичке, социолошке, биографске, лингвостилистичке, али и феминистичке методе. Аналитичко-синтетичком интерпретативном методом биће анализирани приповетке Антона Павловича Чехова и Лазе К. Лазаревића, како би се указало на особености њихове уметничке структуре. Компаративна метода се примењује у свим сегментима интерпретације који се заснивају на компаративном тумачењу приповедака, како би се пронашли заједнички елементи у стваралаштву Чехова и Лазаревића у којима се духовна смрт остварује или који воде ка њеном наговештавању. Структуралистичка метода се примењује у испитивању сложене структуре текста приповедака Чехова и Лазаревића у циљу откривања скривених значења и потиснутих психолошких конфликта. Психоаналитичким методом биће осветљено ментално устројство

књижевних јунака и њихови унутрашњи конфликти. Социолошка метода се користи у сегментима истраживања који показују да је књижевност друштвено условљена и да књижевно дело неминовно одражава друштвени тренутак и трпи утицаје владајуће идеологије или политике. Биографским методом осветљавају се аутобиографски елементи у испитиваним приповеткама, односно оне ситуације у којима је могуће успоставити паралелу између личности писца и моралне, емоционалне и мисаоне структуре књижевних јунака. У раду ће се примењивати и лингвостилистичка метода у сегментима испитивања граматичких категорија које постају средство вербализације напрегнуте драматике. Уважавају се делом и ставови феминистичке критике која анализира учинке патријархалне идеологије, осветљавају се узроци појединих ситуација у којима је страдање јунака изазвано деловањем патријархалног система вредности.

Истраживање духовне смрти јунака у прози Чехова и Лазаревића намеће у сваком случају интердисциплинарно полазиште и приступ. У другој половини XIX века, током епохе реализма у тематском средишту налази се свакидашњи свет и живот обичног, просечног човека. У делима европских реалиста Стендала, Балзака, Толстоја и Достојевског, обликоване су личности из свакодневице са својим животом зависним од социјалне средине и друштвено-економских прилика, које немилосрдно усмеравају живот појединца ка трагичном исходу. У средишту поетике реализма је управо оно што је и сам Балзак у *Предговору људској комедији* назначио: приказивање друштвених односа, социјално-психолошки мотивисаних карактера, типова људи. Писац би могао постати сликар људских типова, с мање или више истинитости, с више или мање успеха, истрајан или одважан, могао би постати приповедач драма унутрашњег живота, археолог представник занимања, бележник добра и зла; оно што одликује писца и чини га равним државнику, можда и вишим од њега, јесте изврстан поглед на проблеме у животу људи.

На развој реализма у српској књижевности велики утицај имали су руски реалисти. Међутим, питање мимезе је ипак знатно уравнотеженије него што је то случај у руској литератури, наводи се у ставовима Душана Иванића, који истиче да је ова епоха приказивала и традиционални модел света, али се у српском реализму уочавају и поступци који нису блиски доминантној поетици (Иванић, 2002, стр. 88). Иванић такође истиче да је српски реализам следио различите изворе и циљеве приповедања, те да су писци настојали да поуче како да се живи

и „шта да се ради“. Попут природнонаучних истраживања они су тежили опису постојећег света, како би начинили „архиву савремености, неку врсту социјалне и друштвене статистике. Зато не изненађује потискивање сижејности и фабуларности, јачање дескриптивности, слика, случајева“ (Иванић, 2002, стр. 97). Традиционална улога хронотопа потискује се у корист модерних социјално-животних улога. У развијеном реализму, материјално, стручне и социјалне, животне вредности губе ореол поетске стилизације и идиличне равнотеже између човека и света

Духовна смрт јунака у прози Антона Павловича Чехова и Лазе Лазаревића обликована је и путем интертекстуалних веза. Савремена књижевнотеоријска истраживања интертекстуалност одређују не као монолошки говор аутора или целину која је затворена и завршена, већ као систем који укључује сродне текстове са доминантним одређеним типом говора, дискурсом. Интертекстуалност није производња, већ уланчавање текстова, однос између више текстова, однос који утиче на начин на који се чита онај текст унутар којег се наговештава присуство других текстова (ти присутни текстови се називају интертекст) (Lešić, 2003, стр. 29). Појам интертекстуалности се најпре оформио у оквиру идеја Михаила Бахтина који је указао на дијалошку природу људског говора, књижевности и културе. Књижевни текстови представљају синтезу ранијих текстова. Књижевни текст је мрежа наслаганих различитих позајмица (цитата, клишеа). Појам интертекстуалности се одразио на приступ књижевној анализи највише по ставовима да не постоји „чист“ (непосредован) извор књижевности и супротставио се идејама миметичности и интересубјективности књижевности (Bužinjska, Markovski, 2009, стр. 363).

Текстови могу бити у различитим односима са другим текстовима, по сличности, контрасту, импликацијама, отвореним или прикривеним цитатима, реминисценцијама, алузијама и сл. Текст живи међу другим текстовима, ослања се на њих, с њима се слаже или их оспорава, упија их или преображава, цитира или алудира на њих. Текст више дугује другим текстовима него свету који заступа, приказује, описује или изражава. Оживљавање речи из далеких места, култура и времена или савременог доба у књижевности није новина. Традиционално уверење је текст видело као монолошки говор, док модернија схватања истичу дијалошки карактер текста и интертекстуалност као његово суштинско својство (Lešić, 2003, стр. 29–35). Џералд Принс у *Наратолошком*

речнику наводи да појам интертекстуалности у свом најограниченијем значењу (Женет), означава односе између једног текста и других текстова који су у првом приметно присутни. У најуопштенијем и најрадикалнијем значењу (Барт, Кристева), појам означава односе између било којег текста (у широком смислу материјала који носи смисао збирног знања, потенцијално бескрајне мреже кодова и пракси означавања које тексту допуштају да поседује значење (Prins, 2011, стр. 76–77). У ширем смислу о тексту се говори као о начину на који се успоставља целокупна култура. Модерна наука о књижевности прилазећи сложенем феномену књижевности је у њој видела комуникацијску делатност, али се структура књижевног текста организује према одређеном уметничком коду који увек садржи стваралачки идеал уметности који је током историје променљив али чува естетичку константу захваљујући којој се препознају као уметнички текстови различитих епоха или култура, односно која одређује књижевност као естетичку комуникацију (Lešić, 2003, стр.41). У приповеткама Антона Павловича Чехова и Лазе Лазаревића интертекстуалне везе су веома упадљиве, нарочито у вези са *Библијом*, али и са делима и ауторима новијих времена (*Гетеови Фауст* и *Јади младог Вертера*).

2. Преглед садржаја по поглављима

1. У **Уводном** делу рада дефинисани су проблем, циљеви, методологија, научна новина и очекивани резултати истраживања.
2. У поглављу **Појам духовне смрти јунака** образложен је са аспекта психологије и психоанализе појам духовне смрти јунака. Психолошко поимање духовне смрти образлагано је позивањем на ставове Фројда, Јунга, Адлера, Хорнајеве, Фрома, Јеротића, Ерића, Миливојевића, са посебним освртом на особине депресивних стања.
3. У трећем поглављу **Антон Павлович Чехов и Лаза Лазаревић – поетика у контексту епохе реализма**, изнети су биографски подаци аутора и основне специфичности њихове поетике које су допринеле позитивном вредновању уметничког квалитета њиховог књижевног стваралаштва, а које су важне у истраживању обликовања духовне смрти јунака која је предмет нашег истраживања.

4. У поглављу **Обликовање уметничког света у прози Лазе Лазаревића и Антона Павловича Чехова** детаљније су изнета обележја присутна у поетици писаца са посебним освртом на драмску структуру, хронотоп, трагично виђење човека и света, танатолошке мотиве и утицај руске књижевности на српски реализам.
5. У поглављу **Духовна смрт јунака у приповеткама Антона Павловича Чехова**, дат је осврт на психологизам аутора једно од битних обележја поетике аутора. Интепретиране су приповетке са посебним нагласком на психолошки профил јунака: *Чиновникова смрт, Човек у футроли, Огрозд, Јонич, Кућа с мезанином, Досадна прича, Црни монах, Архијереј и Ротшилдова виолина*.
6. У поглављу **Духовна смрт јунака у приповеткама Лазе Лазаревића** са освртом на тему интелектуалца у потрази за идентитетом дат је увод у интерпретацију духовне смрти јунака у приповеткама *Швабица, Ветар, Вертер, Школска икона и Све ће то народ позлатити*.
7. У **Закључку** резимирањем резултата истраживања, синтезом тематско мотивских опредељења, дат је компаративни осврт на интерпретиране приповетке и присуство феномена духовне и физичке смрти, узроке, манифестацију и симболику. Резимирањем резултата истраживања, указано је на интерпретативни потенцијал, специфичности, сличности, разлике у уметничкој слици феномена духовне смрти јунака у прози А. П. Чехова и Лазе Лазаревића, а тиме и на могуће токове будућих истраживања.

II ПОЈАМ ДУХОВНЕ СМРТИ ЈУНАКА

У теоријском одређивању појма духовне смрти јунака полази се од саме структуре приповедака двојице аутора, која је усмерена ка унутрашњем психолошком свету пасивних јунака слабе воље, депресовних, несрећних, склоних уништењу и самоуништењу. Узроци разарања (или саморазарања) ових ликова се откривају у конфликту између емоције и њене рефлексije, између онога што осећају и онога што желе, тј. пројекције и остварења у реалности визија које обликују њихов унутрашњи свет. Није реткост да се дешава да су покретачи

вртоглаве брзине и суноврата спољашњи чиниоци социјалног или историјског порекла нпр. рат са јаким последицама, трагедија чиновника у бирократском систему, патријархална идеологија са својим моралом. Након трауматичних животних прелома јунаци најчешће настављају живот уобичајено, покушавајући да се врате устаљеним навикама, или се заваравују, одбијајући сопствену одговорност за све што је могло да се деси, а није. Краткотрајни наговештаји наде најчешће се окончавају самозаваравањем, духовном или физичком смрћу. Аутори у појединим приповеткама трагичну неоствареност јединке окончавају духовном смрћу јунака, мада има и оних у којима духовна смрт претходи физичкој смрти, нпр. у Лазаревићевој приповеци *Све ће то народ позлатити*, и Чеховљевој *Чиновникова смрт*, јунаци умиру најпре духовно а затим и физички. Духовној смрти јунака претходи немогућност сагледавања или неприхватање сопствене промашености. Након посрнућа, односно пада, ови јунаци се ретко опорављају (изузетак Митар у приповеци *Први пут с оцем на јутрење*). Гледано из психолошке перспективе духовна смрт се може тумачити као неизлечиво стање дуготрајних неуроza, депресије као последице неуроza или акутних стресова и уопште посттрауматских стања која доводе до деперсонализације, дереализације, хроничне депресије (дистимије). Оваква душевна стања потпуног одустајања од живота често у прози двојице аутора претходе и физичкој смрти. Анализа прозних књижевних јунака аутора којима је примарна професија била позив лекара, указује на веома успешну литераризацију специфичних човекових душевних проблема чији су узроци различити, али манифестације у многим ситуацијама идентичне. Аутори, без обзира да ли је у приповеци уочљив завршетак или је на читаоцу да претпостави крај, у финалним деловима приказују јунака који је, може се рећи, духовно мртав. Њега је савладала депресија, безвољност, безнадежност, животна рутина, одсуство радости и мотивације и низ других показатеља човекових духовних поремећаја.

Ако духовну смрт узимамо као метафору за све неизлечене психичке тегобе које резултирају одустајањем јединке од активног учешћа у животу, губитком животног смисла, немогућностима да доживе радост, веома је важно навести научно тумачење душевних поремећаја (који су тематизовани у прози двојице аутора) са аспекта психологије и психијатрије. Корени многих душевних тегоба и поремећаја јесу неуроze. Оне су психички поремећаји код којих је основна карактеристика постојање патолошког страха који се може јасно

испољавати или бити сасвим прикривен. Неурозе је посебно истраживао родоначелник психоанализе Сигмунд Фројд који је разликовао реални страх од неуротичног страха. Реални страх би био рационални и појмљиви страх, реакција на опажај једне спољашње опасности, то јест очекиване, предвиђене повреде. Овај страх је повезан са рефлексом бежања и може се тумачити као испољавање нагона за самоодржањем. Када, где, како, у којим ситуацијама се страх јавља, зависи великим делом од стања нашег знања и нашег осећања моћи према спољашњем свету.

Неуротички страх је општа плашљивост, један страх који лебди слободан и готов да се привеже за сваку иоле подесну садржину представа, који има утицаја на расуђивање, бира очекивања, вреба сваку прилику да би се могао оправдати. То стање Фројд назива „страхом очекивања“ или „плашљивим очекивањем“. Особе које имају проблема са том врстом страха предвиђају увек најстрашнију од свих могућности, тумаче сваку случајност као знак неке несреће, искоришћавају сваку неизвесност у лошем смислу. Склоност ка очекивању лошег исхода свега налази се као карактерна особина многих људи који се, иначе, не могу сматрати болесним. Околина их доживљава као или превише плашљиве или песимисте. Ако је код појединца у питању једна необично велика количина страха, онда се она повезује са једном нервном болешћу коју Фројд назива „неурозом страха“ и уводи је у актуалне неурозе.

Постоји и још један облик страха о коме Фројд говори, а то је, насупрот реалном и неуротичном страху, страх везан за извесне објекте, ситуације, фобије. Предмет и садржај фобије може бити мрак, отворени тргови, мачке, пауци, гусенице, змије, мишеви, олуја, оштри шиљци, крв, затворене просторије, људске гомиле, усамљеност, прелажење преко мостова, вожња по мору или вожња железницом, авионом и сл. Све ове страхове Фројд сврстава у три групе. Прва група: тзв. општељудске фобије (нпр. страх од змија), друга група јесу случајеви страха у којима постоји нека веза са опасношћу, али при том смо навикли да ту опасност потцењујемо и не схватамо је сасвим озбиљно нити се плашимо као од нечег примарног нпр. већина ситуационих фобија (вероватноће железничког судара, бродолома, самоћа која може бити извор опасности али је не избегавамо увек и по сваку цену). Фројд такође сматра да постоје неурозе које се могу сматрати као један патолошки облик жалости. У трећу групу фобија су сврстане оне до којих разум тешко допире. То су страхови од отвореног простора, тргова и

улица (ређе и од појединих животиња као што су нпр. миш, мачка). Фројд страхове из треће групе, поготово страхове од отвореног простора, сврстава у *хистерију страха*, тј. сматра их као једно обољење врло сродно хистерији конверзије (Frojd, 1984, стр. 368–373). За наше истраживање важно је напоменути и како се манифестују напади страха и уопште душевних тегоба. Напад у целини може бити заступљен појединачним интензивно развијеним симптомом: дрхтањем, несвестицом, лупањем срца, тешким дисањем, а опште осећање по коме познајемо страх може при том изостати или постати нејасно (Frojd, 1984, стр. 275).

За развој неуротичних стања и њихових последица, по Фројду није занемарљиво ако се ради о осујећењу принципа задовољства. Фројд издваја две могућности осујећења задовољства. Први случај је познат као нешто законито. Знамо да принцип задовољства припада примарном начину рада психичког апарата и да је, кад је реч о самопотврђивању организма сред тешкоћа спољашњег света, од самог почетка неупотребљив, чак и у високом степену опасан. Под утицајем нагона за самоодржањем принцип задовољства бива замењен принципом реалности, који, не одричући се намере да такође обезбеди задовољство захтева и намеће одлагање задовољства, одрицање од разних могућности тог задовољења и привремено подношење незадовољства на дугом, заобилазном путу ка задовољству. Замењивање принципа задовољства принципом реалности има за последицу само мали, али не и најинтензивнији део непријатних искустава. Други, извор незадовољства јесу конфликти и расколи у психи, настали онда кад его прелази развојни пут до организованијих фаза. Готово сва енергија која испуњава тај апарат потиче из урођених нагона, али сви они не досежу исте развојне фазе. Догађа се да поједини нагони или њихови делови долазе, због својих циљева или захтева, у сукоб с осталима који могу да се повежу у обухватно јединство ега. Процесом потискивања они се одвајају од тог јединства, задржавају на нижем степену психичког развоја и удаљавају од могућности задовољења. Ако после тога успеју да заобилазним путем дођу до непосредног или посредног задовољства, што је врло чест случај код потиснутих сексуалних нагона, онда тај успех, који би иначе био могућност задовољства, его осећа као незадовољство. Услед потискивања окончаног конфликта принцип задовољства је поново нарушен управо у тренутку када су извесни нагони, следећи тај принцип, тежили да дођу до новог задовољства. Фројд наводи да

појединости процеса, током којег потискивање могућност задовољства претвара у извор незадовољства, још нису добро схваћене, нити се могу јасно показати, али је ипак извесно да свако такво неуротично незадовољство јесте задовољство које не може да се осећа као такво. Оба наведена извора незадовољства далеко су од тога да покривају већину човекових непријатних доживљаја, али се за остатак можетврдити да његово постојање не противречи доминацији принципа задовољства. Највећи део незадовољства, које људи осећају, јесте перцептивно незадовољство, односно, перцепција сузбијања незадовољених нагона или спољашња перцепција, која је или сама по себи мучна или у психичком апарату побуђује непријатна очекивања која осе спознају као опасност. Реакција на те нагонске захтеве и опасности, у којој се испољава права делатност психичког апарата, може тада ваљано да се усмерава принципом задовољства или принципом реалности којим се претходни принцип модификује.

Трауматична неуроza је у извесној мери по обиљу слична моторичним симптомима, једнака хистерији, али је редовно превазилази јако израженим знаковима субјективне патње по чему је врло слична хипохондрији и меланхолији, а и знаковима много изразитије опште слабости и душевног растројства. Досад није постигнуто пуно разумевање ни ратних неуроza ни мирнодопских трауматичних неуроza, наводи Фројд. У случају ратних неуроza чињеница да су се исти симптоми понекад јављали без утицаја грубе механичке силе као да је ствари у исти мах и разјашњавала и замућивала. Кад је реч о обичној трауматичној неурози, нарочито су уочљиве две црте од којих се полазило у тумачењу: код једне се чинило да је њен основни узрок фактор изненађења, ужас, и друга, истовремено претрпљена повреда махом је онемогућавала настанак неурозе. Ужас, страх и стрепња неоправдано се употребљавају као синоними. Фројд их разликује и разматра стрепњу са становишта опасности и припремања за њу, а чак и ако је она непозната; страх захтева одређен предмет од којег се страхује; ужас означава стање у које западамо када се суочимо с опасношћу за коју нисмо спремни, наглашен је фактор изненађења. Фројд не верује да стрепња може произвести трауматичну неурозу, јер како наводи „има у стрепњи нешто што нас штити од ужаса, па и од неурозе ужаса“ (Frojd, 2006, стр. 10–12).

Јунгово гледиште на неурозе износи да је неуроza најуже повезана са проблемом времена и у ствари представља неуспео покушај индивидуе да у самој

себи реши општи проблем. Неуроза представља расцеп са самим собом. Неуротичар није болестан зато што је изгубио своје старо веровање, већ зато што још није нашао нови облик своје најбоље тежње (Јунг, 2009, стр. 141, 149). Неуроза није ништа друго, сматра Јунг, до индивидуални (неуспео) покушај решења општег проблема; то мора заправо и да буде тако, јер један општи проблем „питање“ није јединица, јер се већ постоји само у срцима појединих људи (Јунг, 2009, стр. 219). Ја (его) живи у простору и времену и мора бити прилагођено њихови законима ако уопште жели да постоји. Ако је пак асимилковано у „несвесно“ у тој мери да све одлуке леже код Задњег, онда је угушено и оно ништа више ту не представља, у шта би несвесно могло да се интегрише или куда би могло да се реализује. Разликовање „емпиријског ја“ од „вечног“ и универзалног човека стога је једноставно од виталног значаја поготово тамо, где деперсонализација личности застрашујуће делује. Деперсонализација не долази само од споља, већ и изнутра, од колективног несвесног (Јунг, 2009, стр. 228).

Алфред Адлер је носилац учења које се зове индивидуална психологија које се заснива на општем људском осећању мање вредности, чије се корени налазе у беспомоћности детета. То осећање настаје као резултат неуспешне компензације телесног недостатка или одређене социјалне ситуације. Целокупна слика неуроза, по Адлеру, као и сви симптоми, настају под утицајем имагинарних и фиктивних циљева, универзалног нагона за поседовањем и испољавањем моћи, који се код неуротичних особа испољава на необичан начин. Адлер сматра да понашање једне особе проистиче из динамичне испреплетености телесних, психолошких и социјалних процеса. Из тога излази субјективни доживљај јединствености и континуитета личности, који доприноси бољем прихватању себе, осећања сопственог идентитета и самопроцене (Adler, 1990, стр. 84).

Карен Хорнај је истицала апсолутну важност интерперсоналних и културних односа и ситуација у којима неуроза налази своје узорке и начине експресије. Хорнајева је први аутор који је увео социокултурне импликације у теорију неуроза подвлачећи да оне настају у међуљудским односима који се развијају у одређеној социокултурној средини. По њој личност функционише у сталној интеракцији са околином која има битан утицај на њено формирање како у смислу здравља и нормалности, тако и у смислу болести и абнормалности (Hornay, 1976, стр. 129). Карен Хорнај је истраживала и осећај беспомоћности који

претходи и обликује профил духовно „мртвог“ човека. Беспомоћност је крајњи производ нерешених конфликта, а потиче од обесхрабрујућег осећаја личности која сматра да никада неће постићи жељени успех. Умножавање неуротичних тешкоћа доводи до стања беспомоћности. Особа је уверена да се никада неће извући из конфликта који је прате, да никада неће бити особа каква жели да постане и на такву спознају реагује дубоким самопрезиром, који штетно делује на ишчекивање да ће икада ишта постићи на приватном или професионалном плану. Особа престаје да буде активни покретач свог живота. Губи веру у саму себе и у свој развој као људског бића, тежи да напусти став који је довољно тежак да би се могао назвати психичком смрћу (Норнај, 1976, стр. 150–151). Хорнајева се ослања на ставове Серена Кјеркегора који у делу *Болест на смрт* говорећи о људском очајању које одређује као „болест на смрт“ прати видљиве и невидљиве знаке очајања и закључује да особа, која је обузета очајањем, може при свем том бити савршено добро у стању да и даље живи, да буде човек, као што изгледа, да се бави привременим стварима, да се ожени, да породи децу, да стекне част и поштовање – и да можда нико не примети да јој у једном дубљем смислу недостаје личност. Због ствари као што је ова људи се много не узнемиравају. Личност је нешто што друге не занима да истражују и од свих ствари најопасније је за човека ако људи примете да је поседује. Највећа опасност, опасност губитка сопствене личности, може да прође мирно као да се ништа није догодило; сваки други губитак, рецимо губитак руке, ноге, пет долара, супруге, сигурно би био запажен (Кјеркегор, 2000, стр. 89).

Велики допринос у разматрању неуроza и последица нерешених конфликта дао је и Ерих Фром, који је настанак неуроza повезивао с борбом детета са ирационалним ауторитетом, који му је наметнут од стране одраслих и друштва, који од њега захтевају апсолутну послушност. Фром наводи да појединцу недостаје слобода од онда када он још није прекинуо везу која га повезује са спољашњим светом. Те везе му пружају осећај безбедности и припадности нечему, некој укоренености. Те везе је Фром назвао примарним везама и оне подразумевају недостатак индивидуалности, али пружају безбедност и извесну сналажљивост. То су везе детета са мајком, члана примитивне заједнице са племеном, средњевековног човека са црквом и друштвеним staleжом. Чим појединац доспе до ступња потпуне индивидуације и ослободи се тих примарних веза, он се суочава са новим задатком: са сналажењем у свету и друкчијим

остварењем безбедности од остваривања у току његовог преиндивидуалистичког постојања (From, 1989, стр. 23-24). Како дете расте, прекидају се примарне везе и тј процес има два вида. Дете јача физички, емоционално и ментално. У свакој од ових сфера расту и интензитет и активност. У исти мах се те сфере све више интегришу. Развија се организована структура, којом руководе воља и разум појединца. Ако ту организовану и интегрисану целину једне особе назовемо „личним ја“ може се рећи да је једна страна тог све већег процеса индивидуације пораст снаге личног ја. Развитак личности и индивидуације делимично зависи од појединца, али га у суштини одређују друштвени услови. Јер, мада изгледа да су, у овом погледу, разлике између појединаца велике, сваком друштву својствен је извесни ниво индивидуације коју нормална особа не може превазићи. Други вид тог процеса јесте све већа усамљеност. Код човека се јављају импулси да одустане од индивидуалности и да потпуним утапањем у спољашњи свет савлада осећање усамљености и немоћи. Такви покушаји нужно узимају облик потчињавања, међутим потчињавање није једини начин да се избегну усамљеност и неспокојство. Други начин, једини који је плоносан и који се не завршава сукобом јесте спонтан однос према човеку и природи, однос који појединца, не искључујући његову индивидуалност, везује за свет (From, 1989, стр. 24-27).

У студији *Неуроза као изазов* Владета Јеротић неурозе посматра у оквиру културног контекста. Културни развитак је заснован на сузбијању, ограничавању, потискивању нагонских жеља и незамислив је без репресивног преображавања нагона. Уколико друштво превише сузбија испуњавање сексуалног нагона, ослобађају се агресивне тежње које угрожавају цивилизацију и културу. Ослањајући се на Фројда, Јеротић наводи три извора човекових патњи: премоћ природе, трошност људског тела и несавршенство установа које управљају везама међу људима у породици, држави и друштву. Напрегнутост у култури постоји због неусаглашености односа појединца према друштву и друштва према појединцу који се у почетку манифестује као сукоб породице и веће заједнице којој појединац припада. Основна тежња културе је да људе удружује у велике заједнице. Породица не жели да испусти јединку. Ако је веза чланова породице јака, сукоб је неизбежан. Појединац, препуштен самом себи би се и поред природних ограничења која долазе изнутра, препустио себи и принципу задовољства и тако остао егостичан. Али, друштвена заједница, опомиње, коригује и кажњава у тежњи да оствари подношљиву друштвену целину у којој

функционише мноштво појединаца. Друштвеној заједници није важно да ли је особа која треба да прихвати друштвене норме личност или је безимени део масе. Свако друштвено уређење тражи послушност чланова заједнице, постоје само разлике у начинима како се то остварује. Зато је сукоб између личних и друштвених захтева неизбежан, те се и услови за појаву неурозе, индивидуалне и колективне, несметано стварају. Човек постаје неуротичан, јер не може да поднесе обим одрицања које му је наметнуло друштво ради својих културних идеала. Неуроза је исход борбе између интереса самоодржања и захтева либида, борба у којој је *ја* победило, али по цену тешких патњи и одрицања. Ми се не осећамо добро у нашој данашњој култури, сматра Јеротић, иако је веома тешко просудити да ли су се људи у прошлости и у каквој мери осећали срећнијим и какав су удео у томе имали услови њихове културе (Јеротић, 2009, стр. 163–166). Страхове је у српској новијој психијатрији истраживао Љубомир Ерић, који издваја различите облике и интензитет страхова који утичу на развој других психопатолошких садржаја, телесних реакција и облика понашања, што доводи до осиромашења личног, породичног, професионалног и социјалног живота. Досадашња истраживања неуроза нису утврђивала њихово биолошко порекло, те су оне стечени поремећаји. Неуротичне особе могу понекад реаговати драматично и бурно, али никада не губе однос према реалности (Ерић, Калићанин, 2000, стр. 3).

Последице нерешаваних неуротичних проблема, бекства, потискивања, могу бити различите. Једно од њих јесте мешовито стање страха и депресије које се по Љубомиру Ерићу испољава као стално или рекурентно дисфорично раположење које траје најмање месец дана. Ово стање мора имати најмање четири од следећих десет симптома током најмање месец дана: тешкоће у концентрацији, поремећај у спавању (тешкоће у заспивању или одржавању сна, немиран сан или сан који неокрепљује), умор или „мањак“ енергије, раздражљивост, стрепња, плачљивост, претерана опрезност, ишчекивање најгорег исхода, осећање безнадежности (песимизам у односу на будућност), ниско самопоштовање или доживљај безвредности. Ови симптоми делују веома узнемирујуће или ремете функционисање у разним доменима. Важно је да ови поремећаји нису проузроковани деловањем неке супстанце (дроге или лека или органским обољењем). Симптоми ових стања се не могу боље објаснити ниједним другим психичким поремећајем (Ерић, Калићанин, 2000, стр. 227). Хронично осећање депресије подразумева да је особа свесна да није у стању да живи у свету у коме

не налази смисао и наду (Milivojević, 2004, стр. 487). Особа осећа депресивност када процењује да јојјенемогуће живети у свету такав какав јесте, да је ту немогуће било шта променити, тако да се чини како се та особа опрашта од живота. Опраштање од живота даје депресији тужан тон и повезује је са осећањем жалости. Депресија је осећај трајне немогућности адаптације између појединца и света. Депресивна особа је уверена да је немогућност прилагођавања њена грешка, да је као биће неадекватна и безвредна, или има осећај односно уверење да је овај свет једно бесмислено и покварено место.

Миливојевић наводи да седепресија јавља као реакција на неки значајан губитак, као што је то случај са реактивном депресијом. Губитак погађа суштину бића особе тако да она није у стању да осмисли свој будући живот без изгубљеног објекта, што доживљава као губитак самог живота. Депресивно осећање је и нека врста жалости за самим собом, односно за сопственом суштином, која је неповратно изгубљена (*Швабица, Све ће то народ позлатити, Ветар* и сл). Депресивна особа је потпуно заокупљена собом и негативним представама о самој себи. Резултат такве ментализације су осећања крајње безвредности, бескорисности, неспособности, тоталне инфериорности. Последица тога јесте поремећај јединкиног односа са светом: више ништа није важно, ништа не може привући његову пажњу и интересовање, она се не може концентрисати, нема мотива ни енергије. Код депресивних особа може се уочити, већа или мања, жеља за самоуништењем. То нам указује да депресивно расположење треба повезати с осећањем мржње и презира према самом себи. Депресивни не само да нису свесни самог осећања самомржње, него и не екстернализују самомржњу, као што то чине неки поремећаји личности, параноидне психозе или неке неурозе (Milivojević, 2004, стр. 612–620).

Рецепција духовне смрти јунака Чеховљеве и Лазаревићеве прозе ове ликове одређује као трагичне жртве у различитим условима стечених и њихових последица. Савремена тумачења трагичког субјекта управо подразумевају приватну, индивидуалну трагедију и трагедијски конфликт чија је примарна манифестација губитак сопственог, индивидуалног, животног пута. Савремени трагички јунак је усамљен. Његов сукоб је јавности непознат. Трагично у јунаку јесте пасивно деловање, смиреност, спољашња спокојност која маскира унутрашњи немир. Јунак не мора страдати активним деловањем, допуштена му је потпуна пасивност. Субјект често не представља само једну страна конфликта,

већ је попрште свих сукоба. Модерно тумачење трагичног субјекта изнео је Криштоф Јацек Козак истичући да је модернизам јунака довео до врхунца индивидуалности и независности. Јунак, иако окружен људима, остаје сам. У новијој књижевности се генерализује усамљеност човека који се суочава са слепом судбином, а то је темељна усамљеност трагедијског јунака (Kozak, 2009, стр. 99–124). Уважавајући савремена одређења трагичког могуће је пратити испољавањем трагичког у јунацима Чеховљеве и Лазаревићеве прозе, што је једна од одлика које ову књижевност чине модерном у односу на време настанка. У њиховој прози је тематизован невесели и несрећни живот људи чије се интимне жеље и снови не остварују, већ се гасе у окрутном свету бирократије, поремећеног система вредности, у тиранији патријархалног морала. Тако су нпр. појединац и његова судбина, који завршавају као жртве закона патријархалног морала, у средишту дешавања у наведеним делима Лазе Лазаревића. Током XIX, а добрим делом и у XX веку друштвена средина, коју су описивали српски реалисти својим патријархалним нормама и низом неписаних правила унапред је одређивала животни пут појединца, не допуштајући готово никакву индивидуалност. Зато је важно најпре дати шире објашњење друштвено-историјског контекста, али и расветлити улогу књижевности у репродуковању идеолошких пракси (у нашем случају патријархалне идеологије), о чему ће се у даљем току детаљније расправљати. У руској литератури човек може страдати и као жртва бирократије, зле судбине, на крају- себе самог.

III АНТОН ПАВЛОВИЧ ЧЕХОВ И ЛАЗА ЛАЗАРЕВИЋ – ПОЕТИКА У КОНТЕКСТУ ЕПОХЕ РЕАЛИЗМА

Мајсторство своје приповедне уметности Чехов и Лазаревић показали су опредељујући се за специфичну прозну приповетку, која је у *Речнику књижевних термина* одређена као књижевно прозно дело које одликује: сажето збивање догађаја у тренутку када је дошло до кризне ситуације; човек у догађају (повезаност судбине и карактера); одлучујући обрт или кристализација која може

бити уочљива преко предметног симбола (Хајзеова теорија о соколу)¹; концентрација приповедања која се користи сличном техником као у драми; сценски исечак који не дозвољава подробније предочавање миљеа и дужина која није уопште важна. Приповетка је краћи и затворени прозни облик, који због своје краткоћеима чвршћу и постојанију структуру од романа. Апстраховање и концентрација је код ње најчешћи начин обликовања грађе, а економичност поступка једно од основних начела изградње. Најчешће садржи само један догађај, један или два карактера, а радња је омеђена у времену и простору. Завршетак дела је обично затворен. Расплети фабуларне интриге не трпе овде много мотивација, па је аутор често присиљен да приповетку заврши сопственом интервенцијом, завршним коментаром или апелом (*Речник књижевних термина*, 1986, стр. 489). Миливој Солар у *Теорији књижевности* наводи да су многи теоретичари сматрали да је приповетка претеча романа, тј. да је роман настао повезивањем приповедака, али поступци уоквиравања и повезивања делова заједничким ликовима нису довољни да се оствари роман. Порекло приповетке налазимо и у индијској збирци *Панчатантра* и арапској *Хиљаду и једна ноћ*, с тим што у овим збиркама прича постоје само структуре које личе на европске приповетке, али немају исту функцију какву она добија у ренесанси. Зато се Бокачо сматра родоначелником приповетке, која се касније развија по угледу на његов *Декамерон*. Када је у питању епоха реализма у њој се осећа велики утицај романа на приповетку, али се ипак тежи што већој краткоћи и сажетости, те приповетка може прелазити у цртицу или задржава темељну структуру драмске напетости, с тиме што након експозиције и кратког заплета порука приче осигурава необичан завршетак. Приповетка је остала популарна у целој европској литератури (Solar, 2012, стр. 431). Приповетка се развија у светским размерама, али је руска књижевност у XIX посебно допринела развоју ове врсте. Крајем XIX века долази до значајнијих иновација у овој књижевној врсти коју управо уводе Чехов и Мопасан, који су и претече модерне приповетке. Од формалних обележја модерне приповетке посебно се истичу техника унутрашњег монолога, ток свести и основна тема, уништавајући продор живота у судбину усамљеног човека. На

¹Немачки новелист Паул Хајзе био је на врхунцу своје литературне славе у време Лазаревићевог борава у Берлину. Његова "теорија о соколу" била је веома популарна теорија новеле, где је сматрао да новела треба да има основни мотив, који је најјасније заокружен "и драмску напетост, као и свога „сокола“ односно нешто специфично што ће ту историју разликовати од хиљаду других и по чему ће је читалац запамтити". (Живковић, 1977: 35)

крају, најпознатији писци европске и светске књижевности су писали приповетке. Већ поменути Ги де Мопасан, Иван Сергејевич Тургенев, Антон Павлови Чехов, Хорхе Луис Борхес, док су у српској реалистичкој књижевности репрезентативни у овом смислу Лаза Лазаревић и Симо Матавуљ. Наведене особине приповетке као приповедне врсте веома су уочљиве у прози Чехова и Лазаревића. Осим тога прозу двојице савременика одликује и присуство аутобиографских елемената, танатолошких мотива и наглашени психологизам. Чехов и Лазаревић су били лекари. Анализом јунака из њихове прозе наилази се на веома успешну литераризацију клиничких слика појединих болести. Иако је у савременој науци окњижевности биографски метод занемарен као старомодан и превазиђен, за тумачење појединих Чеховљевих и Лазаревићевих приповедака осврт на биографије аутора је веома важан, те стога у даљем току рада дајемо краћи осврт на њихове биографије и основна обележја књижевног стваралаштва.

1. Оквири уметничког света Антона Павловича Чехова

Чеховљева приповетка је посталанезаобилазни позитивни пример вештине уметничкогприповедања у књижевној теорији и критици. Статус приповетке у руској књижевности био је пре појаве Чехова битно другачији. озбиљни часописи су је нерадо публиковали, озбиљни таленти су ређе писали кратку причу. Чехов је афирмисао овај књижевни жанр тиме што је у њему остварио своја ремек дела. Приповедање, организовано у складу са структуром кратке приче, стварало је самосвојан модел казивања који карактерише богатство садржаја и задивљујућа концизност. Човек и животна ситуација су Чеховљева трајна преокупација, свеобухватна парадигма, мотив о којем стално приповеда (Бабовић, 1983, стр. 16). Чеховљев мали човек је другачији у односу на руске класике, његове претходнике. Он обликује ликове претежно професионално деформисане, унакажене средином у којој живе јалове и немоћне људе. На страницама његових приповедака нема „јунака“ као што нема ни великих збивања, ни великих страсти. У њима се ништа важно не догађа, све је свакидашње: неке се илузије разбијају, банални се карактери развијају као изнутра лепи, а споља лепи постају банални (Flaker, 1986, стр. 97). Јунаци се откривају у самој радњи, у поступцима или у мислима и осећањима непосредно везаним за радњу (Јермилов, 1949, стр. 87). Чехов описује људску психу са вештином и проницљивошћу лекара-

експериментатора. У његовом аналитичком приступу животу и људима осетило се његово медицинско и природњачко образовање. Умео је да приповеда о унутрашњем животу детета, дечака, одраслог човека, старца, жене (Зерчанинов и др. 1947, стр. 536).

Упознајући нас са јунацима који размишљају о животу и који су верни универзалним принципима моралности, или онима који их газе, кроз сложене драматичне ситуације Чехов настоји да читалац разуме уметничку слику и да на њу одговори. Као уметник он сматра да треба бити суздржан, хладан у опису драматичних догађаја, те да ће се тиме постићи јачи утисак. Чеховљева нарација је емоционално експресивна и он настоји да створи одговарајуће расположење оним уметничким средствима, којима ће пробудити код читаоца одговарајуће емоције. Чехов употребљава разноврсне форме унутрашњег монолога, што је тешко комбиновати са директним изјавама ликова. Драматика у његовој приповедној прози је сконцентрисана у унутрашњем свету ликова да би се њоме открило сазревање и раст конфликта људске душе са животом онаквим какав је. То је управо извор Чеховљевог драмског конфликта, чије је основно обележје „унутрашње дејство“. Чеховљеви јунаци, привидно урођени у монотонију свакодневног постојања, од обичних тривијалних разговора лако се уздижу до хероја које муче основна питања човекове егзистенције, што је још једна од одлика драматике Чеховљеве приповедне прозе. Аутор успева да читаоце из домена свакодневног живота пребаци у сферу високих филозофских размишљања, зато што Чехову живот представља средство којим се продире у духовни свет јунака. За њега није важно шта се десило, већ какав одговор на дато питање одзвања у души јунака његових приповедака (Бердников, 1994, стр. 39).

Антон Павлович Чехов рођен је 17. јануара 1860. у Таганрогу. Отац му је био ситни трговац, бакалин, припадао је првом нараштају у његовој породици који је живео у слободи. Чеховљев деда био је кмет спахије Черткова. Откупио се за 3500 рубаља са женом и тројицом синова. За кћи није имао новаца, али се спахија смиловао и даровао јој слободу. Касније је деда будућег писца био управник имања славног козачког атамана Платова. Ови подаци говоре да је био снажна и витална личност. Пишчев отац је волео музику и песму. Мати Чеховљева, Јевгенија, кћи трговца Морозова, била је кротка жена добра срца. Чехов је писао да су његова браћа таленат наследила од оца, а доброту од мајке. Пишчев живот у породици био је несређен и мучан, прожет духом очеве

самовоље. Отац је умео да за сваку непослушност кажњава децу. Зато је сам Чехов, мислећи и говорећи о свом детињству, говорио како у детињству и није имао детињства. Чехов је био ђак, и шегрт у бакалници, и појац у црквеном хору, и репетитор слабих ученика. С гађењем се сећао како је морао учити вештину ситног закидања на мери и друге шегртске лоповлуке. Тако је од малена у својој кући и најближој околини осетио дух малограђанштине, баналност свакодневице и одбојност према њима.

Године 1869. уписао је гимназију у Таганрогу чији су живот и рад карактерисали деспотизам бирократије и провинцијална приземност духа. Ове појаве је касније Чехов описао у познатој саркастичној приповеци *Човек у футроли*. О атмосфери у наставничком колективу и школи уопште писао је и Чехов, али и његов брат Александар који памти гимназијске дане као време када нису имали ниједан радостан дан у школи. Упркос неподношљивој атмосфери, Чехов је већ као ученик четвртог разреда гимназије откривао свој списатељски дар те је почео да сарађује у школском рукописном часопису и приметио одмах једну од битних особина свог списатељског талената – да насмеје и исмеје. Осим љубави према писању, Чехов је као гимназијалац откривао и љубав према позоришту. Кад је управа школе забрањивала гледање извесних представа, Чехов се прерушавао и ипак одлазио у позориште. Поред тога, активно је учествовао у раду ђачке позоришне групе; с успехом је глумио градоначелника у Гогољевом *Ревизору* и Несрећковића у *Шуми* Островског.

Када је 1875. банкротирао као трговац, отац Чехова је морао да бежи од поверилаца и преселио се са породицом у Москву. Кућа је продата. Антон је остао у Таганрогу да заврши гимназију. Доживео је тешке дане: живео је у рођеној кући као – подстанар; наслушао се како ћифте исмевају његовог оца. Антон је морао да се брине не само о себи већ и о млађем брату. Давао је часове деци из богатих кућа, примећивао како газде гледају његово изношено одело, осетио болно шта значи етикета „дете из пропале породице“. Вероватно отуда потиче његова затвореност и сан о независности. Породица је у Москви живела у правој беди, те је и Чехов је од своје мале зараде одвајао и слао породици. У Таганрогу је остао до 1879. када је завршио гимназију. Добио је стипендију од двадесет пет рубаља месечно и допутовао у Москву. Довео је и двојицу студената да станују и плаћају кирију. Нужда га је терала на пословност и довитљивост. Уписао је медицински факултет у Москви, изабрао најтеже студије, али је хтео професију која ће

обезбедити независност. На избор занимања свакако је више утицала сиротиња него љубав. Чехов студира и почиње сарадњу у сатиричним листовима. Његови хонорари постају главни извор средстава за живот породице. Учио је и писао у тесном стану, где се вечито причало и свађало. Писао је много и своје смешне приче потписивао псеудонимима, најчешће са Антоша Чехонте. Тих година је и упропастио своје здравље. Завршио је студије 1884. и исте године пропљувао крв. Почео је да ради као лекар у граду Воскресенску близу Москве. Кад је Чехов улазио у књижевни живот, време је било веома неповољно: забрањени су знаменити „Отаџбински записи“, а традиције часописа – идејних и естетичких трибина „Савременика“ и „Руске речи“, биле су далека прошлост. Тада је доживљавала процват штампа која је своју тематику прилагођавала укусу малограђанштине. Помажући разне *Будилнике*, *Иверје*, *Вилине коњице* власт и цензура плански су уроњавале свест читалачке публике у омаму забаве, одвајајући је од озбиљних мисли о суштинским проблемима епохе. Типичан представник периодике тог времена био је Николај Александрович Лејкин (1841-1906), уредник *Иверја*, у којем је Чехов почео сарадњу 1882. и за пет година објавио око двеста прича. Лејкин је тражио од Чехова приче – снимке живота, с комичном поентом и он је доста дуго писао такве скице чији је циљ да забаве читаоца. Код Лејкина је поред уредничке постојала, вероватно и друга понуда: осећајући снагу Чеховљевог талента, он није желео да га сарадник надрасте, зато је хвалио његове приповетке *Необазривост* и *Уметничко дело*, али му се није свидео *Подофицир Пришибејев*. Уместо да забавља и засмејава, Чехов у тесни оквир приповетке уноси озбиљну проблематику – целу амплитуду животних питања и тако врши коренит преображај овог приповедног жанра. За седам година објавио је пет збирки приповедака. Критика му није помогла да схвати значај свог талента и у почетку му није била наклоњена. Чехов се ипак опредељује за књижевни рад и измењени однос према хумору. Смех остаје присутан у његовом приповедању, али се Чехов касније не враћа типично хумористичкој причи. Збирка *У сумрак*, објављена 1887. године, донела му је Пушкинову награду Руске академије наука. То је било велико охрабрење и сатисфакција. Чехов долази до сазнања да осим живота какав јесте човек осећа и какав би требало да буде и то га очарава. У контексту ових расположења, свестан многострукости људске неправде, Чехов одлучује 1890. године да посети острво Сахалин, где су тамновали најтежи преступници. Желео је да проговори о теми која је

прећуткивана. Путовао је од априла до јула 1890. преко Сибира и на Сахалину остао до октобра. Пописивао је становништво, упознавао живот робијаша, испитивао болести и дошао до поражавајућих сазнања. Сахалин постаје мерило страдања људског и мења ауторов критеријум према извесним уметничким вредностима. *Острво Сахалин* објављено је у часопису *Руска мисао* 1893. године у посебном издању. Књига је потресно деловала и садржином информација и спокојно-објективним тоном саопштавања.

Након посете Сахалину донео је одлуку да живи ближе народу и преселио се из Москве у село Мелихово. У току живота у том селу (1892–1898) лечио је бесплатно сељаке, подигао три школе и уредио пут до села, написао познате приповетке *Сељаци*, *Павиљон бр. 6*, *Дом с мезанином*, *Женскоцарство* и драму *Галеб*. Посетио је Француску, Швајцарску и Италију и уверио се да напредак науке и цивилизација олакшавају живот. Године 1898. Чехов се зближио с Художественим театром, који је дао снажан импулс његовом раду у области драме. Јер, управо је ово позориште својим сценским интерпретацијама открило вредности и иновације Чеховљевих драмских текстова и наметнуло их репертоару, како у Русији тако и у свету. Поред тога, драме *Три сестре* и *Вишњик* Чехов је писао за Художественике, чак је и неке ликове креирао и наменио их одређеним глумцима.

Сви Чеховљеви биографи слажу се да је био ретко душеван човек и да је волео друштво. У његовој кући увек је било гостију – писаца, сликара, музичара, глумаца, просветних радника. Ипак, у суштини је непрекидно осећао самоћу. Усамљен је био и у породици. Оба старија брата били су уметници, Александар – приповедач, Николај – сликар. Колико је Чеховљева слава расла, браћа су се све више отуђивала. То им је сметало, али се није могло ништа изменити. У животу Чехов није умео да се штеди, а кад је изгубио здравље није се жалио. Као лекар знао је да је неизлечиво болестан и храбро се саживео са мишљу о смрти. Крајем маја 1904. допутовао је у Немачку на лечење, али се није излечио.

У књижевној критици присутно је мишљење да се Чехов определио за приповетку (новелу) зато што није имао снаге да напише роман. Постоје и тврдње да је своју немоћ преобразио у врлину – довео је до савршенства кратку причу. Тврдња која би била најближа истини јесте да је Чехов осетио да у избору жанра за стварање сопствене визије света треба избећи понављање већ достигнутог. Требало је показати да се у приповеци може рећи све о животу, за шта је

претходницима била потребна структура романа. Чехов је схватио и да ниједан тип романа не може изразити бројност, разнородност и разноврсност животних ситуација, које се подударују са тоталитетом животног круга. Роману смета структура, заснована на јединственом сижеу у којем све мора бити међузависно и мотивисано. Чехов је осетио да је кратка прича изузетно погодна да се њоме обухвати читав животни круг ситуација. За разлику од поглавља романа, приповетке су независне али се могу груписати око мотивских тежишта у целине и, као каменчићи у мозаику, преобразити у више јединство – визију света (Бабовић, 1983, стр.38).

Приповетка какву је писао Чехов битно се разликује од оне која се, пре свега под утицајем писаца као што су Е. А. По и Ги де Мопасан, била уобличила у XIX веку, а извесно је да се читава та књижевна врста до наших дана на овај или онај начин развијала у знаку Чеховљевог доприноса. Сасвим поједностављено речено, приповетка је до Чехова по правилу водила према неком догађају или обрту у радњи и обавезно имала оно што се зове „поентом“. Чеховљевска прича, међутим, изграђена је пре свега на струјању атмосфере и сугестивности расположења и често као да нема правог завршетка. Радња и заплет у уобичајеном смислу тек су наговештени, а тежиште је на фином приказивању унутрашњег човековог света. Код Чехова се често казује о неком сасвим ситном догађају или безначајној ситуацији, али управо поменуто „отвореност“ краја ствара утисак да је пред нама само делић једног много већег и важнијег света.

Приповедачко стваралаштво Антона Павловича Чехова може се поделити на три периода. Први период чине кратке, углавном хумористичке приче, које је писао између 1880–1887. Оне су пуне ауторовог духа и ироније али се поред тога наслућује она фина посредност, која ће се испољити у његовим каснијим делима. Други период почиње приповетком *Стена*, у којој је први пут применио тип казивања без јасно видљивог заплета. У овом периоду види се да је аутор углавном заокупљен темама о супротстављености емоционалности и лепоте, баналности и ружноће, као и темама о усамљености и смрти. То је период стваралаштва када се осећа Толстојев утицај, нарочито Толстојева идеја о непротивљењу злу насиљем. Према Толстојевим схватањима и идејама Чехов заузима другачији став тек након путовања и боравка у Сахалину. Саркастичан однос према Толстојевом учењу он управо износи у новели *Павиљон број 6* (1892). У овој фази уочавају се и социјалне теме, нарочито из живота на селу, али

и оне које се односе на лицемерје и заслепљеност људи из виших класа. Чехов почиње да у неколико приповедака развија мотиве животне промашености и јаловости, као и духовне лењости и самозаљубљености. Трећи период обухватају приче настале у периоду између 1883–1903. И даље су честе теме са села и из живота нове грађанске класе, али се јављају и неки стари мотиви развијени на знатно сложенији и дубљи начин. Чехова преокупирају проблеми неискоришћених способности, бесмислености губитака и човекова усамљеност, тј. човекова немоћ да успостави однос са околином. Касне Чеховљеве приче су сложеније, суптилније и много суморније од почетничких. Њих је много мање него у почетку, јер се у каснијем периоду аутор више посвећивао драмском стваралаштву. За Чеховљеве драме може се рећи да у историји књижевности и свеколике уметности спадају у онај мали број дела која остављају једноставан утисак, а богате су мисаоним и емотивним садржајем (Јанковић, 1988, стр. 12). Чехов је читавог живота боловао. У то време туберкулоза је била неизлечива. И тога је он био потпуно свестан. Зато је и последње године живота често проводио на Криму и у лечилиштима у Русији и иностранству.

Када је однос према уметности у питању, Чехов је од писаца тражио да буду објективни. Писац, по Чехову, мора да буде издвојен и привидно равнодушан у односу на оно што описује, свесно сузбијајући све лично и субјективно, пошто је то једини начин да стварност свеобухватно и непристрасно спозна и прикаже. Када је у питању начин приказивања, Чехов је инсистирао на једноставности. Избегавао је површност стварности и тежио да увек даје јединствену суштину појава. Равнодушност аутора, по Чехову, не значи и хладноћу. Дело треба да буде прожето топлином која је у зависности од непосредне једноставности расположења и стила. Један од најчешће наглашаваних савета Чехова младом писцу јесте да се вежба у уздржаности и строгости према себи. Уметник мора да зна када је жељени ефекат постигнут, када је одређени лик довољно јасно оцртан и када је прави крај приче. Највећа опасност за писца је склоност претеривању. Чехов је написао много приповедака – од кратких цртица до развијених новела - и смешних и тужних, са мноштвом најразличитијих мотива. Нема области из руског живота или представника друштвеног слоја који нису нашли одраза у Чеховљевој прози. Али је овај аутор користио и различите приповедне поступке, те је немогуће јединствено говорити о обележјима његове прозе. Ипак, оно што је најупадљивије у Чеховљевој прози

јесте ауторово интересовање да слика обичне људе различитих сталежа, занимања и степена образовања и представнике најразличитијих друштвених слојева. Чехова посебно занимају свакодневни неспоразуми и несналажења малих људи у новим ситуацијама и у односу на оне који су им надређени, посебно се задржавајући на ономе што је гротескно, односно, на ономе што у себи носи додир трагичног и комичног, узвишеног и баналног, лепог и ружног, високољудског и нечовечног, нежног и грубог, емотивног и безосећајног.

У својим ликовима Чехов у први план ставља, односно открива страхове, грубост, себичност и равнодушност имућних за страдања немоћних. Чехов критикује и карикира друштвену запарложеност и све оне који одбијају било какав прогрес. Инсистира на осећају за склад у природи и човеку, естетичке способности човека али и лепоту обичног која извире из склада спољашњег и унутрашњег.

У руску књижевност XIX века Достојевски је увео тему тзв. „малог човека“. Чехов је наставио са том темом приказујући малог човека у негативном светлу, без имало саосећања, на чему је ранија књижевност инсистирала (Гођевац, Суботић, 1985, стр. 101). Када је ова тема у питању у средишту Чеховљеве пажње је питање како живети на овом свету. У овим приповеткама нема великих јунака нити догађаја, нити јаких нагомиланих страсти. Јунаци се ни по чему не разликују од људи из своје околине ни интелектуалном ни емотивном снагом. Они припадају најразличитијим друштвеним слојевима. Чеховљев мали човек је далеко од идеализма и свега свечаног и узвишеног. Он је усамљен, отуђен, одљуђен и постварен (Палавестра, 2012, стр. 175). Потпуно пасиван у свету малограђанске празнине он не чини ништа што би га покренуло, нити се труди да уради било шта чиме би се уградио у дела која ће га надживети (Јовановић, 1989, стр. 113). О прошлости јунака се не зна много. Чини се да аутор избегава социјално-биографску генезу јунака која их је одређивала као типове, без имало индивидуалности (Чудаков, 1991, стр. 359). Чехов такође заобилази слику друштвене улоге јунака и реакције усклађене са њом. Он заправо издваја нерешиве егзистенцијалне проблеме дотичући се дубоких несрећа и невоља које произилазе из карактера људског живота (Христић, 1989, стр. 61). Минималном дескрипцијом ствара успешне сугестивне слике, те се може у његовом делу осетити најава импресионизма (Недељковић, 1973, стр. 317). Чеховљев „мали човек“ је изгубио карактеристике хумане личности, те је у делима са овом

тематиком видљива ауторова одбојност према јунацима које описује. Посебно је осуђивао понизност и сервилност чиновништва што је најверљивије приказано у приповеци *Чиновникова смрт* у којој јунак умире не као човек већ као неко бездушно, безлично, духовно непостојеће створење. Аутор овим путем не осуђује само бескарактерност, бездушност и одсуство људског достојанства и духовности, већ се његова критика преноси на друштвени систем.

Отуђење као болно кидање веза, усамљеност и неразумевање одређују драмске сукобе у делима Чехова. Отуђење је обликовано темама страха од живота и кривице које су често дате у пародијском или трагикомичном облику. У бројним критичким радовима проблем отуђења је разматран истраживањем специфичног положаја јунака (Егорова, 1967; Грякалова, 2008; Громов, 1977). Карактер је у корелацији са друштвеном улогом јунака, његовом неизбежном изложеношћу стереотипима, док је јунак уједно и личност, носилац аутентичних општељудских вредности. Теоретичар књижевности П. Долженков уочио је да драматични патос заузима водећи положај у стваралаштву Чехова током 80-их година XIX века и одређује особитости развоја сужејне линије и карактера (Долженков, 1995, стр. 69).

2. Лаза К. Лазаревић и српска психолошка приповетка

Лаза К. Лазаревић је утемељивач српске психолошке приповетке, један од најбољих стилиста српског реализма. Његову приповетку карактеришу неупадљива фабула, мањак интересовања за друштвено-социјална кретања, представљање унутрашњег света и психичких стања човека. Велики дар показао је као проницљиви посматрач емотивног несвесног и детаљних промена у психичком животу својих јунака. Крајем XIX века у српској књижевности се препознају утицаји обнове рационализма којег поткрепљују домети развоја природних наука. Проза је књижевни род који доживљава прави процват. Тачније, приповетка је у српској књижевности најраспрострањенија прозна врста у реализму. Стилски гледано, српска реалистичка приповетка није уједначена како у мотивско-тематском погледу, узорима, тако и у приповедним техникама које се током читаве епохе усавршавају. Сложеност ове прозне врсте условила је разноврсна гледишта, типологију и приступе. Познато одређење реализма као истинитог и верног приказивања живота је у науци о књижевности имало

разнолика значења и интерпретације, те су се теоретичари књижевне уметности суочавали са вишеструким тешкоћама (Петровић, 1993, стр. 46). Заједнички став свих истраживача српског реализма, упркос мноштву различитих гледишта, је у томе да је српска реалистичка приповетка од њеног зачетка, па до краја доживела велику трансформацију. По Јовану Скерлићу приповетку, која прати стваран савремени живот, прожимају лично надахнуће, књижевни субјективизам, лиризам. У њој је много социјалне и националне тендециозности. Крајем епохе она је зрелија, индивидуалнија и књижевнија (Скерлић, 1997, стр. 387). Тематика у приповеци је шаренолика и врло богата. Реалисти прате сеоски, градски и породични живот. Интересују их социјални односи и емоције. У реалистичку прозу се уграђују етнографски садржаји, народне легенде, анегдоте, причања, шале. Препознају се и мотиви народних бајки, веровања и празноверица. Српска реалистичка проза носи у себи многе карактеристике фолклора, етнографије, народног виђења и схватања живота народног приповедања (Живковић, 1994, стр. 216). У почетку је окренута првенствено селу и идеализацији сеоског живота. Крајем епохе реализма тематика ће се окретати ка граду и проблематици градског човека, тако да ће у тематском средишту бити човек интелектуалац, који је од писца захтевао дубљу, психолошку мотивацију и решавањесложеније духовне проблематике (Живковић, 1994, стр. 173). Иновативност српске реалистичке прозе је покренута управо прозом Лазе Лазаревића који јој је дао сасвим нови карактер. Лазаревић се сматра творцем психолошке приповетке, која није потпуно самостална, већ има корене у ранијој прози. За такву прозу Данило Живаљевић каже да је млад и леп изданак на старом деблу, а што је најзначајније, наша приповетка је остала потпуно национална, српска. И наша модерна приповетка износи пред нас живот, душу и тежњу српскога народа. И стога што је она поникла, што се развила из себе саме, без много утицаја са стране, она није космополитска, сваки њен редак одаје нешто познато, нешто што је српско (Живаљевић, 1987, стр. 456). У огледу „Дезинтеграција реализма у српској књижевности с краја 19. века“, Драгиша Живковић наглашава да је Лазаревић унео велике новине у српску прозу епохе реализма који се најпре формирао у виду „српске сеоске приповетке“ (Глишић, Лазаревић, Веселиновић, Ранковић). Ова проза је најпре поникла на народној анегдоти и гогољевском сказу и тај тип прозе може се назвати „фолклорним реализмом“. Српска сеоска приповетка обухвата и сеоску и паланачку тематику, али ће се у њој јавити утицаји, првенствено

Тургејева, као и француских писаца. Тако ће се тематика ове прозе окретати ка граду и градском човеку, те се у каснијој прози Лазе Лазаревића појављује лик интелектуалца. У српској књижевности се образује један приповедачки ток који има стилске особине сличне онима које су у немачкој књижевности назване „поетским реализмом“ (Живковић, 1994, стр. 173).

По типологији Душана Иванића Лазаревићева проза добрим делом припада тзв. потпуном, високом реализму којег карактерише „актуелност тематике, сагласност карактера и социјалног окружења, дескриптивност и аналитичност, информативност језика и његова улога у обликовању карактера, диференцирање говора из различитих позиција уравнотежавање социјално-психолошке мотивације јунака, овладавање кључним прозним жанровима (роман), проширивање на драму и лирику“ (Иванић, 2007, стр. 40). Писци имају критички став према свом ранијем раду. И у овој фази је илузија истинитости, односно вероватности примарна, али се средства мењају, те се осим субјективног приповедача, учесника, сведока, сада појављује свезнајући приповедач као и приповедаче у првом лицу. Богатији су фокализација, психолошки простор у концепцији лика и профил социјалне средине. Тематска ширина реализма је ипак остала рестриктивна за нека подручја као што су интимно, еротско, сексуално. Ове теме су тек у наговештају и не излазе из брачног оквира. Душан Иванић, сматра да се за реализам може рећи да је метонимичан јер су фабула и јунак делови, репрезенти неке целине. Радње реалистичких прича се „често осећају као делови великих прича о друштвеним процесима, питањима односа друштва и личности, распаду патријархалног света, капитализацији, васпитању и развоју личности, односу између јединке и великих система“. На тематско-мотивском плану у овој фази се уочава кретање од спољашњих „аудитивно-визуелних слика света ка унутарњим, психолошким, дакле прелаз са догађаја на стања“ (Иванић, 2007, стр. 40–45).

Лаза К. Лазаревић је рођен у трговачкој породици 1851. године у Шапцу. Рано је остао без оца, те је утицај мајке на његов одгој био веома велики. Основну школу и нижу гимназију је завршио у Шапцу. Шабац Лазаревићевог доба јесте паланка у којој је интерес покретао све. Трговачка клима није одговарала будућем писцу. Одговарајући амбијент он је покушао да нађе у ретком пријатељском односу кумова, сродника, комшија и у породици. Одрастање овог писца прати и атмосфера сукоба између патријархалних облика живота и новина

грађанског друштва у повоју. У таквим приликама развијао се и српски реализам. Старо, патријархално, бранило се негацијом свега новог. Овај наизглед спољашњи сукоб није могао а да се не одрази на одрастање младог Лазаревића, те се на трагове ових потреса наилази и у његовом прозном делу.

Лазаревићеви биографи наводе да је као дете био нежног здравља, емотиван, изразито наклоњен мајци, брижан према породици. Однеговано поштовање мајке, сестре, породице као институције одразило се и у његовом личном животу и у књижевном делу. Лазаревићева породица била је велики љубитељ и поштовалац књижевности. Према књизи се односило као према светињи. Отац овог писца био је претплатник Вукових књига, те су Лазаревићу у детињству биле приступачне народне песме и приче. Оваква духовна клима обликоваће каснији ауторов уметнички свет који ће се усавршити новим искуствима и знањима, са коренима у детињству проведеном у Шапцу, у породици која је ценила образовање. Лазаревић је у Шапцу завршио нижу гимназију и школовање наставио у Београду где је завршио више разреде гимназије и дипломирао права на Великој школи. Био је у сродству са Милорадом Поповићем Шапчанином који је био ожењен Лазаревићевом сестром, те је њихово рођачко познанство утицало на даљи Лазаревићев духовни развој. Био је веома активан у ђачким дружинама и студентском удружењу „Побратимство“, преводио је Чернишевског и природњаке Дарвина и Фарадеја. Лазаревићеви први књижевни покушаји нису сачувани. Што се тиче духовне климе у Београду, он се није слагао са друштвеним стањем свога доба. Једно време је уважавао идеје Светозара Марковића, посебно када су у питању нужности обрзовања младог света. Одушевљење Марковићевим идејама је трајало кратко. Једино марковићевско, што се код Лазаревића дуже задржало јесте идеја о очувању сеоских породичних задруга у којима је видео спас од пропадања породица и села. Био је противник обреновићевског режима и владавине бирократије. Током школовања у Београду (1865–1872), Лазаревић је покушавао да спознавајући друштвена кретања изгради и пронађе себе.

Нова етапа у Лазаревићевом образовању јесу студије медицине у Берлину. Европа је допринела ширењу нових сазнања, видика, увиђање културолошких разлика. У Европи упознаје највећа достигнућа руске, француске и немачке књижевности, што ће свакако утицати на његов каснији књижевни израз. У Берлину ће се и заљубити у станодавкину кћер Ану Гутјар. Била је то трагична,

неостварена љубав, која је своју литераризацију нашла у тада написаној, а за живота необјављеној приповеци *Швабица*.

Лазаревић у Берлину борави седам година. Интелектуално стасавање у Шапцу, Београду и Берлину биће пресудни за формирање Лазаревића као интелектуалца али и писца. Године 1879, Лаза Лазаревић постаје лекар београдског округа, две године касније постаће лекар и шеф једног одељења Опште државне болнице, а биће и лични лекар краља Милана Обреновића. Предстоји период Лазаревићевог професионалног успеха. Напредоваће и у служби и у струци. Тако је 1881. постао редовни члан Главног санитетског савета, а 1888. изабран је за дописног члана Српске краљевске академије. Учествовао је у српско-бугарском рату 1885. где је био секретар начелника војног санитета. Био је један од најугледнијих лекара и најученијих људи ондашње Србије. Објавио је научне текстове из области медицине. Оженио се 1881. Полексијом, сестром свог друга Косте Христића, са којом је имао синове: Милорада, Кузмана, Владана и ћерку Анђелију. Његови савременици наводе да је био узорни муж, нежан и добар отац, син и брат. Бавећи се књижевним радом и лекарским пословима, Лазаревић се разболео од туберкулозе од које се лечио почевши од 1884. године. Умро је 1890. године у Београду.

Лаза Лазаревић није написао много приповедака. Свега девет завршених и осам започетих. Једина књига која му је изашла за живота јесте збирка *Шест приповедака* 1866. године. Познат је по приповеткама: *Први пут с оцем на јутрење*, *Школска икона*, *На бунару*, *У добри час хајдуци*, *Вертер*, *Све ће то народ позлатити*, *Ветар*, *Он зна све* и *Швабица* (нађена у рукопису, иначе његово прво написано дело). Лаза Лазаревић је написао 77 радова из области медицине. Као лекар радио је једанаест година. Зачетник је српске геријатрије, хирургије, психијатрије, а решавао је и офталмолошке проблеме. У књижевним студијама о Лази Лазаревићу потенцира се релација писац – лекар. У студијама медицине каже се да су његове приповетке доказ медицинских знања, те да су оне најбољи допринос психијатрији.

Прву приповетку *Звона са цркве у Н.* (*Први пут с оцем најутрење*), штампао је у бечкој *Српској Зори*, 1879. године, иако му је прва приповетка *Швабица*, вероватно написана 1876. у Берлину, објављена тек седам година након пишчеве смрти – 1898. У марту 1880. године у дубровачком часопису *Словинац* Лазаревић објављује приповетку *Школска икона*. У часопису *Отаџбина*, Лаза

Лазаревић ће објавити приповетке *У добри час хајдуци* (1880), *На бунару* (1881), *Ветер* (1881), *Све ће то народ позлатити* (1882), *Ветар* (1889). Последња написана приповетка је *Он зна све* (1890).

У приповеткама се сударају и прожимају шумадијски, патријархални и западноевропски свет. Лазаревићеви јунаци су двојаки. Једни су браниоци традиционалних вредности и патријархалног реда, неповерљиви према свему новоме и страноме. На другој стране се сусрећемо са ироничним приповедачем, који спознајући нове друштвене токове спознаје и неодрживост патријархалног модела живљења. Породица, порекло и начин живота Лазе Лазаревића оставили су трагове у књижевном стварању овог писца, што се види у темама везаним за породичну задругу, породицу, мајку, али и у идеализацији сеоске и градске патријархалне породице као оличењу здравог заједничког живота пуног разумевања, солидарности, узајамне породичне љубави и међусобног поштовања. Новац, капитал, појединци жељни новог, еманципованог живота и интелектуалци доносили су неки нови живот и потискивали стари, али се против продора новина није могло. За Лазаревића се може рећи да је био двоструки лекар, лекар тела и душе. До његове појаве у српској књижевности није било писаца који су тако успешно приказивали сложена човекова душевна стања чији су најчешћи узроци морална колебања. Лазаревић у српску књижевност уводи сасвим нове типове јунака. Можда је писање Лазаревићу било пут ка ослобођењу од сопствених нерешивих напетости (ауторска катарза), чије узроке треба тражити помоћу биографске критике (Вукићевић, 2011, стр. 116).

Лазаревићева проза има новелистичку форму. Без вербалне ширине, у сажетим димензијама простора и времена, теку преломни моменти у животима Лазаревићевих јунака. Аутор не обрађује велике теме, догађаје, па ни личности које портретише прожимајући чулну и психолошку дескрипцију. Наизглед безначајни догађаји, које је бирао, дати су напето и драматично. Лазаревићева проза је у односу на његове савременике отворена за модерна струјања. По запажању Душана Иванића у њој се нарушавају реалистичке норме казивања и јасни односи текста према вантекстовној стварности (Иванић, 2002, стр. 250). Јунаци су најчешће пасивне јединке, медитативне, збуњене, спутане институционализованим силама (ауторитативним ликом мајке или ликом одсутног оца). Склони потискивању емотивног и интимног они се најчешће губе у

сопственој деструктивности, све до потпуног обесмишљавања живота (приповетке *Ветар* и *Швабица*).

Модерни токови се уочавају и у обликовању фигуре мајке и активацији феномена сна. Сан је простор кретања несвесних артикулација жеља између логичног и несвесног, који открива сукобљени ерос и институцију (друштво, мајка). Завршеци приповедака често имају облик поенте, које се могу посматрати као интерпретације прича у којима се могу учврстити могућа значења. Реалистичне и модерне, ове приповетке су богате контрастима, парадоксима, наративним техникама, слојевите, драматичне, инспиративне и провокативне за нова читања.

У књижевној историографији Лазаревићева проза је позитивно оцењивана. Истраживачи су истицали разноврсност уметничких квалитета, најчешће се задржавајући на психолошком портретисању ликова. Зато Лазаревић у традиционалној критици важи за творца психолошке приповетке. Лазаревић је познавао менталитет патријархалних паланчана и психологију интелектуалаца пореклом из патријархалне средине (Најдановић, 1962, стр. 102). Владимир Јовичић уочава самотничке драме главних јунака (Јовичић, 1978, стр. 60). У својим приповеткама он не „глорификује култ слободе, него култ поштења, и не диви се оном ко је мудар, већ ко је честит“ (Кашанин, 1977, стр. 120), у његовој прози првенство имају морални проблеми. Димитрије Вученов је открио присуство великог драмског набоја у Лазаревићевој прози и драмску структуру његове приповетке (Вученов, 1986, стр. 31). Душан Иванић истиче јединство „комплекса појединац/породица, форми излагања (доминација првог лица, односно сказа), стилску полифонију до високе артифицијелности, изузетно развијено конфликтно језгро, (...) и два претежна исхода радње – преображај и промена или сталност и пропадање“ (Иванић, 1996, стр. 83). Владимир Јовичић наводи да повратак јединке породици или давно успостављеном систему вредности представља душевно или морално исцељење. Појединац се након странпутице враћа породици, или широј заједници, и увек себи. „Лазаревић дубоко верује да је човек у суштини, у самом корену свога бића добар, а да се једино осамљеници, огрезли у пороку, не дају поправити“ (Јовичић, 1978, стр. 58). Лазаревићевој прози недостаје критика зеленашког капитала и бирократије. Јован Деретић је запазио да Лазаревић, иако склон идеализацији патријархалног света и његових вредности, ипак изражава модерну индивидуалистичку психологију и даје

судбину интелектуалца у нашем друштву (Деретић, 2011, стр. 828). Драгиша Живковић је увидео да психолошки поступак овог аутора обележава запажање и регистровање дубинских психолошких процеса, који се манифестују једва видљивим и тешко уочљивим физичким покретима или језичко-говорним цртама. Зато је његов израз прегнгантан, језгровит и сугестиван, са необично богатим асоцијативним значењима (Живковић, 1994, стр. 241). О ефекту епифаније у Лазаревићевој прози, као преображају у карактеру, који настаје када уочимо преовладавање божанског принципа у човеку, победу скромности, дарежљивости, доброте и љубави према ближњима писала је Горана Раичевић у књизи *Лаза Лазаревић јунак наших дана* (Раичевић, 2007, стр. 110–111). Литераризацију едипалне мајке у Лазаревићевој прози препознали су Зоран Глушчевић (1998), Драган Бошковић (2007) и Светлана Томић (2014). Драгана Вукићевић је у овој прози уочила фигуру катахресе (која би објединила противречности и дала право различитим читалачким проценама), као „троп душе, мртво чвориште, одбрану језика склоног номинализацијама и класификацијама, начин да се призна неизразивост пнеуме (даха или духа), психе (виталног принципа)“ (Вукићевић, 2011, стр. 120–121).

Детаљнија истраживања Лазаревићеве прозе са применом искустава наратолошке критике налазе се у радовима Снежане Милосављевић Милић, која посебно осветљава типове и улоге приповедача присуство виртуелног наратива, литераризацију болесника, присуство Фројдовога концепта *DasUnheimliche*, читање неизрецивог и неисприповеданог (Милосављевић Милић, 2014). Лазаревићева проза „рачуна са укрштајем противречности што нам их доноси свакодневни живот. Таква књижевност, као и свако друго писање засновано на поетици реализма, прво опажа и посматра свет, потом га описује, понире у њега и тако га, описом и анализом, тумачи“ (Пантић, 2015, стр. 109). Новија истраживања откривају у овој прози тему девијантног материнства и симболику простора (Солеша, 2019а). Тако се може рећи да је ова проза „снажна претходница модерне књижевности, а њихова непосредна коегзистенција са зрелим реалистима, то је преплитање и прожимање више стилских образаца које је рушило строге и теоријски постављене границе између великих књижевних епоха“ (Јеврић, 2017, стр. 457).

IV ОБЛИКОВАЊЕ УМЕТНИЧКОГ СВЕТА У ПРОЗИ АНТОНА ПАВЛОВИЧА ЧЕХОВА И ЛАЗЕ К. ЛАЗАРЕВИЋА

Духовна смрт јунака, али и физичка као последица духовне, у уметничкој прози двојице аутора обликована је на један, за тадашњу поетику реализма неубичајен начин и у руској и у српској књижевности епохе реализма. Лазаревићева и Чеховљева поетика у појединим делима представљају најаву дезинтеграције реализма као књижевног правца. У овом поглављу дајемо осврт на оне елементе поетике двојице аутора који утичу на обликовање уметничког света издвојених приповедака. У питању су драмска структура, сукоб, организација драмских ситуација и хронотоп.

1. Драмска структура и драмско у приповеткама Антона Павловича Чехова и Лазе К. Лазаревића

Термин драма у нашем раду користимо са ширим значењем од оног које овај термин има када се односи на позоришно, драмско дело. У наративној структури прозних дела сукоб често представља суштину самог дела, а структурна организација подразумева и више од једног сукоба у делу. Уочавају се директни сукоби између ликова представника доброг или лошег, сукобљавају се и различити системи вредности, идеје, осећања, различита схватања света, тако да прозна дела могу имати и значајне друштвене улоге с обзиром на присуство друштвених, психолошких и моралних конфликта. У приповедној прози крајем XIX и почетком XX века уочени су конфронтације који се дешавају унутар појединца, који су израз супротстављености жеља и савести или могућности јединке. У прози Антона Павловича Чехова и Лазе Лазаревића најчешће се препознају сукоби у јунаку, који су прикривени, неупадљивог појавног облика, они који сламају јунака мимо очију спољашњег света. Ако и дође до каквог вербалног исказивања сукобљавања између јунака, он је најчешће путоказ до разоткривања оног главног, водећег унутрашњег конфликта, дилеме или страха главног јунака, као што је на пример вербални спор између Благоја казанције и капетана Јеличића у приповеци Лазаревића *Све ће то народ позлатити*, или краћи сукоб између Беликова и Коваленка у приповеци Чехова *Човек у*

футроли. Сукоби у приповедној прози изазивају различите реакције код читалаца, али упркос разлици у реакцијама може се рећи да је привлачност сваког наратива управо у предочавању неког сукоба (Abot, 2009, стр. 317).

Драмски сукоб и присуство драмских елемената (унутрашња драма јунака, драмски ток, тензија које се преносе на јунаково окружење) јесу најупадљивије одлике приповедака Антона Павловича Чехова и Лазе Лазаревића. Важно је напоменути да се у књижевном делу које има драмска обележја језички поредак организује уз помоћ теме и емоције, о чему говори Сергеј Балухати у делу *Проблем драмске анализе*. Аутор истиче да су драмске теме увек емоционалне, односно то су преживљавања јунака која се развијају у драмском или комичном смеру. У већини драма теме су активне и напете емоције којима се трагичним или комичном обликовањем изражава нека упадљива црта карактера као на пример љубомора, понос, сујета, мржња и слично. Емоционални карактер драмских тема утиче на сижејни ток и облик драме, на извор и улогу лица, на организацију основног заплета. Тако је драма демонстрација не једног, него неколико сукобљених, груписаних лица. Њихови поступци у ланцу догађаја чине сиже (Балухати, 1981, стр. 46).

Композиционе карактеристике прозе А. П. Чехова су уловљене ауторовом сликом света и идејом човека, али уједно и ауторовим тумачењем радње, жанра, тумачењем комуникације аутора и читаоца који се у овој прози нуди као „ко-аутор“. Динамика композиције у Чеховљевој прози не проистиче из организације заплета, већ је последица унутрашњих, психолошких промена у јунацима, док се композициона веза свих елемената приче одржава захваљујући сложеним асоцијативним везама свих елемената наратива (Толмачова, 2018, стр.35).

Чеховљева прича нема развијену фабулу јер није усредсређена на догађаје и радњу, него на међуљудске ситуације које су у функцији унутрашњих стања. Ситуације су проширене слике невидљивих, психичких дешавања. Унутрашњу страну својих јунака аутор дочарава увођењем низа слободних мотива које ставља једне поред других и тако прави језгровиту прозну целину – новелу. У Чеховљевој прози се скоро ништа посебно не догађа што би покренуло динамику збивања. Нису обрађени крупни догађаји ни динамичне личности. Ипак, ова проза обилује унутрашњом драмском тензијом која је згуснута и напета до прскања, али то није драматика збивања и догађаја него драматика душевног стања, драматика која се не види, али се осећа или наслућује. Теме се не односе на догађаје, већ на неко

људско осећање као што је страх, досада, туга, усамљеност, бесмисао живота, промашена љубав. Интензитет унутрашње драматике варира од приповетке до приповетке. У појединим случајевима на врхунцу напетости долази до преображаја, физичке или духовне смрти јунака или поразног сазнања неке обесхрабрујуће истине о животу или људима.

У приповедачком опусу Лазе Лазаревића у основи унутрашње структуре приповетке видљив је драматични ток једне људске емоције, те се у овим приповеткама наилази на љубав, страст или егзистенцијалну угроженост као примарне емоције. У одабраним приповеткама Антона Чехова доминирајуће емоције су страх, досада, страст, трагање за смислом живота.

Тематика приповедака Лазе Лазаревића је углавном из породичног живота. Осим у приповеци *Све ће то народ позлатити*, тема патријархалне породице среће се у свим осталим приповеткама, које илуструју душевне проблеме појединаца. Лазаревић оживљава уверљиво људске емоције у трагичном светлу. Теме из живота су реалистички обликоване, али нису дословна копија стварног живота. Увидом у уметничку стварност, виђену из угла аутора, композицију и метафорично-симболичне нивое, приповетке Лазе Лазаревића су заправо симболична визија живота. Увидом у приповетке двојице аутора препознају се слична опредељења када су у питању избори тема и мотива али различита стилска и морфолошка решења. Код Лазаревића се уочава свеprisутни однос појединац – породица и конфликтно језгро (Солеша, 2014, стр. 49). Радња се одвија у смеру ка преображају јунака или према кризи његове егзистенције. У фабуларно-сужејном току одабраних Лазаревићевих приповедака уочава се преображај оца коцкара (*Први пут с оцем на јутрење*), судбина ратника инвалида (*Све ће то народ позлатити*), емотивно-еротска искушења супротстављена патријархалним законима (*Швабица*, *Ветар*, *Вертер*). Приповетке *Први пут с оцем на јутрење* и *Све ће то народ позлатити* припадају групи приповедака са темама из живота паланке, док приповетке *Вертер*, *Ветар* и *Швабица* спадају у групу приповедака чије су теме такође градске, али са представљеним догађајима чији су главни јунаци образовани људи. У књижевној историографији истицано је да ове приповетке имају елементе аутобиографског.

Независно од тематике Лазаревићевих приповедака, у свима је упадљив драмски ток радње којим је захваћен појединац или породица. Сукоб условљава стварање драмске тензије, продужене напетости, која читаоце узнемирава

појачавајући ишчекивање. То је одлика сваког драмског текста. Драма се у књижевном делу препознаје тамо где је видљиво стање које групише лица око неке напете ситуације. Књижевно дело са одликама драмског мора имати једну основну драмску ситуацију која се дели на мање ситуационе целине, које се могу рашчланити на функције и на специфично деловање лица у ситуацији. У делу *Двеста хиљада драмских ситуација* Етјен Сурио одређује драмску ситуацију као структуралну фигуру коју у одређеном тренутку радње образује изврстан систем сила које могу бити присутне у микрокосмосу, у центру позоришног света, или су то силе које отеловљују, трпе или оживљују главне јунаке у одређеном тренутку радње. Могуће је уочити систем супротстављања или привлачења у виду моралног потреса или разарајуће експлозије, савезништва или непријатељских подела. Драмска ситуација постоји у судару између сукоба и структурираних сила у делу. Свако лице је једна специфична сила. Драмска сила потиче из једне усмерене тематске силе која постоји у једном лицу, или је лице жртва те силе. Присуство тематске силе може да буде привремено, краткотрајно и она је углавном страственог карактера. Тематска сила покреће лице, оно изгара у њој, кроз одређено лице тематска сила оживљава и усмерава драмски ток. То је динамична и усмеравајућа сила, тежња или страст било да је реч о љубави, амбицији, части или нечему другом. Сурио наводи да постоје само две велике страсти које су кључ драмских ситуација: жеља и страх (Сурио, 1982, стр. 42–43). Структура сваке драмске ситуације у књижевном делу подразумева да одређена тематска сила (љубав, амбиција, мржња, нада или слично) пролази кроз животе одређеног броја лица, стварајући простор у коме се динамично крећу лица заједно са својим акцијама, реакцијама, токовима или противтоковима. Ако једна од две присутне силе има помоћника, саучесника или спасиоца, драмска ситуација се заоштрава. Пошто се присуство драмског у нашем истраживању препознаје у прозном делу, ваља напоменути да је прозном делу инхерентна нарација, као што је саморазумљиво да се драма заснива на говору ликова (Лазих, 2019, стр. 10).

Јунаци Чеховљевих и Лазаревићевих приповедака живе пред читаоцима свој живот, тачније део живота, један од кључних момената у животу који је усмерио даљи ток живота јунака ка преображају, слому или употпунио јунакову слику света и живота. Ова обележја поетике двојице аутора чини да нас радња приповедака подсећа на радњу оних дела која припадају драмском књижевном роду. Таква радња је заснована на јединственој и завршеној радњи у коју је

укључен ограничен број личности, чији ток збивања води обавезно ка неком коначном исходу. Усредсређеност драмске приче захтева одређену усмереност развојног тока драмске радње. Драмска радња се највише развија у дијалогу, те су реплике њени главни покретачи. У овом смислу речи Зденко Лешић наводи да се:

„Развој радње, која се заснива на супротстављености два агенса, тј. двије дјелатне силе, ствара типичну напетост која обиљежава драмску радњу, јер свакој акцији јунака пријети мање или више непредвидљива реакција супротне стране. Али се та напетост преноси и у гледалиште, гдје лебди питање: шта ће бити даље? (то је онај аспект збивања који и у стварности називамо драматичним). Та напетост има свој врхунац у кулминацији.“
(Лешић, 2010, стр. 427)

Унутрашња концепција приче условљава развој драмске радње која има јединствену развојну узлазно-силазну линију. Драмско у Чеховљевим и Лазаревићевим приповеткама рађа се из нагона, узроковано је сукобом емоција и савести, јунака и света, сукобом идеја и оно једним делом значи и сукоб са патријархалном свешћу који се у појединцу јавља као савест (Лазаревић), у другим случајевима означава сукоб научених и важећих вредности, у трећим сукоб противречних емоција унутар јунака. Видљиви конфликт у појединцу у овом случају је јачи од међуљудских конфликта, који на крају имају неки исход. Коначни исход унутрашњих конфликта означава потпуни пораз јунака. Јунак сламан унутрашњим конфликтом најчешће прелази у хронично стање депресије, безвољности, осећаја бесмисла живота. Духовна смрт јунака у многим приповеткама наговештава и близину физичке смрти. Интензитет драмске радње није уједначен у приповеткама двојице аутора. Такође је видљива и несразмера у односу спољашњих догађања и унутрашњих преживљавања ликова. У појединим приповеткама је реч искључиво о унутрашњим преживљавањима јунака без икаквих спољашњих, битних догађања. И Чехов и Лазаревић су веома успешни у остварењу драмске тензије и њеног пригушивања или распрснућа, у креирању камерних ситуација и сценама које претходе неким одлучујућим тренуцима у животима главних јунака. Аутори не инсистирају на равнотежи између спољашњих догађања и унутрашњих преживљавања ликова. Дешава се да поједине приповетке приказују искључиво унутрашњи свет јунака, готово без спољашњих догађања на шта ћемо указати у даљем току приликом детаљније анализе одабраних приповедака.

2. Хронотопска опредељења

У књижевно критичким и књижевно историјским текстовима дуго се на простор и време гледало само као на спољашњи оквир, декорацију, која је потребна да би се обликовали јунаци или догађаји. Појавом наратологије, интересовање истраживача ове оријентације се усмерило ка истраживању времена (Мацура, 2012, стр. 94). Поједини теоретичари сматрају да су узроци већег интересовања истраживача за време у односу на простор у томе што се инсистирало да се открије оно што је читаоцима физички недокучиво (Abot, 2009, стр. 255), односно у чињеници да је простор у односу на време саморазумљив (Лазих, 2012, стр. 168).

У књижевнонаучним проучавањима простора су истицане најпре његове двојакe функције, те се простор посматрао као оквирни или тематизовани простор. Оквирни простор је место дешавања радње, али оваква врста простора није тако честа, сматра Мике Бал. Чешће се у књижевном делу наилази на тематизовани простор који је заправо „место које делује“, које има утицаја на фабулу. Мике Бал издваја и стабилни и динамични простор, при чему је стабилни простор фиксни оквир, док је динамични онај простор који омогућава кретање ликова (Бал, 2000, стр. 113). Да је важно посматрати и уважити простор у књижевнонаучним истраживањима истицао је и Жерар Женет, који је поред тога да се простор у књижевном делу тумачи као опис места, пејзажа, указао на просторност језика која се испољава на нивоу писма, те се зато оваква просторност може назвати фигура (Ženet, 1985, стр. 39).

Савремени истраживачи су сагласни да се у приповедним текстовима стварају светови који имају своје време и простор. У тим световима живе јунаци који имају своје унутрашње светове чији су простор и време могући и ван простора и времена дате приче (Abot, 2009, стр. 261). Простор може имати веома важну улогу у причи и може имати тематску, структуралну или функцију карактеризације ликова, али је могуће и да се прича обликује без инсистирања на приказу простора (Prins, 2011, стр. 166).

У савременој науци о књижевности у разматрању проблема простора незаобилазни су ставови Михаила Бахтина и Јурија Лотмана. Бахтин је утемељивач теорије хронотопа у оквиру које је разматрао простор и време у књижевном делу. Бахтинов хронотоп дословно се преводи као „времепростор“ и

представља суштинску узајамну везу временских и просторних односа, уметнички освојених у књижевности. Обележја времена разоткривају се у простору, а простор се осмишљава и мери временом. Хронотоп у књижевности има жанровско значење, он одређује и лик човека у књижевности, који је увек хронотопичан (Bahtin, 1989, стр.193–194). Увидом у особине српске и руске приповедачке прозе епохе реализма, усвајајући Бахтинов појам хронотопа може се закључити да се хронотопичност јавља као перманентна конститутивна црта (Милосављевић – Милић, 2001, стр. 62). Реалистички јунак се креће простором у коме се социјално испољава. Заступљени су и село и град и у њима имања, салони, гостионице, крчме, дућани, окупљања пред црквом, посела, прела. Приповедање је такође социјализовано (крчма, школа, дућан, раскршће), јер се често састоји из договарања и извештаја пред кругом слушалаца. Реалистички хронотоп карактеришу конкретизација, засићеност и превласт јавног на рачун приватног простора (Вукићевић, 2006, стр. 477). Чак и када су у питању усамљена, удаљена приватна сеоска имања (у прози Чехова) као простор дешавања, на овом месту јунаци су иначе изложени погледима других људи, те се тако о интимном простору овде не може говорити.

У прози Чехова и Лазаревића често се уочавају комуникативне ситуације које подразумевају причаоца и слушаоце и која је оквир сижејно-фабуларног тока. Тако чин причања постаје говорни жанр. Михаил Бахтин наводи да је „сваки појединачни исказ индивидуалан, али свака област коришћења језика гради своје релативно стабилне типове исказа, које називамо говорним жанровима“ (Бахтин, 2013, стр. 149)². Последица овакве ситуације која може бити дијалогска или монолошка јесте прича. Често присуство хронотопа причања у реалистичкој прози је могуће тумачити као инсистирање реалиста на истинитости, миметизацији, илузији, уверљивости књижевних текстова. Душан Иванић наводи да су корелације простора и времена са чином причања условљене и типом реализма и тематско-мотивским својствима одређених текстова. Хронотоп причања се испољава у служби мимезе стварности (свакидашња причања животних прича) али и причалачке имагинације (Иванић, 2002, стр. 68, стр. 71).

²Бахтин у говорне жанрове сврстава кратке реплике свакодневног дијалога, свакодневне разговоре, писмо, кратку стандардну војну команду, или проширену и детаљизовану наредбу, шаролик репертоар пословних докумената, разнолик свет публицистичких наступа, разне облике научног изражавања и све књижевне жанрове (од изреке до витешког романа) (Бахтин, 2013, стр. 150).

Хронотоп причања је посебно видљив у приповеткама Антона Павловича Чехова *Човек у футроли*, *Огрозд*, *О љубави*, али и у Лазаревићевој *Све ће то народ позлатити*.

Поред хронотопа причања важно је указати и на хронотоп пута који је у Чеховљевим приповеткама може бити повезан и са хронотопом причања, управо у наведеним приповеткама *Човек у футроли*, *Огрозд*, *О љубави*. Током путовања, наратори различитих прича Иван Иванич и професор Буркин, тражећи склониште од кише или одмор, наилазе на имање трећег саговорника Аљохина. Током путовања и одмора, свако од њих ће испричати причу, професор Буркин је наратор приче *Човек у футроли*, Иван Иванич је наратор приче *Огрозд*, док је власник имања Аљохин наратор приче *О љубави*.

Хронотоп пута се често јављао у реализму и био оквир за представљање свакодневице. По Бахтину се у хронотопу пута јединство просторно-временских одредница показује изузетно разговетно и јасно. Он је истицао значај хронотопа пута образлажући то што постоји мали број дела која немају варијације мотива пута. Многа дела су управо директно изграђена на хронотопу пута и путних сусрета и доживљаја. Када је у питању тематизација друштвеног живота хронотоп пута је сасвим очекиван, а са њим је природно повезан и хронотоп сусрета. У сваком сусрету временска одредница („у једно те исто време“) неодвојива је од просторне одреднице („на једном те истом месту“). Мотив сусрета није могућ као самостални мотив, већ је увек део неког већег, конкретног хронотопа који га обухвата, а то је хронотоп пута. Сусрет може имати различите конкретне нијансе, међу њима – емоционално вредносне. Сусрет може бити жељен и нежељен, радостан или тужан, понекад страшан, може бити и амбивалентан. У овом смислу је посебно занимљив мотив сусрета сина и мајке у приповеци *Архијереј* А. П. Чехова. У различитим контекстима овај мотив се различито књижевно обликује. Он може имати делимично или потпуно метафоричко значење, може постати и симбол, тако да мотив сусрета може добити различити књижевни израз. Може добити полуметафоричко или потпуно метафоричко значење, може на крају постати симбол. У књижевности, наводи Бахтин, хронотоп сусрета често има композициону функцију: покреће заплет, кулминацију или расплет (Bahtin, 1989, стр. 209).

У почетним фазама реализма путовање је било главна мотивација реалистичности приче. Међутим, овај поступак је замењен статичним

хронотопима као што су нпр, кућа, породично имање, салони, гостинске собе, крчме, болнице. У таквим ситуацијама прича се покретала након доласка, у сусрету или за време чекања. Пут је могао бити и посредник комуникативне ситуације која обухвата путнике (нпр. *Гусев, Човек у футроли*).

На композицију и садржај приче у поетици реализма утиче мноштво свакодневних хронотопа, те се често увиђа да обилна неодређеност неког циља, одлазак на село или у град, покрене приповедну динамику као нпр. у приповеци *Досадан живот, Кућа с мезанином, Страх, Црни монах, Огрозд, Јонич, Вертер*. Тако је путовање без неке преке потребе и догађај или сусрет на том путу покретач даље приповедне динамике, која усмерава ток приче ка извесном исходу.

Постоје примери у приповеткама у нашем случају Чехова, да хронотоп пута, односно сусрета има функцију места иницијације, тачније места на коме ће се током случајног или непланираног сусрета десити нешто веома важно, сазнаће се неке важне информације или ће доћи до самоспознаје јунака, открића бесмислености и безвредности сопственог живота и слично. На пример у приповеткама Чехова у приповеци *Страх* јунак, гостујући код пријатеља, сазнаје да је заљубљен у његову жену, у приповеци *Црни монах* јунак доживљава халуцинације на пријатељевом имању, у приповеци *Ротшилдова виолина* млади Јеврејин Ротшилд тек након једног сусрета и слушања свирања главног јунака другачије посматра тог човека али и живот и сл. Овде је важно указати и на Бахтиново одређење улоге гостинске собе (салона). Она је територија романескног догађаја где долази до сусрета. На овом простору се стварају заплети, расплети, одвијају се важни дијалози, разоткривају се карактер, „идеје“ и „страсти“ јунака.

Бахтин наводи да је управо у гостинској соби (салону) дешавају најважнија преплитања историјског и друштвено-јавног са личним, приватним, биографским. Она је само једно од места укрштања временског и просторног низа, место згушњавања трагова тока времена у простору (Баhtin, 1989, стр. 376). Гостинска соба је један од најчешћих хронотопа у одабраним приповеткама Антона Павловича Чехова, као доминантни хронотоп она је присутна у приповеткама *Јонич, Архијереј, Страх, Кућа с мезанином, Просидба, Свадба, Досадна прича*, те у приповеткама Лазе Лазаревића *Швабица* (студентски пансион), *Вертер* (бањски пансион), *Ветар* (болница, дом), *Први пут с оцем на*

јутрење. У појединим приповеткама радња се из гостинске собе шири на поље читавог породичног имања, при чему су честа дескриптивна места, описи имања у функцији карактеролошког употпуњавања јунака (*Огрозд*), или пак имају потпуно симболичку функцију (*Црни монах*, *Гусев*).

Поред Бахтиновог важно је указати и на значај Лотмановог тумачења простора у књижевноуметничком делу. Лотман је сматрао да се просторни односи могу одвојити од непосредног садржаја и постати моделативни систем, односно језик којим се исказују ванпросторне категорије (Лотман, 1976, стр. 302). Уметнички простор може имати функцију карактеризације ликова, те Лотман код Толстоја препознаје јунаке свог места, затвореног, статичног простора и јунаке отвореног простора (јунаке пута и јунаке степе). Пут може бити и „морални линеарни простор“, тако да кретање јунака по његовој моралној трајекторији представља успон или пад (Лотман, 1993, стр. 269). Просторни односи и облици, могу имати неколико функција, учествују у моделовању света романа, карактеризацији ликова, структурисању сижеа и у постизању посебних ефеката „сценичности“ у појединим сценама (Лотман, 1993, стр. 272). Лотман указује и на вишепланску метафоричност простора, те треба јасно разлучити када се простор јавља у функцији моделовања ванпросторних односа.

Из перспективе Лотманових ставова могуће је тумачење простора у приповеткама Антона Чехова *Црни монах*, *Ротшилдова виолина*, *Огрозд*, *У јарузи*. Док се у приповедању Лазе Лазаревића симболика простора уочава у приповеткама *Први пут с оцем на јутрење* и *Све ће то народ позлатити*. Детаљи у Чеховљевим и Лазаревићевим описима ентеријера и екстеријера, сваки посебно или обједињени представљају слику атмосфере једног тренутка, атмосфере једне животне ситуације у којој живот буја или, чешће, нестаје.

Симболика простора у Чеховљевој прози посебно је наглашена у приповеци *Црни монах*. Радња приповетке се углавном одвија на имању породице Песоцких, који су пријатељи, а касније постају породица главног јунака. Описујући имање, Чехов се посебно задржава на опису врта и воћњака. Врт и воћњак имају вишеструка симболична значења. Врт представља човеков покушај да на земљи створи одраз Еденског врта на чије уживање је изгубио право. Али може бити и симбол човекових испразних, бесмислених покушаја да на земљи створи нешто своје, место на коме ће се склонити од спољашњег света и хедонистички уживати у јелу и пићу (као и у приповеци *Огрозд*). Затим је у

приповеци *Црни монах* видљива и трансформација Еденског врта у комерцијалне сврхе, какве имају сви вештачки вртови.

Чехов врту у овој причи даје мистични карактер. На улазу у имање се налази стари парк, суморан и непривлачан. Опис овог парка је суморна увертира приче. Затим Чехов прелази на опис другачијег амбијента, супротставља једну потпуно другачију слику препуну цвећа, веселу и у најгорим тренуцима. Овај врт који има управо комерцијалне сврхе (домаћин је један од најпознатијих произвођача воћа у крају), Чехов сенчи димом у уводном делу приче када домаћини пале ђубре које дими да би воћке спасили од мраза. Ова слика има знаковну, симболичну тежину. Човек у овој причи који подиже, гради, негује врт, сади дрвеће, биљке, није мотивисан љубављу према природи или унутрашњим естетским потребама, већ искључиво материјалном користи. Песоцки - власник имања ће то у једном тренутку то гласно и рећи образлажући зашто страхује од могуће удаје своје кћери. Врт је и место искушења главног јунака јер ће се у врту и десити прва халуцинација, привиђење црног монаха.

И Чеховљев и Лазаревићев приповедни поступак се одликује сценичношћу. Радња њихових приповедака се одвија у камерном простору, на сеоским имањима, у гостинским собама, у кућама или у унутрашњем свету њихових јунака. Лазаревићеви затворени простори у приповеткама *Све ће то народ позлатити* и *Први пут с оцем на јутрење* имају осим функције места радње и симболичка значења. Ентеријер, пристанишне механе је позорница на којој се одиграва трагедија главног јунака и његовог сина. Прљави простор кафане је отеловљење слике запуштеног друштвеног живота. Простор употпуњен столицом са сломљеном ногом и инвалидом без ноге, који ће се наћи у једном тренутку у близини двојице саговорника, окидач су за немир и страх главног јунака и симболизују долазак сина инвалида због чега јунак још од добијања писма стрепи (Солеша, 2018). Породични дом је главно место радње у приповеци *Први пут с оцем на јутрење*. Аутор се не задржава на опису ентеријера изузев у једној слици када се описује изглед собе након Митровог коцкарског пораза када је изгубио све. Слика нереди у соби одражава помућену свест главног јунака, душевно растројство и неред у његовим мислима.

Слична ситуација је и са простором болнице у приповеци *Ветар*. Простор је представљен као реалност једне средине у којој је људски живот

егзистеницијално угрожен, али је и симболично метарофични приказ јунакове подсвести и душевног растројства.

Хронтопска опредељења наших аутора можемо сагледати уважавајући закључке Небојше Лазића који истражујући време и простор у Пекићевом *Златном руну* истиче да се људски живот на замишљеној скали времена може посматрати као тренутни блесак испред иза кога зјапи мрак непостојања. Простор и време могу се замислити као егзистенцијални кавез који сачињавају две димензије, где је простор хоризонтална база, а време вертикалне шипке. Свако је рођењем ухваћен у овај кавез и свако на различит начин тражи излаз из њега (Лазић, 2014, стр. 73).

3. Руски књижевни утицаји на српски реализам

Реализам се као књижевни правац у европској књижевности најкомплексније развио у Русији. Страни утицаји на српску књижевност епохе реализма су видљиви и препознатљиви било да је у питању француска, немачка, италијанска или руска књижевност. Српски реалисти су се доста угледали на руску књижевност током целе епохе. Важно је напоменути да је неколико дела српских писаца привукло пажњу руске књижевне средине и културних кругова тога доба. У Русији су врло рано запажене књижевне вредности приповедака Лазе Лазаревића. Разумљиво је да српски реалисти нису утицали на руске реалистичке писце, али је значајно што су нека дела наше реалистичке књижевности била присутна на руској књижевној и културној сцени и у време реализма и после њега. Српски реалисти су се највише угледали на Гогоља, Тургеева, Толстоја и Достојевског. Они су многа дела наведених аутора и преводили, усвајали мотиве и књижевне поступке. Код руских реалиста су препознали и усвојили сложеније књижевне структуре. Руска књижевност је била српским писцима узор када је техника компоновања у питању, одабир тема и мотива, типологија ликова и сл. Тако се може рећи да су класична дела руског реализма била својеврсна књижевна норма и недостижни идеал који би требало или достићи или му се приближити и делимично опонашати. Забележено је да су интересовања српских реалиста била највише усмерена на Чехова. Богдан Косановић наводи да су Чехова код Срба открили наши писци Војвођани крајем осамдесетих година 19. века, када је Чехов постао професионални писац с првим признањима. У

„Застави“ и „Бранковом колу“ Чеховљеве приповетке постају омиљена лектира читалаца (Косановић, 1994, стр. 301). Чехов је превођен, о његовом делу су писане критике, осврти и коментари, док је најмањи број оваквих критика објављено о Достојевском. Руске књижевне утицаје за време реализма треба посматрати као креативни подстицај за настанак сродних или посебних, оригиналних дела везаних за друштвену и животну проблематику на српским националним просторима.

Међу српским реалистима издваја се Лаза Лазаревић као један од најватренијих обожавалица Толстоја. Толстоја је сматрао ненадмашним писцем, после којег, како је наводио, „не треба нико више да пише“. Опчињеност Толстојевим делом, све до појаве *Кројцерове сонате*, била је толика да је он озбиљно размишљао да више не пише, јер је Толстој „казао све“. Када се појавила *Кројцорова соната*, Лазаревић је из тоталног обожавања прешао у фазу потпуног негирања. Сматрао је да је велики писац изневерио самог себе и своје уметничке идеале и кренуо потпуно погрешним правцем. Антон Павлович Чехов као писац приповедака и драма са садржајима из живота обичних људи, отуђених у сопственој средини и под притисцима разних друштвених сила или девијантних појава је врло брзо постао популаран код Срба и био један од најомиљенијих писаца српске реалистичке периодике и читалачке публике. Својим делима утицао је не само на српску реалистичку књижевност, него и на ону модернијег сензибилитета. Чехов је исто тако извршио утицај и на европске и светске токове књижевности с краја 19. и почетка 20. века (Јеврић, 2017, 155–168).

4. Трагично виђење живота, света и човека – јунаци Чеховљеве и Лазаревићеве и прозе

Приповедачи Чехов и Лазаревић су своје прозно стваралаштво усмерили ка сликању унутрашњих психолошких стања јунака који су најчешће одређивани као јунаци слабе воље (критичари Лазаревићеве прозе) или су то депресивни, из различитих разлога, несрећни људи склони самоуништењу.

Ликови се у прозном тексту могу обликовати директним описом, путем мисли, дијалога или записа других ликова или преко невидљивих у делу реакција. Могуће их је представити и на основу тога којој друштвеној структури припадају или које им је политичко опредељење приписано. Могући су многи начини којима

аутори граде своје ликове, али су од свих најупадљивија два основна начина. Први, директни начин је заснован на опширном опису а други је индиректни, односно употребљавају се други подаци, нпр. везе са другим ликовима или поступци у одређеним ситуацијама. Када је подела ликова у питању најзаступљенија је она на рељефне и скициране ликове.³ Рељефни ликови су комплексни ликови које током приче мењају, а скицирани ликови су стабилни, не мењају се, најчешће су то стереотипни ликови. У семиотичким истраживањима теорије приповедања ликови се више не посматрају као обрасци, него као елементи неког неодређеног формалног склопа у књижевном делу. Структуралисти у интерпретацији ликова полазе од приче, те ликове посматрају са аспекта функције коју они у причи имају. Треба имати у виду да су описи ликова увелико обележени идеологијом читаоца, који често тога није свестан. Како ликови стоје на размеђи између стварног аутора и наратора они највише припадају стварном читаоцу, јер стварност из које он потиче, као вантекстуални фактор, битно утиче на наративни текст. У ту стварност спада читаочева позиција у друштву, лични живот, његово предзнање са којим улази у наративни текст, историјски тренутак у којем га чита. У градњи лика важно место припада понављањима, али и акумулацији његових одређених карактеристика. Акумулацијом се наизглед неповезане информације о лику међусобно надопуњују и обликују потпуну слику о њему. Поред тога аутори ликове граде и кроз њихов однос према другим ликовима и према себи из ранијег наративног времена. Тај однос може бити приказан кроз сличности и контрасте. Четврти принцип у обликовању ликова јесте трансформација. Она подразумева промену лика (физичку или психолошку унутар приче). При обликовању ликова аутор је наративном ситуацијом и природом наратора ограничен у пласирању извора информација. Постоје три опције: лик сам приповеда о себи и својим карактеристикама као лик-наратор; екстерни наратор саопштава информације о

³Цералд Принс у *Наратолошком речнику* наводи да ликови могу бити главни или споредни (у смислу важности унутар текста), динамични (уколико су променљиви) или статични (када се не мењају), доследни (када исход њихових атрибута и делања није противречан) и недоследни; могу бити једнодимензионални (једноставни, дводимензионални, обдарени са свега неколико црта, веома предвидиво понашања или рељефни, сложени, вишедимензионални, способни да изненаде својим понашањем). Могуће их је разврстати и на основу делања, говора, осећања, изгледа (Prins, 2011, стр. 96–97).

лику и његовим карактеристикама и из поступака лика се изводе закључци о њему и његовим карактеристикама (Мацура, 2012, стр. 98–101).

У *Структури уметничког текста* Јуриј Лотман указује на утицај јунака на сиже прозног дела. Ако се јунак својом природом подудара са околином или му није дата способност да се од ње одели - развој сижеа је онемогућен. У односу на границу сижејнога (семантичкога) поља покретач је онај ко је превладава, а та граница је у односу на њега – препрека. Зато ће све врсте препрека бити у тексту концентрисане на граници и структурно ће увек представљати њен део. Није важно којој би типологији припадао јунак, штеточина из бајке или неко други. У структурноме смислу сви они имају исту функцију, чине да прелаз из једног семантичког поља у друго буде крајње отежан, односно да буде немогућ за све осим за дејствоваоца у одређеноме конкретном случају (могућ је и други посебан сижејни случај: дејствовалац гине или из неких других разлога „излази из игре“ не превладавши границу) (Lotman, 1976, стр. 312–313).

У прози Антона Павловича Чехова и Лазе Лазаревића када је психолошка профилизиција у питању видљива је опозиција између социјалне афирмисаности (укротити своју природу, прилагодити се) и личне афирмисаности јунака (остати веран властитој природи, својим идеалима, страстима), што се иначе подудара са реалистичком концепцијом јунака. Ако би се одређивао типични јунак реалистичке прозе важно је напоменути да је овај јунак на специфичан начин присутан у времену приче. Уважавајући ставове Ренеа Велека, Драгана Вукићевић напомиње да је историчност једна од основних карактеристика реалистичког света која се испољава кроз дубоку поринутост књижевног јунака у економски, политички и друштвени свет приче. Један од прецизнијих начина одређења књижевног јунака епохе реализма јесте његово посматрање из угла његове миметичности, хронотопичности и типичности. Миметичност чине сви они приповедни поступци који се примењују да би се створио утисак да је јунак неко попут нас. У том смислу, веома је важан начин на који упознајемо књижевног јунака. Овај начин подразумева подударност са психолошким моделом упознавања непознатог човека. Памти се име, одећа, изглед, што спада у минимум информација о лику. Затим следи његово ситуационо испољавање, те психолошке карактеристике. Властито име је прва назнака која обједињује информације о лику. Јунаци се именују према физичким или карактерним особинама, док су у класичним реалистичким текстовима имена налик на она из свакодневног живота.

Опис постаје функционалнији када се осим портрета додају емотивни односи или коментари. У реалистичкој прози опис јунака се креће од објективног извештаја који претендује на документарност до утиска који може бити у раскораку са појавношћу. Дешава се да се заједно са опажајним карактеристикама, развијају и вредносне процене јунака. Путем семиолошке анализе описа јунакове одеће (Митар, *Први пут с оцем на јутрење...*) може се доћи до многих потребних информација као што би биле нпр социјални статус, навике, неке психолошке особине. У реалистичкој прози одећа може имати „метонимијску функцију“ или функцију најаве радње („сижејна функција“), док су описи одеће са декоративном функцијом у реализму заиста реткост. Миметичност јунака се постиже и језичком карактеризацијом. Реалистички јунаци могу бити и говорљиви и ћутљиви. Оно што је важно напоменути, они ипак не причају о свим темама, (еротски говор нпр). Тако говор реалистичких јунака може бити и рестриктиван, скривен у гест или ћутање. Понекад се главни атрибут јунака скрива у изреци, мимици или гесту.

Хронотопичност као одређеност местом и временом одговара реалистичкој концепцији јунака, који је утиснут у укупну стварност, политичку, друштвену и економску, у стварност која је конкретна и стално се развија. Опис простора у реализму је један од најзаступленијих начина карактеризације јунака. Простор, време и јунак у реализму чине јединство, те је у овом смислу речи и логична већа заступљеност сценски (драмски) осмишљеног простора него осамостаљених пејзажа. Описи природе реалистичку уверљивост стичу тек када се доведу у везу са јунаком, да би нагласили душевно стање јунака по сличности или контрасту. Јунаци реализма се излажу разноврсним изворима информација: једни су засновани на опсервацији, други на поступцима (радњама), трећи на вредновањима, четврти на утисцима. Квалитет информација је различит као и број информатора: лик говори о себи, приповедач говори о лику, други јунаци говоре о њему. При том се вишегласје остварује варирањем степена поузданости различитих гласова. Осим миметичности и хронотопичности и типичност је једна од особина реалистичког јунака. Овај појам, појам типског је релациони и уједно и контекстуалан (он увек указује на више од једног који јесте). Концептуализација типског јунака у реализму удружила је неколике радње: опсервирање појединачног и селектовање битног (апстраховање појединачног), синтетизовање општег и посебног. Канонски реалистички текстови су подразумевали оштро балансирање између општег и посебног. У српском реализму чести су примери

дисбаланса, колебљивости јунака између веристичке и хомологичке репрезентативности (Лазаревићеви јунаци слабе воље напр). Јунаци Лазаревићеве прозе репрезентују одређене психолошке типове који одступају од репрезентата објективне слике друштвене стварности (опсервацију смењују исповести), али они сами нису довољни да би се та стварност оповргла (Вукићевић, Иванић, 2007, стр. 96–113).

Оно што је заједничко за све јунаке који су обухваћени сукобом је стална борба између неминовности судбине и потребе да потврде своју слободу и достојанство. То је оно што истиче осећај беспомоћности, наводи Абот, а што је карактеристика и Чеховљевих и Лазаревићевих јунака. У *Уводу у теорију прозе* аутор напомиње да је веома важно за интерпретаторе књижевног текста да пре него што усвоје одређени марксистички, фројдовски, психоаналитички, феминистички, структуралистички или постструктуралистички приступ, сви пођу од истих заједничких елемената у рецепцији наратива. У процесу рецепције наратива наше размишљање је уско повезано са осећањима које тај наратив изазива (Abot, 2009, стр. 307–309). Још једна заједничка особина Лазаревићеве и Чеховљеве прозе у овом смислу речи јесте присутно трагично виђење живота и човека. Јунаци трагично страдају као жртве неуротичних проблема и њихових варијација и последица нерешених унутрашњих конфликта. У одређивању феномена трагичног, па и трагичног јунака у уметности уочљива су традиционална и модерна гледишта. По Аристотелу, утемељивачу трагедије као драмске врсте, склоп најбоље трагедије треба да буде сложен, такав да подражава догађаје који изазивају страх и сажалење. Сажалење изазива само онај ко незаслужено пати, а страх онај ко је нама сличан. То значи да је трагички јунак онај који се не истиче ни врлином ни праведношћу, нити пада у несрећу због своје злоће и свог неваљалства него због неке погрешке (кривице). То је лице које ужива знатан углед и живи срећним животом. У уметности трагике важно је да трагичка прича буде склопљена тако да приказује прелажење не из несреће у срећу, него напротив, из среће у несрећу, и то не због неваљалства него због велике погрешке једнога човека који је у сваком случају бољи од обичног човека (Aristotel, 1990, стр. 64–65).

О трагичном у уметности говорио је и Шелинг који сматра да се трагично рађа у сукобу слободе и нужности који постоји само тамо где нужност уништава вољу саму и где слобода бива нападнута на своме сопственом пољу. Јунак се мора

борити против зле коби, иначе никаквог сукоба не би било, слобода се не би испољила. Јунак је морао бити побеђен у ономе што је подређено нужности, али, да не би допустио да нужност буде савладана а да је истовремено не савлада, јунак је морао слободном вољом испаштати за ту, судбином намењену, кривицу. Када јунак сам јасно види своју судбину и престане да сумња у срећни исход, у тренутку највећег трпљења он доживљава и највише ослобођење и одсуство трпљења. Од тог тренутка несавладива моћ судбине постаје симбол апсолутне величине и узвишеног осећања (Šeling, 1984, стр. 29–30)

Хегел је истицао морални карактер трагичког јунака, наводећи да у трагедији видимо узвишене, апсолутно одређене карактере, чија одређеност налази своју садржину и свој основ у некој нарочитој моралној снази. Трагичност сачињава супротстављање појединаца који с правом учествују у радњи и трагично се може појавити само на тлу људске стварности која садржи могућност таквог удеса да супстанцију неког индивидуума сачињава неки квалитет на такав начин да се он целим својим бићем и свим својим интересима уноси у такву једну садржину, чинећи да се она претвори у страст која њиме потпуно влада (Hegel, 1984, стр. 48).

По Максу Шелеру трагично је чврст и моћан утисак који понеке ствари чине и који се, са своје стране, може подврћи најразличитијим „гумачењима“. У Шелеровом виђењу трагично је сукоб међу носиоцима високо позитивних вредности. Да би до њега дошло, једна вредност мора бити уништена. Трагичан је „конфликт“ који влада међу позитивним вредностима и њиховим носиоцима (Šeler, 1984, стр. 142). Трагични јунак је сушта супротност злочинцу, али га његово време не разликује од злочинца. Трагични јунак се схвата као морални јунак тек у оном тренутку када његове вредности стекну признање и постану део општег морала. У међувремену он је принуђен да кроз време хода на супротној страни од својих савременика. Трагични феномен није само део поступка јунака, нити резултат последица његовог поступка, већ је најпре део самог „пада у грешку“, тачније, садржан је у чињеници да личност исправне воље уопште запада у кривицу (Šeler, 1984, стр. 155–157).

Карл Јасперс сматра да аутори књижевних дела трагичног јунака посматрају као носиоца нечег што превазилази појединачни живот, као носиоца једне моћи, једног начела, једног карактера, једног демона. Трагика постоји тамо где су силе које су у сукобу, свака за себе носиоци истине. Подвојеност истине

или нејединство истине јесте један од основних налаза трагичног знања (Jaspers, 1984, стр. 247–248).

Типичан трагички јунак је неко између божанског и сувише људског, закључује Нортроп Фрај у *Анатомији критике*, истичући да се јунак трагедије налази на врхунцу кола среће између људске заједнице која је на нивоу земље и нечег много вишег на небу. Јунак трагедије је особа коју прати изузетна судбина. То је често полубожанско биће коме је доступан највиши положај и слава његовог положаја по пореклу не престаје да зрачи на трагичкој сцени. Већина јунака се одликује извесном формом *hybris*: они имају горду личност, страсну или надмоћну због које је повреда моралних закона логички објашњива. Свако ко мисли у архетиповима о литератури лако ће препознати у трагедији мимесис жртвовања. Трагедија је парадоксална комбинација правде и сажалења достојне погрешке. Појам жртве такође садржи два парадоксално противречна елемента. Један од њих је причешћивање: комадање тела јунака или бога између чланова групе, окупљених око делова тела ради налажења свога јединства у њему. Други елемент је приношење жртве, идеја да упркос причешћивању, тело припада стварно некој другој сили, неупоредиво моћнијој, чијег се осветничког гнева треба прибојавати. (...) с гледишта мимесиса обреда, јунак трагедије није стварно убијен и поједен, али нешто што одговара томе у уметности још налази места: виђење жртвене смрти која ће код преживелих уздићи свест о њиховом јединству. Са становишта мимесиса сна, неухватиљиви јунак трагедије се појављује у кобном односу са смрћу, као велики тихи лабуд испуњен гордошћу (Fraј, 1984, стр. 281–282).

Трагички песник приказује човеков однос према срећи и несрећи, наводи Ото Ман. Он је у трагедији представио моћ коју има над човеком једна виша стварност, његову условљеност њоме, патњу и пропаст којима је изложен. Задатак трагичког песника је да прикаже човека у таквом животном склопу. Тако су аутори дела са трагичким виђењем живота разоткривали човекову душу и показивали његов унутарњи свет. Предочили су човеково унутарње биће с његовим поривима, акцијама, реакцијама, импулсима воље, страстима, патништвом. Грађење радње, замисао и сликање ликова, приказивање човекове душе постали су три главна задатка трагичког песника (Man, 1984, стр. 295).

Зденко Шкроб, на трагу Аристотелових ставова, сматра да трагедија изазива код људи осећај самилосног заједништва са сваким патничким удесом,

јер је приказивање обрта из среће у несрећу доводи до прочишћења- катарзе (грч. καθάρσις [*kathársis*] = прочишћење), осећаја самилости и страха за јунака тако да јунак постаје пример човекове несавршености, његове слабости и зависности од сила које га угрожавају. Да би се постигао такав учинак на гледаоце, трагички јунак не сме бити "ни сасвим добар ни сасвим зао", већ "нама сличан", а његова пропаст произилази из трагичне грешке, из незнања околности које га превладавају и потиру. *Hamartia*, недостатак увида у властити удес, тренутно слепило за одсутност догађања којима смо ношени јест заједничка слабост свега људскога. Зато трагедија на најубедљивији начин демонстрира ту слабост и њене страшне последице, буди осећај опреза, учи суздржаности у деловању и унапређује тешку спознају човекових граница. Трагедија то може у највећој мери због својих садржајних и изражајних особина: целовитости и прегледности, јединствености радње и времена, изразитих, доследних и прикладних карактера-лица, примерености говора, јасних мисли, музичког и напослетку сценског извођења (Škreb, 1986, стр. 446–447).

Међу српским филозофима, естетичарима и истраживачима књижевне уметности издвојићемо ставове Сретена Марића и Јована Христића. Сретен Марић је истакао да јунак трагедије мора бити етички ангажован. Он се налази у моралном, друштвеном, верском сукобу. Реч је о слому или спасу, о бити или не бити, увек у врло конкретној ситуацији. У модерним поимањима трагичке визије света, она је скоро песимистичка визија. Јунак мора да пропадне а са њим и људске вредности којих је он заточник. Борба је узалудна. Проблем суштине трагичне визије света наметнуо се тек у новије доба, наводи Сретен Марић. Сукоб није сукоб између добра и зла, већ између једноставних животних и друштвених ставова. Данас је опште прихваћено да се трагични јунак бори узалуд и да на крају мора да пропадне, да се трагедија мора завршити потпуним поразом јунака (Marić, 1984, стр. 420–423).

Јован Христић истиче да је трагедија најкомпетентнији начин да поставимо најкомплекснија питања о човеку која можемо поставити. Тиме нам она показује како у људском животу постоји неки образац који се постепено помаља из збира наоко хаотичних појединости и претвара те појединости у једну целину. Трагедија не говори толико о узроцима људских поступака колико о последицама, о смислу који они имају и које никакво истраживање узрока није у стању да открије. Трагедија нас упућује на то да у свету осим човека, постоји и нешто далеко изван

човека, нешто што нам помаже да проценимо последице човекових поступака и откријемо њихов смисао (Hristić, 1984, стр. 445).

Осим наведених ставова филозофа и истраживача трагичног феномена у књижевној уметности за наше истраживање важно је резимирати и ставове словеначког аутора Криштофа Јацека Козака, руског естетичара Јурија Борјева, те савременог америчког филозофа Едријана Пула којима је заједничко то што сматрају да трагично није условљено трагедијом као драмском формом, већ да је његова појавност сасвим могућа и у другим књижевним врстама роману и приповеци, нпр.

Козак сматра да тумачење трагедије као литерарне појаве која није фиксирана за вечита времена, није праведно ни према теоријском концепту врсте, ни према доцнијим практичним покушајима да у њу унесе одсјај конкретног живота, те тако обликују њене савремене варијанте. О трагедији данас не можемо размишљати без везивања за стање друштва у којем је била дефинисана и остварена, не зависно од тога о ком се времену ради (Kozak, 2009, стр. 15). Козак наводи да је први услов трагедије човекова патња. Овај услов се до данас сасвим добро очувао и може се рећи повећао. Уметност и стварност се сударају на нивоима мита и историје и због тога катарза није више кључни састојак трагедије. У трагедији тачка пресека између уметности и стварности припада субјекту, човеку, протагонисти и његовом карактеру (Kozak, 2009, стр. 57).

Став Едријана Пула о трагедији подразумева да идеја „смрти за живота“ делује као модеран додатак старом веровању у духове, прогонитеље, авети и сабласти. То је визија смрти-у-животу, живота из кога су смисао, вредност, сврха и уживање толико исцеђени да делује попут смрти, као да сте умрли пре смрти. То је верзија пакла на земљи, инертнија, отпорнија на звук, празнија од других. У модерном добу углавном је усредсређена на слике заточеништва, тишине и безумља. Управо овакву визију смрти-у-животу препознајемо у прози Лазаревића и Чехова. Пул сматра да је привлачно и оправдано посматрати трагичког хероја као врсту жртвеног јарца за наше преступе – или неостварене жеље. Трагички јунак је жртва чији је смисао да умири силе које владају светом и заштити нас од страхова које оне изазивају у нама. С те тачке гледишта, трагедија би требало да сачува оне врсте обреда које антрополози изучавају у причама и обичајима такозваних примитивних друштава: посебно, обреде повезане с очишћењем, с одстрањењем нечистог, недопуштеног, туђег или једноставно претераног. У

трагедији наилазимо на мноштво различитих типова жртвених јараца, често и више од једног у истом делу. Они би требало да реше проблеме кривице и невиности, али они у трагедији постављају питања о процесу доношења пресуде којим се кривица додељује а казна извршава. Пул поставља питање да ли су све жртве на неки начин жртвени јарци? Поједини жртвени јарци су сигурно невине жртве, а има и оних који нису тако пасивни, њих чешће зовемо мученицима него жртвеним јарцима, зато што пате због нечег у шта безусловно верују и за шта су спремни да дају живот. Најлакши жртвени јарци су они који не причају или не могу да причају у своје име, попут правих јарчева, јагањаца или волова, који не могу да се расправљају или да постављају тешка питања својим целатима. У трагедији жртве које бивају жртвоване добијају прилику да проговоре, често веома речито, али то не значи да увек протестују против својих судбина. Увид у крајеве трагедија много тога доводи у питање, не само ко или шта се с правом процењује као добро или лоше. Смрт је у трагедији насумична. Она гута добро, лоше, индиферентно, без обзира на њихове моралне квалитете. Не постоји правда коју можемо препознати у начину на који рат, глад и куга бирају своје жртве. „Зло“ које нам трагедија приказује јесте реалистична процена начина на који се појединци уништавају, свеједно да ли су то заслужили или нису (Pul, 2011, стр. 65–69).

Истраживачи прихватају здраво за готово да је сукоб у срцу трагедије. Уметност трагедије се нарочито бави тешкоћама и могућностима правде, истине и измирења. Она не даје једноставне одговоре. Јуриј Борјев наводи да смрт личности добија трагично звучање тамо где се човек јавља истовремено и као коначно и као бесконачно социјализовано биће. Управо тако се схвата ова проблематика у светлу хеленске и хришћанске традиције на основу којих се и формирала европска култура. Та култура схвата свет драмски. Трагична је смрт самовредне, друштвено вредне личности, отворене за социјум. Та вредност се повећава ако личност живи „за себе кроз добар однос према људима“ (Borjev, 2009, стр. 79–85).

Трагично у књижевним делима није нешто изузетно. У модерним временима то је свакодневно и уобичајено. Човек се навикава на чињеницу да други живот не постоји и не може бити, а то је, према Чехову, најстрашнија друштвена болест. Трагично се код Чехова појављује заједно са смешним. Суочавајући се са животним ситницама, Чехов тежи ка ванфабуларном

наративном приповедању према имагинарној неуобличености и недовршености радње дела. У његовој причи се све врти око духовне дестабилизације лика (*Огрозд, Човек у футроли*) или се лик буди из духовне учмалости (*Млада, Двобој*).

Чехов позива читаоце на саосећање, не изражавајући све оно што зна, већ указујући на правац "претраживања" само појединачним детаљима које често исказује симболима. "И симболи и подтекст, који у себи спајају супротна естетска својства (конкретне слике и апстрактне генерализације, стварног текста и" унутрашње "мисли у подтексту), одражавају општу тенденцију реализма, појачану у Чеховљевом раду, до прожимања хетерогених уметничких елемената" (Развитие... , vol.3, стр. 106).

5. Танатолошки мотиви у делима А. П. Чехова и Лазе Лазаревића

Прозу Антона Павловича Чехова и Лазе Лазаревића карактерише велико присуство танатолошких тема и мотива. Танатологија (термин уводи R. Park, 1912) је мултидисциплинарна научна дисциплина, која изучава феномен смрти и пропратне феномене блиско повезане са смрћу. Настала из потребе за мултидисциплинарним и дисперзивним приступом феномену смрти. Почетком XX века танатологија ће своје интересовање проширити на знања стечена из других области. Независно да ли у ужем смислу припада медицини или некој другој научној дисциплини, она садржи филозофску и етичку нит (Здравковић, Петковић, Ђоковић, 2016, стр. 8–9). Танатологија обухвата истраживања и анализу свих чињеница и информација прикупљених из медицине, биологије, психијатрије, психологије, психоанализе, социологије, антропологије, историје, религије, филозофије и уметности везаних за смрт (Иланковић, Петровић, 2016, стр. 42). Моћ и тријумф смрти поразно делују на човека. Будући да је човек створен за живот, смрт је увек трагична претња постојању. Суштина људске егзистенције је осећање те трагичности, али је оно и предуслов стварања и покретања света. Из осећања трагичности произилазе моралне норме и кодекси понашања људске врсте, а не из васпитања, како је мислио Фројд, сматра Јован Стриковић (Striković, 1998, стр. 17). Колективна психа, присутна у сваком човеку, не зна за смрт и на смртне опасности које прете споља или изнутра, реагује „трагичним оптимизмом“ или „неподношљивом лакоћом постојања“ (Јеротић,

2007, стр. 42–43). Став модерног човека према смрти драстично се променио. Смрт је трауматизована, постала је удаљена од живота, дивља и застрашујућа.

У нашем истраживању подразумевамо концепт књижевне танатологије, књижевно искуство, искуство науке о књижевности у разумевању феномена смрти. Када аутори желе да додају на тежини својих дела, узбудљивости и примамљивости за публику, питање живота и смрти, уплетено у целину уметничког остварења, увек даје свој допринос (Иланковић и сар, 2016, стр. 40). Међу првим истраживања који спадају у књижевну танатологију био је рад П. Бицилија „Проблем живота и смрти у Толстојевом делу“ (1928), који се може назвати књижевним, историјским и књижевним, и који је подстицао на проучавање дела овог писца са танатолошког аспекта. У радовима М. Бахтина могу се пронаћи и размишљања о танатолошким елементима у књижевним делима. Већ у његовом делу *Аутор и јунак у естетскојактивности* (1920–1924) појављује се одвајање смрти „изнутра“ и „споља“: *"проблема смрти (смрти изнутри и смрти извне)*. Принципы оформления души суть принципы оформления внутренней жизни*извне*, из другог сознания; и здесь работа художника протекаетна границах внутренней жизни, там, где душа внутренне повернута (обращена)*внесебя"*. (Бахтин, 1991, стр. 90).

Постоји много појмова који описују танатолошке проблеме у књижевном тексту. Најповољнији од њих је појам мотива као било који предмет који се понавља (у ширем смислу) и стабилни минимум значајан семиотички елемент књижевног текста (у ужем смислу). Танатолошки мотиви у оба случаја разликују се по њиховој повезаности са различитим аспектима смрти лика (умирање, „природна“ и случајна смрт, убиство, самоубиство, постојање смрти, сахрана, итд.). Специфична карактеристика танатолошких мотива је жеља за завршетком, међутим, урођена жеља за разумевањем феномена смрти даје тим елементима потенцијал који формира значење, обликује заплет, жанровски усмерава, што је остварено у многим уметничким делима. Поред танатолошких мотива, објектно-предметна сфера књижевне танатологије обухвата и појмове књижевне (уметничке) танатологије, танатолошке заплетне ситуације, танатолошку семантику, танатолошку поетику, танатолошку прагматику, танатолошке ликове итд. Ови мотиви се уклапају у класификацију књижевне и танатолошке природе. Танатолошки мотив је елемент књижевног текста. За модерну науку о књижевности овај терман је од великог значаја. Будући да је изворно био термин

чисто језичког плана, показало се да је „текст“ погодан за семиотику, а потом и за хуманистичке науке уопште. Пронашао је све компоненте и карактеристике знака, који представља проширени систем знакова нижих нивоа. (Поляков, 1986, стр. 38). Карактеристике танатолошких мотива се могу сагледати у ширем и ужем смислу. У ширем смислу, сваки танатолошки елемент може се сматрати мотивом: танатолошки ликови, танатолошки хронотопи, танатолошки објекти, танатолошки одраз, итд. У ужем смислу, танатолошки мотив је концепт за описивање танатолошких догађаја: смрт, умирање, убиство, самоубиство, и сл. Као стабилни и поновљиви, минимални, представљају опис чињеница о догађајима, који су у великој мери логично неупоредиви. Када дефинишемо концепт умирања (пријављивање неизлечиве болести, погоршање или побољшање стања умируће особе, сахрана), свеједно у овим мотивационим комплексима откривамо мање, али и неупоредиве танатолошке елементе (Красильников, 2011, стр. 103). Танатолошки мотиви су семиотички објекти са семантиком миметичких (иконских), метонимијских (индексних) или метафоричких (симболичких) својстава. Они утичу на организацију заплета књижевног дела, формирање и функционисање жанрова. Са семантичког становишта, могу бити саставни део семантике текста у целини, утицати на развој теме и отелотворење ауторовог идеолошког концепта. Друга семантичка функција мотива је да постане лајтмотив (понављајући елемент) нарације и, као резултат, његова тема (Силантјев, 2004, стр. 93). Установљена је и дубока повезаност танатолошких елемената и филозофске позиције аутора. Смрт је последњи догађај у човековом животу, а мотив смрти игра коначну улогу у делу. У раду „Смрт као проблем заплета“, Ј. Лотман је ову функцију повезао са посебношћу људског размишљања, истичући да оно што нема краја нема ни смисла (Лотман, 1994, стр. 417).

У књижевности иначе постоји тенденција да се текст употпуни мотивом смрти. У овом смислу речи В. Тјупа издваја само четири фазе: 1) „фазу изолације“ (детаљна карактеризација лика која га издваја од опште слике света), 2) „фазу партнерства“ (успостављање нових интерсубјективних односа између главног и периферних ликова који се појављују у пољу његових виталних интереса) 3) „лиминална (праг) фаза теста смрти“ (ритуално симболична смрт хероја “, његова посета заветној „земљи мртвих“, „смртни ризик, сусрет са смрћу директно или на неки други начин“, 4) „фаза трансформације“ (промена статуса јунака - статус спољне (друштвене) или, унутрашње (психолошке) промене (Тјупа, 2001, стр. 32–

33). Занимљива појава у књижевном животу није само стварање живота, већ и стварање смрти: потврђивање томе могу бити танатолошка дела (Доманский, 2000, стр. 226). Истраживачи руске књижевности разматрали су питање могуће типологије танатолошких мотива. У почетном приступу коришћене су синтактичке конструкције које дефинишу „смрт као ...“ или „смрт је ...“ (Красильников, 2011, стр. 110). П. Бицили је истакао да смрт није метафизички случајна, иако је неизбежна. Она може бити нешто као довршавање и одрицање, као загонетка, која је загонетка самог живота и истовремено нека врста просветљења (Бицилли, 2000, стр. 473). Б. Томашевски класификује мотиве на сродне и слободне. Једноставним препричавањем заплета дела, сазнајемо шта се може изоставити без нарушавања кохеренције наратива, а шта не може бити изостављено без пробијања узрочне везе између догађаја. Неискључиви мотиви називају се сродни, док мотиви који се могу елиминисати без кршења интегритета узрочно-временског тока догађаја су слободни (Томашевский, 2003, стр. 183). Томашевски дели мотиве на динамичке („промена ситуације“) и статичке („не мењање ситуације“). Постоје и друге типологије мотива. Танатолошки мотиви имају важно место у филозофској поезији, доприносе настанку неких лирских жанрова (епитафи, елегije). Посебно су заступљени у драматургији, где служе као нужна компонента трагедије и драме као жанровских облика (Красильников, 2011, стр. 111). У литератури је познат велики број радова у којима се смрт сматра лајтмотивом и обавља функцију обликовања заплета (Красильников, 2011, стр. 114).

Могуће је издвајати различите врсте танатолошких мотива у односу нпр. да ли је реч о насилној или ненасилној смрти, случајне, од старости, болести или несреће. У књижевној традицији смрт је повезана с одређеним типовима ликова и хронотопа који доприносе формирању жанровских форми. Умирући човек и његова соба, пацијент и болница – ове појаве стварају у историји књижевности дискурс који се може назвати „болестан“ и који укључује дела Антона Павловича Чехова. У књижевности су различите врсте мотива за убиство. То није само кривично дело, већ и ритуализовано и оправдано дело у одређеном систему вредности: двобој, погубљење, рат. Кривично убиство, које је основа детективског жанра, привукло је пажњу класичних аутора, Достојевског нпр. (Рейфман, 2002, стр. 336).

Танатолошки мотиви могу се разликовати са становишта естетске модалности и означавају постојање херојског, трагичног, идиличног, сатиричног фантастичног итд. Наведене врсте танатолошких мотива карактеристичне су не само за групе дела, већ и за књижевне правце и за поједине ауторске стилове. Истовремено, ово питање захтева засебну студију, јер се још увек воде спорови о суштини ових појава: да ли су они у области садржаја или форме, долазе ли од аутора или из унутрашњих закона уметности и сл. (Бахтин, 1997, стр. 347).

Красилников Р. Л. наглашава да књижевни критеријуми за типологију елемената могу бити њихова релевантност за врсту литературе (лирску, епску, драмску), за говорни жанр (нарративни, описни, рефлексивни); улога у развоју заплета дела (динамички, статички), у његовој нарративној организацији („смрт изнутра“, „смрт извана“); место у тексту (примарни, средњи, завршни), порекло (архетипска, митолошка, фолклорна, књижевна сопствена), преваленција у литератури (појединачна, специфична за једно дело; у тексту, међу текст). С танатолошког становишта, мотиви се разликују у зависности од природе смрти, њене добровољности или намере („природној“, случајној смрти, самоубиству или убиству), од односа према тренутку смрти (пре, током или након смрти) (Красилников, 2011, стр. 118).

У танатолошким текстовима јунак је или млад, ведар, енергичан и леп, или, обрнуто, стар, сиромашан и усамљен. У средишту доминантних танатолошких текстова налази се депресивни став. Према П. Б. Ганушкину, манифестује се у смањеном расположењу, жаљењу због пропуштених прилика, идејама о грешности и осиромашењу. Слика света депресивних особа је испуњена самосажаљењем, осећајем животног бесмисла и виђења искључиво суморних страна живота. Јунаци танатолошких текстова су рођени песимисти, чији се животни путеви некада завршавају и самоубиством, на које су они, како се чини, спремни у било којем тренутку живота (Ганушкин, 1984, 263–264). Мисао им је оптерећена осећајем кривице и често мисле да их други презиру, те живе у изолацији. Понекад су толико уроњени у своје самовање да потпуно престају да се занимају за околну стварност, постају равнодушни према њој.

Човек у очају и депресији, опхрван страхом или осећањем кривице, преплављен бесмислом постојања (независно од тога како ће га претходно психијатар, психолог или психотерапеут дијагностиковати) на путу је да се обрати Апсолуту на разне начине, мишљу, молитвама, паљењем свеће, постом, одласком

у манастир и бројним другим начинима, а у православљу нарочито, моралним поступцима, тј. чињењем добрих дела које укључује праштање или чак жртвовање за друге. Тако се хришћанско веровање приближава оном што се у психотерапији и психоанализи назива увид (у властиту одговорност и слободу, индивидуалност и везаност за друге, увид у суштину сопственог телесног и духовног бића) (Дамњановић и сар. 2016, стр. 79).

У даљем току рада истраживање усмеравамо ка узроцима, спољашњим и унутрашњим околностима и првенствено психолошким профилима Лазаревићевих и Чеховљевих јунака чији исход нерешених конфликта, потиснутих емоција, немилих ситуација у којима су се нашли води ка духовној смрти.

V ДУХОВНА СМРТ ЈУНАКА У ПРИПОВЕТКАМА АНТОНА ПАВЛОВИЧА ЧЕХОВА

Чехов, велики познавалац људских душа, настојао је да њих проучава као посебни феномен (Јермилов, 1949, стр. 87). Људску психу откривао је вештином и проницљивошћу лекара – експериментатора. Аналитички приступ животу и људима открива његово медицинско и природњачко образовање. Чехов је успешно приповедао о унутрашњем животу детета, дечака, одраслог човека, старца, жене (Зерчанинов и сар, 1947, стр. 536). Јунаци Чеховљеве прозе су комично, комично-трагично, трагично-комично или трагично удвојени. Они су често у расцепу сопствене емоције и њене рефлексije, између онога што осећају и онога што желе да мисле о ономе што осећају (Вукићевић, 2015, стр. 216–217). Типичан Чеховљевски јунак је несрећни носилац магловите, али дивне људске истине, терета који не може ни да одбаци, ни да носи. Он се саплиће кроз Чеховљеве приче зато што гледа у звезде. То је несрећан човек и чини друге несрећнима, он не воли ни своје ближње, ни своје најближе, већ оне најудаљеније (Nabokov, 2006, стр. 80). Аутор најчешће инсистира на индивидуалним портретима, мада не изостају ни слике колектива. Чехов у својим делима разматра спонтано биће појединца који се суочава са околном стварношћу, неправдом и вулгарношћу људског живота на земљи. Аутор не бележи само обични сукоб, већ покушава да

открије душу неке особе и уједно открије сложеност људске душе (Выготский, 1968, стр. 299).

1. Чеховљев психологизам

У Чеховљевим приповеткама првенство припада слици унутрашњег живота појединца. Психологизам Чехова је специфичан. Кроз кратку причу аутор не слика унутрашњи свет својих јунака, не репродукује психолошке основе појавних облика и кретање осећања, већ даје психолошку мапу на основу спољашњих манифестација у гестовима, изразима лица, покретима тела. Осећања и мисли јунака нису јасно дате, већ их читаоци тумаче на основу њихових спољашњих појава. Мајсторство у психологизацији јунака види се у одабиру правог, одговарајућег детаља који је сигнал и водич до душе јунака. Вештину у одабиру детаља и уопште психолошкој принциповости и убедљивости истраживачи тумаче претпоставком да се Чехов ослањао на научну праксу лекара (Мајкл Финк). Унутрашњи свет ових јунака открива се и у аудитивним детаљима који у Чеховљевим делима играју велику улогу (Лукић, 2018, стр. 658), али и у говору и понашању.

Чехов је инсистирао на приказу унутрашњих стања тзв „малих људи“. Изузетне личности нису предмет ауторовог интересовања. Чехова занима духовни, морални развој, успон и пад, чешће пад особе која је из извесних разлога укорењена у материјалну свакодневицу, којој су филозофска размишљања и уопште мисао изван домена свакодневице далеке. Јунаци су обележени спољашњим радњама. Они једу, пију, ходају, свађају се, расправљају. Понор човекове душе који га вуче ка мутним безданим дубинама простоте, вулгарности, бесмисла, узалудности живота на први поглед је скривен од читалаца.

Психологизам Антона Чехова одликује се принципом индивидуализације. Индивидуална јединственост, једноставност сваког људског постојања је полазна основа ауторовог психологизма. Живот сваког јунака одвија се под јединственим околностима. Психолошки преображаји јунака нису свесни, нити су условљени рационалном сфером личности већ емоционалном. Јунаци често нису свесни порекла неких осећања. Они се не мењају под утицајем активног рада мисли већ због нагомилавања свакодневних неодговарајућих расположења. На пример тешка, тужна расположења акумулирају се у души главног јунака у приповеткама

Архијереј, Ротшилдова виолина, Чиновникова смрт и сл. Чехов инсистира на приказу нејасних и не увек свесних менталних покрета који су мале снаге и интензитета, посебних расположења и постепеног нагомилавања утисака. Основна слика није толико индивидуално психолошко стање колико општи емоционални тон који прожима дато стање. По правилу најчешћа су осећања узнемирености, непрецизне анксиозности, незадовољство, страх, лоше слутње и сл. Некада су у питању сасвим супротна осећања – узбуђење, жеља за бољим, предвиђање позитивних промена. Емоционални тон је основа Чеховљевих прича, он постоји у подтексту и он је „база“ унутрашњег живота јунака на основу које се постављају појединачне мисли и искуства у различитим конкретним ситуацијама. Реконструкција таквог унутрашњег света захтевала је и посебне принципе и технике психолошког приказивања. Чеховљев психологизам се може дефинисати као скривени, индиректни, као психолошки подтекст.

Приповетка на читаоца делује сугестивно. Читалац се несвесно ставља на место јунака, делимично се идентификује с њим, може се осећати слично као јунак приче. Аутор активира истовремено читалачко искуство, утиске и емоције да би створио одређену психолошку слику. Пејзажне слике су такође у функцији психологизације јунака. Сlike природе готово никада нису неутралне. Духовни свет јунака преноси се у слике природе којима често даје значење које у тим сликама не постоји. Тиме се ствара посебно сугестивна психолошка атмосфера која доприноси потпунијој рецепцији.

Дешава се да се спољашњи изрази лица не поклапају увек са унутрашњим стањем. Понекад су потпуно супротни. То је можда услед тога што сам аутор основу психолошког света јунака приказује кроз расположење, емоционални тон, суптилне менталне покрете, који су њему важнији. Понекад, чини се, не наилази на одговарајући облик спољашњег израза лица, или је некада чак сасвим прецизан у томе било да приказује незадовољство, чежњу, досаду, тугу, нејасне оптимистичке импулсе и сл. Психологизам А. П. Чехова односи се на свест обичног човека. Открива се ток свакодневног психолошког живота јединке. Аутор успешно указује на то да и неупадљиви, скривени ментални покрети могу довести до озбиљних животних исхода, јер постају облик идеолошко-моралних тужби које на крају мењају духовни садржај људске личности. Чеховљев психологизам је прикривен, мисли и осећања јунака нису сасвим откривени, већ их читаоци често наслућују. Аутор постиже жељене ефекте различитим техникама: унутрашњим

монологом, индиректним говором, ауторским психолошким порукама, психолошким детаљима утисака, пејзажним сликама и често тишином.

Јунаци ове прозе често страдају услед недостатка креативности и духовног слепила. Интуитивно сумњају да су оштећени. У дубини бића осећају чежњу за неком блиском особом која би им помогла да се попну до жељених висина. Жудња за целовитим људским бићем показује се као уништена, расцепкана на мале фрагменте у отуђеном свету. Чеховљеви јунаци су и позитивни и негативни. Аутор је специфично

наклоњен својим јунацима, мада је понегде видљива равнодушност. Људски живот за Чехова је бојно поље добра и зла. Добро и зло боре се унутар сваког појединца у различитим околностима и различитим интензитетима. Суштина добра и зла није измењена, она је идентична са идејама ауторових претходника и савременика, с тим што је Чехов увидео и препознао зло у досадној свакодневици, у имитацији креативности, у животној рутини, ограничавањима и спутавањима сопственог бића. Зло је вулгарност која расте подгрејана друштвеним отуђењем и све оно што духовно умртвљује човека. У приповеци *Огрозд*, наратор каже:

„Погледајте овај живот: осиноност и доконост моћних, незнање и примитивизам слабих, свуда невероватна беда, тескоба, отпадништво, пијанство, лицемерје, лаж...међутим, су свим кућама и по улицама влада тишина, мир: од педесет хиљада оних који живе у граду нема ниједног који би се раздрао, необуздано прснуо. Ми видимо оне који одлазе на пијацу по намирнице, који дању једу, а ноћу спавају, који причају властите глупости, жене се, старе, смерно отпремају на гробље своје умрле; али не видимо и не чујемо оне који пате, а оно што је страшно у животу збива се негде иза кулиса. Све је тихо, мирно, негодује само нема статистика: толико је полудело, толико је ведара попијено, толико је деце умрло од глади ... и такав поредак је очигледно потребан. Очигледно срећан човек осећа задовољство само зато што несрећници носе своје бремене ћутке, а без тог ћутања, срећа и била немогућа. То је општа хипноза“ (Чехов (9), 1989, стр. 139–140).

Парадокс у овој прози зачињени су љубазним аналгетичким хумором. Позната ауторова иронија није толико уметничко средство којим се отварају ране или поставља дијагноза, иако се и такве функције препознају. То је најчешће средство којим се крију симпатије према оним слабим створењима које је

инфицирала вулгарност друштва. Чехов користи иронију и да би исказао мржњу према формализму и догматизму, и свему ономе што уништава креативно у човеку. Свака Чеховљева прича је „мала трагедија“, тачније трагикомедија вулгарности а улога аутора у њој је не толико да отвара срца својих јунака, колико сопствено. За Чехова се може у том смислу рећи и да је исцелитељ друштва јер упркос мрачним сликама на које се наилази на страницама ове прозе има момената који откривају ауторову веру у човека земаљског, његову чистоту и креативни потенцијал (Власова 2011, стр. 105–107).

Било да су пасивни у кућном окружењу или су у формалним друштвеним ситуацијама, јунаци не морају нужно имати особине друштвене или психолошке природе, као што је то било код већине руских реалиста. Код Чехова важну улогу играју детаљи, који не представљају особине групе, имања, професије, већ су оштри индивидуални знаци лица, карактера, сасвим одређеног човека, а не људи уопште. Чехов ствара слику, њен дух и значење, њен тон и ритам, њен карактер, која утиче на све у општем и приватном, у великом и малом, у намерном и случајном, у животу целог друштва и сваке особе. Људи код Чехова су подељени у праве људе са душом и срцем и „грубе животиње“. Ова особина пролази код Чехова веома оштро. Људи, недостојни тог имена, има много, а они су често самоуверени господари ситуације, који не размишљају о животу. Прави људи, истакнути и обични, покушавају да схвате значење њиховог постојања, разумеју живот, размишљају о томе, траже одговоре, а аутор репродукује њихове мисли и утиске. Мисао јунака често не постиже потпуну јасноћу. Уместо „ја мислим“, аутор чешће употребљава израз „изгледа“, и то јесигурнији знак приближавања јунака са аутором. У таквим случајевима удаљеност између наратора и људи о којима говори скоро да се уопште не осећа (Бялый, 1983, стр. 199).Савремени критичари су много писали о безидејности Чеховљевих јунака. О „досадним“ и „мрачним“ људима, о немоћним интелектуалцима, што је навело на закључак да је писац песимиста. Савремени истраживачи пишу о објективности Чехова и његовом недовољно истраженом делу. Постављају се питања о принципијелном догматизму писца, о одсуству његовог досадног морализма и дидактизма. Када је у питању начин изградње дела може се издвојити неколико типова прича. У раним приповеткама у уметничком свету среће се мноштво пијаних трговаца, јадних чиновника, глупих полицајаца, смешних ђака којима се понекад супротставља свет људи јаког карактера којима се догађају изванредне авантуре,

прате их невероватне среће и савладавање пораза, доживљавају се оштри, неочекивани судбински преокрети. Овде је приказан свет у коме је човек отворио различите путеве и немогуће је постало могуће. Сложена, разграната прича, неочекивани, непредвидиви догађаји, брза промена чине оригиналност ових дела. Затим аутор пише приповетке у којима је видљив развој акције. Приповетке са особинама драмског појављују се касније. Тежња да се акција компликује, долази у периоду зрелог Чехова. Мрачни, слаби, досадни јунаци најчешће немају никаквог талента, његово одсуство писац приписује особинама савременог друштва. Јунаци нису способни да виде добро и лепоту у животу, у човеку, и природи. Велике вредности у таквом свету, у односима тих далеких људи, који живе далеко од савршеног света су далеке. Оштри преокрети у делу, неочекивани догађаји, непредвидиве ситуације, неочекивани завршеци омогућили су Чехову да осветли несавршене јунаке који су показали мали део своје скривене личности. Свет Чеховљеве прозе је постао место на коме се расправља о добру и истини. У оваквим причама нису неуобичајени потези корених промена у јунацима по питању ставова или начина живота. Драмски елементи су веома упадљива особина ове прозе. Чехов у својим приповеткама наговештава принцип и методе изградње дијалога који ће се касније у драмским остварењима показати као иновативни и специфични у општој структури дела. Јунаци најчешће не говоре о ономе што је у њиховом животу најважније, о ономе што преокупира њихову душу. То је зато што јунак у многим ситуацијама још увек не разуме шта се са њим дешава. Те његове мисли нису сазреле у уму, постоје само као предосећање које се не може тачно исказати речима. Тако да у многим Чеховљевим дијалозима постоје неочекивана места која нису у директној вези са током дијалога, има фраза али и тешко разумљивих пауза (Бялый, 1983, стр. 207 – 211).

2. Духовна деградација „малог човека“ - *Чиновникова смрт*

У приповеци *Чиновникова смрт* (1883) аутор разматра проблем духовне пропасти и аутодеградације посебног социо-психолошког типа јунака „малог човека“. Разгранате уметничке могућности реализма до свог времена, иза којег следи недостатак социјалне и психолошке одређености за обликовање јунака, Чехов другачије поставља и у том смислу помера границе (Чудаков, 1997, стр. 409). Приповетка детаљно и проницљиво истражује симптоме духовног опадања и

посртања појединцаи проблем отуђења који се у прози Чехова осамдесетих година XIX века развио у лајтмотив, реализован избором тема, сижејних линија, ликова, који се понављају. Чехов у свом приповедачком опусу за темом смрти посеже онда када жели да укаже на бесмисленост постојања. Смрт јунака процењује и тумачи његов живот. Отуда тема смрти отвара низ приповедачких студија и решења о томе какав утисак она оставља на друге, како се с њом носи главни јунак и какав одсјај баца на оно што је проживљено и оно што ће се догодити. У свега две приповетке насловљено је да се ради о нечијој коначности (*Чиновникова смрт* и *Смрт глумца*). Нарација приповедака, без обзира на велику неједначеност основног тона приповедања, психолошко стање умирућег потискује у други план. У приповеци *Чиновникова смрт* приказана је бизарна ситуација. Ситни чиновник кинуо је током представе у ћелу генерала, покушавао да му се извини и онда од снисходљивости и превеликог лакејства умире (Поповић, 2011, стр. 182, 205). Приповетка дотиче питање отуђења тиме што супротставља двојицу чиновника који су потпуно супротни не само по чину већ и у психолошком погледу. Главни јунак је државни службеник, свестан свог скромног друштвеног статуса. Он ће преувеличати немили догађај са вишим службеником, генералом, уобразивши да је са њим због случајног кијања у позоришту дошао у сукоб. Чехов не бира случајно простор, садржај и име главног јунака. Генерал Брижалов и чиновник Червјаков налазе се у позоришту, не у службеним просторијама, где се и дешава заплет. Традиционална и често проблематизована опозиција нижи чиновник – виши чиновник смештена је у одговарајући уметнички простор, мимо уобичајене канцеларијске атмосфере. Јунаци слушају комичну оперу *Корневиљска звона* француског композитора Р. Планкета у три чина. Опера је очигледна травестија романтичних књижевно-музичких мотива (чуда, духови, интриге, љубав). У тексту Чеховљеве приче ови мотиви стичу особине травестије. Червјаков, слушајући *Корневиљска звона* осећа да је на врху блаженства све до момента када ће случајно кихнути и попрскати ћелу генерала. Осећај блаженства у тренутку је замењен осећајем ужаса. Гледалац опере не доживљава естетски већ егзистенцијални шок, нешто блиско страху и ужасу који су последица његове ограничености и кукавичлука.

Театралност онога што се дешава и згуснута нарација међусобно се допуњују, прича поприма параболични тон. Јунаци би у некој условној ситуацији могли ступити у дијалог, читалац очекује поруку, али морал који следи након

поруке овде изостаје (Евдокимова, 1998, стр. 86). Атмосфера у позоришту по правилу је неформална, али не и толико незванична. Публика овде игра своју представу, чиновници различитог ранга су заправо глумци, имају улоге великих љубитеља и познавалаца уметности. Публика је платформа за демонстрацију званичних односа. Позориште је простор у коме се дешава почетак стрмоглавог пада нижег чиновника Червјакова који је само један из гомиле присутних. Чин кијања није повод некаквом званичном сукобу, како се може током читања учинити. Червјаков се извињава тог тренутка и још неколико пута све док извињавање заиста не изазове генералов бес. Реакцију генерала кога је сам разбеснео непотребним извињавањима и понижавањем преко сваке мере, јунак доживљава као потпуни крај. Одлази својој кући и умире. Јунак умире потпуно сам без публике. Изостаје чак и женина реакција на његову смрт, што упућује на закључак да је јунак у смрти остао потпуно сам, какав је изгледа био и у животу (Степанов, 2005, стр. 47). Викање разбеснелог генерала само је спољашњи узрок смрти Червјакова, прави узрок његове смрти је комплекс роба, подређеног којег је јунак носио све време унутар себе (Тихомиров, 2001, стр. 796). Сам Червјаков као да намерно изазива гнев, осећајући априори кривицу само због настале ситуације, већ и за сопствено постојање поред представника власти. Особе које се превише извињавају су у блиској вези са особама које се осећају прогоњено месецима и годинама и то упркос чињеници да су им други опростили. Такве особе нису способне да прихвате извињење и муче се са осећањем кривице⁴, депресивности и прогањајућом савешћу, као што је случај са Червјаковим (Kuburić, Ostojić, 2015, стр. 101). Кајање не помаже откривању порекла савести и осећаја кривице уопште. Ток догађаја у оваквим случајевима је следећи: нека нагонска потреба која је стекла снагу постигне задовољење упркос савести, чија је моћ, у крајњој линији, ипак ограничена. Психолошка анализа је зато у праву што изоставља случај настанка осећаја кривице због кајања, без обзира што је чест и

⁴Патолошко осећање кривице разбуђује у праву делту најразноврнијих покушја разрешења, некад неподношљивог, иако несвесног доживљавања кривице. Најчешћи исход кривице (грех у хришћанском смислу) код човека производи облике патолошког начина избегавања кривице. Исход кривице може бити 1. препозната, исповедана и окајана кривица, 2. препозната, а не исповедана кривица, 3. препозната или непрепозната кривица окајана кроз филантропску професију и моралан живот, 4. непрепозната, потиснута неуротична и психотична кривица, 5. кривица претворена у психосоматску болест, 6. човек остаје у греху на психопатски начин и 7. човек је ухваћен у кривици и због ње кажњен (Јеротић, 2010 (II), стр. 110).

што је његов практични значај велики. Ако култура представља неопходан пут развоја од породице ка човечанству, онда је с њом нераскидиво повезано стално јачање осећања кривице, можда до сразмера које ће појединац подносити. То је последица урођеног конфликта амбиваленције, који потиче из вечног сукоба љубави и тежње за смрћу (Frojd 2014 (1), стр. 287–288). Ова „кривица“ иако се не сагледава, осећа се као онтолошки обавезна. Кривица је непријатност која прати сазнање да је особа прекршила или нарушила моралне норме или правила понашања. Појављује се када појединац прекрши усвојене норме које чине њену савест (Milivojević, 1993, стр. 279). Кривица и кајање спадају у појаве које се односе на самооцену. Кривица има реалне, рационалне и ирационалне облике. Поред учачавања поступка којим је дошло до прекршаја и осећаја кривице поводом тога, постоји и једно „слободно-лебдеће“ осећање кривице а то је ситуација када појединац не зна јасно где је и како погрешно нити како да се понаша да би спречио осећај кривице (Крећ, Краћфилд, 1978, стр. 251).

Безусловна посвећеност хијерархији спречава Червјакова да превазиђе преовлађујуће представе о друштву у својој свести. Међутим, могући трагизам ситуације Чехов омаловажава. Аутор не жали малог човека већ му се смеје. То је и један од начина којим појачава драмску атмосферу. Аутор не бира случајно презиме главног јунака (Червјаков значи црв), које је у функцији осветљавања јунаковог карактера и стварања ефекта комике на релацији Червјаков – Брижалов(Чудаков, 1905, стр. 299).

Над малим човеком руска књижевност XIX века је пролила много суза. У књижевности, посебно класичној, неминовно се стварају догме. Једна од тих традиционалних догми била је симпатија према малом човеку – управо зато што је био мали, сиромашан, понижен и увређен. Чехов је са својим неуништивим осећајем и потребом за слободним животом тежио да се ова појава превазиђе и у уметности и стварности. Мали човек, црв (Червјаков), истовремено је смешан и јадан: смешан је у својој смешној упорности, јадан је јер понижава самог себе, одричући се своје људске личности и достојанства. Непрестано понижавање улази у тело и крв понижених, прелази у потребу. „Ја сам се извињавао зато што сам кинуо и попрскао вас ... а нисам ни помислио да исмевам. Зар ја смем да се подсмевам? Ако се ми будемо подсмевали, онда, значи, неће бити поштовања према личностима...“(Чехов, 1990 (1), стр. 238). Чиновник Червјаков плаши се да би могао да буде осумњичен зато што не жели да се понижава. Овај јунак је

истовремено и застрашујући јер на њему, на његовом добровољном чину понижавања, почива читав бирократски систем, оданост служби и цару. Приповетка не садржи само детаљно промишљену слику ситног чиновника из редова малих људи, она је свакако и сатирична слика друштва али у себи носи и извесну филозофску димензију. Реч је о положају човека у друштву тираније. Систем затворености, ропства, бирократске зависности штети и целату и жртви. Овај јунак не умире случајно у униформи. Смрт у униформи је симбол ропства и потчињености, јунак није победио роба у себи.

Различите уметничке равни ове приповетке међусобно се допуњавају. Ако би се поставила граница између фабуле и наративног расуђивања јунака, значење приповетке би остало нејасно. Сложена структура дела у својој целини визуелизује главног јунака који делује недоречено, али је најпре ограничен властитом улогом и местом које заузима у друштву. Јунак је кажњен тиме што умире на комичан начин у униформи зато што није био спреман да се издигне, да изађе из улоге чиновника. Овај ефекат може се објаснити теоријом смеха и плача немачког антрополога Г. Плеснера, чији концепт примењују истраживачи Чеховљевог дела. Смех се тако може јавити као заштита, протест против типизације или механизације човека (Plessner, 1961, стр. 109). Червјаков се поново и поново извињава генералу да би успоставио однос са њим, али управо ти бројни покушаји на крају погоршавају ситуацију. Смејући се Червјакову аутор индиректно упућује позив читаоцима да уоче у себи не само носиоца одређене друштвене улоге већ и неисказану личност (Липке, 2015, стр. 224).

Очигледна и сижејно-композицијска инверзија: физичку смрт не доживљава оперски извођач, него гледалац који је претрпио не естетски, него егзистенцијални стрес – шок, нешто налик страху и стрепњи. Страх и стрепња⁵ доказ су фаталне ограничености, површности, отупелости и баналног

⁵Стрепња се односи на стање, а занемарује објекат, док страх пажњу усмерава управо на објекат, а ужас има посебан смисао – он истиче ефекат неке опасности која није била спремно дочекана стрепњом. Дакле, могло би да се каже да се стрепњом човек штити од ужаса. Код неуротичне стрепње наилази се на једну општу стрепњу, која „слободно лебди“, која је спремна да се веже у мимоилажењу уз сваки садржај представе која јој на неки начин одговара и која утиче на расуђивање и доношење одлука и вреба сваку могућу прилику да би се оправдала. Ово стање називамо „стрепњом очекивања“ или „бојажљивим очекивањем“. Особе које мучи ова врста стрепње увек између свих могућности унапред виде само оне најстрашније, а сваку случајност тумаче као показатеља неке несреће и неку неизвесност користе у лошем смислу. На склоност оваквом очекивању несреће наилази се код многих људи које иначе не бисмо могли са означимо болесним, и то на карактерну црту, па их онда описујемо као претерано плашљиве или песимистичне; али, упадљива количина стрепње очекивања редовно се јавља код једног обољења

кукавичлука. Јунак је човек из редова малограђанштине, отуђен од аутентичних вредности, неспособан за целовиту перцепцију живота, сасвим одвојен од реалности (Евдокимова, 1998, стр. 93). Исти смисаони мотив атрофије душе јунака видљиво је у одсуству садржаја који се односе на преживљавања интимног карактера. Чеховљев јунак је растрзан између страха и кривице о чему је испричао својој жени. Жена је овде у извесној позицији функције, њена улога у животу чиновника није у потпуности осветљена, одсуствује узајамни сплет емоционалних односа између супружника (Евдокимова, 1998, стр. 86).

Описујући смртни страх Червјакова, аутор наглашава да је нешто у стомаку јунака пукло. Јунак осећа страх у стомаку, не у души, срцу, што би се десило нормалном човеку. Аутор осуђује Червјакова али и друштвени систем у коме се такви јунаци производе јер понекад и поред најбоље намере и уложених напора човек не може да опстане као жељено, мислеће биће, већ губи своје моралне квалитете и тоне до самог дна попут црва. Отуда и симболика имена Червјаков. Уметник Чехов се не смеје смрти човека, већ чиновника: не умиречовек, већ његова деформација (Бялый, 1983, стр. 182).

У овој приповеци веће изненађење и својеврсно изневеравање очекивања читалаца изазива генерал Брижалов који је способан да се понаша, мисли и делује изван стереотипа који су могући на друштвеном положају који он заузима, с обзиром на то да је овде реч о веома строгој бирократској хијерархији. Брижалов је принуђен да издржи бескрајна досадна извињења Червјакова који је престрављен хипотетичким незадовољством генерала, чиновника вишег ранга. Понашање генерала донекле је у складу са понашањем „Његове екселенције“ – генерала који је пореклом из редова сиромашнијих људи. Могући сукоб на релацији нижи чиновник – виши чиновник је овде изневерен, а трагедија усмерена ка црнотуморним тоновима. Мали човек није приказан као неко достојан сажаљења, већ смеха и ругања. Аутор место естетском искуству смрти јунака уклања јачајући идеју о уништењу душе у примитивној свести човека (Шестов, 1905, стр. 7). Генерал је споредни лик. Он реагује само на поступке главног јунака приповетке. У приповеци лишен је свог имена и то је природно, јер га видимо очима Червјакова који види само униформу (ова реч се често понавља у тексту)

нервозних које је названо „неурозом стрепње“ и убраја су у актуелне неурозе (Frojd, 2014 (3), стр. 392–394).

важне особе. О генералу не сазнајемо ништа значајно, али очигледно је да је и он, који крши традицију, хуманији од Червјакова. Једно је јасно: ликови у причи говоре различитим језицима, имају различиту логику и разумевање, дијалог између њих је немогућ.

У приповеци *Чиновникова смрт* Чехов је креирајући уметничку стварност дела покушао да свом јунаку обезбеди мисионарски статус. Да би се било шта поправило у држави и у друштву неопходна је свест о свим негативним појавама па и о типовима попут Червјакова. Портретом овог јунака аутор покреће друштвену свест напред тиме што негативну појаву открива у свој ружној појавности (Абрамова, 2009, стр. 14). Непрекидна мисао о пролазности и смислу живота може бити духовни покретач појединца и колектива (Стенина, 2013, стр. 23).

Иако се то на први поглед чини, с обзиром на друштвени контекст приповетке, репродукција стварности аутору није толико занимљива колико се позабавио функцијом уметничког знака. Мали човек, ситни чиновник, као јунак који је у центру приповедачеве пажње живи у сталном страху од претпостављених, налази се у ситуацији из које га једино смрт може избавити. Разрешење јунаковог превише компликованог стања јесте његова физичка смрт. Червјаков је потпуно искрен, престрављен, понаша се онако како дужност налаже, извињава се, говори. Спутаван страхом, не схвативши нити прочитавши искреност у речима генерала он очајно понавља радњу понижавајући се док не дотакне дно, до саме смрти (Безруков, 2017, стр. 28). Но аутор није имао на уму буквално значење јунакове смрти, већ је и таквом разрешењу радње дао симболички кључ. Да би се друштво покренуло напред неопходна је смрт сервилних, понизних, недостојанствених чиновника као друштвене појаве (Безруков, 2017, стр. 26). Потреба трансформације, малог човека у великог није само фигура у књижевном наслеђу XIX века, него и уметничка слика реалног живота у коме је било немогуће живети. Уметност, хуманост и толеранција, топлина породичних односа – све ове традиционалне вредности поништавају се у уметничком свету ове приповетке. У наличју црног хумора, у дубини пародијских контекста, гротескних ликова и ситуација, јасно се осећа Чеховљев идеал: тежња за људским јединством, хуманизам, стицање истинске слободе, висока значења бића (Кройчик, 1986, стр. 169). Странца у сопственом животу, слепог и глувог за праве животне вредности, неспособног за перцепцију лепог, Червјакова ни моћ

уметности не може да снагом и магијом лепоте засени и бар на тренутак отклони отуђење и да оживи духовно мртвог човека.

3. У оковима страха – *Човек у футроли*

У стваралачком опусу А. П. Чехова запажају се вечне теме – љубав, срећа, правда и неправда, отуђеност и страх од стварности, друштвено лудило и лудило личности, тема унутрашње слободе, хаос духовне наказности, урушавање човека, вулгарности и илузије. Проблематика приповедака садржи трагање за одговором на питање шта ограничено, калуп, омотач, „футрола“ представљају за личност, шта је то што човека лишава унутрашње слободе. Свест Чеховљевих јунака најчешће може функционисати само у оквиру успостављених правила. Суочени са реалношћу спољашњег света јунаци пролазе кроз сукоб микросоцијума (Леонтјев, 1983, стр. 210). Они се не сукобљавају са светом који их окружује, већ сукоби у њима настају под притиском самог живота и његових контрадикција, условљени законима стварности који одређују судбине људи (*Човек у футроли*) (Волынский, 2002, стр. 229). Чеховљева приповетка је, откривши суштину многих животних појава, дубоке везе, законитости стварности, допринела да се мала приповедна форма уздигне на ниво велике. Омогућила је да се живот човека смести у оквире кратке приповетке, да се појача интересовање за појединца и да психолошка анализа покаже тенденцију ка смањеној, али продорној слици менталних стања и расположења (Гурвич, 1970, стр. 73). Истраживачи Чеховљевог стваралаштва разматрају по ком би се принципу могла груписати дела овог писца и у том погледу постоје опречна мишљења. Већина истраживача заузима став који потиче од критичара И. А. Гурвича који је у монографији *Проза Чехова: човек и стварност* изнео да се у делу Чехова препознају тематске, проблемске заједнице или слично обликовани ликови који постају основни принцип за груписање дела овог аутора, као и да се у делу Чехова примећује нешто што би се могло описати као серија (серија приповедака, ликова). Типичан пример за то је Чеховљева „Мала трилогија“ коју сачињавају приповетке *Человек в футляре*, *Крыжовник*, *О любви* (Гурвич, 1970, стр. 51). Један од најупадљивијих проблема које Чехов обрађује у својим делима јесу ситуације када је човек лишен унутрашње слободе. На прелазу из XIX у XX век у Чеховљевим приповеткама примећена су дубока филозофска размишљања. Објективна, мирна слика

стварности уступила је место филозофској расправи о самом животу. Не о животу као о чињеници. Ово запажање нарочито се односило на приповетке *Човек у футроли* и *Огрозд* које су сличне по томе што имају универзалну, општу тему, проблематику јунака, наративну организацију (оквирна прича у којој је сваки јунак наратор следеће уоквирене приче), композицијску структуру, финални коментар – закључак који безусловно прати приповетку (Измайлов, 1898, стр. 2, 3).

Без обзира на то што у људском животу увек има много дивних садржаја који изазивају код људи узбуђење и уздижу човека изнад свакодневног, монотоног и обичног, у време Чеховљевог стваралаштва примећивани су интензивни процеси духовне деградације личности који су били у успону. Тим проблемом бавили су се многи руски писци али је ипак најјаснију и најдубљу слику уобличио у свом делу А. П. Чехов, који је успешно сагледао процес постепене деградације личности и вулгаризације особе узрокован добрим делом и средином у којој човек живи. Овој појави Чехов даје највећи значај. Мучило га је питање зашто човек бежи од реалног живота у окове које сам сагради, у „футролу“ или равнодушност који су несумњиво узроци парализе душе или преурањене смрти и то питање се поставља читаоцима (Полоцкая, 1983, стр. 75). Као човек који није био равнодушан, аутор је запажао особе које су се неодговорно понашале према свом битисању, према властитој сврховитости, тако да су постајале апсолутно инфантилне према другим људима. Осима тога запажао је да људи нису жељни радикалних промена у свом животу, бојећи се да ће их ове промене лишити пристојне егзистенције. Они не желе никакве промене зато што им је удобно и комфортно да живе тако као да ништа не примећују, да „пливају низводно“. Не схватајући властито стање, они су сами смештали себе у футролу као у простор отуђења. Херметичан простор непрестано се сужавао под сталним притиском спољашњег света од којег човек покушава да се изолира – претњу представља целокупна спољашња активност, која изазива страх. Образовање пишевог времена било је у власти образовно-наредбодавно-заповедног система који је ограничавао слободу појединца у сваком погледу. Учитељи су били махом дволични, заостали, површни, досадни и често несносни у беспотребним анализама својих саговорника (*Човек у футроли*).

Чехов ерудитивно и сажето показује таквог јунака у уникатној причи *Човек у футроли* (1898). Особа којој је поверено васпитање и оплемењавање

младе генерације уствари врши самоизолацију. Учитељ који би на свом примеру морао ученике научити животу, пренети животно искуство, живи по принципу „само да штогод не испадне“, избегавајући било какве промене. Изопаченост је толико велика да и за љубав, нажалост, у футроли овог човека (и њему сличних) није се нашло места, иако би тај осећај могао да га спасе и промени његово бедно постојање. "Он се разумео само у прописе и новинске чланке" (Чехов, 2007, стр. 389–390). Мали човек се плаши живота и заразно шири свој страх. У томе успева лако јер својим речима које проистичу из извитоперених убеђења и страха постаје општа претња и може нарушити и угрозити многе људе. То се нарочито односи на оне који су се економски првенствено ослањали на државни посао. Таква друштвена атмосфера може се препознати и данас јер се људи таквих плаше и чувају као од најтежих неизлечивих болести. Мали „човек у футроли“ изазива гађење, згражавање и непријатељство.

Јунаком владастрах од живота и он је ову своју девијацију претворио у главно оружје којим утиче на средину: сталним понављањем свог страховања он шири страх на друге (Babović, 1989, стр. 27). Иако главни јунак Беликов страши људе из своје околине, приповетка је прожета дахом свежег ветра живота који више није повољан за људе сличне њему, Беликове. Противуречи му околина али и читав живот. Поређење слабуњавог, кржљавог Беликова и Варењке Коваленко, девојке коју је размишљао да ожени, из које бије непосредност и свежина самог живота, сигнал је да су Беликови осуђени на смрт. Ипак, тадашња друштвена стварност још увек се ослањала на људе „у футроли“, без обзира на то што су били на заласку (Јермилов, 1949, стр. 248–249). О главном јунаку приповетке приповеда наратор као о човеку код кога се опажала стална тежња да се окружи омотачем, да створи себи футролу, одвојила од других и заштитила од спољних утицаја. Стварност га је плашила, узнемиравала, па је, да би оправдао своју одвратност према садашњости, увек хвалио прошлост и оно чега никада није било. Свако нарушавање, скретање, одступање од правила изазивало је у њему потиштеност. Колеге је потказивао надлежнима и тако је у својим рукама имао и гимназију и читав град. Његовстрах од надређених ширио се градом као зараза. Није мењао своје навике све до тренутка када му се пружио прилика да се ожени сестром новопридошлог наставника историје и географије, Варењком. О браку је размишљао као о нечему веома озбиљном, да треба најпре одмерити дужности које предстоје, размислити о одговорностима „да после нешто не испадне“. До

брака би вероватно и дошло да се у граду није појавила умножена карикатура Беликова и Варењке која га је веома разљутила. Оно што га је додатно изнервирало је ситуација када је угледао Коваленка и Варењу (брата и сестру) како возе бицикл. Сматрао је да је вожња бициклом неприлична за људе који се баве васпитањем омладине: „Ако наставник вози бицикл, шта онда преостаје ученицима“ (...) Жена или девојка на бициклу, то је ужасно“, говорио је наглашавајући да му је дужност да о понашању Коваленка обавести школског надзорника и директора као и о садржају њиховог разговора – препирке о томе шта је умесно а шта не. Беликов страхује од суда јавности и зато жели да се сакрије од свих, па и самог живота. То је његова и болест ондашњег руског друштва које је државним апаратом, идеалима који су се ту производили, производило спутаног, застрашеног, заробљеног човека (Бялый, 1983, стр. 208). Историја страховања овог човека завршава се када је напуштајући колегу угледао Варењу са другарицама како се смеје. Помислио је да је постао предмет подсмеха. Уплашио се свестан да ће се све у граду сазнати, да ће се можда и друга карикатура нацртати и да му ништа неће преостати него да напусти службу. Престрашен отишао је у свој стан, легао у кревет и након месец дана умро.

Беликов спада у оне људе који стварају неподношљиву атмосферу за креативне особе. Своје окружење доживљава као страно, непријатељско и опасно место. Професор Буркин, наратор приповетке, увидео је да је Беликову и у друштву колега и у самој гимназији веома непријатно. „Ујутро, када смо заједно ишли у гимназију, био је чемеран, блед, и видело се да је гимназија у коју је ишао, пуна људи, изазивала страх, одвратност у целом његовом бићу, и да њему, човеку по природи усамљеном, било чудно да иде крај мене“ (Чехов, 1990 (9), стр. 139). Коваленко, наставник историје и географије са којим се Беликов сукобљава јавно оспорава загушљиву и прљаву атмосферу која влада у гимназији. „Ех, господо, како можете овде да живите? Атмосфера је код вас загушљива, погана. Зар сте ви педагози, наставници? Јагмите се за чиновне, код вас није храм науке, него старешинство црквене општине, и на киселицу смрди, као у полицијској стражарници (Чехов, 1990 (9), стр. 125).

Иако је у приповеци у питању школски хронотоп, аутор не приказује толико тип учитеља, колико одређену социо-психолошку појаву, чија је приватна манифестација прича о професору Беликову. У прози Чехова учитељи су углавном жртве образовног, заповедног система тога времена (Цветковић,

Солеша, 2019, стр. 103). Према тачном запажању В. И. Тјупе, Беликов је нека врста референтне тачке у низу Чеховљевих слика људске самоизолације (Тюпа, 1989, стр. 111). У приповеци су дати разни аспекти школског живота до тада непознати у руској књижевности. М. В. Власова наводи да у руској литератури не постоји традиција откривања слике учитеља у стручној заједници (Власова, 2005, стр. 15), као што је случај у овој приповеци у којој је одговарајући простор посвећен и односима унутар наставног особља. Буркинова прича о неуспешном покушају колега да удају Варењку Коваленко за Беликова није само портрет једног човека, „човека у футроли“, који није могао да поднесе животни тест и одлучи се на женидбу. То је и слика доконог наставничког колектива који се одлучује на окрутан и смешан експеримент. Сећајући се свега наратор указује на непримереност и недостојност целог тог посла.

„Шта се све не ради код нас у унутрашњости од чамотиње, колико непотребног, бесмисленог! И то стога што се не ради уопште оно што је неопходно. Па ето, зашто нам је одједном затребало да женимо тога Беликова, који се није могао чак ни замислити ожењен? Директорица, надзорница и све васпитачице из наше гимназије оживеле су, чак су се пролепшале, као да су одједном угледале животни циљ. (...) Једном речју прорадила је машина“ (Чехов, 1990 (9), стр. 123).

Приповетка је уметничка слика усамљеног, скривеног, омотаног постојања човека који се самоиницијативно удаљава од себе и друштва. Живећи у сталном страху јунак се плаши радозналих људи, колега, претпостављених нарочито, чак и слуга. Сваки вид одступања од правила доводи га до очаја. Опрезан, сумњичав, плашљив, предусретљив опседнут је страхом „да се што не би десило“. Овај човек чак и по сувом времену излази на улицу у чизмама, топлом капуту, уши су му увек омотане вуном, све на њему, читаво његово тело је покривено. Није тешко закључити да постоје два Беликова један појавни, видљиви, спољашњи, опрезан, омотан, заштићен од света и унутрашњи, само Беликову знан. Душевни живот Беликова испуњен је хроничном тензијом, животом у константном страху, жељом да се сакрије од живота, паничним страхом од промена, неодлучношћу. За Беликова се може рећи да не живи, али постоји, и што је најстрашније од свега, овај јунак не дозвољава другима да живе. Људима из окружења дели савете, учи их како да живе, засипа их разноразним поукама, сматрајући да је увек у праву и прети пријављивањем надлежнима. У приповеци се осећа ауторова одбојност

према јунаку. Наратор описујући смрт Беликова закључује да је свет, нажалост још увек пун таквих људи. Беликовштина влада свуда и она је испунила све слојеве друштва.

Слика главног јунака развијена је гротескно и проширена на свеукупни изглед и понашање. Непроменљива одећа, кишобран по сваком времену, сви предмети у кутијицама, тамне наочаре, вата у ушима и сл. Сва та прекомерност није у складу са природним, обичним изгледом човека али јесте слика са симболичним значењима. Човек у футроли заштитио се од спољашњих утицаја, одваја се, затвара се, крије се од стварног живота. То што је он професор древних језика симболички указује да није присталица модерних иновативних идеја. Формализам, оданост закону, страх да се не прекрше правила нису толико знак његових ограничења, већ персонификација конзервативне, безбедоносне снаге. „Морате поштовати власт“, каже Беликови вршинадзор и контролу над свим колегама. Тако уоквирен и заштићен својом „униформом“ држи у шаци читав град, њега се сви плаше и са неком чудном, необјашњивом послушношћу пристају на његов облик „власти“. Као да су под хипнозом, сугестијом или ауто­сугестијом која има веома велику улогу у њиховом животу. О масовној хипнози у јавном животу Чехов каже у *Огрозду*, „несрећни носе терет тихо“ ... То је уобичајена хипноза. Хипноза претпоставља подређивање особе оној другој која је јаче воље. Беликов је болно слаб, плашљив, усамљен и пати од своје усамљености, непрестано анксиозан, патолошки склон страху, плаши се не само ауторитета, већ и свог слуге. Закључујемо да је природа моћи, по Чехову, не у снази, већ у слабости. Дух власти лебди над свима, довољно је пробудити га ауто­сугестијом. Када се човек, који се не плаши ауторитета, ослобођен страха од власти сударио са Беликовим на степеништу, Беликов се разболео и умро. Наратор разуме да је Беликов био на свој начин несрећан, патио је, као и сви људи, али није био жива особа, он је свој идеал постигао у смрти. Наратор га ипак не жали, он жали што таквих има још много. Смрт Беликова није слобода од „беликовштине“, али је ипак наговештај, „мала нада“, која би слободи могла дати прилику. Чехов зна да победа над „беликовштином“ неће бити ни брза ни лака, али својим јунацима даје трезвено разумевање ефемерности моћи, њихове репресије и могућности да је не поштују. Међутим, инерција подређености је жива у душама људи. Чак ни професор Буркин, који је у својој причи открио суштину „беликовштине“, не иде далеко у својим анализама. Зато се може рећи да је *Човек у футроли* прича која

наговештава извесну слободу, могућност другачијег живота. Живот представљен у причи, досадан и ненормалан, достојан само негирања, о коме говоре наратор и његов саговорник је сугестија политике, тачније тираније дрскости и празнине јаких, али пуних незнања и слабих који упркос својим вишеструким квалитетима немају довољно снаге да интензивирају друштвене промене које се називају али су још увек споре (Бялый, 1983, стр. 208).

Аутор посебну пажњу посвећује портрету јунака. Изглед јунака има своју симболику. Гардероба коју носи заправо открива његов унутрашњи свет. Сам изглед говори о његовом дистанцирању од света. Футрола професора Беликова закључава људски мозак, контролише човекове мисли и потискује позитивне принципе. Тиме он губи све што је људско, живо, претвара се у механичку машину правила, закона и утабане животне стазе која се непрестано врти у круг. У људском животу има много примера који сведоче о томе да је сваки обични човек приморан да има неку врсту оклопа, љуске, правилника по коме се живи. Но, поставља се питање колико такав начин живота погодује људској срећи. Беликов, за разлику од других људи, не живи само у футроли већ је и обожава. Чак и по добром времену, он иде у чизмама и капуту. Носи тамне наочаре, уши штити ватом. Слично изгледа и његова кућа. Увек намакнуте ролетне, затворени капци, мала спаваћа соба, кревет са надстрешницом (Никольский, 2011, стр. 4). Овај јунак своја правила и предрасуде намеће целом свету око себе, позивајући свакога на опрез. У таквом окружењу сви се циљеви постављају и остварују само по потреби. Да долазе друга времена и да ће манири Беликова и беликовштина постати углавном део прошлости наговештавају ликови сестре и брата Коваленко. Они симболизују независне, слободне људе које гуши такав „футролни“ начин живота и проналазе кључ за решење проблема, свесни да је немогуће више тако живети, труде се да у свом начину живота истрају. Појавом таквих људи, доминација Беликова престаје. Беликов умире и опис његове смрти има своју симболику. Шта га је заправо уништило: опажање одсуства страха, немара за „правила“, небрига за могућност „да нешто не испадне“, људски смех, сва она покретачка сила која из људи извлачи креативно, животворно и слободно. Конзервативни Беликов успорава и спречава животни прогрес и близину са светом. Једини начин борбе против таквог начина живота, вредносног система, против таквог човека је да се извргне подсмеху и да се у живот укључе нове ствари које су њему непознате.

Аутор гради слику свог јунака приказујући га у различитим ситуацијама: у званичним разговорима са колегама о законима и прописима, у приватим посетама, у односу према директору и надређенима, у причи са Коваленком. У свим ситуацијама он је исти. Руководи се принципом „да после штогод не испадне“. Сукоб с Коваленком заснован је на принципу контраста. Ставовима Беликова супротстављају се младост, ентузијазам, љубав према животу и слободи, непосредност учитеља који је дошао из Украјине и његова природност. Слика Беликова је гротескна у сваком погледу: спољашњи изглед, крутост говора, реакција на Варењкину вожњу бициклом. Гротескна је могућа љубав и брак између Варењке и Беликова али и сам изглед јунака на одру описан као мекан, пријатан, смешан, као да му је драго што је коначно стављен у футролу из које никада неће изаћи.

Поред каљача и кишобрана у карактеризацији Беликова и беликовштине, као друштвеног и моралног феномена, важан детаљ је и сива боја, антилоп, којом су обложени предмети у којима јунак држи своје ствари, футроле. Говор јунака, пун бирократизама, открива карактер његовог размишљања, ускогрудост, суздржаност и опрезност. Он се искључиво служи административним стилем. Међутим, видљиво је у разговору са Коваленком да његов говор има зловну карактеристику када колеги саопштава да ће га пријавити надлежнима због вожње бицикла и када га опомиње да мора поштовати власт. У одређивању комичности или трагичности јунака и позиције на линији између комике и трагике, може се рећи да је Беликов ужасан. Иако подсећа на карикатуру, све је страшно у изгледу Беликова и страшно је то што он за собом оставља наследнике. Осим нараторовог коментара наследници се откривају симболичком сликом људи, професора гимназије, на сахрани, који су због кишног времена били у каљачама и са кишобранима. Аутор сугерише да су људи који воде такав живот осуђени на неизбежну усамљеност, једну од најтежих човекових мука. Тако је створена оригинална гротескна слика која се дуго памти захваљујући употреби разних уметничких изражајних средстава. Разумљиво је то што он није био ожењен. Лако је претпоставити да такав човек не жели ни да покуша да има ишта заједничко са женама јер страхује да ће лоше мислити о њему. Осим приповедања о животу и спољашњег портрета јунака, аутор даје и детаљан опис његове душе. У дому Беликова запажају се предмети који представљају симболички опредељену потребу да се крије: футрола, наочаре, каљаче, кишобран, који се запажају на

почетку и на крају приче. Чехов користи архаизме, застареле речи, да би употпунио портрет професора класичних језика и указао на атмосферу времена. Чини се да ће проблем који Чехов разматра у приповеци *Човек у футроли* увек остати релевантан. Писац упозорава на опасност од оваквих људи и вулгарности живота. Из непознатих разлога свако може упасти у „футролу“ својих предрасуда, престати да размишља и почети да страхује и сумња. То би било заиста застрашујуће, јер су последице духовна девијација и деградација појединца. „Футрола“ јунака приказана је у готово свим аспектима. У футроли су мисао, понашање, изглед. Овај затворени конзервативац, преплашен својим незнањем, не жели ништа ново да унесе у сопствени живот. Апсолутним конзервативцем Беликовим, противником иновација, напретка, човечанства, живота, аутор приказује појавни облик живота са његове ружне стране. Недостатак духовне слободе, еманципације, општи страх „да се нешто случајно не деси“, одрицање и страх од слободне мисли, била је владајућа духовна клима. У таквој атмосфери општег страха од кршења строгих ограничења које намећу конзервативци мора живети цело друштво.

У јавном животу тадашње Русије друштво је било утонуло у универзални страх укључујући и образоване људе који су по природи ствари били одговорни за друштвени просперитет. Приповетка исмева ову појаву, не само страх већ и међусобно неповерење, одрицање од напретка, конзервативизам и површно образовање. Коваленко све то запажа и гласно о томе говори описујући своје виђење такве загушљиве атмосфере. Футрола као животни концепт је унутрашње ропство. У таквом концепту наглашена је човекова жеља да себе и друштво подреде систему ограничења, писаних и неписаних правила која спречавају испољавање природних људских осећања, духовне слободе и слободе личних односа. „Футрола“ се противи отворености, друштвености, доброј вољи у односу на људе. Иза наизглед смешног понашања усамљеног ексцентрика крије се ужасан духовни феномен, чију је суштину постепено открио Чехов. Страх од садашњости и претерана хвала прошлости, чак и оног чега у њој није било (древни језици су за њега постали исто футрола), припадају не само Беликову, већ су и особине својствене одређеном делу интелигенције тога времена, иако то није тако гротескно. Беликова су се сви плашили, међутим, животни концепт овог јунака трагично се окренуо против њега самог, што је доказ колико је та појава страшна. Беликов умире, наставници осећају олакшање. Међутим, за мање од

недељу дана примећују да живот тече исто као и пре, оштар, напоран, глупи живот. Није било боље. Тиме аутор указује на „футролност“ као ограниченост, самоспутовање као типичну појаву руске стварности. Беликов као појава није био усамљен. Разлог општег страха чак и после смрти Беликова указује на то да његова слика разоткривене трагедије одражава веома стварне, ужасне механизме духовног потискивања личности који су се формирали и деловали у руској држави. Смрт јунака је неуобичајена, нетипична за човека у футроли. Јунак се разболео и умро од страха да не постане предмет подсмеха. У његовом уму развио се цели механизам моралног и физичког уништења човека, чега је и сам био саставни део: „На крају крајева, цео град ће знати, он ће стићи до директора, повереника, - ох, ма шта се десило! - нацртаће нову карикатуру, а све ће се то завршити наредбом да поднесе оставку“ (Чехов, 2004, стр. 328). Поред живота у футроли чији је представник Беликов, Чехов осуђује и духовно ропство представника руске интелигенције, у овом случају „футролног“ учитеља. Недостатак људског достојанства, способности да се одржи, да буде прогресивни део друштва дубоко је забрињавао Чехова.

Наслов приповетке има своју симболику. Футрола је систем ограничења духовног живота човека и друштва и односи се не само на Беликова, већ и на друштво у целини. У таквој футроли не може и не мора бити само учитељ древног грчког језика, већ и било која особа, под одређеним друштвеним условима. А то је већ сигнал колико наслов приповетке застрашујуће звучи. Поставља се питање како је и да ли је јунак проналазио излаз из осећаја безвредности и бесмислености постојања и животарења? Његова радост, такозвана срећа, били су језици које је предавао. У томе је пронашао своју сврсисходност и предодређење, мисију. Његово жалосно биће и постојање не могу се назвати животом. Био је духовно мртав. Тога, наравно, није био свестан. Тешко је чак и замислити да је овај човек икада осетио пожуду, страст, наклоност према Варењки или било којој жени. Он се и плаши да задовољи себе, да се ослободи, да доживи један непознати осећај, јер њега увек паралише паклена мисао „да штогод не испадне“. Реципроцитет унутрашњег незадовољства и спољашњег изгледа бескрупулозног тиранина додатно је појачан апсурдним „да штогод не испадне“. Јунак брзо умире јер није могао издржати сав терет душевних преживљавања.

У Чеховљевим причама понекад се јави блесак пишчеве хумористичке жаоке са читавим низом саркастичних и ироничних тонова, који у приповеткама

нису њена супстанцијална својства, него жанровски захтеви који се користе да би се премостили прелази од узвишених до ниских форми и од ниских до синтетичних форми, примећује Мелетински (2009). Беликов је веома сложени лик и није само застрашени човек који се крије од живота у своју футролу. Да је само то одређење лика у питању онда би био патетичан и смешан. Таквих ликова иначе има у делима Чехова. Он није ни једноставно агресиван, јер да јесте обрушио би се отворено на све што је сматрао штетним и поново би био једноставан. Беликов је израз некомпатибилног – спајање неспојивог које резултира тиме да имамо вишенаменски лик јунака који је психолошки дубок са трагедијским особинама. Трагедија је овде двоплана: с једне стране сам Беликов се распада и умире, с друге стране, што је још важније, он држи у рукама цели град петнаест година (Седегов, 1991, стр. 70–71).

Пут ауторових идејних трагања у овој приповеци је покушај да се „дијагностикује“ футрола. У причи *Човек у футроли* колега приповеда о свом колеги. У приповеци *Огрозд* брат приповеда о свом брату. Приповедачи запајају негативности које их окружују и закључују да одговорност за живот, судбину, идеје, квалитет живота припада појединцу.

Било који облик људског понашања који се разматра у Чеховљевој прози представља одређени начин оријентације особе у свету. Тако би „футрола“ била аналогна другим оријентацијама као нпр „општа идеја“ у *Досадној причи*. У сваком случају, то је оно што омогућава јунаку да изгради живот по шаблону, да има један одговор на сва могућа питања. Чехов је пронашао појам који је више пута анализирао, садржајну, смислену метафоричку формулу. Беликов се у својој футроли (каљаче, кишобран, древни језици) сакрио од стварног живота. Тако да се може закључити да након појма „опште идеје“ појам „футрола“ најисцрпније изражава крајњи смисао живота као калуп, као скровиште од стварног живота (Катаев, 1979, стр. 109).

Чеховљев јунак и његови животни догађаји у свим делима предодређени су његовим карактером (Бахтин, 1979, стр. 154). Карактер и судбина јунака међусобно су повезани. Јунак то не схвата. Прави разлог што се јунак креће по одређеном редоследу догађаја (ланцу) је његов карактер. Најважнија карактерна особина Чеховљевог јунака је потреба да се приписује или додаје или надовезује на стварност која га окружује или да себи приписује квалитете које нема, способност да за себе створи илузорни мир и осмисли себе самог. Јунак на себе и

људе око себе гледа илузорно. Илузија коју наслућује и интуитивно осећа за њега има универзално и егзистенцијално значење (Камчатнов, Смирнов, 1986, стр. 46). Чеховљев јунак представља „субјект сазнања“. Илузија је за њега грешка коју би јунак желео да избегне. Он, иако несвесно, ипак жели да буде преварен, обманут, илузија за њега није негативан резултат спознаје, него позитивна животна вредност. Јунак Чехова не може да не ствара илузије, то је његова конститутивна ознака(Катаев, 1979, стр. 97).Зависност расположења, мишљења, уобразиље и понашања јунака од спољних околности: временских услова, самоосећања, годишњег доба, доба дана, друштвеног положаја, исказа других људи, је друга битна карактеристика карактера Чеховљевог јунака која одређује његову судбину (Шапира, 1904, стр. 491). Особу нешто спречава да спозна истину(Катаев, 1979, стр. 190).Пошто се, у зависности од унутрашњих стања и спољашњих околности, појављује и неслобода јунака, онда се може закључити да је овде реч о болести. Неке приче Чехова су у потпуности посвећене опису болести, односно опису промене расположења и мишљења јунака под утицајем спољних услова, о чему ће бити речи у даљем току рада.

4. Кућа рутине и кућа снова - *Огрозд*

Чехов је приповетком *Човек у футроли* створио једну изузетну метафору – футролу, која се препознаје и у другим његовим приповедним остварењима. У оквиру „мале трилогије“ и у приповеци *Огрозд* наилазимо на појаву „футролног човека“ и „футроле“ као начина живота с тим што се овде као доминантна тема појављује тема својине, која је такође повезана са темом државног система. Главни јунак Николај Иванович Чимша-Хималајски воли имовину за којом фанатично трага и бори се не бирајући средства. Његови снови, његова мисао крећу се искључиво у оквирима стицања свога сневаног имања. Већи део свога живота јунак проводи у оближњем граду и на све могуће начине покушава да побегне од службе и града, да сагради своју кућу, на свом имању, да једе своју храну, тачније огрозд са својих грмова. Мирис чорбе од киселог купуса постајесимбол благостања у машти јунака (Лукић, 2018. стр. 142), а огрозд прераста у симбол имовине, поседовања материјалних добара као животног циља. Наратор приповеда дуги пут јунаков до остварења снова. Жеља и циљ јунака да има своју кућу на селу, де једе на зеленој трави да спава на сунцу или да седи

сатима иза капије на клупи на први поглед изгледају оправдано, као нешто што ће усрећити јунака, побољшати му услове живота. Међутим, јунак томе подређује све, одриче се свега другог, даноноћно ради, чак се и жени из рачуна. Жеља постаје опсесија, болест, манија (Никольский, 2011, стр. 15). Јунак ће постићи свој циљ. Купио је имање и живео задовољан собом јер је успео да оствари највеће снове. О већим стварима, постигнућима животним није ни сањао. Склонивши се од света живео је у својој вили, садио кисели огрозд, јео га и био веома срећан због тога. Није му сметало апсурдно презиме Чимша – Хималајски иако је изгледало као погрдно. Убеђен је да је урадио праву ствар, пронашао смисао живота, да је способан да влада људима и да га људи воле. Попут Беликова и он је представљен гротескно. Дебео је, надувен, (Бялый, 1983, стр. 208).

Јунак је дуго живео сневајући снове спреман да се одрекне свега и свачега зарад остварења властитих илузија. Због тога је одустао од свих осталих радости које му је живот могао пружити. Пријатељи, комшије и познаници, сви они који су ометали његову срећну приватност, постали су за њега странци. Удаљавајући се од њих, чинило му се да налази спокој. Желео је кућно имање са засадом огрозда и сав свој рад усмеравао да би постигао циљ. Сањао је како ужива наслађујући се овим воћем. Имање са грмовима огрозда била је футрола Николаја Ивановича у коју се сакрио од од свих проблема, како би опстао у свом илузорном свету покушавајући да избегне и најмање промене. Јунаково опредељење може се тумачити као себичност, егоизам, лењост духа и равнодушност према свему што га окружује. Опредељење за мирно постојање, егзистирање, монаштво без подвига је човекова духовна деструкција у свету материјализма. Равнодушност и безосећајност довеле су га до одвратних, непримерених и нељудских поступака. Аутор управо на примеру овог јунака сагледава до чега доводи такав однос према животу. Успео је, лукаво, да се ожени удовицом према којој није гајио никаква осећања нити наклоност. Оженио се само зато што је била материјално обезбеђена. Жена је потом насилно подвргнута изгладњивању. Није му било жао ње ни када је умрла, што представља најстрашнији резултат његове илузије, сна, егоизма. Након овог гнусног потеза, купио је себи имање и срећно се повукао, изоловао, остваривши свој сан. По цену губитка младости, здравља и људскости, можда он постиже свој циљ. Иза људских контура његовог изгледа крије се биће чији дух страши чудовишном самодовољношћу и испуњеношћу собом (Катаев, 1979, стр. 111).

Поред футроле као метафоре једног од начина човековог бегства од слободе, Чехов је уједно створио и лик – футролу као и његову кућу која се може назвати „кућа рутине“, и тиме опризорио један начин живота у коме царују самоћа и несавладива чамотиња духа, за који се многи опредељују. Ритуални станар ове куће има жељу да из ње побегне, али стање је такво да начин за бекство не постоји. Чеховљев јунак налази друго скровиште (пребивалиште) у којем, насупротив особинама „куће рутине“, аутор приписује атрактивне и привлачне особине. Јунаку се чини да је на том месту пронашао привлачност, лепоту, елеганцију, племенитост, чистоту, ум, све оно што недостаје „кући рутине“. Ова кућа се може назвати „кућом снова“ главног јунака. (Камчатнов, Смирнов, 1986, стр. 39–40). Поглед на свет јунака обухваћен је само оним позитивним које треба да испуни потребе за живот у „кући из снова“. Јунак види само оно што жели да види. Аутор дочарава јунака „куће из снова“ мање-више илузорно и наратор, чији оквирни хоризонт садржи значајно више од хоризонта главног јунака приче промишљено о томе обавештава читаоце. Чехов вишак ауторске визије манифестује двојачко: или наратор и јунак посматрају исту ствар али запажају различито или аутор приказује две доследне перцепције главног јунака „куће из снова“, пружајући прилику за сагледавање илузорности првобитних представа јунака о томе месту као „кући из снова“ (Камчатнов, Смирнов, 1986, стр. 41). Илустрација вишка ауторске визије може се сагледати на примеру ове приче. Николај Иванович Чимша-Хималајски целог живота се досађивао и чамео у канцеларији (била је то „кућа рутине“). Његова најјача жудња претопила се у машту: да купи имање на коме ће узгајати огрозд (његова „кућа из снова“). Такво имање би га подсетило на давно прошло прелепо детињство (прототип „куће из снова“). Временом, машта се остварила и он купује имање на коме, истина, није било ни воћњака ни усева, ни огрозда, ни језера са паткама. Имање је било поред мутне реке, јер је на једној обали реке била циглана а на другој месара. Али јунак се није жалио. Посадио је двадесет грмова огрозда, уселио се на имање и живео као племић. На крају приче уочавамо разлику у начину посматрања истих ствари код јунака и наратора.

„Увече када смо пили чај, куварица изнесе на сто пун тањир огрозда. То није био купљен, већ братовљев домаћи грозд, убран први пут од када је посађен. Николај Иванович се насмеја и за тренутак погледа огрозд ћутке, са сузама у очима, није могао да говори од узбуђења, а онда је ставио једно зрно у уста,

погледа на мене тријумфално, као дете, које је добило своју омиљену играчку, и рече: - Како је укусно! Јео је халапљиво и стално понављао: - Ах, како је укусно! Пробај!“ (Чехов, 1990 (9), стр. 139).

Осећај задовољства који доноси Николају Ивановичу осећај среће читаоци доживљавају сасвим супротно. Као последица равнодушног и безосећајног односа према другима јесу уништене и непровратно изгубљене вредности које су некада биле немерљиве и суштински важне. Када се плива низводно без жеље за променама, ако се равнодушно и безизразно посматрају дешавања око човека, онда све то нужно доводи до духовног пада личности. Човек не може бити срећан због комада земље и имања на њему када је оружен простором у коме влада велика неправда. Тако се дешава да равнодушност, индиферентност и безосећајност, грубост, лакејство, лицемерје, неписменост и заосталост, површно образовање постају усмерења, погледи и животни обрасци генерацијама које следе. У финалу приповетке *Човек у футроли* аутор на неки начин наговештава слободу. Иако свакаких Беликова још увек има, ипак су они врста у нестајању, што писац сугерише увођењем јунака као што су Варја и Коваленко. Ови јунаци су наговештај могућности другачијег живота. У приповеци *Огрозд*, међутим, таквих наговештаја нема јер је реч о празнини силних, сиромашних знањем, који својом појавом, окренути искључиво себи, заустављају потребу за променама (Бялый, 1983, стр. 208). Слична порука препознаје се и у приповеци *Јонич*.

И овом приповетком аутор указује на духовну смрт човека и на саму суштину људског бића, подстичући читаоце на размишљање. Ако су границе снова неког човека оивичене коадима земље, онда је тај човек веома мали и јадан. Човек се не сме задовољити са извесним коадима земље, ако му је дата читав земљина кугла, читав свет, природа и пре свега дат му је разум, да може да покаже све особине, врлина, постигнућа свога слободног духа. Портретишући Николаја Ивановича Чехов га ружно пореди са свињом. Овакви портрети попримају гротескне црте и они код читалаца могу изазвати само гађење. Иако је некада био љубазан и нежан, како тврди сам наратор, развој његове личности кретао се ка тоталној деградацији. Јунак је бринуо искључиво о својој добробити и користи. Наратор коментарише одсуство емпатије овог јунака и сваког човека сличног њему:

„Очигледно срећан човек осећа задовољство само зато што несрећници носе своје бреме ћутке, а без тог ћутања, срећа би била немогућа. То је општа

хипноза. Требало би да иза врата сваког задовољног, срећног човека стоји неко с маленим чекићем и непрестано га подсећа куцањем да постоје несрећни, да ће му, ма колико он био срећан, живот пре или касније показати своје канџе, сручиће се несрећа и болештина, сиромаштво, смртни случајеви и нико га неће видети ни чути, као што он сада не види и не чује друге. Али човек са маленим чекићем не постоји, срећан човек живи, а ситне свакидашње бриге лако га потресају као ветар јасику – и проблема нема“.

(Чехов, 1990 (9), стр. 140).

Није се занимао за судбине других људи, није се осећао кривим за смрт своје жене коју је морио глађу да би уштедео, није се стидео да мучи своје раднике, чак је телесну казну сматрао прикладном. Аутор осуђује похлепу и нехуманост овог јунака који има веома велике сличности са Беликовим. Од света и живота он се такође сакрио у своју футролу, али иза оgrade свог имања.

5. Смисао професије? – *Јонич*

Чехов је у многим својим делима проблематизовао дегенерацију личности, тачније, духовну деградацију човека. Духовну смрт јунака приказао је и у приповеци *Јонич* (1898), на примеру доктора Старцева, главног јунака, лекара, образованог младића који се гуши у досадној и празној провинцији. Приповетка *Јонич* сматра се једном од антологијских дела Чехова у којој је недвосмислено представљено ауторово поимање предодређења јединке. Такво одређење дају јој многи истраживачи међу којима и Чудаков (Чудаков, 1986, стр. 305), као и Катаев (Катаев, 2004, стр.26). Традиционално тумачење приповетке *Јонич* подразумева да је у средишту приповедне пажње прича о деградацији људске личности. Прича о деградацији једног човека, о његовом духовном паду, о трансформацији младог, полетног, лекара-ентузијасте у самозадовољног лењог житеља провинције средњег сталежа привукла је пажњу многих истраживача Чеховљевог стваралаштва. Интерпретативни потенцијал приповетке указује на свевременску актуелност проблема, те се наилази на мноштво истраживања у којима је избегнуто њено стереотипно тумачење.

У критичком осврту „Етида о стваралаштву А. П. Чехова“ из 1902. године Д. Н. Овсјанико-Куликовски сматра да заплет *Јонича* изгледа познато читаоцима и потврђује властито мишљење, наводећи да се лако може учинити да се у

приповеци уочава стара вишеструко коришћена тема о томе како средина изједа или прождире човека који има у себи креативни, интелектуални и уопште животни потенцијал. У књижевној прошлости у руској литератури то је била једна од омиљених тема критичких разматрања. Писане су приче, романи, драме у којима је главни јунак обично младић са честитим стремљењима и узвишеном душом. Он упада у непојмљиву и заосталу средину и суочава се са њом. Епилог приче доноси сазнање да племенити јунак губи сва своја узвишена стремљења, стрмоглаво пада, посрће и бивствује ништавно, тривијално, чак и развратно, једнако животарећи као што животари и околна средина (Овсяннико-Куликовский, 2002, стр. 491). Савременици Чехова скренули су пажњу на посебан значај јунака – лекара у пишчевим делима. Е. Љатски наводи да је аутор оцртвајући своје интелектуалце испољио велико поштовање према лекарима. Јунаци лекари појављују се у пишчевим бројним причама као што су *Јонич* и *Досадна прича* (Ляцкий, 2002, стр. 427). Јонич је окружни лекар који истовремено истражује социјалне и психолошке обрасце свакодневног живота људи. О. В. Богданова сматра да Чехов није намеравао да визуализује процес деградације лика главног јунака, он је само желео да представи животарење обичног човека, чиме је остварио покушај отелотворења особитости сопственог филозофског поимања бивствовања (Богданова, 2016, стр. 125). Али треба напоменути да ово није и једина могућа семантичка раван дела. В. М. Маркович указује на присуство најмање двеју смисаоних перспектива и износи њихове изразите контрадикторности (Маркович, 1998, стр. 27).

Животни концепт који прихвата главни јунак приповетке сличан је концепту јунака приповетке *Огрозд*. Аутор овде обликује лик вредног образованог човека који је у почетку показивао способност да трезвено оцени своје окружење. Презирао је ставове људи из паланке, која је за Чехова представљала врло ругобан резултат друштвене организације и која је отеловљење назируће егзистенцијалне дезоријентације главног јунака. Лекар, млади доктор Старцев, сматрао је људе из окружења глупим и злим али је на крају збуњен сам упао у паукову мрежу паланке и претворио се у једног од оних које је презирао. Имао је у животу тренутак када је љубав постала његов животни епицентар, када се заљубио. Био је сигуран да девојка Катарина Ивановна Туркина гаји исти осећања према њему. Б. С. Диханова анализира естетску информативност ове приповетке, проблематизује слику куће и баште дома Туркиних и закључује да су ликови старијих Туркиних

обликовани као примери самодовољне пуноће живота без друштвених претензија (Дыханова, 2004, стр. 20–23). Туркини су породица којој је стало да се свету представе као љубитељи и познаваоци уметности. Но „уметност“ коју они промовишу је нешто сасвим друго. А. С. Степанова позива се на разматрања о традиционалној интерпретацији функционалности песме „Лучинушка“ коју је Чехов употребио у приповеци. Извођење песме, по њеном мишљењу, постаје једна уметничка чињеница која нема никакве везе са животом као ни роман вере Јосифовне (Степанова, 2016, стр. 140). Дыханова примећује да се драма главног јунака Старцева одиграла након доживљаја дома Туркиних као примера једног рутинског животног обрасца, ништавног битисања које подређује духовно друштвеном (Дыханова, 2004, стр. 25).

Аутор приказује конверзацију између Старцева и Катарине у природном амбијенту који је и слика преламања карактерних особености и уверења из којих израста конфликт и постепено се обликује мотивација главних ликова. Судар је неминован. Одбијање брачне понуде – руке и срца, доживео је као ударац и велико разочарање. Утеху је пронашао у послу и захваљујући лекарској пракси успео је да се одврати од тешких, тужних мисли и да постигне значајан успех. Међутим, посао није нимало допринео духовној изградњи овог човека. Прошло је четири године и време је променило јунака до непрепознатљивости. Каснији сусрет са бившом љубави није пробудио некадашња осећања. Ништа се није десило, ништа није додирнуло или убрзало срце Јонича. Он ни физички више није изгледао као некада. Био је дебео, раздражљив, арогантан, незасит и похлепни лекар који је сада у сваком пацијенту видео само још једну могућност добре зараде. Једина радост за њега постала је материјална корист коју доноси лекарска пракса. Његов духовни живот коначно је осиромашен и разорен, али такво стање му је потпуно одговарало. И љубав која је могла зауставити деградацију нестала је током времена и сигурно га више није могла спасити. Сматрао је да је љубав илузија, а реалност нешто сасвим другачије.

На почетку приповетке он је лекар који још увек нема довољно новца, те градом шета јер још увек нема коња. Без обзира на материјални статус показује се као младић способан да мисли, сања, разуме људе, да се заљуби. У тренутку када се заљубљује снага љубави уздиже младог човека изнад сиве, монотоне стварности. Истовремено, показује се и једна обрнута страна душе овог јунака, нешто хладно и тешко. То јунака чини, поред тога што има узвишене снове и

наде, сумњичавим. Он се пита да ли он као окружни лекар треба да уздише, да чини глупости. Тај хладни део његове личности наводи га да размишља о девојачком миразу у тренутку када јој даје предлог за брак. Док љубав доминира емоционалним делом јунаковог бића над њим тај мрачни, цинични, прагматични део слабо се показује. У тренутку када је његова љубав одбачена, слика јунакове душе добија другачије, мрачне тонове. Све што је било ведро, лепо и младо замењено је ситним, узалудним и безначајним. Као да је његово срце престало да куца. За три дана након одбијања, његов живот улази у уобичајену колотечину. Јунакову мисао окупирају приземне, свакодневне и вулгарне ствари у тренутку када љубав изгуби моћ над њим. За свега четири године он губи разборитост, постаје раздражљив, показује отворено непријатељство и ароганцију према људима. У њему су се заувек изгубили свежина мисли, романтика, ведрина, природност. Душом јунака завладао је тај мрачни, хладни део. Постоји тренутак када се његова душа на тренутак озарила, а то је било када се поново сусрео са бившом љубави. Осетио је празнину живота који је лишен емоција, доживљаја, испуњавајућих мисли. Али, пошто би помислио на новац, то светло у души би се угасило. Угасио се и др Старцев а опстао Јонич, јак, тежак, раздражљив, дебео, похлепан.

Име главног јунак је Дмитриј Јонич Старцев. Аутор се за наслов дела опредељује узимајући само његово средње име. У једном семантичком кључу ово се може протумачити као знак међуљудских односа у нижем и средњем сталежу, обраћање човеку употребом средњег имена сугерише да у таквом обраћању нема много поштовања. По другом кључу, реч је о губитку имена јунака у смислу имена као обавезног атрибута људске личности и индивидуалности. Јонич се изводи од имена Јона, што је иначе прилично ретко библијско име, име једног од старозаветних пророка. Књига пророка Јоне настала је пре петог века пре нове ере и говори о томе како Јона није послушао глас Божји који га је упућивао на то шта је његова животна мисија, што Јона није у почетку прихватио. Главни јунак Старцев на почетку своје професионалне каријере долази у провинцијски градић, ради као окружни лекар, заљубљује се у Катарину Ивановну, тачније понаша се као нормална особа у складу са својим годинама, образовањем, професионалним опредељењем чији је живот усмерен ка стварању и испуњењу Божје воље. У даљем току, показује се како се Јонич удаљава од првобитних намера. Старозаветни Јона боравио је у утроби велике рибе три дана због непослушности.

Чеховљев јунак борави (духовно, мислима) у својој властитој утроби. Она је његова „футрола“. Испоставља се да је његова душа сахрањена у његовом сопственом телу, у стомаку, у утроби. Мотив утробе, веома је видљив у приповеци. Јунак за кратко време постаје веома дебео, док на крају приче у изгледу јунака видимо како тело тријумфује над духом једног човека. Јунак се неће променити до краја приче. Он ће све више упасти у каљугу просечног провинцијског живота, сит, богат, дебео и срећан.

„Избегавао је такве забаве као што су позориште или концерти, али је зато са уживањем сваке вечери по три часа играо винт. Имао је још једну разоноду, која га је обузела неосетно, мало-помало, а то је – да увече вади из џепова новчанице добијене за обиласке пацијената, и догађало се да новчаница – жутих и зелених, које у су мирисале на парфеме, и сирће, и тамјан, и рибље уље – буде набијено по џеповима и по седамдесет рубаља, а кад би се скупило неколико стотина, он се одвозио у Друштво за узајамно кредитирање и стављао их тамо на текући рачун.“

(Чехов, 1990 (9), стр. 165).

Аутору није толико битна материјална ситост овог јунака колико приповетком указује на проблем спасења људске душе. Пошто сваки грешник има прилику до последњег тренутка свог живота да спасе своју душу, да се покаје, промени и прими опроштај од Бога, то значи да се прилика односи и на Јонича. Управо је то ауторова сугестија. Без обзира на то колико је особа пала, до краја живота имаће прилику да се врати на пут испуњења својих људских дужности.

Док се удварао Катрини Ивановној јунак добија поруку од ње у којој му она заказује састанак на гробљу. Он одлази на заказано место у дато време, мада Катарина не долази. Чини се да се она овим само нашалила, међутим познајући стваралаштво Чехова, знамо да у сваком детаљу треба потражити могућу симболику. Одређивање састанка на гробљу у једанаест сати, чекање, поноћни сат, рефлексивање јунака о животу и смрти – све је то путоказ ка библијском контексту. Јунакова душа приликом ноћне посете гробљу пролази својеврсни тест. Ово је тренутак када се прелама и види да ли ће јунакова душа засветлити или потамнети. У опису гробља преовладава оштри контраст црно-белог, што указује на слике борбе добра и зла, живота и смрти. Јунак прво запажа мрачну слику гробља, тек касније ограду од белог камена. Прва ствар коју је запазио на гробљу били су бели крстови и споменици са обе стране широке улице и црне

сенке топола. Све у круг било је у контрасту црно и бело. У души јунака започиње борба светлости и таме. Чија ће победа бити зависи од њега самог. Духовни тест јунака може се уочити у ситуацији када јунак на гробљу доживљава два контрастна осећања која одговарају слици црно-белих тонова. У почетку је имао осећај мистериозности, мисао о животу мирном, лепом, вечном. Како је време одмицало он је почео себе да замишља као мрвог, његову душу обузима осећај ништавила и потпуни очај. Душа није преживела мисао о смрти. Виђење лепог, вечног живота било је краткотрајно и то није никако било свесно веровање у бесмртност. Мисао о смрти изазвала је осећај самосажалења и јунак почиње да размишља о себи, свом телу, свом земаљском животу. У првим минутима на гробљу његова душа се кретала између духовног и земаљског света (духа и тела), било је и неке вере у бесмртност, али мисао о смрти тела пробудила је сажаљење и самозадовољство, које га је ипак одвело на страну тела. У завршном тренутку његовог боравка на гробљу у њему се пробудила жеђ за земаљском љубави. Визије Дмитрија Јонича попримају карактер фантазије. То значи да је његову душу освојио мрак и да до могуће трансформације није дошло. Тама је победила. Исход ове борбе одређује судбину хероја. Сцена на гробљу одраз је естетике декаденције и предлаже читање приповетке на особити начин – као презентацију „ауторског погледа на уметност“ (Доманский, 2006, стр. 150).

Највећа трагедија овог јунака је у томе што се није никада пробудио, побунио, учинио било шта да би се вратио у смислени, сврховити живот. Оштрина трагедије је у томе што се приповетка *Јонич* не доживљава само као тужна прича о деградацији човека који није био свестан своје животне мисије као и то што је ово прича о људској души која је мртва за вечни живот и која упркос свему нема снаге за неку трансформацију. Пошто и у последњем сату људског живота до покајања може доћи, аутор финалном концепцијом приповетке жели да покаже да ова могућност остаје и Јоничу, наравно изван граница приче, пошто радња не обухвата цели живот јунака.

Читаоцима се намеће питање шта би могао бити узрок духовног пада овог човека? Да то није искључиво само средина, јер је град био сив и досадан а људи са којим је разговарао углавном празни и огорчени, закључује се на основу почетка приповетке када видимо јунака који савршено добро процењује средину коју презире и како добацује овоземаљску вулгарност, духовну безвредност постојања. Након неколико година и сам доктор неприметно постаје један од оних

којима се некада потајно подсмевао у души. Закључује се да утицај средине не може у потпуности променити човека не толико колико је то могуће када јединка има одређене карактеристике личности, карактер и унутрашњи духовни став. Сивило свакодневице, досада, окружујући провинцијализам могу допринети деградацији, али у овом случају нису били главни узрок томе. Нестабилна вера, слаба воља, недостатак духовног потенцијала, спречавали су га да у души очува све оно што је ведро и лепо, да се одупре вулгарности и уништи у себи хладноћу и равнодушност. Иако непрестано ради и много зарађује, то му не доноси ужитак. Он ради због новца. Новац и богатство прогутаће личност доктора Старцева, који се стрмоглаво претвара у баналног и досадног Јонича. „Он се одједном сети свега – и романа Вере Јосифовне, и Мацанове бучне свирке, и оштроумља Ивана Петровича, и Павине трагичне позе, и помисли, ако су најталентованији људи у граду тако недаровити, какав онда треба да буде град“ (Чехов, 1990 (9), стр. 169).

У свеукупном стваралаштву А. П. Чехова препознатљив је јасан лични став о томе да љубав може бити спасоносна и може уздићи особу до висине са које свет изгледа потпуно другачије. Само по себи намеће се питање да ли би, да није било првобитног одбијања Катарининог, животни пут овог човека кренуо другим смером и добио другачије тонове а његов виши позив и предодређење да лечи људе постало за њега сврха, задовољство и радост, смисао живота. Љубав као манифестација духовности први је знак морално здраве особе. Када особа воли, максимално показује све своје позитивне квалитете. Љубав као осећање пуноће даје човеку перцепцију среће, омогућава да опажа свет трансформисаном душом, другачијим очима (Балухати, 1990, стр. 128). Љубав и срећа су регулаторни концепти који су од највећег интереса за препознавање менталитета одређеног народа (Карасик, 2007, стр. 18). Духовна припадност особе која припада руској култури најјасније се манифестује у породичном животу (Воробьев, 2008, 136). Жеља Старцева да створи породицу, стање среће у којој се налазио и коју је био спреман да дели са свима је сведочанство искреног, стварног осећаја. Живети у љубави, помагати другима, значи живети у доброј савести, живети у складу са својим унутрашњим убеђењима и са духовном доминацијом националне културе (Баско, 2007, стр. 200).

Чехов не криви свог јунака зато што жели да има добру кућу, да живи у изобиљу, да се препусти забави – све су то природне и нормалне људске жеље. Поразно је то што Старцев губи интересовање за свој рад и што губи оно што је

једном лекару неопходно, а то је осећај хуманости и љубави према људима. Примером овог јунака аутор сугерише да је занемаривањем развоја духовних способности могуће поједноставити и вулгаризовати живот, себе, окружење, све. Смрт људске душе могућа је и на примерима људи код којих се то не очекује. Човек може лако и неприметно духовно пропасти. Од слободне и мислеће особе постаје се безвредна и обична, свакодневна, досадна.

6. Рад интелигенција на селу – *Кућа са мезанином*

Приповетка *Кућа с мезанином* (1896) тематизује руско село у ширем смислу речи. Њени јунаци су интелектуалци у чијим се разговорима и полемикама изричу значајни судови о судбини руског сељака. Приповетку је руска књижевна критика лоше примила због лика уметника који је обликован као пасиван и равнодушан према друштвено-корисном раду (Воžовић, 1989, стр. 351). У књижевној историографији ауторовог времена занемаривана је лирска линија у приповеци *Кућа с мезанином*. Већи део аналитичких текстова разматрао је идеолошку конфронтацију учитељице и сликара. Чехов је критикован јер је бистру, оштроумну, предузимљиву и вредну Лидију, која живи под великим теретом друштвено-корисног рада, приказао као безобзирну и антипатичну. Истовремено сматрали су и да је идеолошки сукоб учитељице и сликара слабо разрађен и сагледан површно (Полоцкая, 1977, стр. 494). Критичари тог периода (Илија Игнатов) запазили су лик јунака наратора истичући да је јунак *Куће с мезанином* препознатљиви Чеховљев типични јунак – то су људи морално болесни и сломљени (Скабичевски, 1897, стр. 581). Скабичевски сматра да је финални део приповетке неприродан јер уметник одбија да се бори за Жењу (Скабичевски, 1897, стр. 582). Истраживаче је романтична линија интересовала много мање. Поједини су уочили тему мирења са стварношћу и тему неуспешне љубави (Егоров, 1947; Катаев, 1979), које су повезане са проблемом малих користи од великих ствари, унутрашњег легимитета и хвалисања, догматизма и вечних потрага (Белкин, 1973, стр. 260). Велико интересовање истраживача изазвала је позиција аутора који се повезује са идејом В. Б. Катаева о једнакој расподељености ауторове позиције. Једнакост расподеле не дозвољава да се у причи уочи намера да се оптужи једна страна, а друга да се оправда (Катаев, 1979, стр. 229).

У приповеци *Кућа са мезанином*, детаљи омогућавају праћење позиција аутора, те се и ван оквира приче сагледава ауторов однос према јунацима. О томе је прецизно, чињенично и аргументовано, позивајући се на многе друге истраживаче стваралаштва Чехова, написао И. Н. Сухих који препознаје две сижејне линије у приповеци: неостварену љубав и идеолошки конфликт (Сухих, 1987, стр. 118). Племићко имање, и стара кућа уклапају се у садржај љубавне интриге. Живот старе куће немогућ је без љубави. Идеолошки конфликт Сухих сматра сукобом двеју различитих позиција у свету: сликара-уметника и Лиде Волчанинове. Уметник је једино у врту Волчанинових пронашао жељени мир и уточиште за своју немирну душу. Жења је нераскидиво повезана са вртом – рајем (Сухих, 1987, стр. 130). Осим тога сматра се да су конфликти у приповеци међусобно повезани: први представља основу фабуле, други еволуира на њој (Белкин, 1973, стр. 275).

Основни заплет чини конфликт Лиде Волчанинове и сликара око просветитељског програма рада интелигенције на селу (Babović, 1989, стр. 31). Осим тога ово је прича о изгубљеној лепоти, о несталој поезији живота, али и интимна лирска тема која се уско преплиће са великом социјалном темом, што је видљиво у сукобу између Лидије и сликара (Јермилов, 1949, стр. 211). У приповеци је представљен лик специфично ограничене учитељице. Јунакиња Лидија Волчанинова потиче из добре породице, ћерка је некадашњег тајног саветника. Њој је двадесет четврта година. Увек има озбиљни и строги израз лица. Упркос богатству она заједно са мајком и сестром живи све време на њиховом породичном имању. У школи зарађује двадесет пат рубаља и веома је поносна на то што се сама издржава. Лидија је веома активна. Сматра да се у животу мора много радити. Не уважава много мушкарце. Селективна је у погледу избора људских занимања. Бави се разним друштвеним делатностима у срезу, организује апотеке, библиотеке и слично. Говори искључиво о озбиљним стварима. Нимало јој се не допада сликар (наратор), који их често посећује. Ставови им се разилазе готово по свим питањима. Била је веома незадовољна што је срез у рукама извесног Балагина, председника управе, који је све функције у срезу поделио својим нећацима и зетовима, те је радио шта је хтео. Лидија је говорила: „Треба се борити. Млади људи морају сами да формирају снажну опозицију, али видите каква је наша младеж. Срамота“. Она се никада није умиљавала, живела је својим посебним животом и за мајку и сестру била је исто тако света, помало загонетна

особа и неприкосновени ауторитет. Мајка и сестра јој се нису супротстављале. Лидијином наредбом, да се млађа сестра Жења (Мисјус) не би упустила у везу са сликаром, мајка и Жења напуштају очајне и незадовољне имање и одлазе заувек. До љубавне везе између сликара и Жење не долази. Након тога Лидија потпуно успоставља жељени живот. Као и раније, учила је децу. Пошло јој је за руком да око себе окупи круг њој симпатичних људи, који су образовали јаку опозицију и на последњим изборима „срушили“ Балагина. Кључна полемика између Лидије и сликара, у којој се у ставовима сликара откривају бесмислице Лидијиних залагања и активности, односила се на питање колико су заиста руски сељаци слободни, колико им рад попут Лидијиног заиста пружа слободу или их напротив подјармљује и окива, захтевајући нове намете. Лидија сматра да се у животу не сме седети скрштених руку, док наратор сасвим отворено говори да све што она ради сељацима у суштини не чини никакву услугу. Тренутну можда да, али суштинску не. Наратор сматра да Лидија својим мешањем у живот тих људи ствара само нови повод за рад. Наратор своје ставове образлаже тиме што сматра да је човек створен да буде духовно активан, да стално тражи истину и смисао живота. Ако бисмо сељацима учинили непотребним сурови животињски рад и дали им да се осете слободним, када би они постали истински свесни свог животног циља, онда би их могле задовољити само религија, наука, уметност и слично, а не бесмислице.

„Сва страхота њиховог положаја је у томе што оне немају времена да размисле ни о својој души, немају кад да се сете свог лика и облика; глад, хладноћа, животињски страх, претерани рад, као снежни наноси, заградили су им пут према ономе по чему се човек разликује од животиње, ради чега је једино вредно живети. Ви их помажете болницама и школама, али тиме их не ослобађате њихових окова, већ их напротив, још више поробљавате, јер, уносећи у њихов живот нове предрасуде, ви повећавате број њихових потреба, а да и не говорим о томе што за лекове и књиге они морају да плаћају среској управи и, значи, још више савијају грбачу.“ (Чехов, 1990 (8), стр. 276).

Млађа сестра Жења која се веома допадала наратору признала је да се заједно са мајком у суштини слагала са ставовима наратора, али се оне ипак нису супротстављале Лидији. Лидија ниједног тренутка није покушала да критички преиспита своје ставове и активности, исправност неких својих одлука.

Самоуверена, горда, амбициозна, веровала је у сопствену непогрешивост. Мишљење и осећања других нису је занимали. Нарочито ју је вређало када би неко (наратор) сумњао у квалитет њеног рада. Лидија као учитељица припада оним људима који су своју интелектуалну снагу усмерили ка себи, задовољству сопствене сујете, осећају власти и моћи. Њена активност доприноси квалитету живота људи у провинцији, али им не даје оно суштинско – слободу. Психолошки профил Лиде Волчанинове и нараторово виђење њеног бесмисленог залагања за заједницу може се употпунити истраживањима из области психоанализе. Понашање ове јунакиње указује на веома присутан комплекс надмоћи који подразумева одустајање од испуњења једног животног проблема, намеће задатак људској заједници и чини је објектом изабљивања. Недостатак сарадње код једних мора да буде надокнађен повишеним радом код других, било породице, било друштва. У питању је једна тиха, несхваћена борба која се ту води против идеала заједнице, један стални протест који не служи даљем развоју осећања за заједницу него настоји да га осујети. Увек је међутим, лична надмоћ постављена насупрот сарадњи. И из ове тачке може се видети да се код промашаја ради о људима чији је развој у особу сарадника и саговорника био ометен. Тим људима недостаје способност да правилно гледају, слушају, говоре и суде. Своју „приватну интелигенцију“ промућурно употребљавају у циљу обезбеђења своје заблуделости. Комплекс надмоћи јасно се испољава у држању, карактерним цртама и мишљењу о сопственој надљудској обдарености и способности. Он може да се покаже и у претераним захтевима према себи и другима. Надмено држање, сујета у односу на спољашњи изглед, било да је овај отмен или запуштен, неуобичајен начин облачења, претерано мушки наступ код жена, женски код мушкараца, гордост, претерана осећања, снобизам, разметљивост, тиранско понашање, склоност ка обезвређивању, претерани култ хероја, склоност ка додворавању истакнутим особама или заповедничком односу према слабима, болеснима, особама слабијих квалитета, истицање посебне самосвојности, злоупотреба вредних идеја и струјања у циљу обезвређивања других. Све то указује на комплекс надмоћи (Adler, 2017, стр. 104, 107). Токови идеолошких сукоба и љубавне приче завршавају се несрећно. Наратор сања о потпуном ослобађању човека од грубог, тешког и понижавајућег физичког рада. Док се то не оствари, сматра он, физички рад треба бити обавезан за све, без изузетка. То би било веома добро за човечанство. Ови ставови, утопијски и наивни, ипак су изнад

идеологије нараторовог идеолошког противника, прелепе и енергичне Лиде Волчанинове, која у својим „ормарићима и библиотекама“ види једино и основно средство помоћу којег ће се стање људи побољшати. Иако активна, али задовољна „малим стварима“ у свом животу, имањем, послом који јој даје осећај независности и неку врсту слободе, задовољна је и игром у земској управи која ће се на крају завршити победом њене „стране“. Чини се да је она потпуно задовољна свим тим животним ситницама које је окружују (Бялый, 1983, стр. 198).

Сукоб између ликова најављује се на почетку другог поглавља, када наратор износи своје запажање о томе какав је утисак оставио на Лиду („нисам јој се допадао...“) а развија се кроз дијалог Лиде и уметника (наратора) у трећем поглављу приповетке. Позиције сукобљених страна назначене су веома јасно. Лидија ватрено и упорно говори о потреби за болницама, школама, библиотекама у провинцијама, свим оним установама које доприносе културном напретку човека и она своје ставове брани аргументима. Девојка је потпуно посвећена својој идеологији. Уметникови ставови нису исказани тако прецизно и аргументовано као њени. Али они су препознати не као његови, оригинални, него као нешто што већ разматрали Толстој и Н. Ф. Феодоров, који су били познати и разматрани деведесетих година у руској штампи. Реч је о идеалу превазилажења социјалних баријера, који разматра другачију поделу рада и заједничку борбу против човековог главног непријатеља – смрти. Аутор овде не узима никакав прототип већ износи још један угао гледања. У спору јунака у трећем поглављу чини се да уметник губи. Уметник изјављује да не жели и неће да ради, док она упорно говори да нешто треба урадити – сада. Сукобљени су прагматик и сањар. Уметник нуди другачију слику „опште идеје“, он искрено филозофира и сања, не негира значај болница и осталих културних установа, али сматра да ширење институција неће решити све проблеме становништва. Он делује са позиције утопије и свестан је тога. Иако учитељица аргументовано брани све што ради и мисли, постоје ствари за које ни њени аргументи нису довољни. Уметникова утопија се ослања на религију. Он сматра да смрт завршава овоземаљско постојање човека. Верује у вечни живот и сматра да би човек могао и имао времена да размишља о својој души и да се позабави и духовним активностима онда он мора на овој земљи у своме земаљском животу да живи квалитетније. Човек руске провинције размишља и ради само да би преживео. Идеолошки спор

у трећем поглављу није завршен, али не само зато што јунаци нису успели да убеди једно друго. Овај спор даје могућност тумачења приповетке уважавањем ставова М. Бахтина о дијалогској природи човекове свести, психологије и културе.⁶ Није једноставно разумети ауторову позицију у односу на сукобљене идеје. Да се може говорити о изразито наглашеном дијалогизму показује ситуација да спор није решен, те да аутор не даје посебну предност ниједном од јунака, мада су симпатије читалаца према наратору и разумевање његове аверзије према лепој, радној, марљивој учитељици веома учвршћене у уметничком тексту. Важно је разумети како је аутору то успело.

Контрастне психологије двеју сестара Волчанинових маркиране су на самом почетку приповетке током првог састанка уметниковог са њима. Старија, лепа витка, танка бледа једва да је погледала уметника већ приликом првог сусрета. Млађа га је погледала са чуђењем и њему се чинило да је то њено лице неко лице које он одавно познаје. Наратор даје портрет двеју сестара посебно се задржавајући на једном детаљу који има функцију у развоју заплета – на погледу. Приликом првог сусрета старија сестра једва да га је погледала, док га је млађа гледала са чуђењем. Погледом се идентификује немар и незаинтересованост старије и присност и отвореност млађе који се касније развијају и отварају психолошке профиле двеју сестара. Лидин поглед се током приповетке једва задржава на уметнику да би на самом крају приче он само слушао њен глас иза затворених врата. Поглед млађе сестре је управо супротан. Она га је више пута током радње гледала са чуђењем, запањено, знатижељно, с пажњом. Гледала га је са истом пажњом колико је пратила њихов разговор. Лида га обично није пратила док говори с пажњом нити дозвољавала да је разувери.

Осим разлике у погледу наратор наглашава још једну разлику између сестара а то је ведрина духа. Старија Лида никада се није шалила, била је увек озбиљна и говорила о озбиљним стварима. Тајанствена је и туђа мајци и сестри, као за морнара адмирал када седи у својој кабини, иронично коментарише наратор сугеришући величину Лидине отуђености. Поред тога Лида презире све што је туђе, страно и њој непознато. Наратора је подсетила на давни сусрет са

⁶Дијалогска метода М. Бахтина разматра активно постојање другог помоћу кога се једино спознаје карактер и место сопственог „ја“. У животу постоје два различита вредносна центра у међусобном односу: ја и други. Око тих центара распоређени су сви конкретни моменти бића (Bahtin, 2010, стр. 83).

девојком на Бајкалу када је у погледу те девојке прочитао презир према његовом европском лицу, шеширу и изгледу уопште. Лидин презир према јунаку је бесмислен и неразуман као и презир девојке са Бајкала због европског шешира и лица. Лида никада није пажљиво слушала наратора, његов уметнички рад сматрала је бесмислицом и није скривала омаловажавање ни током разговора. Такође је и наратор је био прилично равнодушан према свему у шта је Лида дубоко веровала.

Лидија Волчанинова живи у неком свом црно-белом свету на шта указују и други ликови и детаљи у приповеци. Посебну улогу у развоју приповетке и профилисању лика главне јунакиње има лик Белокурова. То је човек који непрестано хода исто обучен, жали се на то како људи немају саосећања, говори о мучном и напорном раду, филозофира, а не ради апсолутно ништа. На крају приче када се наратор са њим среће након 6–7 година он је потпуно непромењен. Очигледно је да аутор овим јунаком сведочи о још једном примеру „човека у футроли“ с тим што је овај јунак приказан отворено карикирано углавном повезан са главном јунакињом. Сцена ручка у првом поглављу написана је као да је реч о паралелној причи.

Лида је приказана у приповеци како увек говори много и гласно. Белокуров прича о Петру Петровичу који је иначе говорио досадно, тромо и дуго са јасном жељом да изгледа паметно и напредно. У овом детаљу нису само супротстављени јунаци: Лида је вредна и амбициозна Белокуров је тром, лењ и флегматичан. Заједничко им је што обоје говоре много и дуго. Начин на који Лида ради (вратила се, отворила, отишла, тражила, дошла) једнак је начину на који Белокуров ленствује (устао је, отишао, пио пиво, жалио се ...).

Постоји још један детаљ који открива неискреност главне јунакиње, а то је када Белокуров наратору објашњава да Лида добија двадесет пет рубаља месечно, да је поносна што живи самостално, економски независна. У каснијој приповеци *Занрега* Чехов ће описати стварни живот учитељице у руском селу, односно колико се може бити задовољан са двадесетак рубаља месечно. Шта то заиста значи и какав је стварно живот појединцу и породици са двадесетак рубаља месечно? Имајући у виду ову вантекстовну чињеницу закључујемо да је понос јунакиње неискрен, те да је она сама та која улаже себе, ради на свом спољашњем изгледу и ефекту на друге који изазива, гради, ствара своју појавност која није ништа друго него „футрола“.

Неуједначеност њених речи и дела, унутрашња контрадикторност извире и у сцени идеолошке расправе када она наводи да је тачно да не штедимо човечанство и можда грешимо на више начина, али с правом радимо оно што можемо. Највиши и најсвечанији задатак просвећене особе је да служи нашим ближњима, а ми покушавамо да служимо, не да волимо све. На то ће њена мајка рећи „Тачно, Лида, истина је“. Мајка је у присуству Лиде била увек уплашена и током разговора гледала ју је са стрепњом, плашећи се да не каже оно са чим се Лида не би слагала. Зато је често понављала „Истина, Лида, истина“. На крају приповетке видимо да ни мајка није била искрена. Особа која изговара речи о служењу ближњима своје ближње види као шаховске фигуре које може померати у смеру у коме сматра да је потребно. Мајка је уплашена и потпуно беспомоћно свесна да је разорена срећа млађе кћери. Сви ови детаљи разобличавају стварни лик главне јунакиње и неискреност породичних односа као и интелектуални деспотизам.

Слагање детаља из приповетке омогућава нам да наслутимо ауторове ставове. Аутор се дистанцира опредељујући се за поступак који одговорност за садржај, тему и уопште наративни потенцијал приповетке додељује наратору приче (Milosavljević Milić, 2016, стр. 130). Па ипак, наратор је врло близак аутору (иако му, наравно, није идентичан), њихови се етички критеријуми поклапају. Када би наратор била Лида Волчанинова читаоцима би била испричана црно-бела прича о уметнику, пејзажном сликару који се заљубио у њену млађу сестру коју је требало хитно спасити слањем тетке у провинцију. Зато је управо уметник наратор. Он је у стању да прихвати и разуме различита становишта. Од свих ликова у приповеци његов поглед је најшири и најуниверзалнији. Његова објективност у односу на Лиду снажно је наглашена. Чак и у епилогу приче уметник не оптужује, већ одржава објективност наратије. Однос према јунакињи упркос идеолошкој различитости остаје неутралан. Уметник, наратор не говори ништа о себи. Открива се у разговорима других као и у неким детаљима који указују на сложени духовни рад и потпуно другачију слику човека од оне која је створена у глави Лидије Волчанинове.

Спор који се развија у трећем поглављу говори о томе да исте ствари муче и уметника и Лиду. Реченица у којој се износи да је Лида осуђена судбином сталне беспослености звучи мистериозно и може се схватити само у односу на идеолошку линију сижеа, где проблем уметности такође улази у круг расправе.

Уметник је вероватно талентовани сликар пејзажиста који види једну бесмисленост и бескорисност уметности у атмосфери глади, хладноће, животињског страха и огромног рада на селу које је још увек заостало. Он није теоретичар нити је догматик. Уметник припада оној групи људи којима је досадно живети и који су незадовољни собом и људима. Због тога се нервирају јер је живот погрешан, неправедан. Посебно су односи међу припадницима интелигенције лажни и неискрени као и међу уметницима. Његово одбијање рада није изазвано равнодушношћу, већ, напротив, осећајем пренаглашене контрадикторности у стварности. Покушао је да се врати уметности („хтео сам поново да пишем“) али без успеха.

Чеховљев јунак уметник такође сматра да су школе једна од важних карика у великом ланцу промена и реформи које су важне за народ. Он не одбија рад из самозадовољства, већ из очаја. Почетна изјава наратора да је он безбрижна особа која тражи изговор за своју сталну беспосленост, те да су за њега летња празнична јутра на имањима била увек необично привлачна, када се беспослено седи у крилу природе са знањем да се ништа неће радити цели дан и када беспослица наводи на жељу да се цели живот проведе у уживањима у каснијем току се оспорава и открива иронију. Веома брзо јунак свој идеал одређује сасвим другачије сматрајући да је позив сваког човека у духовној активности у сталном тражењу истине и смисла живота. У беспосленом испијању чаја и нераду тога, свакако, нема.

„Човек је створен да буде духовно активан, да стално тражи истину и смисао живота. Учините им непотребним сурови животињски рад, дајте им да се осете слободнима и тада ћете видети какве су у суштини смејурије те књижице и апотеке. Чим човек постане свестан свог истинског животног циља, онда га могу задовољити само религија, наука, уметност, а не бесмислице. (...) Научници, писци и уметници раде пуном паром али, благодарећи њима комфор расте сваким даном, множе се телесне потребе, а од истине и најпрљавија животиња, и све иде на то да се већина људског рода изроди и заувек изгуби сваку способност за живот.“ (Чехов, 1990 (8), стр. 277–278).

Осећај кризе уметности као личне кризе, карактеристичне за свест наратора објашњава финални део приче. Ту је могуће поставити питање зашто наратор не одлази да тражи Жењу и ожени је далеко од самовољне Лиде. Нема никаквог

наговештаја да ће наратор добити одговор на завршно питање. Љубавни заплет приповетке подсећа на ситуацију која је у суштини тест љубави. Уметник се не бори за љубав јер је свестан тога да он нема шта да понуди овој девојци. Његова је кућа уништена, његова вера једоведена у сумњу, његова мисао је испуњена питањима. Губитак вољене доживљава као трагичну неминовност и још један ударац судбине (сетимо се почетног „проклет судбином“). У финалу приче питање „Мисјус, где си?“ не звучи као прекор упућен некоме, већ меланхолично и дирљиво.

Положај уметника је специфична позиција човека, који се тешко уклапа у живот, који мора да схвати туђу тачку гледишта и доведе у питање своју. Таква особа је заиста дијалогична. Његов однос, тачније сукоб са Лидом, није заснован на различитим представама о образовању сељака, или погледима на уметност већ је то сукобљавање ставова о вишим узроцима људских невоља. Тако се открива да *Кућа с мезанином* није само критика малих, ситних активности на пољу просвећивања нити је лирска прича о неуспелој љубави. Унутрашња тема приче је опозиција две врсте односа према животу који постоје изван идеолошког спора: интелектуални деспотизам, деспотизам у породичним односима и продор у свест другог човека. Продор у свест другог човека је оно што спаја или одбија јунаке у Чеховљевој прози. Интелектуални деспотизам и нетолеранција могу се сакрити под различитим маскама, но морају бити идентификовани и откривени. Чехов поручује да није важна само идеја коју човек има и спроводи нити мера човекове припадности једној идеји, већ однос његове идеје са интересима сваког појединца, њен општељудски потенцијал. Без обзира на финално, отворено, решење приповетке у виду питања, радња се завршава. Међутим, идеолошки заплет је и даље отворен. Он има свој ток и логику и на крају открива узајамно прожимање и допуњавање супротстављених позиција у делу. Две приче, два става, два погледа на свет теку паралелно, један се проверава другим. Идеју неће исцрпети њен носилац већ она има свој независни живот (Сухих, 1987).

У приповеци *Кућа са мезанином* је наглашена важност просвећивања. Врлине просветитељског рада су несумњиве, али све постојеће образовне институције нису унеле ништа ново у давно успостављени низ који збуњује људе. Исходи исплетене мреже институција кроз које се пробија друштвени живот човека усмерени су ка неподношљивом тегобном раду и поробљавању човека

(Соловьев, 2011, стр. 23). Анализом приповетке може се закључити да би Чехов писац, лекар, оснивач и покровитељ библиотека и школа у стварном животу, могао и бити савезник младе учитељице Лиде, којој је у приповеци ипак дао атрибуте ђаволског (Чуковский, 2008, стр. 152). Чехов представља контуре тог малог, милитантног проповедника малих ствари који не одбацују мучни физички рад на селу, а требало би да буду представници напредних схватања и новог доба. У речима уметника упућеним Лиди Волчаниновој има истине „људи су оковани ланцима које ви не сечете, већ само додајете нове“, чудесни уметник ближи је истини од разумне Лиде, али у животној борби побеђује она, а не уметник са својом љубављу према Жењи и „бескорисним пејзажима“. У овоме се огледа једна оштра логика живота: лепота и истина имају слабу заштиту на овом свету – деспотизам је много јачи. Али у светлу виших вредности и циљева и уметников узвик на крају приче „Мисјус, где си?“ значи много више од свих земаљских победа и корисних напора Лиде Волчанинове са својим трезвеним изгледом и досадним круговима симпатичних људи. Ограниченост и окрутност не добијају целовиту и безусловну победу, одговор је на који указује финално решење *Куће с мезанином* (Бялый, 1983, стр. 198).

7. Идентитет руског интелектуалца - Досадна прича

Слику изопаченог, дегенерисаног интелектуалца Чехов је дао у многим приповеткама. Описани интелектуалци могу бити носиоци неких идеалистичких идеја које је тешко реализовати или практично спровести. Често су жртве пратећег осећаја нелагоде због несразмере између жељеног и стварног. Чехов проучава психологију својих савременика коју условљавају и различите друштвене, научне и филозофске идеје (Сухих, 1987, стр. 287–307). Његови јунаци су оптерећени животном монотонијом, безнадежни, суморни и песимистични (Кочнова, 2005, стр. 22). Беживотни су због сопствене неспособности да превазиђу емоционалну отуђеност од других људи. Њихове несреће немају фаталну предодређеност и нису историјски одређене. Они пате због властитих свакодневних грешака, лоших дела, моралне и менталне апатије. Криза идентитета посебно је јасно представљена у *Досадној причи*. Међутим увид у многе друге приповетке Чехова наводи нас на закључак да је аутор уметничком сликом света указивао на колективну кризу идентитета.

Досадна прича (1889) једна је од значајнијих и сложенијих приповедака А. П. Чехова. Назив приповетке подстиче на размишљање јер се од прича увек очекује занимљивост и привлачност. Назив је повезан са досадом главног јунака чији живот, упркос спољашњој појавности, нема смисла али је исто тако у вези са стваралачким интересовањима аутора који своје стваралаштво у другој половини 80-их година усмерава ка теми досаде и теми досадних људи. У ауторовим делима тога времена веома су присутна размишљања о смислу човековог постојања, о свакодневном бивствовању и о животној рутини. Аутора занима како се осећа и на који начин размишља, просечни човек (Масуме, 2017, стр. 364).

Посебан уметнички квалитет је ауторов психологизам који је овде веома иновативан с обзиром на то да се у приповеци креира једна двострука атмосфера организована од субјективног начина приповедања на основу објективног односа личности према стварности. Чехов развија ситуацију у којој је главни јунак прешао из једног света постојања који је за њега био сврховит и изузетан, погодан за остваривање интегритета сопственог бића у други, тегобни, уобличен безизлазношћу и песимизмом, у којем царује самоћа и несавладива духовна пасивност. Јунак покушава да схвати шта се десило са њим, који је разлог тога да се за кратко време претворио у своју супротност, да се трансформисао у проблематичног човека, отуђеног од света и трагања за сопственим идентитетом. Иако је јунак *Досадне приче* безусловно посвећен науци и остварио се у животу као веома познати научник, аутор обликовањем овог јунака трага у суштини за одговором на питање како особа постаје свесна животне ситуације у којој се нашла, какав је однос истинитог и лажног у човековој свести, какву перцепцију јунака и његове животне ситуације има најближа околина (Кедрова, 2010, стр. 232–245). Светски признати универзитетски професор, медицински научник на крају свог живота губи веру у истинске идеале и истине којима је раније служио. У годинама при крају радног века, када се пензионише, почиње да размишља о болести и страхује од смрти. Иритирају га посетиоци, породица, пријатељи. Више не разуме смисао свог живота и до најситнијих детаља може предвидети сваки свој дан, посетиоце, циљеве њихових посета, чак и њихове речи. Веома је усамљен и самом себи говори како је његово име сјајно и лепо онолико колико је он сам безбојан и ружан. Упркос свим својим достигнућима осећа се изгубљено, бескорисно. Песимистичке мисли професора проблематизују хуманистичко веровање у културни напредак човечанства коме је он као човек науке био

посвећен читавог живота. Резимирајући свој живот, професор долази до закључка да га ни пређашња уверења неће спасити духовне кризе која њиме овладава. Иако сматра да је сваком човеку који тежи смисленом постојању неопходна „општа идеја“, он у завршној сцени приповетке Каћу (своју пријатељицу) не уме да охрабри и упуту како да живи даље. Овај Чеховљев јунак читаоце суочава са парадоксалним животним ситуацијама: у професору су суочене две непомирљиве истине, да је људско постојање без „опште идеје“ или вере бесмислено и да готово не постоји идеја која се, суочена са трагиком живота не би претворила у илузију. Николај Степанич није у стању да све прогласи неразумљивим јер је иначе као научник, природњак, лекар сав свој живот посветио науци и знању. Али у размишљању о смрти сва његова мисао губи пуноћу и значење (Кубасов, 1998, стр. 212).

У многим Чеховљевим приповеткама говори се о интелектуалцима посвећеним знању који изгледају као особе широких интелектуалних интересовања. Међутим, мисао јунака ове приповетке упркос свим својим достигнућима у науци слична је као и код дремљивих, обичних и необразованих људи. Да би се пробудио био му је неопходан оштри ударац што је у овом случају најобичнија али потпуно неизлечива „болест“, чије име је старост. Стари професор пати од несанице која усмерава његову мисао и активности. Код нервозне несанице многих пацијената открива се смањена, отежана или прекинута способност за рад, одсуство личне одговорности за извесне животне препреке. Пратећи душевну борбу снага, која води до аранжмана несанице и од ње прави оружје и заштиту, у корист угроженог осећаја личности, долази се до разумевања како је патња добила место у угроженој пацијентовој ситуацији. Осећање ваљаности тог средства болесник стиче из свог искуства, које је стекао посматрајући себе и друге, или из деловања болести на околину и на његову сопствену личност. Средства за стварање несанице су сразмерно проста, и могу лако да се разумеју када се претходно утврди употребљивост овог симптома. Та средства се потпуно подудару са онима која би употребио човек који намерно хоће да остане будан. Да истакнемо нека од њих: чита се, играју се карте, иде се у друштво или се оно позива – и све се то чини с обзиром на несаницу која ће иначе да наступи. Нервозна несаница води порекло из душевне напетости пацијента, до које овај долази пре него што је решио неки проблем – зато што се не осећа дорастао за сарадњу (Adler, 2017 (2), стр. 240–248). Када је изашао из уобичајене

животне рутине суштина живота и људских односа почела је да се отвара пред њим. Савладавају га чудне, непотребне мисли и његово уобичајено стање постаје збуњујуће, код себе и ближњих примећује равнодушност. Примећује и разуме бездушност ближњих, распад међуљудских веза. Ово стање има и своју моралну цену: његова бивша великодушност нестаје, његова резервисана објективност има зле мисли, које раније није примећивао. Јунакова осуда сопственог живота понекад се граничи са циничним, песимистичким порицањем живота уопште. Депресивно стање међутим није без узрока. Професор је живео велики и по оцени већине људи прави живот. У научне активности уложио је своју снагу и таленат, његово име је прослављено. Свим срцем воли своју науку и студенте, спознао је инспирацију креативног рада. То је био човек изузетан и потпуно независан. Изненада је схватио да је његов живот био без унутрашње основе, да у њему није било „опште идеје“, а без ове идеје живот размишљања је штетан и доводи до горког колапса и потпуне усамљености. Раније о томе није размишљао, сад зна да је „општа идеја“ потребна, али он до ње не долази. Он чак и не зна шта би требало да буде њена суштина, али је близу схватања да значајан живот без одређеног погледа на свет није живот, већ ужас (Бялый, 1983, стр. 190). Аутор обликује свог јунака тако да га ниједна „општа идеја“ за којом трага не би могла задовољити. Жеђ јунака за „општом идејом“ приказана је као психолошка потреба болесне особе коју су изненада преплавили и препунили бројни животни проблеми. *Досадна прича* је прича о немогућности да се човек попут Николаја Степанича задовољи било којом илузијом. Идеја о одсуству „опште идеје“ је само симптоматична за јунака који пролази кроз кризу. Одсуство „опште идеје“ није дослован израз идеје *Досадне приче* (Скафтымов, 1972, стр. 381). Аутор се бави питањима која јунака муче и постиже ефекат који наводи на закључак да је ова прича својеврна исповест аутора о проблемима који су били карактеристични за интелектуалце тог времена. Јунак долази до погрешног закључка, али важност постављених питања у приповеци тиме није уклоњена (Скафтымов, 1972, стр. 403). Порага за општом идејом донекле засењује оригиналност креативних намера аутора, који у *Црном монаху* не истиче толико штетни утицај одређене филозофске доктрине на појединца, него деструктивно деловање мудровања, које твори посебан антидоживљај и праве особу лажно срећном, себичном, грубом неправедном, па чак и окрутном, која живи у потпуном духовном хаосу чија је

последница духовна изопаченост (Гурвич, 1970, стр. 73). *Досадна прича* је синтеза немогућности задовољства могућим „општим идејама“ и жеђи за правом истином.

Истраживачи повезују *Досадну причу* са Фаустом, те главног јунака Николаја Степанича називају Фаустом XIX века (Куликовски, Кубасов) и сматрају да је мисао о Фаусту била присутна у ауторовој креативној свести док је писао *Досадну причу*. Уметничка слика кризе душевног стања човека захтева и специфичну жанровску форму. Аутор се определио за жанр исповести који упија и тек назначене жанрове у причи (Кубасов, 1998, стр. 210). У Николају Степаничу, научнику, професору студенти не виде само предавача, већ живу икону којој се треба „молити“. Јунак *Досадне приче* није неко ко не познаје свет. Он је научник, лекар који је својој професији посветио читав свој живот. Библијска поређења са Књигом проповедника, која се приписује краљу Соломону или са Гетеовим Фаустом су овде сасвим могућа, јер су и у тим делима јунаци уздрмана духа, мучи их несаница, мисао им није задовољена. Николај Степанович је предвиђајући смрт веома узнемирен и конфузан (Кубасов, 1998, стр. 210). Веома је усамљен иако има жену, сина и кћерку, пријатељицу Каћу, пријатеља Михаила Федоровича, колеге, студенте. Без обзира на све њиме влада осећај усамљености и неке духовне пустоши у којој се изненада нашао. *Досадна прича* омогућава потпунију рецепцију стваралаштва зрелог Чехова чији је уметнички квалитет у томе што има посебну мозаичку структуру живота јунака и многих ситуација које би читалац морао разумети независно без директних упутстава аутора (Кубасов, 1998, стр. 226). Наслов *Досадна прича* је вишезначан, има своје могуће манифестације и указује на сложену повезаност са мотивом досаде.

Николај Степанич, научник, лекар, материјалиста, рационалист уједно је и верник, али у Чеховљевом виђењу. Он „верује“ слично како је некад веровао Галилео и изговара нешто што личи на чувено „ипак се окреће“. Када говори своје последње речи он каже да би опет веровао да је наука најважнија ствар, нешто најлепше у животу човека, да је она увек била и биће највиши израз љубави (то јест, Бога) и да ће само са њом човек победити природу и себе (Кубасов, 1998, стр. 233). За Чехова корен зла није у материјализму или безбожности јунака, већ у монотоном и досадном. Зло је одсуство „опште идеје“ у унутрашњој личности особе која се сматра слободном. За Николаја Степанича општа идеја лежи у присуству теорије или положаја који оправдавају сваки корак особе и дају значење човековом животу. „Општу идеју“ замишља стари професор као нешто

статично што је могуће постићи као резултат претраге. У том смислу, „општа идеја“ може се поредити са научним открићем, неком скривеном, али готовом истином. Тешко да би она учинила човека слободнијим. Крута формулација „опште идеје“, њена тачност и сигурност морају бити искључени за особе у одређеном оквиру и тиме ограничавају слободу особе. За аутора, „општа идеја“ је процедурална, динамична, релативна и покретљива, спремна и зато не може бити јединствено формулисана, једном и заувек фиксирана. „Општа идеја“ је бескрајна, као што је спознаја, процес унутрашњег ослобађања, самоафирмација личности, самоспознаје човека. Таква „општа идеја“ не може се одредити научном дефиницијом која би јој омогућила прецизне оквире. Само уметничко стварање, као нешто до краја „неизрециво“, немерљиво, недефинисано, ослобођено крутих стега морала може се носити са таквим задатком. Дакле, проблем „опште идеје“, постављен у причи, осуђен је на вечну обнову, вечну потрагу за инкарнацијом у одређеним речима, никада у потпуности оствариво (Кубасов, 1998, стр. 235).

Један од веома присутних мотива у Чеховљевој прози, мотив досаде, доминира у овој приповеци. Досада мучи, савладава, побеђује јунаке независно од тога да ли су они сиромашни или богати, стари или млади, житељи престонице или села. Подједнако су жртве досаде и мушкарци и жене. Некада се мотив досаде препознаје у самом наслову приче као што је случај у приповеткама *Досадан живот* и *Досадна прича* (Якимова, 2010, стр. 143).

Досадна прича на најкомплекснији начин говори о ауторској кризи погледа на свет која га је пратила од средине 1880-тих година. Николај Степанич, главни јунак није у стању да уочи, протумачи и осмисли везу између апсурдно одвојених грана битисања, као што исту спону не проналази и сам Чехов, за кога у периоду стварања ове приче одсуство смисаоно-значањских веза одређује трагизам положаја човека у свету. *Досадна прича* професора Николаја Степанича представљена је читаоцу, који има перцептивне моћи имагинативне особе, као животна прича која стреми према општим законима битисања (Якимова, 2010, стр. 145).

Организациони почетак приче представља концепт „досаде“ на који се указује називом приче. Захваљујући убацивању у назив приче кључног мотива „досаде“ пажња и мисли читаоца најпре су усмерени ка истраживању и разумевању досаде као феномена у животу јунака. Досада се тако поставља као централни концепт приче који окупира читаочеву имагинацију у смислу не само

интереса према сижеу или осећања емпатије према јунаку, већ и на плану размишљања о судбинском проблему јунака (Сопова, 2014, стр. 43). Од првог поглавља у причи уочава се један раздражљиви, оптерећујући и притискајући осећај досаде код јунака узрокован животном монотонијом. У животу јунака нема више нових искустава, утисака, емоција. И то је постигнуто бројним лексичким понављањима која формирају мотив исцрпљујуће мучне монотоније свакодневног битисања. Упознајемо се са стагнирајућим константно монотоним животом јунака који је окарактерисан вишеструким изразима „једно те исто“ и „једнако“. Употребом речи које у основу значења имају израз „уобичајен“ у приповеци обезбеђена је семантика монотоног живота и доминација „обичног“ и „уобичајеног“. Употребљавајући придеве са значењем „изванредно“ или „ненадмашно“ иронично се указује на оно што постоји само изван стварности у некој идеалној сфери или је свесна фикција. На непроменљивост дешавања у животу главног јунака указује и прилог „увек“ који изразу у коме је употребљен даје углавном негативну конотацију. Ипак у односу на властиту прошлост главни јунак користи реч „увек“ у позитивном значењу. Семантика монотоније живота у приповеци такође је изражена речима „стално“ / „трајно“. Тумачење обликовања психолошког профила јунака доприноси да се примети сложенији и дубљи ауторов став, који се не ограничава на објашњењу кризе и болних промена којим је подвргнут и деградације живота која окружује Николаја Степанича, него је усмерен на суштинске законитости људског бића као таквог. Мотив монотоније формира се употребом прилога „често“, који се фокусира на одређене акције и ситуације које чини или у којима се налази јунак, као означитеље промена/дешавања којима је јунак подлегао. Реч „често“ јунак не користи само мислећи на себе, већ и на људе око себе, на жену, кћерку, студенте – што доводи до откривања његових запажања која се односе на околину и која доприносе једном генерализујућем значењу. Животна монотонија приказана је и кроз категорију навике, која достиже аутоматизам, јунак често описује ситуације подвлачећи „као и раније, по навици...“ Треба напоменути да су многе речи које формирају семантику животне монотоније лишене статуса негативне конотације када се односе на Каћу. Позитивну конотацију у овом смислу имају речи „изванредан“, „увек“, „сигурно“, „непроменљиво“, „константно“, „стално“, „исто“, „навика“. Губитак Каћине животне хармоније, чистоте и наивности јунак исказује супротстављањем појмова „пре“ и „сада“. Разлог за њену промену

повезује са њеном судбинском страшћу према позоришту. Али, на нивоу ауторске визије, веома је битно да су за Каћу узалудни покушаји, неостварени планови и неуспешна каријера имали једнако поражавајући исход као што је имала болест и старост за Николаја Степанича. Лик Каће је огледало нерешивих егзистенцијалних питања (Сопова, 2014, стр. 44–46).

Монотонија живота Николаја Степанича уочава се и кроз спектар боја путем којих он види и дочарава околни свет. Доминирају углавном пригушене боје, сива и уопште мрачни тонови. Суморним бојама сликана је и Каћина визија живота. Николај Степанич наглашава да је код Каће развијен осећај „страха од јарких боја“, поистовећен са њеним разочарањем у друштво тога доба, јер стварност није одговарала њеним узвишеним захтевима. Визија света јунака у сивим тоновима одговара универзалном Чеховљевом принципу оскудних и суморних боја али и одрживој вези „безбојне“ сиве боје са Чеховљевим промишљањем појмова небитисања/непостојања. Писац се дистанцира од јарких и наглашених тонова, што најпре може деловати као стилска грешка, али касније постаје ауторереференцијални образац и део опште пишчеве поетике. Дакле, мотив монотоније открива особину која прати егзистенцијалну логику, а то је поновљивост, ритуалност, учесталост, осцилирање свакодневних догађаја.

Ако значење монотоније/једноличности обележава свеукупни живот који окружује јунака, онда значење „отуђења“ карактерише његово властито самоосећање. Јунак приче слави губитак везе са својим најближима и са околним светом. Семантика „отуђења“ реализује се у бројним мотивима, првенствено у мотиву равнодушности, који има мноштво варијација. Постепено развијан у првим поглављима овај мотив се у потпуности реализује у последњем, шестом поглављу, где јунак, подвргнувши се рефлексiji властито духовно стање дефинише као „парализу душе, преурањену смрт“. Реч „равнодушан“ уплетена је у сећање јунака о прошлом животу и опровргава прихваћено поједностављено супротстављање „раније“ - „сад“, те наводи читаоца да изађе ван оквира властите тачке гледишта. Семантику отуђења формира и мотив лењости који је углавном повезан са Каћом, којој лењост служи као израз апатије и душевне чежње. У ентеријеру њеног стана Николај Степанич уочава и препознаје управо доминацију лењости. Са лењошћу је повезана немарност, која се односи само на Каћу. Мотив лењости препознајемо и у семантици глагола „лежати“ који у контексту *Досадне приче* нема само значење одмора који је неопходан за опоравак животне енергије, већ се повезује са

бесциљним, бесмисленим, неразумним, непромишљеним расипањем драгоцених тренутака живота, што је за жалење. Николај Степанич се само једном у садржају текста повезује са речју лењ. Међутим, поред све спољашње различитости и неподударности између главног јунака, који је проживео социјално употпуњен и радом испуњен живот, и Каће која је од малих ногу посустала духом, њих повезује егзистенцијална особина пасивности. У вербалном ткиву приче они се обједињују захваљујући општем мотиву, што поново доводи до ширења ситуације главног јунака изван оквира посебне судбине.

Семантика отуђења, која је веома важна за причу, реализује се у тексту веома континуирано. Николај Степанич се налази у једној згуснутој егзистенцијалној ситуацији у којој више не борави, већ рефлектује свој живот, који сматра практично завршеним. Тема отуђења јунака од властитог имена сачувана је и визуализована кроз целу приповетку. Николај Степанич са мрачним хумором наводи да његово име припада култури и да је он у широј јавности познат као човек чији је живот испуњен и слободан. Када помисли на себе, Николај Степанич највише осећа физичку немоћ и близину смрти (Разумова, 2001, стр. 111). Код њега је присутна свест о значају и функцији имена у вредносном систему. Отуђење јунака од властитог имена директно се реализује посредством размишљања о имену као о нечем са другачијом сврхом, туђом за „власника“. У последњем поглављу Николај Степанич прави парадоксални саркастичан закључак о одвојеном постојању „имена“ и „тела“.

Апсолутно одсуство друштвених веза и значајне за јунака комуникације један је од кључних сегмената у просторној организацији *Досадне приче*. Николај Степанич је затворен у приватном ентеријеру своје канцеларије где регулише стварност кроз белешке, у спаваћој соби, где остаје сам са собом током несанице и у хотелској соби, која се налази у непознатом граду. Јунак се све више затвара у својој осуђеној усамљености (Разумова, 2001, стр. 113) а његови покушаји да изађе из „канцеларијског“ животног простора (у првом поглављу – на Универзитет, у трећем – у комуникацији са Каћом, у четвртом – у саосећању са ближњима) у сваком погледу само појачавају његов осећај усамљености, који постаје неопозив у последњем поглављу приче, где се он директно суочава са смрћу. Мотив усамљености реализује се на крају приче посредством изолованог положаја свих јунака: Николај Степанич остаје у Харкову, његова супруга борави код куће, ћерка се тајно венчава, Каћа путује. Дакле, главни концепт „досаде“ је

смисаона основа Чеховљеве приповетке, која се развија као наратив, опризорен у лику старог научника чији живот прилази крају, а у суштини представља трагичну бесмисленост људског постојања као таквог, универзалну свакодневну ситуацију (Разумова, 2001, стр. 115).

Трагично смисаоно визуализовање приповетке промишља се помоћу сложеног система вербално обликованих мотива, који су организовани посредством главног концепта досаде. Његове главне семантичке компоненте су осећај фрустрирајуће монотоније живота и отуђења, који постепено испољавају своју егзистенцијалну суштину. Сви истражени мотиви, који се развијају и уграђују у текст, формирају семантичко поље концепта досаде (Сопова, 2014, стр. 47).

Чехов је препознатљив по оригиналним наративним стратегијама које у овом случају омогућавају уверљиви ефекат отуђења јунака од себе и сопственог живота. У *Досадној причи* могуће је уочити елементе гротескног с тим што ово гротескно превазилази границе комичног и формира основу за елементе трагикомичног и заиста драматичног. Јачина духовних преживљавања јунака перципира се оштрије, уколико се извесно спољашње понашање јунака подударе са његовим унутрашњим психолошким стањем. Тако се образује и издваја уметнички принцип, који ће касније постати основа Чеховљеве драматургије: неусклађеност унутрашњих преживљавања јединке са његовим понашањем.

Поступак отуђења аутор гради тако што уврљиво дочарава психолошко стање главног јунака. У центру приповедања је садржај свести особе, која, свесна монотоније свакидашњице, на ивици смрти препознаје, сагледава и уверава се у погрешност свог тумачења људског бивствовања. Сиже приповетке је уобичајено чеховљевски у чијем уметничком свету процес истраживања динамике свести главног јунака је једна од непроцењивих могућности за стварање унутрашњег света ликова. У *Досадној причи* сусрећемо се са једном од варијанти Чеховљевог сижеа, а то је мучни процес у свести јунака, криза погледа на свет у тренутку када су дани јунаковог живота већ одбројани. Упркос томе што јунак делује отворено и јасно, читаоци осећају и претпостављају да професор доживљава и преживљава свет око себе и самог себе много драматичније. Чехов се служи сложеном наративном методологијом. На самом почетку професор о себи говори као о страном лицу. Признати професор, тајни саветник и носилац многих одликовања и признања, неко ко познаје људе из највиших аристократских слојева, члан свих

руских универзитета и трију страних универзитета, „све ово и много шта друго иде уз моје име“, размишља главни јунак (Чехов, 2004, стр. 195). Промена наративних облика на самом почетку приповетке у свести читаоца ствара снажан и упечатљив контраст, изазива осећај неусклађености између онога што се читаоцу чини и онога што заиста постоји. Таква замка приповедача на почетку усмерава на двоструки стандард сагледавања целе приповетке. У приповеци се најпре спољашње понашање јунака директно сукобљава са унутрашњим преживљавањима. Затим се испоставља да сам јунак није у стању да процени своја осећања, да разуме своје ЈА. Ово је веома вешт начин да се постигне ефекат отуђења. У свести јунака његово име живи свој одвојени живот (Масуме, 2017, стр. 365). Професор сам запажа и признаје да су имена познатих људи створена да живе одвојено од оних који их носе. Он доживљава осећај удвојености потпуно свестан контраста између онога како се његово име прихвата у друштву и шта то значи за њега. С једне стране спада у ред малог броја срећних људи чије се име изговара са страхопоштовањем, с друге стране потпуно је свестан тога да име које је стекао неће помоћи нимало да не умре у туђем кревету, тужан и потпуно усамљен. Сумирајући сва своја достигнућа, популарност, ауторитет, професору се чини да га је све изневерило. Положај и познато име у друштву нису га усрећили јер упркос свему томе на крају живота професора прати непроменљиви осећај горчине због усамљености у породици, у професионалном животу и у кругу пријатеља. Због тога се осећа превареним и то је узрок двојства његове визије: јунак постаје свестан неусклађености између видљивог (понашања) и невидљивог (опажања). У понашању сваке једнике у свакој околној појави он ишчитава недоречено, проналази скривене елементе у речима и поступцима. Комуникација са другима индиректно објашњава душевно стање јунака. Сваки сусрет додатно наглашава колико је дубок и болан осећај двојства и свеобухватне преваре.

Јутарњи разговор са супругом изазива изненађење и збуњеност. Пита се како је његова сада стара, дебела и незграпна жена, забринута за парче хлеба, некада била достојанствена са конвенционалним схватањима и понашањем, носилац високих моралних назора. Некада је страсно волео тада витку жену због њене чисте, светле памети, због чисте душе, лепоте, због њеног разумевања за посао којим се бавио. Професору почиње дан жалбама и кукњавом некада заносне и привлачне супруге. Однос са кћерком је такође пун контрадикторности и аутор вешто преноси психолошко стање јунака када су у питању његова очинска

осећања. Поштујући рутину ритуалног сусрета са својом кћери, професор износи запажање да је хладан као сладолед, да га је стид када му кћер прислони усне на слепоочницу, да се он тада стресе и има осећај да га убада пчела. Са усиљеним осмехом склања своје лице. Сви изрази „хладно као сладолед“, „стресем се“, „усиљено се осмехнем“ указују на осећај равнодушности и сведоче о унутрашњој напетости, осећању срамоте и нелагодности за себе и за ћерку. Професор запажа да чланови његове породице играју комедију родбинских веза. Мисли о деци га трују, узнемиравају и лишвају душевног комфора (Масуме, 2017, стр. 366).

Иста осећања прате га и током педагошког рада. Више нема слатке исцрпљености. Предавања су му болна, мучна и та сазнања удаљавају његову мисао од теме излагања. Мучи га жеља да искаже шта га изједа, да га мучи страх од смрти, причињава му се да му је положај ужасан јер је пратећи осећај асоцијалности досадан, непријатан и болан. Међутим, споља такво стање се не уочава и не изражава. За обликовање процеса унутрашњих преживљавања главног јунака јако је битан опис његовог састанка са колегом. Себе и саговорника он описује са посматрачке позиције трећег лица, потенцирајући на овај начин елемент отуђења. Они се труде да међусобно покажу како им је драго што се виде, нуде један другом фотељу да седну. Нежно се гуркају око паса, дотичу један другом дугмад. Наратор те радње тумачи као опипавање саговорника, изазвано страхом да се један о другом не опеку. Смеју се иако не говоре ништа смешно. Седећи почињу да говоре полугласно. Све су то уметнички прикази отуђења и унутрашњег стања личности када се његово спољашње понашање не подудара са унутрашњим психолошким стањем. Професор и његов пријатељ понашају се као инсекти који се међусобно додирују. Изражавање спољне радости (ритуал састанка са колегом) изједначава се унутрашњом душевном исцрпљеношћу. Отуђење од јединке постаје средство уметничког приказивања свеобухватног осећаја отуђења од света и људи које болно и мучно доживљава јунак.

Професора мучи потреба да прати захтеве бонтона, да говори шта сви кажу у таквим случајевима, да се понаша као што се сви понашају. Дубоко у души он жели да говори супротне ствари. На пример, описујући долазак студента – молиоца, професор говори о младићу како би могао да му исприча много занимљивих ствари о опери, о његовим љубавним авантурама, о друговима које воли, али о томе најалост, њих двојица не могу разговарати, иако би све те

ствари мимо науке професор радо слушао. У изразу студентовог лица професор препознаје израз дубоког поштовања његовог славног имена и учености. Ипак у очима младог докторанта професор уочава презрив однос према његовом гласу и према његовој јадној појави и нервозне гестикулације. Професор запажа да студенту са својим гневом изгледа као чудак.

Професоров живот је вишеструко обележен осећајем неусклађености између унутрашњег и спољашњег, које налази у себи и код других људи. Његова комуникација са посетиоцима убедљиво то доказује. Родбина и најближе окружење су глуви према његовим мукама: то показује разговор са Каћом. Професор се усудио да коначно открије у разговору која га осећања муче. Страх од назируће смрти, који је скривено обузео његову душу, избија из његових речи у разговору када каже како је болестан и губи тежину сваког дана. Али Каћа га не чује, не схвата да је ова мисао најбитнији део разговора и прекида важан део разговора за јунака речима да болест нема везе са тим.

Каћа је тип оних жена, ликова који уобичајено, рутински мисле и осећају. Као носилац свакодневне рутинске свести она се занима само за себе и за своја осећања (у овом случају – презире супругу Николаја Степанича и његову кћерку) и испољава равнодушност и безосећајност према другима. Чехов приказује процес преображаја сазнања јунака, рушење погледа на свет, потрагу за „општом идејом“, захваљујући којој живот добија смисао. Успомене из прошлости и размишљања о садашњости, која се редовно преплићу у току наратива, омогућавају да се прати тај процес у генези, од тренутка његовог настанка. У прошлости јунак је бивствовао, осећајући свестрани душевни комфор: предавања су му пружала „слатку исцрпљеност“, породични ручак за њега „био је време одмора и сусрета, а за жену и децу празник ... светао и радостан“. Чехов наглашава колико јунак непремостиво, тешко и сложено преживљава духовну кризу која прати дубоке унутрашње промене сазнања.

Унутрашњи ментални процеси приказани су посредством спољашњих обележја понашања. Јунак иде у кревет, затим устаје, шета по соби, онда поново леже. Његова напетост достиже највиши тонус. Почиње без разлога да плаче и осећа да не може да слуша гласове који долазе из салона. Осећај отуђења прати га током целог дана. Састанци и разговори сваки пут погоршавају ово стање, доводећи до ситуације да духовна снуженост после вечере достиже свој највиши еруптивни набој, прави размишљања тако горким и мучним да јунак бежи од

куће... Зло му не може дати мир. Покушава да истину сакрије од себе. Осећа одвратност бескорисног живота и све проживљене године сматра изгубљеним.

„У мојој страсти за науку, у мојој жељи да живим, у том седењу на туђем кревету и у тежњи да упознам самог себе, у свим мислима, осећањима и схватањима, какве ја стварам о свему, нема нечег општег, што би све то повезало у једну целину. Свако осећање и свака мисао живе у мени засебно, и у свим мојим мишљењима о науци, позоришту књижевности, ученицима и у свим сликама које ствара моја машта, чак и најискуснији аналитичар неће наћи оно што се назива општом идејом и богом живог човека“ (Чехов, 1990 (6), стр. 264).

Откривајући такве помисли у себи настоји да сам себе убеди да су случајне, пролазне и да нису дубоке. Тешкоћу и сложеност самосагледавања, самопоимања, јунак није у стању да идентификује и именује мешовити осећај надахнутог узбуђења пре предавања. Није свестан узрока жеље да трчи за Каћом. Осећа само неку невидљиву и неразумљиву силу која га гура ван из свог стана.

Духовни свет личности је тешко уређен да би било ко, укључујући и аутора, могао извући недвосмислене закључке о природи скривених психолошких стања и искустава. Људска душа је мистерија. Унутрашњи свет човека не уклапа се у круте оквире, у било какве шаблоне. Јунак себе сматра кривим за начин живота који је Каћа одабрала, за лењост њеног тела и душе. Описујући њено детињство и адолесценцију, говори о својој неодлучности да се заузме за ту девојку, о одсуству воље и недостатку времена да разговара са њом, да усмерава њен ум и осећања, како би касније доносила самосталне одлуке. Он не може да пронађе разлоге који су је увукли у позориште. Препостављао је да је Каћа покушала да се отрује. Мислио је да је била озбиљно болесна. Све његове претпоставке у вези са њом израз су незнања и неспремности да се њоме суштински бави. Каћин живот повезан је са душевним тегобама. Наратор прати духовну еволуцију ове јунакиње и закључује да се изванредна лаковерност која увек сија из њене личности претвара у израз хладног и равнодушног. Промене у унутрашњем свету приказане су индиректно. Ентузијазам, фасцинација и опијеност позориштем преносе се недостатком интерпункције у писмима које шаље, што професор и запажа.

Касније се код Каће примећују умор и равнодушност, фрустрација у раду и љубави. То је видљиво у њеном понашању. Она ћути, завија се у шал, буде јој често хладно. Каћин живот је резултат духовне индиферентности њеног

старатеља. Његова улога у њеној судбини исказана је у делу где се наводе дуга и досадна писма која су мало помагала јунакињи. Његов ранији ангажман и садашњи досадни осећај саосећања и гриже савести је све оно што савремени човек доживљава када види несрећу. Николај Степанич није пазио на духовни живот својих ближњих, није га занимао. Илустрација тога су Лисине хистерије. Када га и жена и кћер моле за помоћ он, паметан, доказан у науци беспомоћан је да јој помогне. Ситуацију своје кћери он не разуме. Од њега се у извесним ситуацијама очекивала одлучност. Испоставља се да је једини одлучни чин путовање у Харков подстакнуто потребом да се испуни формалност. Јунак је и тада потпуно равнодушан, све му је једно где се налази да ли је то Харков или Париз. Духовна пасивност коју показује једнака је духовној смрти. Професор је себичан, али ова себичност није обична, може се рећи да је она себичност највишег поретка јер припада научнику светске репутације. Међутим, последице ове врсте себичности исто су тако фаталне за друге. Равнодушност – то је разлог свих људских болести.

Досадна прича је израз напредовања ауторове уметничке вештине. Причом о духовној кризи, можемо с правом рећи духовној смрти јунака, аутор вешто преноси искуство отуђења, одвајања, равнодушности и истовремено усамљености, душевног прелома, бола. Унутрашњи свет приказан је индиректно и истовремено веома дубоко. Рад људске свести је трајни процес који, једном започет, није више могуће зауставити. Аутор указује на једну важну истину: у животу је готово немогуће правилно разумети и проценити која осећања владају другим људима. Сопствена душа је исто тако мрачна и неразумљива као и туђа (Масуме, 2017, стр. 367). Простор људске душе која је окружена земаљским, физичким пространством у прози Чехова је некада, односно често толика да човек једва може да се креће. Чехов је увидео многе наизглед невидљиве и безазлене ствари које притискају све оне који би требало да својим креативним и умним потенцијалом утичу на промену свеукупног идентитета Русије Чеховљевог времена. Зато се у овој прози препознаје извесна документарност, јер је она и путоказ ка неопходним друштвеним трансформацијама у Русији ауторовог времена (Федотова, 2011, стр. 114–115).

8. Манија величине – *Црни монах*

Интерпретативни потенцијал приповетке *Црни монах* (1893) нуди разноврсност приступа које омогућавају богатство мотива, разноликост садржаја и симблика текста. Шири контекст указује и на богатство интердисциплинарних односа. У нашем истраживању разматрамо мотив кретања главног јунака ка духовној и физичкој смрти, те се у смислу концептуалног и методолошког оквира истраживање ослања на филолошкој обради медицинске идеје о болести као танатолошком процесу и истовремено истражују интертекстуалне везе. Приповетка *Црни монах* је у књижевној историографији веома високо вреднована и најчешће оцењивана као мистериозна прича. Таква оцена није неоснована, јер је у контексту других Чеховљевих приповедака заиста посебна, оригинална и потпуно другачија. Издаја се по теми, слици визионарских погледа на граници између фантазије, психичких поремећаја, лудила и помућења ума, по симболичном мотивском комплексу, сложеној структури, интертекстуалним одређењима и идеолошким подлогама. Оригиналност и друге квалитете ауторове поетике у приповеци *Црни монах*, однос ауторове и јунакове речи мање су пленили пажњу истраживача у односу на идеолошку позадину (Сухих, 1987). Приповетка је између осталог и одраз дубоке ауторове филозофије, осећања анксиозности, које је, према сећањима савременика, прогонило Чехова током писања приче. Аутор је одређује као медицинску причу у *Писму Суворину* скрећући пажњу на болест главног јунака Коврина, манију величине, иначе болест многих људи XIX века. Ауторовој намери да покаже како човеков живот може разрушити ова страст и разумевању ове теме подређен је сложени комплекс уметничких средстава.

Црни монах је једино Чеховљево дело које је и извор бројних супротстављених полемика истраживача, који су давали сасвим супротна тумачења. Поједини налазе да је Чехов, мајстор психологије, профилисао и супротставио ликове научника Коврина и воћара Песотског, да би њиховим супротстављањем указао на „лажну филозофију“ и „праву праксу“, да се кроз јунаке супротставља лажна „декадентно-романтична конструкција“ и „истинска лепота стварности“, да је открио носиоце „идеја неоправдане величине“ и „животног отпадника“ попут Коврина. Другачија тумачења наводе да је аутор

обликовао лик генијалца патника, носиоца идеалних снова који су у служби човечанства. Било је и тумачења да је аутор обликујући лик Коврина изразио „потрагу за високим циљевима људског живота“ и у ликовима Песотских осудио „поделе“, „сиромаштво интереса“. Приповетка је тумачена и као сукоб „великих циљева и идеала“ са „светом вулгарности и ограничења“. Спорови око *Црног монаха* не нестају, појављују се нови радови, допуњују се редови присталица једне и друге тачке гледишта.⁷ Највећу пажњу истраживача окупирао је сликацрног монаха у вези са којом постоји и највећи број сукобљених интерпретација. У виђењима истраживача он је и добри и зли геније, лукавац који људе наводи на болест, несрећу и смрт. Он је и изасланик Божји и оличење демона. Зато се и указује највећа потреба за осветљавањем овог лика (Жилина, 2005, стр. 46). Чеховљева изјава савременицима да је, описујући младог човека који је оболео од маније величине, написао „медицинску“ причу наводи и на истраживање миметичности поступка која је касније потврђена и од стране медицинских стручњака, психијатара. Успела миметизација овде није била изненађење с обзиром на то да је Чехов имао добру основу као лекар за литераризацију болесних стања. Писац је на медицинским основама описао еволуцију ума свог јунака, те је одредница психијатријска приповетка још једна у низу њених квалификација. Монах се тумачи и као резултат поремећене свести јунака, његов двојник који, изражавајући дубљи ниво свести, заправо оличава његову подсвест. Дијалози Ковринови са црним монахом су његова анатомија душе. Иако је литерарни приказ психијатријског проблема болести познате као манија величине готово подударан са описом болести у савременој психијатрији, сама приповетка не може бити искључиво историја болести.

Веома интересантан је покушај истраживања приповетке као потраге за узвишеном идејом која би била неопходни подстицај хуманог креативног живота. Али, ако се тврди да јавно и духовно окружење, општа атмосфера условљавају болести, да духовна потрага доводи до менталне болести, узрок и последица се мешају: на почетку радње Коврин перципира породични живот Песоцких, њихове баште, воћњак, околну природу као хармоничан естетски простор. Током болести, његов поглед се мења.

⁷Уп. радове аутора Н. К. Михајловског (Михайловский, 1989), Т. А. Кошемчука (Кошемчук, 2003), И. Н. Сухих (Сухих, 1987), М. М. Дунаева (Дунаев, 1998).

Постоје тумачења која у говорима монаха налазе и нешто друго, тачније она питања о вечној истини и срећи која Коврина муче. Питања идејног трагања јунака који покушава да разуме живот и да постигне узвишене циљеве јесу и питања која прожимају целокупно Чеховљево стваралаштво. Након првог разговора Коврина са монахом, јунак у стању узбуђења доживљава духовни успон. У окружењу се мења његов статус. Иако је подсвесно незадовољан собом и сумња у своје способности, Ковринов лични душевни успон најављује и мисао о његовој просечности. Сагледавајући целу причу ипак се у свеукупном комплексу мотива издвајају мотив изабраног појединца, проблем генијалности и просечности, јунака и света, а ти мотиви су иначе веома присутни у руској књижевности и нису овом приликом новина (Сухих, 1987). У сваком случају, на нивоу психолошке перцепције, Чеховљев текст није само књижевни, већ је и филозофски, тј. открива се двослојни уметнички свет: свет стварности и свет маште главног јунака. Фикцијски свет је савршен за Коврина, инспиративан, диван. Под његовим утицајем он идеализује своје право окружење. У имагинарном свету илузија, Коврин је био срећан, креативно замишљен и задовољан човек, у стварном свету био је просечан, досадни професор и грађанин. У поређењу са ауторовом поетиком наведене квалификације приповетку *Црни монах* стављају на место прекретнице у поетици Чехова у којој су филозофски и психолошки карактер подједнако заступљени (Плахотнюк, 2013, стр. 209), на шта указују нови радови посебно се задржавајући и на религијском аспекту. Интересантан је и приступ И. А. Гурвича који указује на то да преокупираност истраживача полемиком замагљује и оригиналност и креативне намера уметника, који у *Црном монаху* прати штетни утицај једне или друге филозофије на особу, деструктивно деловање мудрости, чинећи (у овом случају) особу несрећном, истовремено и отворено себичном, грубом неправедном, па чак и окрутном (Гурвич, 1970, стр. 73).

Црни монах истраживаче наводи на трагање за интертекстуалним везама јер је више него очигледно да аутор у њој водинапоран дијалог са савременицима и са ауторима претходних епоха и изван овог дијалога значајна његова дубина је у великој мери изгубљена (Кубасов, 1998, стр. 289). Важно је разумети уметничку логику аутора који прибегава одређеним радовима (књижевним текстовима) који чине позадину приче у дијалогу, не типолошку, већ генетску везу са њом. Чехову

је засигурно било важно које су интертекстуалне⁸ везе са његовим причама, у противном он не би понудио толико разгранат систем алузија, полуоткривених цитата и реминисценција.

Црни монах је прича о животном колапсу главног јунака Андреја Васиљевича Коврина и његових познаника, а потом и рођака Песоцких. Излагање приче је на почетку представљено информацијама, једнодимензионално. Међутим, већ на самом почетку, пажљиви читалац препознаје неку врсту мистерије (Кубасов, 1998, стр. 290).

Почетна нарација припада наизглед објективном неутралном наратору Андреју Васиљевичу Коврину који је по професионалном опредељењу научник, али већ преморен, узнемираних живаца. По савету лекара одлази на село да се одмори код некадашњег пријатеља, старатеља Песоцког. На имању се среће са девојком из своје младости, власниковом кћерком Тањом. Пролећна природа је за јунака инспиративна, он се препушта младалачким осећањима, али звуци серенаде у јунаку изазивају чудну анксиозност. Тања посвећује научнику и поштованом госту више пажње него што то захтева обична љубазност. Након једног вечерњег концерта, Коврин у узбуђеном стању прича Тањи легенду о томе како је пре хиљаду година, лутао пустињом црни монах који није умро, али је мистериозно нестао и мора се вратити као фатаморгана. Касније у ноћној тишини поред реке, у близини куће Песоцких, у необичној појави вихора, Коврина посећује подмукли насмејани црни монах. Наредних дана Коврина иритирају породичне свађе и ситне бригае Песоцких, али га много више окупира новопридошла мисао о сопственој изабраности, иако му није све баш сасвим јасно. У другој појави монаха долази до дужег разговора који доводи до чудног преокрета: монах потврђује рационалну самодијагнозу Коврина о његовој менталној болести, халуцинацијама. Истински смисао халуцинације, њен значај, њен циљ и њен узрок могу се разумети само из целине индивидуализма, из његове личности. У психијатрији се показало да пацијенти који халуцинирају често халуцинацијом маскирају похлепу за влашћу. Многи халуцинатори су управо тежећи за извесним облицима власти дошли до халуцинација као болести. Халуцинација често халуцинатору даје утеху и изговор за настајање сујетних и себичних нада (Adler,

⁸Интертекстуалне везе са *Библијом* су најупадљивије у приповеткама *Архијереј*, *Црни монах* и *Јонич* које суобухваћене нашим истраживањем.

2017 (2), str. 87–90). Монах објашњава Коврину болест и уверава га да је он изабран од Бога и намењен великим делима, као и многи пророци и генијални људи, они који знају „вечну истину“. Уместо да одговори на Ковриново питање „шта је вечна истина“, црни монах нестаје. Други изглед монаха делује оптимистички на Коврина, он се заљубљује у Тању и жени је на радост њеног оца. Тања и Песоцки полако примећују везу између Ковриновог рада и напредовања и сталних халуцинација. Ово их узнемирава све док Тања не схвати психичко стање мужа и инсистира на лечењу. Излечени Коврин је разочаран, депресиван, лишен иницијативе и снаге за рад. Тренутке његовог тешког стања не примећују вољени, не знају да пати од губитка осећаја за стварност и преиспитује и сумња у своје способности. Коврин не схвата да је у озбиљној опасности. Јунаци, Коврин и Тања, се на крају међусобно оптужују, приписујући једно другом кривицу за пропаст њихове љубави и брака. Коврин одлази на Крим и након четврте појаве црног монаха умире.

Прича је испричана из перспективе главног јунака. У њој је много детаља који указују на његов ментални проблем и иманентну нерешиву верзију Чеховљевог проблема комуникације – неспоразума. Поред тога аутор аналитички осветљава тачке гледишта својих јунака и не даје предност ниједном од супротстављених ликова.

У овој веома необичној приповеци могуће је препознати и архетип баладе (Козубовская, 2007, стр. 116). Повратак на имање Песоцких Коврин доживљава као одлазак у царство деликатних боја, у богатство природе где ће он седети и писати баладу. Балада се не помиње случајно. Знак да се формира жанр баладе види се у судару светова, у додиру овог и оног света, врта који подсећа на рај и оног другог који подсећа на пакао. Звук баладе наговештава и сусрет Коврина са црним монахом који ће имати фаталне последице. Мотив Ковриновог повратка дат је елегичним тоном чиме се ствара баладични подтекст. Двојство у *Црном монаху* је специфично. Прелазак Коврина из града у село је пропраћено јунаковом нервозом и несаницом. Имање Песоцких има врт на који се наставља шума. Природа је нераскидиви део куће чији улаз крунише степениште са скулптуром лавова. Дворишни врт је испуњен живахним светом и он је често подложен метаморфозама. Јунак долази на имање и том приликом има специфичан угао гледања на окружење. Као човек зрелији и мудрији, који се професионално бави филозофијом има извесни поглед на свет. У животном позиву Песоцког, који се

бави воћарством, Коврин проналази неправилности, ствари које му сметају, а које тумачи као малтретирање природе. Опседнутост Песоцког вртом, воћњаком, Коврина иритира али то отворено не говори никада. Иритира га ред и робовање правилима које га подсећа на војнички живот.

Интересантна је обрада мотива дима у приповеци. Ковринова сећања на детињство повезана суса димом. Омотач дима који штеди дрвеће од мраза врту даје други изглед, „ширио се по земљи црн, густ, љут дим и обавијајући дрвеће спасавао од мраза те хиљаде (рубља)“ (Чехов, 1990 (8), стр. 8). Радници лутају кроз башту као сенке, у облацима дима неочекивано нестаје Песоцки. Могло би се рећи да врт означава истовремено два света, који се доживљавају као царство сенке – земаљски ад. Иконично помињање коња у овој слици подсећа на то да је коњ у баладама, према фолклорно-митолошком промишљању, водич ка другом свету. Коврин је једини јунак у причи који има наглашено чуло мириса и способан је да осети свет природе као духовно жив. Он чека и препознаје или не препознаје свој свет. Коврин је ипак гост, странац на овом свету: према фолклорно-митолошком мишљењу он је или мртав у свету живих или обрнуто. Током састанка у башти са Тањом он мирише гараж, чини му се да је то мирис прошлости и сећа се да је у детињству кијао од дима. Логика структуре баладе налаже да јунак на крају мора умрети. Ако је јунак програмиран жанровским моделом, смрт јунака се два пута предвиђа у тексту. Он се два пута налази у дому Песоцких, прелази границу света, прелази реку и одлази на другу обалу. Трећи повратак му није суђен. У Чеховљевој наративи активира се поступак ретардације и смрт се одлаже на неодређено време. Библијска паралела је очигледна. Врт је рај. Аутор ненаметљиво наглашава цветове трешње, шљиве, песму у ноћи. Поезија и проза коегзистирају у јединству земаљског устројства. Библијски архетип наглашава линију љубавне приче. Коврин је једном напустио врт без укуса дрвета сазнања. Сада, бежећи од градске гужве, он се приближава овом стаблу (Козубовская, 2007, стр. 118). Коврин и Тања се појављују пред читаоцима буквално у облаку дима, као неки позоришни јунаци. У многим Чеховљевим делима појављивање јунака у диму, магли или облацима прашине припремају читаоца за то шта ће се даље одвијати. Коврин се читаоцима буквално „извукао“ из дима сламе и ђубрива (Кубасов, 1998, стр. 291–292). Мотив димне магле карактерише овде Ковринову свест. Израз „помрачење свести“ је скривени оксиморон: магла прекрива Ковринову свест не толико у сну колико у стварности.

Опсесије затамњују његову главу о вишем изабраном човеку. Слика црног монаха такође је повезана са мотивом дима. Из дима излазе и Тања и Корвин, али и црни монах такође. Ковринова болест због које долази на имање Песоцких је заиста озбиљна. „Узнемирени нерви“ је прилично условна болест и углавном женска. У првој звучној реплици реч је о диму од ватре која се ложи да би се спасао род и приход од воћњака јер су у противном велики губици неминовни. Коврин каже да је кијао у детињству од дима. Као наративни почетак приче ова фраза изгледа чисто ситуационо и недвосмислено. Међутим, у њој постоји „друго дно“, скривени ауторски иронични акценат који постоји као потенцијал који није приказан (Кубасов, 1998, стр. 291–292).

Поред мотива дима, упадљиви мотиви су и мотив свести и лудила. Аутор иначе човеков ум сагледава у оквиру слободног испољавања човека и одређења сопственог места у свету. Ковринов ум је специфичан а у причи је више декларисан него показан. Стварни интелектуални ниво Коврина није у потпуности схваћен. На крају приче, кад му се дух (монах) више не појављује, место претераног самопоштовања заузме потпуно другачији поглед на себе. Коврин ће „у сваком ретку“ свог дела видети манију величине (Кубасов, 1998, стр. 293–295).

У Чеховљевим делима јунаке често окружује импресивна лепота природе коју они најчешће не примећују. Кроз целу причу лирски мотив јунака повезан је са прелепим вртом, односно воћњаком. Сва акција прве половине *Црног монаха*, период среће, одвија се у воћњаку који на крају умире. Творац и власник воћњака Песоцки, ценио је пре свега комерцијалну димензију свога воћњака. Дакле, не види се, не цени лепота која је у близини и то је уобичајена особина ликова, које Чехов обликује, указујући на лепоту, поред које пролазе или која уништава своје јунаке и ствара одређено расположење читалаца. Све су то веома ефикасна естетска средства у Чеховљевој прози којима аутор исказује своје ставове о добром, правој истини, животним циљевима, животном смислу, лепоти. Чехов није у овој приповеци само велики мајстор речи, већ и велики познавалац сликарства и боја. Анализом дела утврђује се да помињање боја у причи није случајно. Радња приче повезана је са воћњаком, што само по себи треба да говори о разноликости боја. На почетку приповедања, сам наратор говори о томе да богатство боја нигде није видео у пуном сјају као код Песоцког. Аутор се не задржава на опису свих врста боја, али указује на јасну границу. Када почне од

светле боје завршава је црном као гареж. Наглашавајући необичне боје у воћњаку аутор указује и на њихову симболику. Симболика беле и црне боје подсећају на баладу коју иначе помиње у причи на следећи начин „било је тако расположење као да седите и пишете баладу“.

За тумачење слојевитог значења приповетке важно је указати на симболику наслова, с обзиром на то да је црни монах у приповеци одређиван као слика-симбол, она је вишезначна. Слика монаха је одређивана као да је то натприродно створење, или халуцинација главног јунака или његово друго „ја“. Ако слику сматрамо представником другог света, онда откривамо њену амбивалентност. *Црни монах* се може тумачити и као гласник виших сила и као Ковринов искушавач (Плахотњук, 2013, стр. 209). Сама легенда о монаху, који постоји и живи негде у свемиру можда је Чеховљев изум, али се могу наћи и њене књижевне аналогије пре свега аналогија са Библијом (Сухих, 1987). На симболичном плану, монах означава јунакове идеје, мисао о генијалности, интелигенцији, изабраности, апостолству. Црни монах је зли весник смрти и то је други симболични план слике. Први његов изглед указује на почетак лудила јунака, последња појава претходи трагичном крају. Обећавајући вечни живот и вечно блаженство, монах руши и уклања оно једино што јунак има – његов живот. И то је трагична Чеховљева иронија (Сухих, 1987). Црни монах се може тумачити као стварање јаза између природних и вештачких сила, покретача, нека врста згушњавања суштинских сила човека, манифестација потребе за целовитошћу људског бића.

Појава црног монаха и метафизичко тумачење његовог порекла сугерише на мисао да је црни монах Ковринова игра маште као својеврсни део природе, и која оживљава Ковринову предиспозицију душе ка необичном, изузетном, прекомереном. Није случајно што Коврин не може да се сети одакле се сети легенде. Помињање сна такође није случајно: у свету баладе када се претпоставља баладични исход, у таквом жанровском моделу користи се онирички простор и онирички код (Козубовская, 2007, стр. 117). Појави црног монаха претходи наговештај у заласку сунца и мириса.

Када је легенда о монаху у питању, сам почетак легенде у коме се наглашава да је неки монах ходао пустињом, фокусира читаоца на симболички и метафорички ниво читања. Слика пустиње је амбивалентна слика јер је у хришћанској и јеврејској култури пустиња место Откровења (разговора са Богом),

или ако је напуштена онда је то место где је Христос долазио у искушењеи одакле су долазили и лажни и истински пророци. Локација, постављање ове пустиње „негде у Сирији или Арабији“ не изгледа случајно: географски ово је место близу Палестине и путовање је нераскидиво повезано са Христовим именом. Надаље прича се да је овај монах имао двојника: „У неколико миља од места где је ходао, риболовци су видели другог црног монаха, који се полако кретао по површини језера. У овом опису понашање црног монаха као да се формира паралелно са Спаситељевим поступцима: 1) Христов сусрет са риболовцима на обали језера и позив првих ученика (Матеј, 4, 18) и 2) ходање по води (Матеј, 14, 25–26). Јединственост броја који се спомиње у легенди (хиљаду година) и симболика овог броја научницима је већ привукла пажњу. Тим проблемом посебно се позабавио И. Н. Сухих. Питања која је постављао односила су се на прецизније одређење периода пре хиљаду година, затим зашто се суштина легенде тумачи уважавањем изгледа црног монаха на земљи. Одговор на питања Сухих је пронашао у једној од књига Новог Завета, Откривењу Јовановом⁹ (Жилина, 2005, стр. 56).

Први изглед црног монаха сасвим је органски, материјалан: наглашене су тактилне слике („лагани вечерњи поветарац нежно је додирнуо његову откривену главу“ које се замењују акустичким („зашумела раж, и задахнуо иза глуви шум борова“ и касније визуелним („на хоризонту, тачно вртлог или торнадо, уздигао се од земље до земље небо висок црни стуб“). Ненаметљиво аутор асоцијативно повезује различите ствари: црно као чађ, тулипан у врту Песоцких је цвет који Коврин воли, црни омот дима, танке црне обрве Татјане и коначно црни монах. Црна боја јеслојевита, материјализована у духовној визији. Већ на првом појављивању монаха наглашени су црни детаљи одеће, обрве и бледо, страшно бледо, танко лице. Бледило је обавезан портрет, детаљ, мртвог човека у балади као и лице саме смрти (Козубовская, 2007, стр. 120). Појављивању црног монаха претходи музика. Емоционални утицај музике је такав да Коврин ужива, клонуо је главом и држи очи као да не може да савлада сан. Поново се ненаметљиво понавља ситуација осећаја слаткоће и неземаљског блаженства које даје музика и

⁹„И видео сам престоле и оне који седе на њима, које су дате да суде, а душе оних оборених за сведочење Исуса и за реч Божију, која се није поклонила зверу, нити његовој слици и Они су узели марку на чело и на руку. Оживели су и краљевство- да ли са Христом хиљаду година. Остали мртви нису оживели, све док хиљада година ће завршити. Ово је прво васкрсење. Благословљена и света имам - ко учествује у првом васкрсењу: друга смрт нема моћ над њима али они ће бити свештеници Божји и Христови и краљеват ће с њим хиљаду година.”(Отк, 20, 4-6).

шапат црног монаха. Познато је да је у митопоетској традицији музика водич у друге светове. Упадљив је и мотив сна који има функцију обједињавања ликова и откривања њихове хијерархије. С једне стране видимо Ковриново урањање у слушање музике, у слатком сну и састанак са црним монахом као последицу тога, а са друге стране имамо ироничну напомену Егора Семеновича о његовим научним чланцима који су савршен хипнотички лек. Емпирички научни описи познатог руског воћара Јегора Семјонича нису ништа друго до пародија Ковринове високе науке. Жудња за јаким страстима, која ће одвојити јунака од света досаде и озбиљност емпиријског бића довешће до интоксикације: јунакова необична визија стварног света је последица сусрета са црним монахом. Егор Семенович претвара се у пародијски двоструког Коврина (Козубовская, 2007, стр. 116–129).

У целој причи описују се четири састанка Коврина са црним монахом и три разговора с њим. Иако се монаштво у једном или другом облику јавља у религијама, Ковринов монах се свакако тумачи у оквиру хришћанске традиције. Прво појављивање црног монаха прати необична и чудна трансформација. Појављује се на хоризонту попут вртлога или торнада црни високи стуб са нејасним контурама али се видело да не стоји у месту, да се креће страшном брзином, премешта се и креће према Коврину. Монах у црној одећи са рукама прекрштеним на грудима прошао је поред, прелетео преко реке, нечујно погодио обалу земље и борове и, пролазећи кроз њих, нестао попут дима. Тако се завршио први састанак, а његове главне тачке ће се поновити у опису последњег појављивања монаха. У два друга случаја, монах се појављује у кући необјашњиво и седа поред јунака. Очигледне су и различите недоследности и контрадикције у његовом изгледу: прекрштене руке на грудима, гола сива глава су јасно кршење традиције и правила монашког одевања. Спољном аскетизму (боси, налик просјаку или луталици, са бледим танким мршавим лицем) супротстављен је лукави осмех на његовом лицу. Често понављање у опису изгледа епитета црни је функционално сувишно, јер је црна боја уобичајена у монашкој одећи и она непрестано подсећа монахе на њихове завете и подразумева дубоку понизност.

Изглед црног монаха има важну улогу. Он обавештава јунака о томе како је значајно његово постојање. Назива га Божијим изабраником и он је један од неколико слуга вишег принципа. Сама идеја Бога је у говору црног монаха нејасна и неодређена, Бог се појављује као некакав виши принцип, апсолут, нешто вечно,

интелигентно и лепо, али у главама било ког европског, а још више руског читаоца, он можда и није повезан са библијском сликом Створитеља. У даљем објашњавању јунаку његове високе мисије, сврхе његовог земаљског постојања, значења његове судбине, црни монах непрестано користи хришћанску реторику, али и у звуку и у суштини наилазимо на супротстављене концепте. Ако се задржимо на фразама „вечна истина“ и „вечни живот“ који асоцирају на хришћанску реторику брзо се открива парадокс. Откривајући Коврину значење свог земаљског пута, црни монах сматра да је он Божји изабраник, један од природно обдарених људи насупрот обичном стаду људи. У овом случају употреба хришћанске терминологије звучи парадоксално. Божји изабраници су у хришћанском кључу верници „верници су Божји изабраници“ (Матеј, 24, 31). У хришћанству се појмови Божјег изабраника и стада односе на људе, вернике: „овцестада Христова су изабраници Божији“. Тема људске бесмртности, коју Коврин даље разматра је одговор црног монаха који је директно повезан са сликом „царства вечне праведности“ или Божје царство (да су у свести јунака ова два појма потпуно идентификована, видљиво је у његовом унутрашњем монологу на путу до куће).

У приказу црног монаха појављује се царство Божје као својеврсни метафизички простор у коме су „надарени одозго благословљени од саме природе. То су „слуге вишег принципа, живе свесно и могу да засене све остале. Ово што објашњава монах је подела целог човечанства на „стадо људи“ и оне „изабране“ Божје људе, чија велика заслуга лежи у чињеници да су наставили живот пре неколико хиљада година. Они ће донети остатку човечанства живот уводећи га након краја своје земаљске историје у „царство вечне истине“. Верзија људске историје коју црни монах даје се у поређењу са садржајем јеванђеља одликује једном значајном карактеристиком: недостаје јој најважнија веза – Страшни суд. Реч је о догађају који је кључан и незаменљив у животу сваког хришћанина током његовог земаљског путовања. То је веза са концептом спасења који је директно повезан са моралним законом и са грехом као његовом кршењем. Саму сврху земаљског живота хришћана одређује пре свега ова будућност стравични догађај – Страшни суд на којем се одређује вечни живот или вечна смрт. Ковринов грех доживљава се као нешто спољашње. У хришћанству борба против греха изводљива је само унутар сваке појединачне особе. У складу са овим „Царство Божје, Царство небеско – то јеванђеље

приказује ... као унутрашње царство, духовни и морални рат за улазак у коју су потребни и услови су чисто морални – покајање и вера. (...) На питање фарисеја, када ће доћи краљевство Од Бога, Спаситељ је одговорио: „Божје царство неће доћи и неће рећи: ево, овде је или: ето, тамо. Јер ето, краљевство Божје постоји једно у вама” (Лука, 17, 20–21). Начин на који монах представља развој човечанства, изузима догађај Страшног суда. Пошто средишњи концепт хришћанског учења има концепт спасења, директно је повезан са идејом о моралном закону као дефинисање целокупног земаљског пута човека и око греха као пада од Бога. Концепти вечног живота, људске бесмртности, царства вечне истине и небеског царства у представљању црног монаха губе се. Веза са почетком, потпуно је одвојена од идеје о Богу у хришћанској науци, што значи да је слика будућег живота човечанства, како је црни монах црта, производ антијеванђеоске оријентације (Жилина, 2005, стр. 51). и развија се у следећем разговору: „А која је сврха вечног живота? – пита Коврин. „Као и цео живот, уживање“ Отварајући даље своју мисао, црни монах наставља: „Истина задовољство у знању и вечни живот ће представљати безбројне и неисцрпне изворе за спознају“. Црни монах претпоставља могућност континуираног и трајног интелектуалног уживања.

Треба напоменути да је и сама могућност задобијања Царства Божјег, односно стицање вечног живота и спасења, нераскидиво повезана у хришћанству са одбацивањем „овог света“, његових искушења и задовољстава. Према хришћанском учењу човеку није потребно „безброј“ неисцрпних извора знања да би се увећавало морално савршенство. Сама идеја познања у смислу овоземаљског живота, као и вишег вечног живота, изгледа као подсетник на библијску причу о паду и у корелацији је са мотивом искушења. Разлог протеривања првих људи из раја је био, како је познато, то што су јели плодове са забрањеног дрвета сазнања. Извлачећи цитат из контекста, црни монах оштро искривљује смисао Спаситељеве речи које је изговорио својим ученицима током Тајне вечере. У Јеванђељу, овој Христовој фрази непосредно претходи друга нераскидиво јединство са њим: „Нека вам срце не буде непријатно. Верујте у Бога и верујте у Мене. У кући мога оца има много иди“ (Јован, 14, 1–2).

Тајна вечера је време Христовог боравка са ученицима у Његовом земаљском животу када им он даје последња упутства. Он оставља свој завет речима и делима. Пре његовог одласка жели све да им разјасни (Лука, 22, 24–26).

Смештена у оквире јеванђеља, Чеховљева приповетка са библијским мотивима и мотивом изабраности главног јунака указује и на интертекстуалне везе и значење које се добија њиховим уважавањем. Док разговара са црним монахом о животном циљу, Коврин је свестан своје праве природе и забринут због свог неразумљивог и чудног стања ума. Он тражи одговор од црног монаха: „Ти си дух, халуцинација. Значи, ментално сам болестан, луд?“ Објашњавајући своју анксиозност позива се на ауторитет древних, на идеал „У здравом телу здрав дух“ Немогуће је не указати на хришћанске погледе на однос духа, душе и тела у човеку и не закључити да су они супротни античким. Јеванђеље наглашава слабост тела и његову потпуну директну зависност од духа. Као одговор црни монах, такође оштро одбацујући древни идеал, опет инсистира на идеји о одабраности главног јунака.

Први дијалог са црним монахом завршава се питањем јунака: „Шта мислите под вечном истином?“ Без одговора монах је постепено нестао. Али у глави читалаца питање јунаково остаје. Онај ко познаје и зна за Бога а одустаје од њега је у потпуности пројекција Чеховљевог јунака који је у неверици, испуњен моралном и духовном празнином. Због осећаја празнине и досаде, усамљености и незадовољства постојећим животом тражи спас од духа (монаха). Растајући се са црним монахом, на путу до куће Коврин, под утицајем састанка, с ентузијазмом сања да буде изабраник, да служи вечној истини, да стоји међу онима који чине човечанство достојним Божјег царства, да спаси људе од греха и патње да тој идеји са све, младост, снагу, здравље, да буде спреман да умре за опште добро (Жилина, 2005, стр. 52).

Једна од најважнијих и најпознатијих у јеванђељу је прича о блудном сину, чији је метафорички ниво човеков однос према Богу. Као што показује Чехов, празнина у души човека је простор који не може дуго остати непопуњен: када нема Бога у њему започиње процес идолизације. Стварањеидола могуће је не само од другог, већ и одсамог себе. Чеховљев јунак личи на блудног сина, у чијој је души било избрисано и сећање на некада напуштену кућу, сећање на његовог правог Оца и сва места која је сада лукави црни монах узео. Губитак свега тога па и црног монаха јасно открива духовну празнину јунака (Жилина, 2005, стр. 58).

На интертекстуалне везе са *Библијом* указују и комбинације црне и беле боје у приповеци. То су комбинације црног изгледа монаха и бледог месеца или зоре, црне одеће и бледог лица које асоцирају на традиционалну романтичну

баладу. Бела је боја младости, живота и доброте. Црна је увек симбол смрти. Ако узмемо у обзир контраст црно-белих боја још дубље, откриће се библијски текст, тачније апокалипса. У приповеци је тачно назначено време појављивања црног монаха - пре хиљаду година. Ако то упоредимо са стиховима из Откривења Јовановог, видећемо да време од хиљаду година време затварања ђавола. Сасвим је могуће да црни монах постоји као ђаво који је хиљаду година ван земље или један од његових слугу. О подударању приче са библијским текстом говори још чињеница као што су лажни пророк који заводи људе и прави чуда пред њима. Коврина највише привлачи неочекивана појава монаха, његова невидљивост за друге. Људи заведени лажним пророком обожавају његову слику, а Ковринов црни монах је само слика а не стварност. Ту је и већ наведена мисао о изабраности. Јунак каже да никоме не ради зло и да у његовим халуцинацијама нема ничег лошег. Међутим, током приче уверавамо се у проблематичност овог става. Коврин сања о себи као некоме ко је изабран, а што обећава човек обучен у црно, чиме и пропушта бело, Божје изабрано. Бела боја се појављује само једном, на самом крају када Коврин баца делове писма док ветар дува са мора, комади се распадају дуж прозора. Неколико минута касније, долази црни монах по Ковринов живот. У тој сцени је све на свом месту: умирући Коврин је испод свега, на поду, поражен, а изнад њега лежи писмо. Чини се да је бела боја, боја живота, која је и боја врта, поља ражи, боја младости, храбрости, радости – свега онога што Коврин жртвује за идеју изабраности. Одређење боја је оштро и монотono. Једино се на крају појављују два чудесна описа Кримског залива: плаво-зелена вода, месечина, пуно плавих, тиркизних и ватрених очију. Закључује се да је јунак тек непосредно пре своје смрти могао да види праву лепоту света. Дакле, живот му је био узалудан.

У тексту приповетке наилази се на чињенице које могу указати на светост црног монаха и ти први закључци се најчешће изводе на основу легенде коју Коврин прича Тањи Песоцкој и у том смислу се његова појава повезује са тим да је он божји изабраник и претеча страшног суда. Међутим, главни јунак сам то негира, наводећи да је порекло легенде непознато. Црни монах се тумачи и као злослутни предзнак смрти и весник трагедије, што је уочљиво у композицији приче. Овде се мисли на сцене појављивања црног монаха. Он се појављује укупно четири пута и свака његова појава представља прекретницу у животу Коврина. Прва појава најављује почетак болести јунака, а последња се дешава

непосредно пре његове смрти. Бројни детаљи у тексту сугеришу да монах искушава Коврина, пробудивши у њему један од смртних грехова – понос. Наратор не извештава о било каквим конкретним радњама, открићима, достигнућима која би, према монаху, Андреј Васиљевич требало да постигне: „Ви ћете га, неколико хиљада година раније, упознати (човечанство) са царством вечне истине - и то вам је највећа заслуга“. У тексту се врло ретко налазе уобичајене фразе, које су више радња него потврда генијалности главног јунака. Каже се да је много читао и писао, проучавао италијански језик“. Ограничено је и наглашавање било каквих спољашњих, физичких радњи јунака као што би било читање, учење, рад, узимање књиге и слично. Једино што се о јунаку сазнаје, сазнаје се из дијалога са Песоцким када каже да чита психологију и да се бави филозофијом уопште. Реч „уопште“ у овом случају управо указује и уноси елемент несигурности у информацији која је означена именицом. Истовремено детаљно је описано емоционално стање јунака. Чехов је прецизан када је у питању Ковринова оцена свог рада током и после болести. Монах разговара са Коврином и он каже да су Божји изабраници они који служе вечној истини која постоји, будући да и вечни живот постоји. Монахове речи делују логично, али он не открива шта под тим подразумева. Када га Коврин пита шта мисли под вечном истином, он не одговара. Монахово ћутање у овом случају је потврда неутемељености његових речи.

Ако би се у истраживању духовне смрти јунака у приповеци *Црни монах* уважио апспект књижевне танатологије и проучавао ток јунакове болести која води најпре у духовну а потом и у физичку смрт, сам садржај наводи на детаљније истраживање психичких проблема јунака него на симптоме телесне болести, мада се ни телесна болест јунака не може игнорисати и потпуно заобићи. Сасвим је могуће користити медицинске термине анамнеза, етиологија и патогенеза који у књижевној анализи добијају ново значење.

Анамнеза означава почетне информације о настанку и развоју болести које се добијају од пацијента или његових ближњих. Анамнеза упућује на тумачење етиологије, узрока и стања болести. Етиологију следи патогенеза, развој болести уопште. Важно је истаћи да је непосредни узрок Ковринове физичке смрти крварење из грла као последица туберкулозе. У завршном поглављу, крварењу заправо симболично претходи патогенетски део, појава мотива који су везани за кључне слике - скуп, романтика, монах (Волков, Волкова, 2015, стр. 32). Када су

почетни узроци болести у питању важно је указати на један симболични детаљ који се односи на Ковринове везе са науком које су само формалне, без јасног природног унутрашњег личног става према тражењу знања, јасних одговора на строго постављена питања. Наука је за Коврина само друштвена делатност у којој он игра улогу научника. Наука није за њега посебна сфера друштвене и индивидуалне свести, која захтева потпуну унутрашњу креативност и посвећеност. У етиологији, условима за настанак и развој болести указујемо на симболику звука на доњем спрату и романтику, ситуацију када се чују два женска гласа и виолина. Сцена заправо указује на Ковринову неспособност да своје унутрашње биће унесе не само у науку већ и у љубавне везе и у брак, за који се такође испоставило да је само привремено одређен ситуацијом. Коврин игра улогу научника, љубавника, младожење, мужа. У патогенези, процесу развоја смртне болести јавља се црни монах, за Коврина болно стваран. На симболичном плану био би искушење које негује Ковринов понос а кључни семантички чинилац поноса је друштвена улога (научника) и предодређеност генијалности (Волков, Волкова, 2015, стр. 33). Црни монах као појава која јунака искушава традиционално је симбол светског зла, па и у овој причи наговештај зла које долази. Садржаји који одражавају јунаков живот односе се на осећај његове немогућности да се бави озбиљним научним радом који су у комбинацији са захтевима професије и на мисао о генијалности. Епизода са романтиком је пролазна, као што су пролазни и љубав и брак јунака. Такође и монах се појављује само на кратко. Сваки представљени део заправо има своју симболику.

Јунак је знао да је најбољи лек за нерве рад. Дакле, рад није циљ, није смисао постојања Коврина као научника који само што је „добрио независно одељење“, већ је лек за нерве. Коврин вади свеску из торбе која му је потребна само ако му можда на Криму буде досадно. Овај мали део текста је веома важан и има и примарно и секундарна значења. Рад је за Коврина лек против досаде. Његова истраживања нису оригинална, изворна, његови рукописи нису оригинал већ компилација, то је збирка размишљања и ставова других људи. Значајно је и то што се у тексту не виде књиге нити други научни материјали који су извор Ковринових бележака. Пред њим је само синопсис, записи одломака из дела других људи, скице предавања за студенте. Закључак је очигледан: Коврину је било важно да одржи своју социјалну улогу професора. Међутим, он касније у једном

свом унутрашњем монологу истиче да бити научник није вредно напора. Јунак набраја шта је све морао издржати да би заузео положај осредњег научника. Морао је да учи петнаест година, радним данима и ноћу, да трпи тешку менталну болест, да преживи неуспешни брак и ради многе ствари које нису вредне памћења. Суштина проблема није у „осредњости“, која је само последица. У приповеци се увиђа значајно одсуство података о Коврину као научнику. Он сам о томе не може ништа детаљније да каже. Читаоци не знају шта је ужа специјалност овог научника. Каже да „чита психологију и бави се филозофијом уопште“ – то је практично све што знамо о његовом раду. Јунаков живот обележиле су активности везане искључиво за добијање катедре и статуса професора. Коврин не воли науку у себи, већ себе у науци (Волков, Волкова, 2015, стр. 33).

Романтична сцена, када се чују два нежна женска гласа праћена виолином на доњем спрату испод балкона раздваја делове у приповеци који се односе на представљање Ковриновог живота и појаву црног монаха. Сцена као да личи на подсетник да је Ковринова душа некада била свесна „мистериозних звукова“ и „свете хармоније“ из које произилазе ситуације када застане дах. Међутим, симболички детаљи менталног и духовног поремећаја јасно су видљиви. Одломак који припада романтици говори о девојци болесне маште, која, када чује „мистериозне звуке“, сматра да су они свети склад, за нас смртнике, несхватљив ...“ Ово је јасан мотив пропасти ако се остане само у земаљском, створеном свету који је заснован на неспособности јачања и разумевања чињенице да „свети склад“ није негде у неприступачним планинским висинама, већ је неопходно да у самом унутрашњем бићу човек осети своје унутрашње „ја“. Спој романтике и Коврина, („одузео му је дах, а срце му је потонуло од туге, и дивно, слатка радост коју је одавно заборавио дрхтала му је у грудима“) не наилази на даљи развој, не постаје подршка у супротстављању или приближавању земаљском крају. Постојање није трагично, већ само драматично јер јунак остаје без унутрашње борбе, жали само због онога што је остало недоступно. Ситуација у завршној сцени када се са друге стране залива појављује нешто као вртлог или торнадо, црни монах који упитно прекорева и гледа Коврина закључујући „да сте ми веровали да сте геније, онда те две године не бисте провели тако тужно и лоше“ је несумњиво фаустовски мотив, што се може тумачити као порука: будите заведени, прожети осећајем сопствене генијалности и свет ће бити под вашим ногама. Ова сцена заправо негира тврдње да би монах могао бити свештеник

Божји и Христов, претеча страшног суда. Чеховљев црни монах је препун „црне реторике“. У његовим говорима наилазимо на синтезу ужасне истине, страшне природе коју прималац не може препознати и слатку ласкавост која привлачи примаоца. Црни монах шапуће умирућем Коврину, „да је геније и да умире само зато јер је његово слабо људско тело већ изгубило равнотежу и више не може послужити као оклоп за генија“ (Чехов, 1939, стр. 286). Није могуће да прави Божји слуга види у речима таквог световног искушења умирућег човека, изван граница земаљског постојања. Завршни одломак приче истиче „блажени осмех“ мртвог Коврина – осмех заводљивости али не и чистоте.

Централно питање књижевне танатологије је значење смрти лика. Паралела на релацији Коврин – монах и Фауст – Мефисто је могућа ако се *Црни монах* тумачи у овом кључу. С тим што ова паралела има једну разлику у самом финалу приче. Коврину неће небеска војска помоћи у последњем тренутку. Коврин се слабо и на тренутак укључује у стварност. То се види у љубави према Тањи коју је осећао колико- толико, када привремено урања у романтику и чисту душу. Али то су ситуације када се чини као да се не ради о њему који живи под одређеним околностима. Он живи глумећи и околности у којима живи не ствара сам, није стваралачки расположен и у њему нема никаквог унутрашњег стваралачког напора.

На трагу Шекспировог става о томе да „читав свет је позориште“, закључујемо да су друштвене улоге облици понашања (радње) које се очекују од човека у различитим ситуацијама због његове припадности одређеним групама и друштвеним положајима. Ове улоге су природни део људског живота, у њима су различити аспекти људског контакта са околином. На основу ове Шекспирове метафоре, примењене на Коврина, важно је да се запитамо: који део његовог „ја“ припада овој или оној улози – да ли је Коврин заиста оно што је, Коврин „унутрашњи“ или само „спољна“ особа? Приповетка приказује свог јунака који је само „фасада“, спољашњи, он је скуп друштвених маски, пошто је „унутрашња“ особа остала тајна и за читаоца и за самог Коврина. Ако упоредимо јунака приповетке *Црни монах* и приповетке *Архијереј* уочава се да јунак приповетке *Архијереј* испољава жељу за самоидентификацијом коју Коврин нема јер самоидентификација „генија“ не припада њему самом, те је Ковринов проблем ништа друго него ђаволово искушење којему је његова душа подлегла (Волков, Волкова, 2015, стр. 34).

У медицинским аспектима чиста душа је здрава душа, Коврин се позива на латинску изреку „у здравом телу здрав дух“, одређујући телесно здравље као услов духовног. Ковринов дух је нездрав и то је његова карактеристика и судбина. Људско здравље је изграђено на основу духовне стабилности. Човечанству је давно постављена дијагноза духовног лошег здравља али, људи су у Христу пронашли исцелитеља који је указао на могући пут – у условима слободног избора, којим Бог награђује човека.

У „анамнези“ и затим у „патогенези“ Ковринове личне драме, види се постојање по моделу „имати“, а не „бити“. Ови егзистенцијално антонимични глаголи указују на

човеков однос према свету: за физичко постојање потребно је „постојати“, а за духовно – „бити“. Коврин живи по принципу „имати“: магистериј, затим статус младожење и мужа, прихватљиви професионални положај. Све ове статусне позиције су само друштвене улоге помоћу којих јунак ступа на сцену. То су пожељне околности а не његове егзистенцијалне намере. Његове улоге су лишене стварних садржаја, те се несвесно „улога“, став према сопственом постојању своди на егзистенцијално питање, „бежање из живота“, што неминовно доводи до избора „пута до смрти“ (Волков, Волкова, 2015, стр, 37).

Одређење монаха као јунаковог алтер-ега произилази из чињенице да је појава црног монаха могућа као плод јунакове маште, односно последица болести. На то указују и речи када Коврин у једном од дијалога са монахом каже да монах понавља оно што му често падне на памет, као да прислушкује његове мисли. Михаил Бахтин је скренуо пажњу на сличну потребу за спољашњом потврдом вредности сопственог „ја“, која захтева присуство „другог“, што је већ напоменуто у оквиру анализе приповетке *Кућа с мезанином*. Игор Сухих се позива на Корсаково дело *Курс психијатрије* када се дефинише примарно лудило. Оно је одређено као болест током које се са прилично јасном свешћу у првом плану развијају лажне идеје иза којих се прави одређена грешка, тј. лажно разумевање и лажно тумачење околине, а ова грешка је склона формирању конзистентног, мање или више складног система. Када се појаве, привиди обично опсесивно траже свест. „Пацијент се не може одвојити од њих, страствен је према њима. Као резултат тога мења се и његово понашање, иако неки пацијенти могу наставити своје уобичајене активности већ дуже време, предајући се лудим идејама у свим слободним минутима“ (Сухих, 1987, стр. 111–112). На основу ових

ставова увиђа се психолошко стање Коврина. Међу наведеном аргументима, убедљивији су они који говоре о Ковриновој болести. Међутим, ауторово увођење фантастике је можда с том намером да употпуни унутрашњи свет јунака и прецизира контрастну слику света у Ковриновој глави и стварности. У сваком случају ако би се истраживач задржао искључиво на психијатријским проблемима главног јунака, тумачење би било једнострано. Важно је напоменути да приповетка читаоца ставља у оквире психолошког (деловање несвесног, одлике рефлексије, стање ума особе која се преселила из затвореног простора града у слободан, складан простор имања, баште, дивљине и сл.), филозофског (смисао постојања, сврха и његова примена), директно антрополошког аспекта (генијалност и лудило) (Плахотњук, 2013, стр. 209–215). Коврин током периода погоршања болести постаје сањар опијен лепотом света, осећа животну радост. Овакво понашање би требало да буде нормално стање особе. У Ковриновом случају, када болест нестаје и када га црни монах оставља, јунак постаје каприциозан, ситничар, неправедан и окрутан.

„Зашто сте ме лечили, зашто? Препарати брома, ленствовање, топла купања, напор, малодушни страх над сваким гутљајем, над сваким кораком – све ће ме то на крају довести до идиотизма. Ја сам лудео, имао манију величине, али зато сам био весео, бодар, чак и срећан, био сам занимљив и оригиналан. Сад сам разборитији и озбиљнији, али сам зато као и сви остали: ја сам медиокритет и досадно ми је да живим... О, како сте сурово поступили са мном! Имао сам халуцинације, али коме је то сметало? Питам вас, коме је то сметало?“ (Чехов, 1990 (8), стр. 31).

Црни монах му ласка, лукаво провоцира илузију избора, наводно га подиже изнад људског „стада“. Јунак се сам уздиже и великодушно је спреман да умре за заједничко добро. На самом крају јунаковог живота, црни монах му доноси последњу утеху у смрти, враћајући му „младост, храброст, радост“ и „незамисливу, неограничену срећу“ — све ово, заувек, заједно са манијом величине (Бялый, 1983, стр. 191).

Питање које „идеје“ или шта је то што побуђује Ковринову манију величине се само по себи поставља. Одговор се може тражити у чињеници да то могу бити многи радови разних научника, филозофски системи других. Међутим чињеница да је јунак на крају одлазећи на Крим понео са собом малу бележницу, а не више књига, што би се очекивало, указује на површност Ковринових научних

интересовања. На крају и сам јунак, размишљајући о свом животу самог себе оцењује као осредњег научника коме је језик науке обичан, досадан, тежак као што су му тешке и речи и мисли других људи.

„да се око четрдесете године добије катедра, да се постане стандардан професор и апатично, досадним, тешким језиком излажу обичне и туђе мисли – једном речи, да би постигао звање просечног научника, он, Коврин, морао је да учи петнаест година, да ради даноноћно, да добије тешку душевну болест, преживи несрећан брак и учини много разних глупости и неправди, које би радо заборавио. Коврин је сада јасно схватио да је медиокритет и радо се мирио с тим, јер по његовом мишљењу сваки човек треба да буде задовољан оним што јесте.“

(Чехов, 1990 (8), стр. 36).

Када се налази у свету илузија јунак је делотворан и срећан. Међутим, када се илузија истроши, живот јунака замире и јунака савладава трезвено и свакодневно расположење које прераста у досадни живот. Одсуство реалне представе о животу и свету код овог јунака је замењено илузорним светом, што се дешава када илузија стварности постане стварност илузије. Илузија се код јунака уздиже до нивоа самосвести, тј. има у овом случају егзистенцијални карактер коју су поједини истраживачи назвали „Ковринова болест“ (Камчатнов, Смирнов, 1986, стр. 47–48). Болест се овде посматра као спутавање слободе јунака. Болест се супротставља здрављу које не подразумева никакво присуство илузија. Здравље у суштини значи одсуство болести у њеном актуелном конституисању. Међутим, јунак је увек болестан или је спреман да се разболи или егзистира у илузији, или трага за њом. Зато никада није слободан (Камчатнов, Смирнов, 1986, стр. 48).

Манију величине, као и друге болести од којих пати Коврин, треба размотрити не само у медицинском већ и у књижевном контексту. Чехов дефинитивно следи науку у опису симптома болести, у њеном току. Подсетимо се да је сам аутор најавио да пише медицинску причу у којој се тумачи манија величине и у том смислу она је и блиска *Досадној причи*. Постоје дакле два приступа која јунака тумаче или сасвим сигурно као пацијента и оних који његово стање тумаче као једну од фаза кроз коју јунак може проћи ако се нађе у сукобу између норме и болног одступања од ње. Ковринова болест има двоструку природу – колико безусловно биолошку, тако и условно књижевну.

Ковриново лудилоделимично изазивају и други ликови. У почетку јунак готово да не пати од тога. Он је у чудном стању. Коврину је сасвим пријатно извесно време. Први пут када је видео монаха и схватио да је болестан и да је већ достигао халуцинације Коврин се уплашио, али је одмах убедио себе мислећи да он никоме не наноси штету и да у његовим халуцинацијама нема ничег лошег. Ковринов однос према болести промениће се до краја приче, те ће јунак болест окарактерисати већ као „тешку менталну болест“. Тако манија величине коју је Коврин у почетку претрпео, није болест у опште прихваћеном смислу те речи. Она је нека врста окидача за стварно озбиљну болест.

Коврин је опседнут мишљу да је генијалац, избрани Бог. Мисао о служењу човечанству овде је нераскидиво повезана са свешћу, мишљу о одабраности и идеји која се овде изједначава са Богом. И у овој причи, као и у већини Чеховљевих дела, ауторова права истинска слика јунака је обично дубоко скривена, али овде се, ипак читаоцима саопштава да је јунак због сусрета са монахом веома срећан. Свест о нечијој супериорности над другим људима, нечија величина доводи Коврина у стање радости и очаравања самим собом (Жилина, 2005, стр. 53). У разговору са црним монахом, Коврин задовољава своје личне тврдње, што није могуће у стварности због одсуства стварних могућности јунака.

У креацији „медицинске приче“ Чехов је свог јунака оптеретио не једном већ најмање са три болести. Коврин је и хронично нервозан, а поред тога он је и туберкулозни болесник, што је сасвим озбиљна болест којој, изненађујуће, јунак не придаје велику важност. Туберкулоза је потпуно у сенци Ковриновог претећег нервног слома. О туберкулози читаоци сазнају успут. Монах Коврину говори да је болестан и да се разболео јер је радио и уморио се, а то значи да је своје здравље и уједно и живот жртвовао идеји за коју се бори. Речи монаха могу се протумачити као да је то разлог Ковринове смрти, дакле његова „борба за идеју“, а не туберкулоза. Међутим, то је само још једна обмана као и самообмана самог Коврина. Коврин се сећа мајке и сећа се добро да је она умрла од туберкулозе. Аутор описује симптоме туберкулозе код Коврина.

„Текла му је крв на уста. Пљувао је крв, али догађало се да је двапут месечно обилно текла и тада је потпуно малаксао и тонуо у летаргију. Ова болест није га много плашила, пошто је знао да је и његова покојна мати с истом болешћу живела десет година, чак и дуже. И лекари су уверавали да болест

није опасна и саветовали му само да се не узбуђује, да уредно живи и мање говори.“ (Чехов, 1990 (8), стр. 34).

Затим, сам јунак сматра да ће умрети од болести које се неће бојати. То се касније и потврђује јер јунак ипак умире од туберкулозе, а не од нервозе „крв му је текла из грла директно у груди, а он, не знајући шта да ради, пребацио руке преко груди, манжетне су постале влажне од крви ” (Чехов, 1990 (8), стр. 34).

Књижевни почетак и, сходно томе, ауторова иронија у сцени Ковринове смрти сведени су на минимум, али још увек нису потпуно уклоњени. Последње речи приче, скретањем пажње читаоца на Ковринов благословљени осмех у својој дубини крију иронију. Ковринов однос према Тањи након доласка на имање Песоцских је веома добар. Понашање јунакиње, према ауторовој сугестији, је „театрализовано“. Она много прича, воли да се свађа и истовремено прати било коју чак и безначајну фразу с израженим изразима лица и гестовима. Театралност гестова и Тањиних реплика је очигледна иако ово понашање Коврин не примећује. Објашњавајући своје идеје Тањи, док га она гледа изненађено, говори нам како је Коврин преживео светлост, чудне, неземаљске ствари. Речи које изговара могу се тумачити као метафора, али и као речи које имају у себи религиозну компоненту. „Светлост“ је реч која се често употребљава као синоним за Бога, „чудо“ се најчешће повезује са испољавањем Бога, реч „неземаљски“ (тј. небески) односи се на оног који је боравио у Божјем простору. Одушевљен, Коврин се обраћа Тањи говорећи јој да жели љубав, која би га свог заробила, а ту љубав само Тања, може да му дâ. Коврин говори да је срећан. Ни Тања ни он не примећују контрадикције у његовим речима: жеђ за свеобухватном љубављу се окреће, он има жељу да пронађе оног који ће му пружити љубав какву жели. Он испуњава своју душу њеном љубављу. Стање усхићења толико обузима Коврина да он, чак и признајући своју љубав, остаје у потпуности - егоцентричан, не може превазићи своје јаство и заиста уђе у свет друге особе, те код Тање види само оно што жели да види. Концентрација јунака на искључиво унутрашње стање, константна самоапсорпција у себе неће га напустити ни у будућности. Може се рећи да је пропаст њиховог заједничког живота унапред предодређена (Жилина, 2005, стр. 54).

Јегор Семјонич се на свој начин осећа великим у свом послу. За свој воћњак тврди да то није само воћњак, већ читава институција и то од високог националног значаја. Државни значај воћњака је по мишљењу Јегора Семјонича

последница онога што он сам јесте. Касније, одлазећи од Тање, Коврин ће посматрати свој брак као грешку и сећајући се њега, доживљава непријатност. Чини се да га Тањино приписивање кривице не узбуђује много. Ковринова сећања на детињство су двострука: мистериозна су јер постоји у њима нешто „безобзирно и радосно“. Јунака прати осећај да свет гледа у њега и чека да га он, Коврин, разуме (Кубасов, 1998, стр. 299). Пошто је добио, како му се чини, потврду своје генијалности и способности за велика дела за добробит човечанства, Коврин не излази одмах из стања егзалтације. У том тренутку упознаје Тању, и док се чини да разговара са њом о њима као о пару, да се прича односи на њих двоје, заправо Коврин и мисли и говори само о себи. Али Тања касније, такође признаје своју грешку. Коврин није желео да обмане ни Песоцког, ни Тању, све што су они у њему препознали није било резултат Ковринове почетне намере да их превари. Није искрено желео да их доведе у било коју заблуду нити их је свесно повредио. Усамљени Коврин раскида брак, живи са другом женом у којој препознаје матерински однос. Њихов однос може се тумачити као Ковринова жеља да се ослони на живо биће, да има склониште, заштиту женску или мајчину фигуру са којом, заправо, такође нема истинске комуникацијске везе. Коначно, усамљеном и изолованом Коврину, узбуђеном због Тањиног писма, долази последњи пут црни монах са сном о жељеном, одабраном животу. Коврин сам умире срећан, уверен да је испунио животни циљ који је сам себи поставио.

Напоменимо и да се у приповеци открива и тема среће и радости која се развија од самог почетка приче и постаје доминантна током Ковринових разговора са црним монахом. Стално, непрестано стање радости, које Коврин доживљава, изненађује га и помало узнемирава. Свестан је осећаја радости од јутра до мрака. Директно повезивање радости са осећајем ужитка, црни монах самоуверено објашњава да је код особа које су ментално и морално слободније животни задовољство јаче. Потврђујући своју мисао примерима Сократа, Диогена и Марка Аурелија, црни монах се обраћа и хришћанским изворима. Тиме монах хришћанско учење повезује са учењима древних филозофа који су гравитирали рационалистичком познавању света. Хришћански извор, цитат апостола, као и навођење учења древних филозофа стварају варљив утисак сличности и идеолошке близине монахових и идеја о свету и човеку наведених аутора (Сократ, Диоген, Апостол Павле, Марко Аурелије). Црни монах директно повезује стање радости са животним задовољством, радошћу у хришћанском смислу. То је сјајно

стање мира, изведено из унутрашње хармоније која настаје само при спајању са Богом. Ковринова срећа и задовољство су засновани на радости која је побуђена поверењем у сопствено високонамењено самозадовољство, пројектовано на цео свет, иако је његов савршени свет потпуно лишен духовног просветљења. Испоставља се, увидом у садржај приче, да су задовољство, срећа и радост испунили само један део јунаковог живота. После првог разговора са монахом он признаје Тањи да је срећан, задовољан, бољи. Представљајући смисао свог живота у високој служби читавог човечанства истовремено, он се плаши да не изгуби свој уобичајени комфор, удобност и лагодност живота. Служење човечанству, високим идејама, бити у улози одабраних су позиви које магично омамљују јунака, па ипак он је и у тренуцима заноса свестан чињенице да не жели да изгуби стечени животни комодитет. Јунаково професионално опредељење је наука, филозофија (љубав према мудрости). Парадокс и поента је у томе да се научник професионално заузима за сазнање о процесима спознаје ума и његовог усавршавања током векова а да притом не настоји да схвати сопствену душу и не контролише своју памет. Мислећи да као „слуга највишег принципа“ живи „свесно и слободно“, Чеховљев јунак цени могућност и способност рационалног разумевања света. Према хришћанском учењу, служење општем добру не може се одвијати без напорног рада на његовој души са пуном свешћу и његова морална беспомоћност – сиромаштво духа и идеја жртвени је подвиг незамислив без велике љубави. Суштина и смисао љубави изнесена је у посланици апостола Павла (1Кор, 13). Ковринови снови о жртвеном далеко су од поимања љубави. Опште добро читавог човечанства, усклађено са теоријом монаха је Коврину могуће постићи једино захваљујући његовој изабраности. Идеја о жртвеном подвигу у име општег добра у Ковриновој свести неспојива је са патњом и искључује чак и саму мисао о томе. У хришћанском учењу сама идеја патње носи значење врхунске радости и среће, означена је речју блаженство(Жилина, 2005, стр. 53–55).

У многим студијама Песоцкии Ковринсу снажно супротстављени један другом. Међутим, постоје и другачија тумачења која наводе да је Песоцки заправо сличан Коврину. Коврин је за старог воћара његово огледало, само пролагођено другом времену. Јегор Семјонич је свој врт сматрао за нешто најзначајније у свом животу и није желео да врт падне у било чије руке. Он сам саопштава Коврину да жели да његова Тања има децу, да његово унуче буде

Тањино дете са Коврином и да то дете једнога дана буде наследник воћњака. Песоцки даје представу о потенцијалној будућности Коврина ако буде живео дуго. Међутим, живот је кренуо управо у сасвим супротном смеру, ка свеукупном уништењу. Воћњак је уништен, уништен је Коврин, уништен и Песоцки. Ако се приступи тумачењу једног од јунака (Коврин – Песоцки) као продужетку, наставку једног и предвиђању будућег, детаљи приче могу да се другачије протумаче. На пример када су у питању теме и особености научних радова. О себи просечном Коврин говори тек на крају приче, читаоци више сазнају о радовима Песоцког, угледног воћара, него о научној делатности Коврина, научника од кога се то очекује. То може да значи да је празнина ума, духовна смрт, једна од доминантних карактеристика јунака ове приче. Јунаци откривају своје књижевно-позоришне улоге кроз које посматрају живот. Те улоге су оне које јунаци желе, било да је реч о самоидентификацији (ја за себе), или је реч о улогама у којима желимо да нас други виде (ја за друге). Међутим, у суштини јунаци нису ни у тим улогама јер желе много више. Ови јунаци жуде за славом. Друго, код свих јунака се препознаје танка линија између психичких граница, између нормалног стања и болести. Иако аутор на самом почетку приче свог јунака одређује као болесног, Ковриново лудило за Песоцке остаје скривено све до краја приче. Мада, истина је да је могуће да се у свакодневним односима безобзирних људи неприметно поткраде деструктивна болест. Док читаоци знају да се јунаку већ појавио црни монах, Тања не сумња ништа и ништа не примећује. Све време она сања о срећи свог живота, да се уда за Коврина. Јегор Семјонич простодушно дели са њом сан о унуку, којем ће бити у стању да повери воћњак и свој животни позив. Дакле имамо свеопште слепило. Аутор очигледно представља Ковринову болест и лудило. Међутим ваљало би у тумачење укључити и почетну немарност Песоцких који не примећују ништа и мисао о њиховим „болестима“.

Када је Тања у питању, на први поглед, чини се да је Песоцки успешно одгајао своју кћер попут неке нове сорте својих јабука. Али у разговору са Коврином о воћњаку, Тања признаје да јој је на имању монотono и досадно. Да је ове речи чуо Јегор Семјонич он их сигурно не би разумео, исто онако како не разуме Ковринову нервозу. Песоцки се одлично разуме у метеоролошке прилике које су погодне за обраду његове земље и воћњака, док је Тања много ближа духовним захтевима свог будућег мужа. Она је још искренија од оца у свом

слепилу. Тања је жртва Коврина са којим је сама повезала свој живот јер јој је „изгледало“ да ће бити добро. Али, „испоставило се“ да није тако. Затим разлог њене несреће је и отац који је припремио кћер за будућу управницу имања док је она можда желела нешто друго. „Била је... и нашао га је...“; „Прихватио сам те за... али испао си...“. У концепту људских односа код Чехова нису супротстављени лоше и добро, заблуде и безгрешност, већ да сами људи, због природно својствених им особина и тежњи, долазе до грешака и трагичних последица. Да би показао како људи могу направити непоправљиве грешке, разбити живот себи и другима, Чехову није било потребно учинити неке јунаке позитивним, а друге негативним, супротставити њихове личне предности и мане, дати било коме од њих предност. Да би извршио задатке које је поставио себи, Чехову је било довољно да покаже своје јунаке у њиховом самопредстављању, усмеравајући све ка реализацији сопствених жеља, својих „заједничких идеја“, уверене у апсолутност и истинитост свог „личног изгледа ствари“.

У *Црном монаху* као ни у једној другој Чеховљевој причи, није толико пажње посвећено смеху јунака. Ковринов говор и гестови пропраћени су смехом: „Смејао се и узимао њену руку“ или „Ова мисао га је дотакла и забавила“, или „Он се гласно смејао; певао је, плесао мазурку, забављао се“. На крају приповетке док умире на лицу му је блажени осмех (Кубасов, 1998, стр. 295–296). За модерне истраживаче смех у књижевном тексту на много начина има подругљив карактер. За аутора он је важан као разарач препреке, као средство за превазилажење једностране озбиљности. Смех одликује самог Коврина, али се у неким ситуацијама чини неприличним. На пример када се Јегор Семјонич, забринут због могућих мразева и претећих губитака изгубљено обраћа Коврину питањем: „На површини земље, као што видите, мраз је, али покупите топлотни термометар на штапу два изнад земље, тамо је топло ... Зашто је то? Заиста, не знам“, рекао је Коврин и смејао се. У овом питању није било ничег смешног. Ковринов смех се може разумети једино тиме што је пре тога причао са Тањом, те је срећан или једноставно нервозан. Питање Јегора Семјонича није једноставно. Размислимо: није ли чудно да искусни вођар, природословац по образовању, не зна зашто је током мрза температура на површини тла нижа од температуре изнад тла? Нема загонетки, нема тајни у овоме нема природног феномена. Јегору Семјоничу је то несхватљиво не на природно-научном плану, већ на општем, „психолошко-филозофском“. Није ни чудо што је он претворио разговор у скуп активности

Коврина. Јунак уопште не разуме шта га питају. Не зна или се не сећа биолошког узрока појаве, а други одговор не пада му на памет.

Чехов као уметник и љубитељ природе – никада није игнорисао људску природу, оне природне особине појединца, које понекад имају најјачи утицај на друштвене функције свог јунака и стварни процес његовог живота у друштву. Простор у коме се крећу јунаци ове Чеховљеве новеле може се назвати акварелном сликом у поређењу са иначе веома прецизним детаљима окружења јунака у осталим приповеткама за које се може рећи да су у томе много прецизније. У *Црном монаху* се зна да се радња приповетке дешава на имању Песоцких и на другим местима која нису детаљно описана. Зато се може рећи да је овде реч о било ком месту у Русији (Сухих, 1987). За разлику од *Црног монаха* у *Досадној причи*, на пример, биографија Николаја Степанича развијена је детаљно: помињу се и његови пријатељи, студенти, његови разговори са студентима и пријатељима и размишљања јунака о томе. И Коврин је човек од науке, али читалац и не зна прецизно предмет његовог научног занимања, не чује његова предавања, не види га у комуникацији са колегама и студентима. Лекар и медицински научник Николај Степанич цитира и помиње филозофе више од филозофа Андреја Коврина. Исти је случај и са Песоцким и Тањом (Сухих, 1987). Употреба квалификације научник, и то уморни научник истрошених нерава у *Црном монаху* не може бити случајна, те се већ у уводним деловима приче примећује иронија, која није још увек озбиљна али довољно доприноси прецизнијем прилагођавању перцепције јунака и његове болести.

Осим индивидуалне болести у контексту приповетке препознаје се и ауторов приказ општег болесног стања друштва и разматрање питања положаја личности између земаљских оквира и духовног пространства, што нису одлике само ове приповетке. Јунаци се саморазарају, самоуништавају јер су лишени способности да појме, граде и надограђују сопствене духовне потенцијале и игноришу истину да један почетак, било духовни, узвишени, земаљски, практични потискује други (Тюпа, 1989, стр. 550). На деформацију и духовну смрт друштва указује временска одредница у приповеци које иначе код Чехова нису честе. Песоцки почиње да се бави воћарством 1862. године, а ова година се сматра почетком капитализма у Русији. Песоцки је наглашавао сопствени допринос у развоју руске индустрије. *Црни монах* је између осталог и приповетка о томе како немилосрдна друштвена структура уништава човека. То се ишчитава у просторној

символици која открива слику катастрофалне атмосфере: ограђени воћњак прекривен маглом дима с једне стране, а са друге је отворен широки простор шуме и поља у коме се главни јунак осећа беспомоћно и слабо пред налетом претећих деструктивних сила. Интертекстуалне везе са Старим Заветом осветљавају Корвина као новоствореног Адама, црног монаха као искушавача, Тању као нову Еву, а Песоцког као особу која жели да преузме улогу Бога и постане обновитељ рајског врта и човека у њему (Ремизов, 2010, стр. 19). Оно чему се нада и радује главни јунак Коврин сразмерно је са његовом слабошћу. Коврин бира пут поноса, гордости сматрајући себе Божјим изабраником, али све што ће се десити учиниће од њега понизног, подређеног и послушног поданика Песоцког, монаха и Варваре Николајевне, жене са којом живи на крају живота. Јунак не постиже научну славу коју Песоцки очекује, научна предавања за која се борио није одржао, брак му је пропао, никакав допринос човечанству није дао. Зато се ова прича може тумачити као прича о анти-Христу. Исус бира пут понизности којига води до коначне славе, Коврин бира пут уздицања који не води никуда. Човек је представљен као духовно биће које искушавано губи битку против гордости, траје у овоземаљском животу као да није ни постојало упркос могућности која му је дата и нестаје лишен сазнања о себи и свету (Freise, 1997, стр. 111). Без обзира на могућности које му се пружају било као духовни потенцијал или спољашње околности човек Чеховљеве прозе тешко открива гносеолошке принципе, антрополошку датост, етички позив, те стога није у могућности да превлада незадовољавајући положај, открије и дефинише сопствену неискazanост, превазиђе типизацију и инструментализацију, сопствену и колективну духовну смрт. Према решавању свих наведених питања, која су кључна за духовни опстанак човека, аутор је прилично скептичан.

9. Трагање за изгубљеним бићем - *Архијереј*

Синтезу основних мотива и идеја присутних у већини књижевних дела: човеково трагање за смислом живота, покушај прихватања чињенице да је смртан, дуг и болан пут до досезања духовне суштине бића, заборав и бесмртност, уопштавање љубави према вољеним особама и трагедија усамљености, човекови погрешни покушаји ка остварењу идеала бесконачности као последица несавршености људског друштва и лепота осуђена на пропаст, усамљеност и

невидљивост, естетички хенидикеп (Лелис 2009: 283), Чехов је остварио у приповеци *Архијереј* (1902) која се сматра једном од приповедака у којима је аутор остварио врхунске домете своје приповедачке уметности. Постоје и промишљања која у њој препознају аутобиографске елементе.¹⁰ Увид савременика у ауторов живот последњих година, погоршање болести, усамљеност, мисли о смрти, разумевање једноставног живота, слободе, које је откривено умирућом визијом јунака приче, подудара се са ауторовим системом вредности (Бунин, 1960, (т. 68), стр. 666). Приповетку *Архијереј* Чехов је написао у четрдесет првој години, колико има и његов јунак владика Петар. Идентификација је могућа само у ширем контексту јер се у суштини сваки читалац може препознати и барем мало пронаћи себе у овом јунаку. Зато се приповетка може посматрати као својеврсно филозофско отелотворење које се не може свести на епистемиолошке проблеме или проблеме филозофије свакодневне свести. Приповетка је претпоследње ауторово дело у којем је успео да оствари све оно што је дуго био циљ његових креативних тежњи, у ком је дата слика према којој је све оно посебно дало јединствен приказ, као што је то слика звезданог неба. *Архијереј* је једно од најкомплекснијих дела, које је, с обзиром на то да носи ауторову визију живота и света, могуће тумачити у концептима филозофског дискурса. Ауторов поглед на свет открива се у откривању сложене структуре значења. Зато је задатак тумача да открије механизме који стварају значење (Бицилли, 2000, стр. 316).

Шведски славист Н. Нилсон сматрао је да је доминантна тема приповетке *Архијереј* тема „времена и вечности“ (Nilsson, 1968, str. 193). Истражујући димензије језика и стила Чеховљевих приповедака И. Сухих наводи да је „*Архијереј* одраз кретања људске душе преко моста од земаљског бића до вечности“ (Сухих, 1987, стр. 50).

¹⁰У приповеци аутор се не ограничава само на портрет архијереја. Истраживачима је познат прототип, то је господин Михаил Грибановски, архиепископ Кримски и Симферополски. Ауторова намера је била не да прикаже лик архијереја, већ човека у њему (Солженицын, 2008). У напоменама о причи, који проналазимо у *Сочиниљствима* (Чехов, 1977, т. 10, стр. 452-462), цитиран је део одломка из сећања С. Н. Шћукина о А. П. Чехову, где се наводи да су се они упознали у јануару 1899. године. У даљем тексту дате су информације према којима сазнајемо да се прво индиректно упознавање Чехова са епископом Михаилом (Грибановским) остварило посредством фотографије епископа и Чеховљевих распитивања Шћукина о њему, после којих Шћукин између јануара и 24. априла 1899. године послао Чехову књигу велечасног Михаила *Над Јеванђељем*. Дакле, 1899. година може се сматрати временом формирања плана приче *Архијереј* и почетка рада на њој (Чехов, 1977, т. 10, стр. 454). О прототипу Чеховљевог архијереја писао је и Александар Леонтјев (Леонтјев, 2001).

Жанр приче претпоставља посебну филозофску целовитост категоријалног времена, повезаност историјског и егзистенцијалног линеарног времена с несвакидашњим цикличким временом хришћанског мита. Приповетка је готово без сижеа. Фабула је сведена на опис неколико догађаја: главни јунак, преосвештени Петар постаје болестан, постепено губи снагу и интересовање за живот, посећује га мајка коју дуго није видео и он умире. Центар приповедања преноси се са описа догађаја на промене у унутрашњем стању јунака. Приповедање је фокализовано кроз лик главног јунака, преосвећеног Петра, те у приповеци преовладава његово становиште. Слика унутрашњег стања јунака предосећање смрти, несвесна жеља за смрћу и припрема за њу говори о томе да се и ова приповетка *Архијереј* као и приповетка *Црни монах* може тумачити из перспективе књижевне танатологије. Вишезначност *Архијереја* условљава и приступ из разичитих углова и сагледавање у различитим танатолошким контекстима (Волков, Волкова, 2014, стр. 53).

Истраживачи су одавно идентификовали календарску симболику *Архијереја* (Шалюгин, 1983, стр. 99). Радња започиње у суботу на празник познат као Врбица и завршава се смрћу јунака дан пре Ускрса. Увидом у симболику времена радње приповетке, конкретно, да су се догађаји исприповедани у причи десили за време страсне, велике седмице, последње недеље поста која претходи Ускресу и која је посвећена сећањима на патњу и чин Исусове смрти, тумачи у овој причи препознају жанр ускршње приче и хагиографске елементе. У том смислу су живот и смрт јунака повезани са патњама и страдањем Исуса Христа, његовом смрћу и васкрсењем. Библијски мотиви само су један од нивоа приче. Живот архијереја узет у линеарном редоследу (детинство, учење, живот у иностранству, службовање у домовини, болест и смрт), може се посматрати у оквиру хагиографске традиције ако се узме у обзир (Кузнецова, 1994, стр. 32) оно што је заједничко свим биографијама светаца: чињеница да је јунак (светац) рођен у изразито хришћанској, побожној породици, да је беспрекорно следио хришћанско учење и васпитање, те се понашао и живео у складу с црквеним нормама. У хагиографијама смрт хероја је знак одабраности, светости. У хришћанској традицији сматра да ако неко умре пре Ускрса или на Ускрс, сигурно ће ући у „царство небеско“, односно тај човек је угодан Богу (Ключевский, 1988, стр. 429). Чеховљев архијереј, ипак, није светац ни са ауторове тачке гледишта, ни са становишта хришћанске теологије. Чињеница да је *Архијереј* последње дело

Чехова више је књижевна метафора него жанровска дефиниција (Жиљаква, 1994, стр. 274), тако да присутне библијске мотиве неопходно је прецизно сагледавати и тумачити у оном оквиру који даје текст.

У прози Чехова болесно стање јунака није нека новост. Јунак је болестан, болест напредује, одузима физичку и менталну снагу. Сагледавајући приповетку као својеврсну уметничку целину препознаје се да болест преосвећеног Петра интензивира мисао и свест јунака о сопственој слободи. Прича почиње свеноћним бденијем уочи Цвети које води преосвећени Петар. Детаљно је описано тешко физичко и ментално стање јунака. Лекару Чехову није било тешко да представи прецизну клиничку слику болести. Током целоноћне службе у Старопетровском манастиру, јунаку се физичко стање погоршавало. Изглед и тешко стање јунака нису усклађени са насловом приче, јер црквеном лицу тако високог ранга право и дужност налажу да поштује службу. Петар би током службе увек био активан, весело и срећан. Међутим овом приликом, притискао га је полумрак цркве. Током ручка са „драгим гостима“ расположење преосвећеног неочекивано се мења, он поново има главобољу. У четвртак након службе, преосвећени Петар је легао да се одмори, али одмор није могућ јер осећа бол у ногама и леђима. Током читања дванаест јеванђеља, јунак је имао јаку главобољу, ноге су му се потпуно одузеле, није могао да говори. Тешко физичко стање прате ментална криза и јунакова унутрашња драма. Развој болести запажа се и у детаљима везаним за понашање преосвећеног Петра. Он би увек пре одласка у кревет пажљиво читао старе познате молитве, што чини и на Цвети у недељу увече. У понедељак увече, архијереј је журно молио, на Велики четвртак, ни Богу се није молио. На крају, долази се до дијагнозе, јунак болује од тифуса. Историја болести јунака је представљена на спољашњем приповедном плану. Унутрашњи ниво је дубљи и указује на његово стање духа. Јунакова потрага за просвећењем духа и одговором на питање о смислу живота проткане су осећајем незадовољства руским начином живота. Јунакова размишљања која откривају и овакав вид незадовољства нису заснована на опозицији Русија – Европа (с обзиром на то да је јунак боравио у иностранству и да му је тамо недостајала домовина). Не поставља се и не одговара на питање чији је живот бољи, већ када размишља о сиромаштву, јунак види егзистенцијални проблем „сиромаштва“ света уопште и своју неспособност да одговори на она питања која људски дух намеће. У егзистенцијалној равни *Архијереја* унутрашње стање преосвештеног Петра, повезано са путем од болести

до смрти, јасно одражава физичко и ментално стање самог аутора с обзиром на то када је приповетка написана.

Чеховљев преосвећени је болестан и та субјективна стварност јунака је несумњиво примарна. Очигледно је да је он, иако образован, једва препознао озбиљну болест у себи. Поставља се питање зашто је позвао доктора тек уочи смрти? Он је јасно схватао да је болестан недељу дана пре смрти. Ништа није предузео, иако је раније слушао докторе и дуго боравио у иностранству. Јунакова егзистенцијална криза и растућа болест наводе на тумачење да болест највероватније вреба из подручја несвесног (Волков, Волкова, 2014, стр. 54). Јунак несвесно осећа да одлази из живота, више нема жељу за разговором и не успева да успостави дијалог чак ни са мајком. Било му је све тужно и досадно, иако се посети радовао.

Главни мотив приче који се у општој форми може тумачити као воља према смрти, коју најпре наговештава губитак воље за животом, одбацивање воље према телу и опоравку тела може се повезати са квази-суицидним понашањем главног јунака. Али, то би било сагледавање са аспекта психијатрије. Ако би се уважио религијски аспект, онда би се воља за смрћу могла тумачити као знак светости, као превазилажење телесности. Преосвећени Петар жељу за смрћу поистовећује са вољом за самоидентификацијом. Јунак одбацује мисао о удобном животу са друштвено престижним положајем. Један од закључака на које наводи танатолошко истраживање овог јунака јесте да се смрт појављује као једна од етапа самоидентификације, она ће подићи човека и уздигнути га изнад свих могућих земаљских опозиција, укључујући и фундаменталне опозиције у сфери духа, важне за великог верника, а то је опозиција Божје милости и сопствене „моралне снаге“ (Волков, Волкова, 2014, стр. 55). Два тока приче *Архијереј*, болест и смрт јунака и његово просветљење, указују да се тема ове приповетке може одредити као покушај обнове човека и повратак изгубљене везе са људима и Божјим светом. Човечанство одувек покушава да себи представи крајњи циљ људског развоја и до сада је најбоља представа о идеалном уздизању човечанства појам Бога. Индивидуална психологија је дошла до погледа који у извесној мери разуме усмереност као идеалном савршенству утврђивањем норми осећања за заједницу. Људи нису обдарени моћима да појме апсолутну истину. Они су присиљени да размишљају о будућности и резултату свога рада. Идеја осећања за заједницу, идеја једног стања у којем се замишља да су решена сва питања

живота, да су решени проблеми односа са спољашњим светом, усмеравајући циљ савршенства који у себи носи циљ једне идеалне заједнице увек је производ осећања за заједницу (Adler, 2017 (1), str. 248 – 251). Људи који су схватили и знали да се смисао живота састоји у томе да човек има удела у целини човечанства, настојали су да побољшају осећање заједништва и љубави. Бригу за спасење и срећу човека налазимо код свих религија. У свим великим духовним покретима света људи су се трудили да појачају осећање заједништва и религија је у том смислу једно од најважнијих настојања (Adler, 2017 (1), str. 273). Међутим, Чехов је овом приповетком указао на један проблем код људи усмерених ка достизању питања смисла живота и апсолутне истине. На путу ка откривању животног смисла и апсолутне истине Чеховљев јунак сазнаје да је титула архијереја прогутала свештеника начинивши од њега несрећног усамљеника. Болест јунака се овде, на трагу ставова Ролана Барта, може посматрати као херменеутички код чија се мистеријарезшава тек на крају приче (Барт, 1994, стр. 21).

У овој приповеци није занемарљиво значење верског празника Ускрса (Христово васкрсење и обећање вечног живота). Оно сугерише универзалну повезаност појава, трајно духовно вредновање (о истини и лепоти), онтолошко јединство света (Лелис 2009, стр. 284). Последњи земаљски дани преосвећеног Петра подсећају на последње дане Исуса Христа. Петар осећа да умире, али у њему нема страха од смрти. Према смрти је равнодушан, али није равнодушан према животу, не жели крај. Он је равнодушан према ономе што следи, а то је смрт. Ова психолошка ситуација, условљена егзистенцијалном кризом преосвећеног Петра, препозната је као пример парадокса ауторове визије света (Стрельцова, Звонникова, 1998, стр. 120). Јунак који се у животу понашао као човек чији живот говори да је по свему близак Богу у време кад предосећа надлазећу смрт понаша се сасвим супротно. Очекивало би се да се он за тај чин припрема, да размишља о обреду причешћа, о цркви. Међутим, лежећи у кревету три дана он престаје да се моли. Све је указивало на то да је близак Богу, али у тренутку блиске смрти испоставља се да се понаша као сваки неверник. што је необичан парадокс.

Ако се посматра понашање архијереја као обичне особе током последњих дана живота, онда није тешко закључити да у средишту приповедања нису приказани смрти нити сама смрт једног архијереја, већ духовно оживљавање

једноставног, обичног човека, његовог моралног васкрсења и стицања унутрашње слободе. На нивоу композиције примећује се опозиција жељеног и стварног, прошлости и садашњости, светлости и таме, радости и туге, унутрашње слободе и препуштања судбини. Духовно преображење архијереја, васкрсење једноставног, обичног човека може се посматрати и као историја победе дубоко личног, људског над деперсонализованим, живота над смрћу, вечног над тренутним. Мотиви се мењају. На нивоу језика стабилизују се лексичким понављањем. Речник је емоционално обојен и често градацијски структуриран. Све ово ствара сложен ритмички образац једне семантичке целине. Процес обогаћивања семантичке структуре јединица текста посматрамо у избору наслова текста. Реч „архијереј“ указује на професију главног јунака. У композиционој целини која би представљала врхунац приче добија значење једноставног, обичног човека (Лелис, 2009, стр. 285). Архијереј Петар није успео ни да се отргне сили заборава која је врло брзо успела да прекрије његово постојање. Није лако протумачити замисао аутора јер Чехов није покушао да читаоцима објасни своје мисли и искуства. Смрт је мистериозна а живот мистерија за већину живих. Често се дешава да се смисао живота, божанска истина отвара човеку само у последњим тренуцима живота (Холодјук, 1999, стр. 202)

У првом делу текста назначени су мотиви душевне патње особе уморне од животне рутине, свакодневног живота, вреве, малих дневних обавеза, досадних посетилаца. Мотив чежње духа појачава се током текста, а затим се приповедање приближава теми Петровог архијерејства, да би се удаљило од ње и назначило друге семантичке црте. Јунакова свест је преокупирана мислима о људској несавршености, о нескладу људских односа, сујети, бригама, интересу, напорима у свету у коме је све привремено, пролазно и флуидно. Унутрашња криза јунака која се појачава престаје да се доживљава искључиво као поколебана моћ вере једног свештеника (Лелис, 2009, стр. 285). Мучније узнемирење, помешано са горком иронијом, проузроковано је послом који се тицао болесног епархијског архијереја кога је Петар свакодневно посећивао и чак примао молиоце уместо њега. Приговори, потражње, молбе ништавних људи су га веома узнемиравали и могао је да се смири само у цркви.

„ И сада када се није добро осећао, запрепашћивала га је ништавност, ситничавост свега онога за шта су молили, због чега су плакали; љутили су га заосталост, бојажљивост; и све што је базначајно и непотребно мучило га

је својом множином, и чинило му се да сада схвата епархијског архијереја, који је некад, у младости, писао Учења о слободи воље а сада се, рекло би се, сав изгубио у ситницама, све је заборавио и није размишљао о Богу“ (Чехов, 1990 (9), стр. 296).

Ипак, није осуђивао људе, никоме није судио и као човек по природи добар, све их је жалио. Његов став према другима прати хришћанско искуство заједништва. Он прикрива осећај унутрашњег сродства са свима који га окружују. У старачком хркању увек незадовољног, љутог, глупог старца, Сисоја Петар чује „нешто усамљено, сирото“. Када тако нешто осећаш чини ти се да си непоштен и усамљен. Страх и страхопоштовање сопствене мајке према њему доносе Петру највећу бол. Нарочито зато што размишљајући о мајци он осећа захвалност за сву топлину и нежност којим га је грејала док је био дете. То топло срце сада му недостаје и преосвећени је дубоко усамљен. У сновима се враћа у детињство где је било све лакше, јасније и радосније. Небитне успомене из детињства постоје само захваљујући једном процесу померања, а психоанализа показује да су оне замена за друге, значајне утиске чију репродукцију нешто омета. Индиферентне успомене нису се сачувале захваљујући сопственом садржају, већ захваљујући асоцијативној вези свог садржаја са једним другим, потиснутим, односно прикривеним садржајем. Долази до омашке у сећању: памћење не репродукује оно што би требало да репродукује, већ нешто друго као замену (Frojd 2014 (2), str. 49–51).

Сасвим разумљиво се намеће ново питање: зашто осећај усамљености има особа која је изабрала сопствени пут да служи Богу? Сећања на светлију и радосну прошлост изазвао је долазак мајке који је иначе важан елемент заплета приче, као и долазак оца Сисоја у манастир. Архијереј Петар је духовно сам и волео би да прекине своју усамљеност у друштву своје мајке. У почетку му се само чинило да је видео мајку у гомили људи током службе. Она га је гледала лепо са пријатним, радосним осмехом. Архијереја је у бескрајној гомили изненадило не само људско лице, већ лице веома блиског, човека, рођака. Због тога је тихо плакао архијереј, а мало по мало и црква се испуњавала тихим плачем, претварајући свечани ритуал у прави догађај. На површини видимо мотив искрених суза које прочишћавају душу (која „цели дан дрхти“) преосвећеног Петра, које га враћају у стање заштићеног детета које мајка штити од свих невоља и патње, које је загрејано њеном љубављу и не зна за усамљеност. О мотиву суза у

овом Чеховљевом делу детаљније ћемо говорити у даљем току текста. Мајка, која сина није видела девет година дошла је пословно са намером да реши питање помоћи својој кћери Варењки. МаријаТимофејевна владики говори о тешкој ситуацији његове сестре.

Потреба јунака за мајком није уобичајена већ егзистенцијална. Јунак би хтео са неким да разговара, али примећује да га не чују ни мајка нити отац Сисоје, чија улога у заплету такође није занемарљива. У једном тренутку, Петар почиње да схвата да је мајчинска љубав та подршка која му је дала снагу. Након што је живео неколико година у иностранству, он је изненада осетио да се слика мајке постепено спаја у његовом уму са сликом домовине. Доласку мајке архијереј се заиста обрадовао као сусрету са блиским човеком. Петар, упркос физичким тегобама последњих дана живота, неколико пута се срећно смејао, подсећајући се да је његова мајка дошла. Долазак мајке је догађај који даје душевну снагу и притисак унутрашњој трансформацији Петра. То је повратак на почетак живота, повратак до чисте и детиње светлости и перцепције света. Архијереј лако проналази заједнички језик са осмогодишњом нећаком Каћом, разуме њена осећања, диви се њеној непосредности и црвеној коси, која јој, када се подиже испод чешља, даје изглед анђела. Није случајно што се Петрова унутрашња трансформација најпре односила на опажање мајке. Мајка се нелагодно осећала и потиштено понашала у његовом присуству, ретко је говорила, тражила изговор да устане. Али у близини умирућег, обичног човека то није био случај.

Осим лика мајке, и ликови Каће, оца Сисоја и парохијана имају значајну улогу у заплету приче и осветљавању лика јунака. Црвенокоса Каћа са анђеоским сјајем косе који симболизује светост је ауторово подсећање на дечју једноставност и спонтаност као израз суштине бића. Није случајно да владица Петар, враћајући се к себи, Павлу, Павлуши, налази једноставност, природност и слободу. Катја је једини лик који код архијереја види особу, а не социјални статус. Кад је владица умирао, Каћа је била бледа, тешка, стајала је близу и није разумела шта је са њеним ујаком. Концепт смрти недоступан је дечјој свести. Деца су носиоци времена које ће доћи после, она су гаранција вечног живота.

Улога оца Сисоја је такође важна. Каћа има осам година, отац Сисоје седамдесет. Каћа свет гледа као на нешто добро и лепо, отац Сисоја свеукупно окружење иритира. Људи, појаве, стил живота све је код њега неодређено и исто. Било је тешко разумети оца Сисоја па чак и по питању где се налази његова кућа,

да ли некога воли или било шта, да ли верује у Бога. Отац Сисоје је специфична луталица, чије бескућништво има другачији карактер од бескућништва архијереја Петра с обзиром на то да он није нашао душевни мир и да се извесна визија света владике открива у поседњим тренуцима живота. Владика се удаљава од манастирских зидина, које су један историјски облик живота. Лутање владика враћа у кућу свога оца. Сисојево лутање лишено је позитивног почетка. Он нема ни место ни време. Његов животни пут је дуг. Положај владике на аксиолошкој и старосној оси „Каћа – Сисоје“ је средњи. Владика има четрдесет и једну годину и умире релативно млад што даје посебну драматичност приповести. Каћа и отац Сисоје су на супротним временским осама: дете га подсећа на време кад је био Павлуша, старац на онога што би могао постати у старости. Незадовољство архијереја руским животом огледа се у томе што не воли оца Сисоја, али и чињеници да га иритирају парохијани. Када владика посећује у граду једног од архијереја, помоћника епархије одједном ће осетити навалу тескобе, отуђења, преваре јер је схватио положај архијереја који је, иако највиши у рангу који је могао да у том животном добу достигне, доноси болно сазнање да иза статуса архијереја свештеник престаје да се види. Јунак је уништен као човек, расејан у друштвеном простору. Да би се вратио свом духовном бићу потребна је људска жртва, односно да се потпуно отуђи од окружења (Волков, Волкова, 2014, стр. 55). Чеховљеви савременици су код самог аутора примећивали понашање које се подудара са понашањем владике Петра пред сами крај ауторовог живота (Бунин, 1988, стр. 187).

Чини се да овај Чеховљев јунак живи свој посебани живот, другима неразумљив, али људима је он блиска особа. Самог јунака током приче непрестано савладавају променљива расположења, која су знак потресних сумњи и интензивног трагања за унутрашњим миром. Мотив размишљања, сумње и дестабилизовања јунака, помера причу, покреће је и зауставља онако како се мисли покрећу код свештеника. Он размишља о далекој прошлости, животу у иностранству, како је жудео за домовином и како се вратио кући. Сећао се са топлином иностранства. Сада му се живот своди на одлазак у цркву на службу, повратак кући, поновни одлазак у цркву и повратак кући итд. Када се коначно враћа последњи пут он завршава свој земаљски пут (Јелис, 2009, стр. 286–287).

Наслов дела *Архијереј* добија потпунији значај који употпуњава идеолошко-уметнички контекст приповетке. Архијереј у причи није само човек који има један

од врховних чинов у православној цркви. То је и особа уморна од своје статусне друштвене улоге, особа коју је уморила улога духовног учитеља, човек коме је високи црквени чин донео усамљеност због које је дубоко погођен, особа која је тражила, али није нашла одговор на главна питања о смислу човековог постојања. Он је једноставан, обичан човек, који се не издваја од других, али је поред тога човек под теретом црквеног статуса који му је додељен. Поставља се још једно питање, да ли је Петар човек који је пронашао пут до истине и да ли радосно иде према њој, ако је толико видљиво да је му једино смрт даје слободу од гужве, заморне друштвене улоге, физичког и менталног бола. Људе, парохијане, чак и мајку, уобичајену службу, преосвештени доживљава као препреке ка сагледавању дубина сопственог бића. Потреба за тим је у овој причи дата паралелно са јунаковом несвесном жељом за смрти, јер је само то једини излаз из јунакове егзистенцијалне кризе (Волков, Волкова, 2014, стр. 56). У последњим тренуцима, пре смрти-ослобођења, одласка у заборав, он је замишљао да је он једноставан, обичан човек који хода брзо по пољу изнад кога се плави широко небо поплављено сунцем и слободан је као птица, може ићи боло где.

Из свега наведеног није тешко закључити да је јунак ове приповетке заправо већ дуго духовно мртав, те да то схвата, парадоксално, тек у тренуцима наступајуће смрти. Да су његов позив, животно опредељење и дугогодишњи начин живота били управо они који гуше живот. „Чинило му се (...) да не осећа овај тежак манастирски мирис“ (Чехов, 1990 (9), стр. 301). Сећања на живот који би се могао назвати животом јунака су враћала у рано детињство, пре почетка пута који је био такав да је гасио живот.

Једна од наративних стратегија коју аутор користи у креирању јунака и естетског света новеле је вишеструка антонимија. На нивоу радње и заплета препознаје се неколико антонимија. Прва је уочљива у самим именима главног јунака Павле – Петар. Павле је секуларно име јунака, Петар је црквено. Павле на грчком значи мали, безначајан, Петар (на грчком) значи стена. Символика имена упућује нас на апостола Петра и речи Исуса Христа: „И кажем вам: ви сте Петар, и на том камену ћу створити своју Цркву и врата пакла неће надвладати над њом“ (Матеј, 16, 18). Одабир имена главног јунака Петар – Павле и њихова идентичност са хришћанским светитељима је ауторов стилски маркиран језик. Имена Павле и Петар у контексту слике главног јунака имају реминисцентну природу, као и име мајке Марије Тимофејевне које се може тумачити по хришћанском кључу и

указивати на свето порекло њеног материнства (Азарова, 2010, стр. 89). У *Архијереју* самим значењем имена Петар (и уједно начином живота главног јунака) истиче се чврстина, али та чврстина, види се, није својство карактера јунака, већ последица његове функције. Сви људи у овој провинцији, када их је гледао, чинили су му се малим, уплашеним, кривим. Не желећи то, код људи је пробудио страх. У тексту је дат и милозвучни деминутивни облик његовог имена Павлуша, два пута у непрописно директном говору (у сећањима јунака) и три пута у обраћању Марије Тимофејевне свом умирућем сину. Из животне приче о архијереју учимо како је Павле постао Петар, али у сцени смрти догађа се обрнута трансформација: „стена“, његова милост, Петар, своди се на Павлушу, („мали“). Рођење и смрт се тако спајају. Трансформациони модел имена (Павлуша – Петар – Павлуша) доводи до још једне антонимије: појединачно „ја“ сукобљава се са социјалним статусом хероја, тј. мајка – син и ђаконица – архијереј (Тюпа, 2001, стр. 44).

Напомињемо да у номинацији јунака преовладава друштвена функција. Архијереј Петар носилац је високе титуле на својој друштвеној функцији и он заузврат престаје да прави разлику између човекове породичне и родне припадности и његове личности. У Старопетровском манастиру сви људи изгледају исто, сви имају исти израз очију. У цркви је гужва безлична, људи нису били видљиви, као претходних година. Отуђење јунака најјасније се манифестује у односу са мајком и ова линија је посебно наглашена у тексту. Током службе која је трајала целе ноћи, као у сну или делиријуму, архијереју се чинило да је у гомили Марија Тимофејевна, коју није видео девет година, или старица налик мајци. Сусрет са мајком у цркви несумњиво одговара еванђеоском Христовом сусрету са родбином (Матеј, 12, 46–48). Кад је апостол Петар питао Христа: „Шта да радимо?“ Христос је одговорио: „И свако ко напусти куће, или браћу, или сестре, или оца, или мајку, жену, или децу, или земљу, за име мог, он ће стотину пута добити и наследити вечни живот“ (Матеј, 19, 29). Касније, сам преосвећени Петар током разговора с мајком примећује њихово велико отуђење. Он прве мајчине речи оцењује као стране. У свести читалаца ова антонимија се појачава једноставним понављањем.

Следећа антонимија препознаје се на линији свакодневни живот – биће. Аутор приказује јунака на врхунцу каријере. Међутим, епархијски архијереј, кога преосвећени Петар у једном тренутку видимо замењује, је једном у младости

написао *Учење о слободној вољи*, али сада је, чинило се, прошао све детаље, све заборавио и није размишљао о Богу. И ту се налазе кључне речи „ситнице“, „слободна воља“, „Бог“. Епархијски архијереј, заробљен „ситницама“ у црквеном животу, заборавио је да постоји Бог. Како Петар решава ову контрадикцију?

Аутор врло штедљиво извештава о животу преосвећеног Петра пре болести. Податке о томе налазимо у сећањима јунака. Сећања обично чувају оно што човек сматра значајним и најчешће је најзаступљеније детињство. У тим сећањима већина детаља је из свакодневног живота: време када је Павлуша босоног ходао за чудесном иконом „са наивном вером, са наивним осмехом, срећан заувек“, неће се поновити. Јунак се присећа споро периода развоја своје каријере црквеног лица и ту видимо да он није субјект, већ објект радње, није слободан у исказивању своје воље. Тај мотив одсуства слободне воље у књижевном делу Чехова има аксиолошки значај. Чехов је у већини својих дела представљао оне ситуације које говоре да се у животу много тога догађа супротно људским жељама, супротно основним духовним тежњама. Пасивност, инертност на личном или друштвеном нивоу нешто је најстрашније и када човек нема снаге да јој се одупре, он заборавља да мисли о суштини бића и живота, о Богу. Аутор праву вредност види управо у човеку, али човек је за животне вредности најжалост заинтересованији онда када је слаб, а не док је у пуној снази. Архијереј Петар се сећа како је у иностранству слепи просјак сваки дан певао под својим прозором о љубави и свирао гитару, и док га је слушао, из неког разлога он је увек размишљао о прошлости. Значење слике слепог просјака који пева о љубави може се тумачити као наговештај неиспуњених људских могућности јунака који стреми ка једној животној сфери, живећи углавном сакривен иза бројних страница књига, сакривајући се онако како је јунаку *Досадне приче* промакао живот најмилијих, јер је мисао на њих потиснула мисао о науци. Бројни детаљи говоре да је владика велики љубитељ књига: „много је читао, често писао“.

Ограниченост јунака није само у томе што он није познавао женску љубав, већ и што не воли довољно ни своје парохијане. Тај детаљ је још један у низу веома важних које откључавају вишеструку симболику приповетке. Преосвећени Петар крши Христову заповест током страсне седмице. Са подносиоцима молби он се нелагодно осећа, љути се, баца молбе на под. Не воли да их слуша, иритирају га молбе, нервира се и љути. Смирио се тек у цркви. Било је неопходно да он воли своје парохијане, али подносиоци молби изгледали су му тако

„досадно и глупо“. Чак и мајка, како је аутор представља, делује као молилац. Некада је водила јунака и његову браћу код богатих рођака, сада је довела своју нећакињу Каћу. Разговор за ручком који мајка усмерава ка теми сиромаштва сестре Варењке преосвећени прекида постављајући питање о свом старијем брату и саопштава мајци колико му је недостајала у иностранству. Док говори мајци о љубави према њој и о томе како му је недостајала, он чује строги одговор „Хвала“. Лошу комуникацију има и са оцем Сисојем. И у оном тренутку када мајка назове јунака пре смрти као у детињству „Павлуша“, „сине“, „душо“, он више није могао да изустити ни реч, ништа није разумео. Тема неуспеле, лоше комуникације једна је од честих у Чеховљевој уметности. Ликови су заокупљени својим проблемима и мислима, они не чују у свакодневном животу своје ближње, али свима су потребни разговори. Често такав дијалог „глувих“ изазива комични ефекат, али у *Архијереју* реч која није нашла одјек драматичан је доказ несавршености бића у целини. Усамљеност Чеховљевих јунака је суштинска, егзистенцијална.

Мајка је за јунака сећање на прошлост и детињство. Он разуме циљ њене посете, али не жели да је доживљава онако како доживљава парохијане молиоце. Код јунака се не препознаје искрено саосећање са невољама рођака јер је тренутно обузет емоцијама, радошћу због сусрета са мајком. Мајка има саосећања за невоље сиромашних у селу, али не и у великом граду. У тексту се издваја једна, чини се нелогична фраза „Иако ништа, али, хвала Богу, можете живети.“ Такође и дрхтави израз мајчиног лица и гласа архијереја подсећа на то да пред њим не стоји толико мајка колико ђаконица и један од оних лоших молилаца који га иритирају и његово расположење веома брзо јењава.

У четвртом поглављу Каћа плаче и тражи од ујака новац. Овде је срце архијереја већ отворено за саосећање и он детаљно пита девојчицу о људима који су јој блиски и на крају и он плаче (Собенников). У Чеховљевој прози иначе сузе нису толико знак слабости колико знак хуманости. У приповеци *Архијереј* главни јунак плаче три пута: у Старопетровском манастиру у суботу уочи Цвети, у уторак у црквеном олтару и у разговору са Каћом у четвртак. Такав низ има своје значење. У манастиру Старопетровском плаче човек – архијереј. Његов плач се преноси на вернике и црква је испуњена тихим повицима. У олтару цркве плаче човек који је у овом животу постао архијереј. У четвртак плаче само човек којег је дотакла туђа невоља. Плакање прочишћава душу јунака, сједињује га са другим

људима, са Богом. Тиме Чехов указује да је светост у просвећивању сваког духовно и материјално сиромашног живота сажалењем и саосећањем.

У приповеци се налази и реченица у којој се износи да је он је веровао, али му још увек није све било све јасно. У њој постоји епистемиолошка супротност, јер црквени свештеник Петар мора имати јасан смисао живота. Одсуство „нечег најважнијег“, више идеје у људским животима препознају многи Чеховљеви књижевни јунаци, као на пример професор Николај Степанич у *Досадној причи*. У Чеховљевој прози незадовољство животом и тражење суштинског значења живота је неизоставан услов за самоактуализацију личности и истовремено онтолошки укоренено својство људске свести.

Свакакве мисли обузимају преосвећеног Петра током вечерње службе у уторак док су монаси певали. Архијереј, док се певала тропарија, није осећао кајање због греха, ни туге, како се верује, већ „мир ума, тишину“. Али даље мисли јунака неће показивати „мир ума“. Он плаче јер предвиђа своју смрт, све му је нејасно, а јунакова лична драма пројектује се у светску драму која се одражава у служби. Призор у олтару преноси дијалектику осећања и мисли, места и времена, укључујући јединствено људско постојање ограничено временом на бесконачан број других живота. Призор у олтару има прстенасту композицију, почиње и завршава се певањем. „Како данас добро певају!“, мислио је архијереј. Стања јунака као што су мир – патња – радост указују на ментално кретање, преокрет. Јунак осећа исту радост и у тренутку смрти. Поље и небо, као метафора слободе, супротстављају се друштвеном статусу, манастирским зидинама, провинцијском граду и целом руском животу. Овај опис, подударан је са оним који описује Павлушу који хода бос иза иконе. Обнова човека претвара се у повратак коренима, себи. Каријера архијереја била је одлазак јунака од себе, обичног човека. Јунак самом себи поставља питање „Какав сам ја архијереј?“ Учење, академија, страна држава и велики провинцијски град (у граду има четрдесет две цркве и шест манастира) просторни су израз друштвеног статуса, али не и целовитости особе. Целовито је за Чехова повезано са природом и завичајем. У визији скоре смрти, јунак не открива туђу земљу о којој је сањао, већ поље и небо. „Није схватао и чинило му се како, већ сасвим једноставан, обичан човек, иде пољем брзо, весело, лупкајући штапићем, а над њим је широко небо, преплављено сунцем, и он је сада слободан као птица. Може да иде куда му се прохте“ (Ћефов, 1990 (9), стр. 303). Себе види као луталицу са штапом, поље је равно путу. Стаза,

пут значи отвореност и непотпуност. Пут је супротан свему што има границу, укључујући и зидове који дословно и фигуративно раздвајају јунака од других људи (Тюпа, 1989, стр. 88).

Права природа овог јунака не зависи од простора, већ од времена као и код свих Чеховљевих јунака. Они знају свој лични почетак, касније траже своје време у свеопштем времену и зато „гледају“ у прошлост, будућност и у вечност (Собенников). Јунак *Архијереја* носио се мислима у далеку прошлост, у детињство и младост, када су такође певали о младожењи и палачи, а сада је та прошлост изгледала живахна, лепа, радосна, што вероватно никада није било тако. За време читања Дванаест јеванђеља на Велики четвртак, архијереј је видео са обе стране читаво море светла, чуо пуцкетање свећа, али људи нису били видљиви, као и претходних година, и чинило се да су сви исти људи који су били тада, у детињству и младости, да ће сваке године бити исти. Архијереј себе види као део целине, наставак традиције. Отац му је био ђакон, деда је био свештеник, прадеда је био ђакон, а цела породица је, можда, од прихватања хришћанства у Русији, припадала свештенству, а његова љубав према црквеним службама, свештенству, због звоњања звона била је урођена у њему, дубоко, неизрециво. Јунак се у својим мислима враћа на почетке свога постојања али и на мисао о личном животу и смрти које аутор, смештајући радњу у дати временски оквир, повезује са смрћу и васкрсењем Исуса Христа и обећањем вечног живота. Испразност црквеног живота види се и у следећем опису којим се извештава шта се десило након архијерејеве смрти. („Нови архијереј викар постављен је месец дана касније и нико се није сетио владике Петра. И тада су у потпуности заборавили.“) Архијереј је заборављен јер је особа на друштвеној функцији лако заменљива. Обичан човек, Павлуша, остао је у сећању не само мајке, већ и Каће. Чехов уметнички истражује егзистенцијалну ситуацију „човека и бића“, приказује је у кључним испољавањима као што су болест и смрт, али и у свакодневним животним појавама. Зато у Чеховљевим причама нема религиозне догме, нема моралне дидактике, нема лаких одлука. Читалац мора пронаћи одговор на питање које му је поставио аутор.

Живот душе јунака исказан је преплетом вербалног ткива, ликова-симбола и мотива који имају свој редослед. Најпре су то магла, сумрак и тихи плач у цркви, месец као знаци надолазећих промена. Следе затим слике мисли о хармонији у природи и мисли о мајци, успомене из детињства, срећни смех,

срећни тренуци живота и доживљај равнотеже осећања. Затим ће уследити другачије слике, пролећно сунце, наивна девојчица, мајка као странац: обраћање са Ти или Ви? У души архијереја постаје тужно, досадно, расположење се мења, сећа се чежње за мајком у иностранству. Месечева светлост, фрагменти из живота преосвећеног, молиоци, и досадни детаљи из живота архијереја праћени су размишљањима о сврсисходности сопственог живота. Мисли о томе да је постигао све што је било на располагању човеку у његовом положају. Архијереј је веровао, али је нешто најважније пропустио. И певање у цркви твори посебан доживљај и одводи душу и сазнање од мисли о коначности као усуду човековом. Понављања исказа „исто као и јуче“, „досадан“, „суморно“, „поражавајућа празнина“, осећаји осујећености, размимоилажења лепоте и властите неостварености садржане су у мотиву разочарања. Питање „Какав сам ја архијереј“ је наставак мотива фрустрације и сумње. На крају видљива је у мислима јунака опозиција близу – далеко, повратак на име Павлуша, свест и одређење сопствене личности – обични монах. Следи пут јунака кроз поље, мотив тајновитости и мистерије смрти. На крају, живот се наставља, преосвећеног Петра више нико није помињао.

Истраживањем духовне смрти јунака на примеру Чеховљеве приповетке *Архијереј*, антрополошком и психолошком профилизацијом преосвећеног Петра, закључујемо да је проблем духовне смрти аутор препознао и код оних људи који су се определили за професије које подразумевај напредак, положај, популарност. Реч је о јединкама чија спољашња слика указује на интелектуални потенцијал, настојање појединца да се бави и духовним а не само материјалним добрима, који имају јасну представу о смислу живота, благовремено постављене животне циљеве, који познају смисао амбиције и рад на изграђивању професионалне каријере и који имају представу о јакој духовности. Наведена слика може бити варљива, фасада која маскира проблеме који муче и оне не толико образоване, мање стабилније, људе без титула и изграђене каријере. У приповеци *Архијереј* аутор није толико тежио пројекцији патње људске душе и смрти, него је сажео и уобличио духовне трансформације једноставног, скромног човека, његовог моралног васкрсења и стицања унутрашње слободе (Громов, 1993, стр. 199).

На основу интерпретације приповетке, испоставља се да је Чеховљев архијереј, преосвећени Петар за све време одрастања, сазревања, рада на изградњи каријере, себе доживљавао као једног од оних који су ближи Богу и

истини у односу на друге, а заправо је све време свога живота одраслог, зрелог човека био духовно мртав. Бездан животне празнине јунак сагледава непосредно пре своје смрти. Аутор се у приповеци зауставља на приказу једне од животних етапа јунака, на етапи јунакове самоидентификације. Преосвећени Петар духовно оживљава на крају свога живота али не као црквено лице, већ као обичан једноставан, човек коме нажалост једино смрт може донети унутрашњу слободу. Заробљеник друштвене функције која му је додељена, не сигурно случајно, већ заслугама које је стекао као свештено лице, заробљеник свих могућих „ситница“ које испуњавају црквени живот, он није био субјект свог живота. Претрпан „ситницама“, понављањима, постао је духовно пасиван, инертан и на личном и на друштвеном плану и то је било оно најстрашније. Далеко од ближњих, породице, браће и сестара, био је током свог живота неприступачан за контакт са њима па и за љубав и размену емоција уопште. Разговор са њима личио је на дијалог глувих. Нико никога није чуо, али су сви имали потребу за разговором. Градећи каријеру архијереја, није успео да заволи људе. Иритантни молиоци били су показатељ да преосвештени ипак не воли људе. За животне вредности, нажалост заинтересовао се онда када је постао потпуно слаб. Свештеник Петар морао би имати јасан смисао живота. Испразност, једноличност и рутина црквеног живота заробили су га и донели одсуство оног најважнијег, „више идеје“, осећаја целовитости и хармоније. Каријера архијереја била је одлазак јунака од себе, обичног човека. Преосвећени Петар био је човек који је у свом животу постао архијереј и нестао као човек. Да би се вратио себи, као личности, као човеку, требало би да постоји могућност новог живота, која нажалост не постоји.

Одсуство више идеје, осећаја смисла, елементарне љубави, бескрај усамљености, узалудност напора да се нешто промени, недостатак животног елана нагризају јунаке *Архијереја*, али и универзитетског професора Николаја Степанича у *Досадној причи*, уметника сликара у *Кући с мезанином*, наратора новеле *Огрзд*. Јунаци Чеховљеве прозе који трагају за смислом живота пре или касније схватају да је пут до досезања духовне суштине бића болан, испуњен самоћом, душевном патњом и борбом против напорних настојања већине да се живи у сигурним оквирима просека, осредњости.

10.Музика, говор душе - *Ротшилдова виолина*

Свака Чеховљева приповетка језгровита је по својој суштини и изузетно структурно сабијена. Чеховљеве јунаке испуњава мноштво унутрашњих значења што подразумева опширно и сложено тумачење свих, па и оних наизглед безначајних ликова. На основу увида у целокупан Чеховљев приповедачки опус може се закључити да је концепција ликова, њихово преображавање у своју супротност, један однајомиљенијих ауторових стваралачких поступака. Типичан пример овог поступка може се пратити на примеру структуре приповетке *Ротшилдова виолина*, те на структурирању главног јунака, суровог, неосетљивог малограђанина, који тек на крају приповетке постаје сасвим другачији човек. У томе се види дијалектички развој лика. Судаћи према првим страницама приповетке, од свих било када приказаних нечовечних и грубих људи, јунак *Ротшилдове виолине* је најнечовечнији и најгрубљи (Чуковски, 2010, стр. 135). Јунак, столар и виолиниста, под утицајем изненада срушеног света, налета туге – смрти супруге – и сопствене тешке болести, сумира резултате свог живота. Процењујући свој живот окупира га мисао и осећај колективне лажи која лебди над људима. Под налетом болних мисли постаје потпуно збуњен тим једним већ успостављеним редоследом. Нестао је живот ближњег и он поставља себи необично наивна и истовремено веома дубока питања о томе зашто људи увек раде погрешно, шта је потребно да би радили праве ствари; зашто људи једни друге спречавају да живе; зашто је у свету тако чудан ред да живот дат особи само једном, пролази без користи; када не би било мржње и злобе, људи би имали велику корист једни од других. Јунак не добија одговор на своја питања, али их преноси читаоцима. Таква питања поставља сам живот и у томе је уметност Чеховљеве приповетке. Виолиниста, столар је поред тога и изузетно талентовани музичар, који непосредно пре своје смрти компонује мелодију у коју је уткао сва своја збуњујућа и тужна питања. Његов колега музичар никада није чуо толико тужну мелодију. Разбацана и растурена душа преточена у звуке наставља да живи у уметности и код људи изазива тугу, плач, страх и истину. У *Ротшилдовој виолини*, незадовољство личним животом доводи јунака до осећаја универзалне невоље (Бялый, 1983, стр. 190).

Једна од главних тема Чеховљеве прозе је човеков сусрет са смрћу из перспективе вечности. У приповеци *Ротшилдова виолина* тема се обрађује на примеру малог човека Јакова Иванова и његове судбине. Анализа овог јунака, на почетку суровог, немилосрдног и безосећајног човека у свом дубљем слоју открива скривену племенитост малог човека који је на граничној животној ситуацији, увек близу смрти. У приповеци је приказан пут човека до бића као човека, до праве „слободе личности“ који у тренутку свођења животних рачуна сукобе уздиже на виши ниво и доводи до тога да читаоци уочавају промену ауторовог става и промењену објективност наратива. Јунакова тескоба постаје и тескоба аутора и човека уопште (Skaza, 2006, стр. 784–786). Јаков Иванов спада у тзв. „малог човека“, занатлија, произвођач погребних ковчега и уједно талентовани музичар. Изненадна туга, женина болест и смрт пробудиће у њему потиснуту свест. Писац преокрет успоставља путем дводелне ситуације. Почетна ситуација је анегдотски конципирана минималистичком техником, а завршна, романтична ситуација, приказује се након преокрета који се дешава у јунаку када се централна тема, тема смрти, открива из скривеног значења и уздиже на виши ниво. У обе ситуације представљено је духовно путовање Јакова Иванова. Из свакодневног ништавила, предрасуда и мржње, неразумевања друге особе, размишљања о губицима који су у првом случају комични, банални, гротескни из духовног мртвила до свести о животном смислу.

Јаков Иванов, израђивач погребних ковчега зарађује од смрти других у градићу у коме се ретко умире. Зато је стално на губитку и водећа мисао духовног живота овог човека је мисао о губицима. Његови губици су малобројни смртни случајеви у запуштеном граду у коме живи и ради. Губитак је и болест шефа полиције, који је отишао на лечење у губернијски град, тамо боловао две године и умро, те је тиме Јаков изгубио уносан посао, није му направио ковчег. Губици су и ситуације када се праве венчања без музике, верски празници када се сматрало да је грех радити. Јаков никада није био расположен, његов дух умртвили су страшни губици чију је тиранију морао трпети. Губици би обузимали јунакову свест и раздвајали га од правог живота, било каквог живота, скромног, али живота, од дружења са људима. Душа овог јунака је представљена у гротескној слици. На то указује и чињеница да су му суседи дали надимак Бронза, чак су у се и деца томе ругала и у томе се огледа људско опипљиво схватање смрти као изгубљене зараде. Приповедна грађа сконцентрисана је око овог јунака који је

лепо свирао на виолини и повремено, када би га звали свирао би на свечаностима у једном оркестру (Свенцицкая, 2015, стр. 73). У јунаковом односу према свом колеги из оркестра препознаје се и „јеврејска тема“, тема расне мржње (Skaza, 2006, стр. 786).

Сам наслов приповетке указује на једно посебно значење које није толико присутно у фабуларној стварности дела и које открива Чеховљев симболизам. Иако аутор себе никада није сматрао симболистом, читаво његово дело упућује на то да је поставио темеље руског симболизма (Белый, 2002, стр. 833). У многим приповеткама запажа се да поједини предмети који служе за свакодневну употребу постају симболи, носиоци извесних идеја. Основно предзначење симбола подразумева реално представљање света надпостојања на нивоу постојања, тврдио је Јуриј Лотман (Лотман, 1992, стр. 193). Чудаков наводи да су Чеховљеви симболи обични свакодневни предмети који се показују као знакови другог значењског нивоа (Чудаков, 1971, стр. 167). Скоро сваки предмет код Чехова може бити симбол: кишобран, виолина, кромпир, футрола. Да би идејна сликовитост могла бити симбол неопходно је да упућује на нешто друго што она у суштини није и да буде за те друге предмете закон градње (Лосев, 1995, стр. 26). Виолина у овој приповеци представља један светли зрак, малени зрак душе која је у главном јунаку окорела (Лукић, 2018, стр. 84).

Виолина током радње приповетке припада Јакову Бронзи. Само је она нешто вредно, светло, нешто што га може утешити. Ротшилд, музичар из оркестра, добија је на крају, након смрти главног јунака. Виолина превазилази физички живот свога првобитног власника. Иако је име јунака који добија виолину у наслову приповетке, он је сасвим очигледно споредни јунак (Свенцицкая, 2015, стр. 73). Чехов иначе своје јунаке не оптерећује великим мислима и идејама. Напротив, посматра их у свету у којем живе, слика њихову суморну реалност (Палавестра, 2012, стр. 180). Јаков Бронза, читавог живот живи на граници између живота и смрти. Јака текстуална позиција, којој припада наслов и номинација јунака у почетку може заинтриговати читаоце због једне необичне комбинације. Презиме Ротшилд и некада и сада асоцира на познату породицу богатих људи. Ово презиме је жариште, центар, који гради шири систем, у чијим се оквиру могу тумачити детаљи приче. Уобичајено повезивање таквог презимена и семантичка веза очекивала би се са економском и

финансијском сфером, а не са подручјем уметности. Дакле, сам наслов поставља енигму која ће се у извесном тренутку приповедања разјаснити (Кубасов, 2015, стр. 165).

Аутор професију свог јунака не бира случајно. Да његовим животом влада преплет живота и смрти видљиво је одмах у ентеријерној дескрипцији простора у коме Јаков живи сиромашно, окружен мртвим предметима. То је само једна соба која представља његов дом и у њој је све његово покућство: пећ, брачни кревет, ковчези, радни сто и алат, виолина. Живећи од туђих смрти, јер прави погребне ковчеге, он је на неки начин и у животу и ван живота. Може се рећи да је Јаков уметник у свом занату, јер се сваки занат може подићи до естетских димензија, а самим тим и до нивоа уметности. У том смислу и Јаковљева мисао током сахране своје жене Марфе „Добар посао!“ (када мисли на то како је израдио ковчег). Реакција се не мора тумачити као срамота, већ као посебан начин да човек осети уметника у себи, некога чије лично искуство не може одвратити њега самог од своје вештине (Свенцицкая, 2015, стр. 73).

У приповеци јунак није наратор. Од почетка наратор је веома пропорционални приповеда о месту и људима и продире успешно у свест свог јунака. Очигледна су настојања наратора да дешавања у приповеци прикаже из перспективе главног јунака. Но, открива се чудан парадокс: унутрашњи говор (монолог) јунака реконструисан у речима наратора и директни говор јунака у причи звуче потпуно супротно, као да је реч о сасвим различитим људима. Пример је поређење речи (мисли) када јунак говори (мисли) о губицима и када слично томе размишља и о својој жени, њеној болести и смрти као губитку (Свенцицкая, 2015, стр. 73).

У садржају приче износе се шири и ужи просторни детаљи. На почетку приче каже се да је град био мали, гори од села, да су у њему живели скоро само старци, који су умирали тако ретко. Било је досадно живети у њему. За болничке потребе и потребе затвора ковчези нису били потребни. Јаков Иванов звани Бронза живео је у једној улици у кућерку, сасвим сиромашно може се рећи бедно са супругом Марфом. У тој соби имао је пећ, брачни кревет, радни сто и све потребно за занат којим се бавио (Кубасов, 2015, стр. 166). Специфичност Чеховљеве наративне структуре је у томе што се у извесним језичким јединицама може пронаћи више семантичких нивоа. На почетку приповетке, када неименовани наратор извештава да је град био мали, сугерише се просторна

величина унутар које ће се одвијати догађаји приче. Након тога наратор ближе оцењује град тиме што закључује да је био гори од села. Констатација се завршава без појашњења о томе зашто је град, место дешавања радње, гори од села, од каквог села и слично. Пошто готово све Чеховљеве приповетке захтевају поновљену перцепцију, значење одреднице града који је гори од села ће се утврдити касније. Садржај приче износи да је град лош, гори од села за музичара, Јеврејина Ротшилда, који се појављује у наравији много касније. У граду живе само стари људи, потенцијални купци, муштерије Јакова Бронзе, међутим они живе дуго и готово не умиру. Музичар Јеврејин, који свира на свадбама у граду старца, такође нема посла. Влада учмалост, досада. Ништа се не дешава. Млади се ретко жене, старци ретко умиру. У опису града укрштају се три индивидуалне тачке гледишта: перспектива Јакова, Ротшилда и наратора. Четврта тачка гледишта је колективна, то је опште, јавно мишљење становника. Навођењем да су људи у граду ретко умирали, наратор указује и на то да ковчези код Јакова нису наручивани за оне који би умрли у затвору или болници. Јаков у граду није имао посла, значи ни пара (Кубасов, 2015, стр. 167).

Становници града мислили су да је Јаков живео у погрешном граду и да је којим случајем радио у губернији имао би сигурно своју кућу, ословљавали би га с поштовањем, био би Јаков Матвеич. Овако, он је био само Јаков Иванов. Јунак у причи има три именована: Јаков Иванов, Јаков Матвеич и Јаков Бронза (улични надимак). Номинација Јаков Иванов је подељена. С једне стране, то је свакодневно неутрално обраћање становника града (звали су га само Јаков). Они који га нису боље познавали ни били са њим у сродству повезивали су његово постојање са гробљем као местом његове активности. Јунак постоји као Јаков и има „улични надимак“ – Бронза. Дечасти су га задиркивали ословљавајући га надимком Бронза, чиме су очигледно понављали једну од опција „општег мишљења“. Симболика се препознаје и у надимку јунака Јакова – бронза и у презимену другог јунака – Ротшилд. Бронза је реч која означава легуру метала, првенствено бакра и калај са различитим примесама од којих се праве мале кованице. Бронза је и традиционални материјал од којег се праве скулптуре и споменици. Име Ротшилд је такође асоцијативно повезано са речима злато и богатство. На неки начин значење оба имена Бронза и Ротшилд повезана су са богатством, но њихови животи су у супротности са значењима имена. Јаков живи скромно непрестано мучен мислима о губицима. Да би ублажио свест о бедном

животу, суочавајући се са мислима о томе колико је на губитку он узима своју виолину. Виолина је Јакову, када не свира на свадбама, средство за ублажавање стреса (Кубасов, 2015, стр. 170). Док свира као да га обасјава унутрашњи зраксветлости, драгоцен честица његове душе која се оваплоћује у материјалном светуу облику виолине, коју он доживљава као живо биће, беспомоћно инезаштићено (Лукић, 2018, стр. 84). Мисли о губицима уздижу се до нивоа апсурда када Јаков размишља о томе да је уопште човеков живот губитак и да човек има више користи од смрти.

Прва реплика двојице јунака је о свирању. Њих двојица се не воле али Ротшилд поштује таленат Јакова Бронзе. Ротшилд је иначе и једина особа у граду која директно изражава своје поштовање према Јакову, ценећи пре свега његов музички таленат. Јаков је за Ротшилда најпре талентовани виолиниста, па тек после шкрти произвођач ковчега. Ротшилд има посебну позицију у причи. Јунак по чијем презимену прича добија наслов има то једно име у причи и може се претпоставити да му Ротшилд вероватно и није презиме. Сасвим је могуће да је и Ротшилд иронични надимак овог јунака као што су Јакова прозвали Бронза. Заједничко за двојицу јунака је што живе сасвим скромно, супротно од својих надимака, нису богати али су изузетно музички талентовани. Да би преживео виолиниста Јаков је приморан да израђује погребне ковчеге. Ротшилд флаутиста открива у себи касније талентованог виолинисту. Тако виолина постаје медијум духовног заједништва људи (Кубасов, 2015, стр. 174). Почетна нетрпељивост према Ротшилду се превазилази у тренутку када Јаков „мали човек“ постане свестан себе и надилази мржњу према другом. Умирући Рус Јаков даје виолину Јеврејину Ротшилду који је био дуго у његовом животу поред њега али као омрзнут и презрен човек (Skaza, 2006, стр. 784).

На првим страницама приповетке Јаков Иванов је безосећајно створење, изрод, злотвор, човек лишен свих људских осећања, без имало хуманости у себи. Некада је имао ћерку која је умрла. Јунак не само да за њом не тугује, већ је неким чудом и заборавио да је она уопште постојала. „То ти се привиђа!“ – говори он жени, кад она покушава да му напомене да су некада имали ћерку. Бездушност се види и у његовим односима са женом. „Чини се да је он никада није помиловао, није се над њом сажалио и ниједном се није досетио да јој са свадбе донесе нешто слатко или купи мараму, већ је само викао, грдио је због штете и ударао песницама“. Зато није чудно што је она смрт дочекала са радошћу: била је срећна

што може једном заувек да оде од његове мучне тираније. Потпуно одвојен од живота, затворен у себе, усамљен и очајно мрачан овај необразовани и груби човек је толико подивљао да за њега није постојала ни породица, ни домовина, ни пријатељи, ни природа. Не може се замислити да се неком осмехнуо или упутио пријатељску реч. Цели живот проживео је поред широке и поетичне реке, али некако чак ни реку није приметио. У старости је „био у недоумици како се десило да у току последњих четрдесет или педесет година ниједном није био на реци, а ако је можда и био, онда на њу није обратио пажњу”. Јаков на почетку приповетке личи на неког отпадника који је далек од свих људских осећања. Могла би га обрадовати само нека нова смрт житеља градића и веома се жалости што се то ретко дешава. Тачно је да он од тога живи и да је смрт других његов главни приход, али човек који се у свом животу радује једино мртвацима мора бити морално чудовиште. Јаков Иванов је стигао дотле да је чак за своју, још живу жену, почео да узима меру за мртвачки сандук. Она је још жива, још увек стоји на ногама, а он већ уз њу прислања мртвачки аршин и само што болесница пада у постељу, он јој (буквално пред њеним очима) прави мртвачки сандук. А онда узима бележницу и пише: „Марфи Ивановној мртвачки сандук, 2 рубља и 40 копејки” и уздише зато што му је жао тих пара, јер је поврх свега он безосећајна циција која дрхти над сваком копејком, плаши се сваког трошка и непрекидно је обузет насртљивим мислима о огромним губицима. Његов цицијашлук је ситан и опак. Забрањивао је жени да пије чај, пила је само воду. Опседнут манијачким убеђењем да је смисао људског битисања једино у приходима и расходима, таква наметљива мисао-водиља испуњава целу његову психу и ниједног тренутка је не напушта. Његова манија не храни се само реалним чињеницама, већ и неком чудном фантазијом и мислима о профитима који му измичу. Све га то мучи и прогања не само у колиби, кад размишља о свом просјачки бедном домаћинству, већ и усред природе, док посматра пејзаже који немају никаквих додирних тачака са приходима и расходима. Пејзажи су богати и прелепи, али и они су само повод да се поново узнемири бесмисленим рачуноводством. Психолошки проблем овог човека види се у томе што где год да пође он мисли само о једном истом.

Међутим, постепено, манијачка мисао шкртице због личних губитака, помера се изван граница његових личних егоистичких интереса и потреба и под утицајем тек преживљеног потреса прожима се некористољубивом тугом због губитака које трпи цело човечанство. „И због чега човек – наставља своја тужна

размишљања Јаков – не може да живи тако да не буде толиких губитака и штете? Поставља питање због чега су исекли брезовик и борову шумицу? Због чега се не користи пашњак? Због чега људи увек раде оно што не треба? Због чега уопште људи сметају један другом да живе? А услед тога имају само штете. Кад не би било мржње и пакости, људи би један од другог могли имати огромну корист. Испоставља се да су ситне егоистичне мисли о малим личним губицима овог опседнутог профитом човека довеле до широких и узвишених мисли о небројеним губицима које свим људима наноси њихова зверска, грабљива свакодневица. „Због чега уопште људи један у другом да живе? Па од тога настају страшне штете. Ужасне штете!”. „Због чега постоји такав чудан поредак на свету, па живот, који се човеку даје само једном, пролази без користи?” Својом узвишеном тугом због тешке бездушности и пакости, мрачни човек уздигао се до протеста, (истина неактивног), против оног сувог друштвеног поретка који је беспоштедним унакажавењем наносио овако тешке губитке. Тако се Јаков појављује као веома сложено биће, обдарено најпротивречнијим квалитетима: он је истовремено циција и тиранин, а носи све клице хуманисте и истинољупца који захтева општенародну срећу. Ликова у чијем је профилисању постигнута изузетна сложеност, неприродан, истовремено жив, органски спој у једном карактеру, човеку позитивних и негативних црта, великих врлина и великих мана је мало (Чуковски, 2001, стр. 135–138).

У приповеци посебну пажњу заслужује појава болести и њена функција у наративној структури приче. Марфа и Јаков умиру, највероватније од тифуса. Од ове болести иначе умиру јунаци у Чеховљевим причама *Тифус*, *Три године*, *Архијереј*. Аутор веома успешно литерарно даје клиничку слику болести. У Чеховљевој прози је видљиво да је аутор често размишљао не само о смрти својих јунака, већ и о свом одласку из живота, посебно након што је схватио да је и сам озбиљно болестан. Тифус је привлачио пажњу лекара Чехова јер се онај који лечи пацијента могао лако и једноставно заразити, а исходи болести су били поражавајући. Смрт преосвештеног Петра у *Архијереју* од тифуса означава завршетак ових дугих размишљања писца. Можда је мисао о могућој изненадној смрти од тифуса помогла Чехову да победи драматично очекивање исхода туберкулозе. Чехова-уметника тифус је привлачио у оном смислу зато што је давао способност јунаку да превазиђе уобичајену свест. Свест се мења и код оболелог Јакова. Видимо да се смањује растојање између њега и Ротшилда и

долази не само до просторног већ и унутрашњег, духовног зближавања јунака. Јакову је болест омогућила да види у Ротшилду не Јеврејина већ човека.

Заједничка људска природа манифестује се у емотивно чувственом сродству различитих личности. Само на самртничкој постељи Јаков спознаје прави систем вредности, то је референтна тачка у којој се постаје особа, а да није у питању новац. Поред болести тифуса, прича даје јошједну слику болести коју можемо назвати губитак памћења и коју је аутор представљао и у неким делима. Тај феномен аутор приказује двоструко. Јакову се сећање враћа након смрти Марфе када је дошао сам на место где је некада био пре педесет година. Сам је седео са њом испод врбе и певао песме: и одједном је сећање у Јакову оживело. Проширење свести јунака доводи до проширења уметничког простора и времена, те се сазнаје више појединости о Јакову и Марфи. Педесет две године живели су у једној колиби. Марфа се удала са седамнаест година. Из различитих информација и ретроспективних елемената формира се слика времена у причи. Специфичност временског оквира приче је у томе што је време повезано са верским празницима. Јаков размишља када је празник Јована Богослова на који се надовезује празник Светог Николаја Чудотворца, затим следи недеља, онда понедељак-тежак дан за рад и слично. Време се у приповеци специфично гради. Јаков се сећа онога што је било са Марфом, Марфа памти време од пре педесет година. Није једноставно прилагодити се временском почетку и линијском следу приче. Постепено се чини да се прича о Јакову, Марфи и Ротшилду одвија из условне будућности, када ни Јаков ни његова супруга више нису живи, када Ротшилд више није флаутиста, него виолиниста, који свира на поклоњеном инструменту. На одређеном значењском нивоу може се чинити да читаоци претпоставе да је уметнички свет приче *Ротшилдова виолина* прича о већ умрлим супружницима Јакову и Марфи, који су умрли у кратком временском интервалу. Будућност из наративне перспективе постепено прелази у садашњост: сви се у граду питају одакле Ротшилду тако добра виолина. Он је давно напустио флауту и сада свира само виолину (Кубасов, 2015, стр. 174). Ротшилд просипа исте жалосне звуке као некада из флауте, али када покуша да понови мелодију коју је свирао Јаков седећи на прагу, онда излази јако тужна мелодија, толико тужна да слушаоци плачу, а он пред крај окреће очи и каже: „Вахxxx!..“ Крај приче је у корелацији са нараторовим излагањем. Прошло је време, Ротшилд је одавно напустио флауту. Ни Марфа ни Јаков нису живи. Мали град није више тако мали.

Тако се значење наслова приче *Ротшилдова виолина* открива тек на крају приче. Крај приче у темпоралном смислу значи једно будуће време у односу на време приповедања. Од Јакова Бронзе остала је само једна мелодија која се изводи на виолини и кроз коју живи његова душа. Ротшилд свира виолину коју је добио од свог колеге, свира је на прагу онако како је некада свирао Јаков. Положај свирања виолине на прагу важан је за откривање душевног стања јунака. Јунак свирајући у том положају, на прагу, постиже некакав душевни мир. Док је Јаков свирао на виолини Ротшилду плакао је усхићен откривши мелодију своје душе. Ротшилд и Јаков су проживљавали сваку мелодију која је излазила из тог маленог инструмента. Јаков предаје виолину и мелодију, ту сићушну искру своје душе која ће се слушати и након његове смрти. Предмет материјалног света – виолина добија смисаону пуноћу, претвара се у слику – симбол (Лукић, 2018, стр. 85). Ротшилд је добио од Јакова не само виолину већ са њом и контраверзно душевно стање. Виолина је ујединила Јакова и његовог бившег непријатеља. У последњем тренутку живота постао је његов брат, као и сви становници града који слушају не толико Ротшилда, колико његову свирку. Виолина постаје чаробни инструмент који може свирком усклађивати свет око себе.

Још један осврт на наслов приче и Ротшилдово име наводи на закључак да је Ротшилд заправо секундарни јунак који има функцију дубљег тумачења портрета Јакова Бронзе. Поред тога наслов указује и на уметничку раван приче, па се донекле може говорити о томе да се Чехов овде користио поступком метонимије. Подсетимо се да су поједине Ротшилдове особине веома сличне особинама Јакова Бронзе. Ротшилд има свог антитетичког близанца унутар текста. Он је Јеврејин флаутиста, у интертекстуалном смислу речи он је неки далеки Барон. Упркос очигледним разликама, Јаков Иванов је у некој врсти двоструког сродства са Ротшилдом. Једно је уметничко сродство а друго што их повезује је новац. Постати Ротшилд сан је многих људи што се дешава неким Чеховљевим јунцима у другим приповеткама. Но у овој причи име „Ротшилд“ које асоцира на злато повезано је са апсурдом живота. Да је аутор настојао на приказу материјалног стања својих јунака, онда би можда примеренији наслов дела био „Два сиромаша“.

Кретање на временској линији од садашњости до прошлости, наводи да се обрати пажња на још један књижевни асоцијативни детаљ у *Ротшилдовој виолини* на партнерски однос Јакова и Марфе. Марфа је одлучила да свој животни век

проведе са Јаковом и провела је живећи са њим пола века. Али за мужа она није била животни сапутник, већ нешто попут ствари неопходне у домаћинству. Није случајно јунаково излагање које открива некакву хијерархију и процену микрокосмоса у животу Јакова Бронзе. Све њихово покућанство чине сто, брачни кревет, пећ, радни сто, алат. Јаков се може на неки начин тумачити и као јунак бајке. Јунак бајке најчешће тражи особу коју је изгубио због кршења забране и жели да дође до ње и стекне срећу са њом. Јаков тражи своје изгубљено време и што је најважније у потрази за њим открива свој бесмислени узалудни живот (Кубасов, 2015, стр. 179). Бронза је човек са маргине у граду у коме живи. То се види из ситуација када га дечаци подругљиво ословљавају „Бронза“. Јунакове мисли о материјалним губицима, животним губицима не могу да се уклопе ни у какву бајку.

Као и у другим приповеткама и овде је могуће наићи на библијски подтекст као кључ за разумевање. Може се открити веза приповетке и са „Књигом проповедниковом“, једном од омиљених библијских књига Чехова. Човек који своди резултате свог живота уочи смрти – главни је мотив ове старозаветне књиге. Утицај библијског текста препознаје се у многим Чеховљевим причама. Могуће је да, осим наведених интертекстуалних веза постоје и друге, још увек неоткривене. Свакако се примећује сложени идејни и наративни поступак у структури приче *Ротшилдова виолина*, која је прилично сложена и богата интертекстом (Кубасов, 2015, стр. 181). У *Ротшилдовој виолини* све се заснива на апсурдности. Човек који прави погребне сандуке у слободно време свира на свадбама је апсурд. Мера за сандук своје жене која је још увек жива, то је безосећајност која заиста доводи до апсурда. Јунак је веома узнемирен због чињенице да у години постоје празници, јер губи тако зараду .- такође апсурд. Скоро цео његов живот је бесмислица. Међутим, крај приче све мења (Бялый, 1983, стр. 208).

Приповетка развија у једном значењском слоју и тему талента и уметности. Музичка тема иначе употпуњава гротескну слику у почетној ситуацији. Када је Бронза седео у оркестру, лице му се прво знојило, црвенело, било је вруће, мирисало је на бели лук, виолина је шкљоцала, ухо је пискало. С леве стране свирала је плачућа флаута на којој се црвенокоси Јеврејин свирао са мрежом црвених и плавих вена на лицу које су носиле име чувеног богатог Ротшила. И овај проклети Јеврејин, чак и најсмешније успева да расплаче. Без икаквог

видљивог разлога Јаков је осећао извесну мржњу према Јеврејима, посебно према Ротшилду (Skaza, 2006, стр. 786–787). Комика и гротеска почетне ситуације изражавају у наративу немоћ Јакова који је у својој немогућности беспомоћан и немоћан да има живу комуникацију са људима. Не разуме друге људе, оне из „погрешног света“. Јаковљев однос према свим људима је такав, чак и према Марфи (Skaza, 2006, стр. 787). Иако наратор покушава да читаоце уведе у духовни свет свога јунака и приближи им јунаково виђење реалности, превodeћи животну реалност у уметничку, наратор показује да он нешто види што не види главни јунак. Реч је о уметности, о тој вештини која се не завршава само израдом ковчега, већ о оној уметности која постоји закључана у виолини. Током приповетке виолина је та која комуницира са мотивима штете и сажаљења. Обични реални животни мотиви претачу се са метафизичким, са мотивом музике који има извесну везујућу функцију између реалног и метафизичког света. Бронза је мајстор у изради ковчега и мајстор музицирања на виолини. Има скромне приходе од обе делатности. У почетку свирање на виолини омогућава, ублажава ове животне губитке, што материјално, што духовно да се тежак живот поднесе лакше. На почетку приче наратор нам сугерише оне чисто материјалне губитке, затим је реч о губитку човека и његовог живота. Сажаљење, туга, непокојство поводом тога најпре обухвата само Ротшилда, а затим ће се пренети и на све оне који буду слушали његово музицирање. Тако су мотиви испреплетани и међусобно условљени, што је више губитака у животу, то је више музике у приповеци и музика све тужније звучи. Мисао о уметности развија се и доводи до тачке болести и смрти јунака где се заправо рађа уметност.

„Није му било жао да умре, али чим је код куће угледао виолину, стеже му се срце и би му жао. Виолину не може понети са собом у гроб, па ће сада она остати сироче и с њом ће се збити исто што и с брезом и боровом шумом. Све је на овоме свету нестајало и нестајаће! Јаков изиђе из колибе и седе на праг привијајући виолину на груди. Обузет мислима о упропашћеном животу, пуном губитака, он је засвирао ни сам не знајући шта, али испало је жалостиво и дирљиво, те му сузе потекоше низ образе. И што је дубље размишљао, то је виолина тужније певала“ (Чехов, 1990 (7), стр. 347).

Они су јединствени, сједињени уметник и уметност, стваралаштво у једном тренутку када Бронза сам свира испред Ротшилда на прагу. Након тога Јаков умире, а уметничко дело почиње да живи самостално све до оног тренутка док не

постане и потоне у окове обичности. „И ова нова песма се толико допала у граду...“ (Свенцицкая, 2015, стр. 77).

Таленат за Чехова није неки споредни квалитет, већ најважнији, он је човекова суштина. Чехов је таленат разумео веома сложено. У оквиру овог појма аутор је убрајао душевну чистоту, некористољубивост, ширину и узвишеност мисли. Због тога снагом своје уметности он читаоца не приморава да заволи полудивљег Јакова већ да се са дубоким саосећањем односи према његовој трагично унакаженој личности и да свим својим бићем осети да је то необични, велики човек који се у својим размишљањима о животу уздиже до широко уопштених идеја о опасности „друштвеног поретка“, заснованог на пакостима и лажима (Чуковски, 2001, стр. 141).

„Од живота, човек има само штете, – филозофира Јаков – а од смрти корист“. Тај закључак је за некога ко израђује мртвачке ковчеге, наравно, исправан, али је ипак увредљив и горак: „Због чега на свету постоји тај ужасан поредак, па живот, који се човеку даје само једном, пролази без користи“. (Чехов, 1939, стр. 299). Јаков није само човек обдарен музичким талентом, он је, и композитор који има драгоцену способност да изражава дубока осећања и мисли за које није налазио речи. „Јаков је изашао из колибе и сео поред прага, привијајући уз груди виолину. Размишљајући о пропалом и губитничком животу засвирао је и ни сам не знајући шта, али испало је и толико тужно и дирљиво да су и њему самом низ образе грунуле сузе. И колико је он дубље размишљао, толико је тужније певала виолина“. Ово певање није „узалуд nestало“. Чуо га је други музичар: „уплашен и збуњен израз на његовом лицу постепено се заменио тужним и патничким; он је затворио очи као да доживљава болно усхићење“ – и када је касније тај музичар поновио ту мелодију коју је створио Јаков, слушаоци су, према Чеховљевим речима, плакали. (Чехов, 1939, 302). Значи, импровизација је стварно била таква да је својим слушаоцима могла да сугерише „болно усхићење“ и да их до суза потресе. Већ самим тим писац наглашава да је Јаков био натпросечан човек, да су његове мисли „о уништавајућем погубном животу“ биле толико дирљиве, широке и надахнуте и да су, изражене музиком, палиле и мучиле људска срца. Ту је видљиво и због чега се, због тешког губитничког и мизантропског друштвеног поретка, туга Јакова Иванова прелива са тугом самог Чехова: испод одбојне спољашњости ограниченог насилника, Чехов је успео да открије светао таленат који се ослобађа стеге и жуди за праведношћу и истином.

Сасвим разумљиво се поставља питање да ли је Јаков праведник или мизантроп и намеће одговор да није само једно нити друго или да је и једно и друго. У приповеци се врло упечатљиво осећају они злокобни утицаји који су унаказили Јаковљеву психу. Човек је сатеран у теснац свог градића, спутан је немаштином и сујеверјем и само треба да изађе на улицу кад почиње да га прогони група малишана, који у приповеци симболизују зверску пакост што бесни по целом градићу (Чуковски, 2001, стр. 142).

Аутор приповетком поставља питање каква је страшна машина за унакажавање људских душа био тадашњи руски живот, кад му је успело да од таквог, изузетно талентованог човека који је испуњен великодушном тежњом за општенародном срећом, створи крвника својих најближих. Од свих губитака, које у приповеци набраја Јаков, највећи губитак био је он сам: могао је да постане борац за истину и разум, а претворио се у отупело чудовиште и наказу. Да би се употпунила слика немилосрдних људских односа који окружују главног јунака аутор у причу укључује локалног болничара, пијаног и развратног човека који се пацијентима обраћа крајње нехумано. Сазнавши колико Марфа има година болничар сматра да је довољно живела и не помишља да пацијента саслуша.

Загушљива и мучна свакодневица! Грубост, удесетостручена глупошћу! Али, ако је због свега крива друштвена средина, ако је она такво племенито срце претворила у животињу, значи да таква средина треба да се промени и постане другачија, и тек онда ће од Јакова Иванова и свих других руских Иванових, као љуска да нестане све њихово дивљаштво испод којег ће се испољити оно дивно, поетично и узвишено, што се дубоко скрива чак и у овом мрачном човеку. Видело би се да је његово „мрачњаштво” скоро цело туђе, а суштина његове личности је велика обдареност и неурољива жудња за другачијим, човечнијим и исправним животом. Ма како да су се у Јакову незнатно испољиле те особине, својствене целом народу, оне јасно сведоче да у њему постоје „прикривени покретачи”, који, ако им се само одреди рок, могу да униште злобну стварност која их је поробила. Чехов је знао да ће се то неизоставно догодити, јер је навикао да све животне појаве доживљава у њиховој историјској перспективи, пројекцији, и зато толико често, јунаци његових драма и приповедака, нарочито оних, које је написао при крају живота, говоре о будућности као о неизбежној срећи. *Ротшилдова виолина*, без обзира на сав горки тоналитет, јесте једно борбено дело које није рођено из малодушности, већ из гнева (Чуковски, 2001, стр. 143).

ВИДУХОВНА СМРТ ЈУНАКА У ПРИПОВЕТКАМА ЛАЗЕ ЛАЗАРЕВИЋА

1. Интелектуалац у потрази за идентитетом

Оригиналност поетике Лазе Лазаревића показала се на самом почетку у оригиналном, проницљивом, креативном и до тада у српској књижевности непознатом психолошком портретисању јунака, што је уједно и значило продор модерних струја у српску књижевност. У појединим приповеткама наилази се на мотив дубоке унутрашње буне човека који мора да буде поражен захтевима средине и времена, захтевима њиховог патријархалног духа, који нема снаге да се томе отме и који дубоко осећа да је његова предаја истовремено и његова лична кривица који у њему самом условљавају трајно животно незадовољство (Богдановић, 1951, стр. 462), па и духовну смрт. У његовим литерарним портретима налазимо ликове малограђана који су склони лаким ужицима, али и српских интелектуалаца који су у додиру са Западом и науком постајали безвољни мекушци и сентименталци (Barac, 1954, стр. 165). Лазаревићева приповетка је обликовала уметнички свет и слику унутрашњих, емоционалних сукоба појединаца који су најчешће били последица преламања сукоба патријархалног и модерног у свести оних чија су стремљења била усмерена ка модерном, новом и прогресивном и које су патријархална средина и укореењени кодекс спутавали. Лазаревић са мање или више детаља слика унутрашње конфликте пасивних појединаца које уништавају одсуство самопоуздања, подршка породице, страх од самостално донесених одлука и сл. Узроци и последице сукоба представљених у Лазаревићевим приповеткама могу се разматрати и уважавањем ставова Фројдове психоанализе која наводи да до примарног људског конфликта долази због тога што се човековим нагонима и тенденцији за њиховим задовољењем супротстављају најчешће неписане норме средине и друштва које су чврсто утемељене у већини породица. Приповетке Лазе Лазаревића, весници модерних тенденција у српској књижевности, оцењиване су као незаобилазно антологијске (Скерлић, 2000, стр. 247) и савршено стилистички обликоване у „сажетости излагања, хитром вођењу дијалога и ритму реченица“ (Кашанин, 1977, стр. 114). Лазаревић је написао мали број приповедака, али је свака од њих, у времену кад су се појављивале, била књижевни догађај (Глигорић,

1970, стр. 116). У својим најбољим приповеткама он је писац са лепим, чистим језиком, са течним, уверљивим дијалогом и, што му је с правом истицано у заслугу, с занимљиво и верно извајаним карактерима (Кош, 1979, стр. 192). Оригинална по тематици која заобилази претерану идеализацију патријархалне заједнице и наглашену критику зеленашког капитала, оне су скренуле пажњу на једну нову тему коју Јован Деретић одређује као „жртвовање личне слободе“ јунака којима тај поступак неће донети мир, већ животни промашај (Деретић, 2011, стр. 829). Лазаревић није само изузетни мајстор целина и сижејних прелома, већ и микроплана: описи дочека лађе, бањске атмосфере, карташке собе, дечјих ратних игара, кафанског друштва, појединих ликова, патријархалне идиле кућне задруге, атмосфере љубавне чежње, сугестије симболичке снова и предметног окружења, дијалогске секвенце (Иванић, 1996, стр. 84). Приповетка Лазаревића је рафинирана уметничка новела у којој је све урађено мајсторски; и вешто одабрана тема, и специфични мотив, и чврсто збијена структура фабуле, драмско-новелистичка напетост, изванредна опсервација и пластичност описа, све до неочекиване поенте, психолошки сугестивно изведене (Живковић, 1994, стр. 241). Он је први увео као приповедачки поступак запажање и регистравање дубинских, психолошких процеса који се манифестују једва видљивим и тешко уочљивим физичким покретима или језичко-говорним цртама. То му је омогућило да у изразу буде прегнгантан, језгровит и сугестиван, са необично богатим асоцијативним значењима (Милојевић, 2002, стр. 86). Лазаревић је одговорио духу реализма избором савремених тема за своје приповетке, али их је обликовао техником високе сложености и артифицијелности, артистички самодопадљивом игром у стилским фигурама и сликама (Иванић, 2002, стр. 245). Као мајстор сврховитих почетака, непостојећих претприповести (Милосављевић Милић, 2014, стр. 30) и непредвидивих изненадних обрта (Иванић, 2002, стр. 250) у својој прози синтетисао је различите животне и духовне феномене (Пантић, 2015, стр. 108). Упркос афирмацији људске индивидуалности и унутрашњег богатства човековог живота аутор није игнорисао своје претходнике, сеоске приповедаче, јер у делу његовог прозног стваралаштва традиционална заједница и патријархални морал имају одговарајућу вредносну позицију (Јеврић, 2017, стр. 457). У већини критика Лазаревићева посебност се огледала у новим аутентичним описима психичких стања јунака проузрокованих одређеним моралним дилемама (Вукићевић, 2014, стр. 123). У досадашњим анализама стила у први план је избијала психолошка

мимеза, у новијим проучавањима и трагичка визија света (Вукићевић, 2014, стр. 131).

Лазаревић је у неким приповеткама (*Ветар*, *Вертер*, *Швабица*) приказивао интелектуалце и њихов став према патријархалној средини из које су произашли. Школујући се у Европи долазили су у додир са друкчијим животом и упркос свему остајали одани патријархалној девизи: „Све са светом и кад је чему време“. Понекад су добровољно жртвовали интимна осећања правилима средине, некада постајали сами жртве у процепу патријархалних конвенција; у сваком случају, патријархалност је увек присутна сила која одлучујуће делује на њихове судбине. У ове приповетке писац је највише унео аутобиографског и субјективног (Најдановић, 1962, стр. 104). У српском реализму, посебно у прози Лазе Лазаревића и Борисава Станковића функција позитивног и функција негативног јунака многим су нитима повезане с распадањем солидарности и међусобне зависности чланова патријархалне заједнице и са тежњом личности за пуном индивидуалном слободом. Међутим, инерција традиције, не само у етичкој области него и у читавој формацији човековој, у најинтимнијим деловима његове свести, као да му не да да изађе ван матичног тока, него му ломи, одузима снагу, веру и самопоуздање. Ако се јунак избори за слободу, пропада јер није толико снажан да се може одржати сам против свих. Тиме се дошло до крајње тачке у развоју функције јунака у прози епохе реализма: она се све више оријентисала ка представљању усамљене и од друштва више или мање отуђене личности (Вученов, 1981, стр. 96).

Јунаци приповедака *Ветар* (1889), *Вертер* (1881), *Швабица* (1898), па и делимично *Школска икона* припадају друштвеном слоју малобројних школованих људи у Србији тога времена. С обзиром на веома лоше свеукупне културолошке прилике у Србији крајем XIX века (што није био случај са Русијом ако упоређујемо страдање интелектуалаца у прози Чехова и Лазаревића) од образованог човека тога времена очекивало се да буде покретач културних реформи на свим пољима. Србија је улагала велике напоре да што више ублажи и отклони последице вековне владавине Турске и изађе из мрака свеопштег незнања. Лазаревић даје специфичну, можда за тадашње читаоце и неочекивану слику србијанског интелектуалца који упркос напору, идејама, образовању и свим привилегијама које му образовање доноси, страда. Лазаревићев интелектуалац није јунак, херој, весник новог доба. Он је трагични усамљеник окован стегама

патријархалне средине, неспремне да прихвати ново време и новог човека. Иако образовани, школовани у престоници или иностранству, Лазаревићеви јунаци у сукобу са нормама патријархалне средине губе битку. У питању је неми, неисказани сукоб који најчешће остаје непознат јунаковој околини. Они желе један другачији свет и другог себе у том свету, међутим за обрачун који би се завршио у њихову корист они нису још увек спремни. Механизми контроле заједнице су јаки, стабилни, несаломиви, те јунаци доживљавају пораз. Пристајањем на норме заједнице њихова личност, индивидуалност, радни елан, дух се потпуно губе. Аутор не даје уметничку слику духовне смрти јунака искључиво у приповеткама о интелектуалцима, мада је у њима најизраженија. У нешто мањем обиму представљена је у приповеткама у којој није основни унутрашњи конфликт појединца (*Све ће то народ позлатити*). Лазаревић је у појединим приповеткама представио слику постепене деградације и слома личности (*Швабица*, *Први пут с оцем на јутрење*, *Школска икона*, *Све ће то народ позлатити*), док је у појединим на самом почетку већ уобличен поражени јунак чија се духовна смрт током радње може сагледати из различитих углава.

У Јунговим разматрањима конфликта наилази се на став да су конфликти као сукоби човекових потреба и интереса околине нешто уобичајено што чини да унутрашњи конфликти буду подразумевајући део људског живота. Јачину и врсту конфликта најчешће условљава културолошко окружење. Када средину захвате јаке и брзе промене или супротстављени системи вредности, јединки се могу наметнути вишеструки и тежи избори. Постоје и оне заједнице у којима просперитет припада свему колективном, те је нагласак на напредовању друштва и колективног, док се појединачно дискриминише, кажњава и уништава. Индивидуалне потребе се потискују и доспевају до подручја несвесног где се трансформишу у деструктивно (Jung, 2009, str. 104). Лазаревић је имао ту способност да беспрекорно књижевно интерпретира психолошке и емоционалне конфликте (Глушчевић, 1998, стр. 243). Јунацима суди и пресуђује заједница и они су тога потпуно свесни. Њима се пружила прилика да упознају свет и друштво који су се развијали у сасвим другачијим околностима и који су достигли знатно виши ступањ цивилизацијског развоја. Србијански и уопште балкански човек припада једном затвореном свету. У затворености он види предност, сигурност и једини начин постојања. Следећа одлика тог света је јавност свега и потреба за исмевањем онога што се разликује од њиховог облика постојања.

Страхујући од суда заједнице појединац настоји да се што више уклопи у њу, а то је могуће само ако потисне своје индивидуалне тежње. Свестан своје посебности и погубности избора, ако се определи за норме заједнице, појединац прихвата владајући животни образац (Konstantinović, 1969, str. 19), пристаје на духовни пораз и живот лишен духовности. Појединац покушава да избегне сопствену трагедију до које би дошло ако се изложи суду заједнице и тако самог себе увлачи у трагедију рутине и празнине.

Јунаци интелектуалци у овој прози након узалудног покушаја да се изборе за право на сопствене емоције доспевају у стање психолошке смрти¹¹ која се може одредити као резултат нерешених конфликта код јунака слабе воље који су уједно и пасивни, депресивни и склони самоуништењу. Покретаче и узроке трагедија ових појединаца Лазаревић је препознао у патријархалној заједници и њеном моралу. Суочени са трауматичним ситуацијама након којих улажу велике напоре да се врате уобичајеном животу и животним навикама, али без животног елана и покретачке, плодотворне креативне снаге, они се попут Чеховљевих јунака враћају поражени у своју Кућу рутине. У финалним деловима приповедака о интелектуалцима Лазаревић даје слику психолошки (духовно) мртвог јунака који је сломљен и савладан очајањем, депресијом и безнађем (Солеша, 2019а, стр. 368).

Депресија се одређује као стање јединке која осећа да живи у наметнутом свету коме се не може прилагодити и коме не припада. Јединка има лошу слику о себи, себе сматра безвредним и неспособном особом. Хронично стање депресије доводи до тога да појединца више ништа не може мотивисати, нити заинтересовати. Он постаје биолошки, психолошки и социјално пасиван (Milivojević, 2004, стр. 612). Лазаревић је увео три не толико репрезентативна топоса српске реалистичке књижевности: љубав, болест и смрт који укрштају и повезују различите и често опозитне (под)текстове као њихове интерпретативне матрице: етике, идеолошке, филозофске, епистемолошке (Милосављевић Милић, 2014, стр. 54). Аутор топосима ероса и танатоса додаје мотив болести који на један посебан начин постаје њихова маска (друго име) или спона (Милосављевић Милић, 2014, стр. 83). Ликови болесника нису чести у прози српског реализма, а у прози Лазе Лазаревића јављају се у приповеткама *Ветар*, *Швабица*, *Вертер*, *Све*

¹¹Осврт на психолошку смрт јунака у прози Лазе Лазаревића дат је у докторској дисертацији Биљане Солеше „Трагично у прози српског реализма“ (Солеша, 2019в, стр. 367–379).

ће то народпозлатити, Школска икона, Он зна све. Овде је важно појаснити шта се подразумева под болешћу. Проза Лазе Лазаревића представља и оне јунаке који имају физичку болест и оне који су „болесне душе“. Ауторов угао интересовања никада није на физичкој или физиолошкој анализи болесника. У неким случајевима они и нису главни јунаци али су изузетно значајни за обликовање главног јунака (Милосављевић Милић, 2014, стр. 83). Поражени јунаци сукобљени са нормама патријархалне заједнице услед потребе за емотивним задовољењем и остварењем везе, брачне заједнице са вољеном женом представљени су у приповеткама *Швабица*, *Ветар*, *Вертер* и делимично приповеци *Школска икона*.

2. Трагика непомирљивог двојства – *Швабица*

Лазаревић је приближавајући се ауторима високог руског реализма указао у приповеци *Швабица* (1898) на истину да се до среће појединца не долази научним методима и рационалним закључивањем. *Швабица* је једна од прича о томе шта се са појединцем дешава када не поштује властита осећања (Раичевић, 2007, стр. 45). У средишту радње приповетке је покушај остварења љубавне и брачне везе између Србина и Немице. Главни јунак, Миша Маричић, студент медицине заљубљује се у Ану Гутјар. Од тренутка када је открио осећања према девојци која није Српкиња, јунак се осећа веома лоше јер је дубоко свестан да би везом са странкињом изневерио очекивања мајке, породице и своје земље. Љубав која га све више обузима постаје неподношљиви терет. Без обзира на то што је дубоко осетио да је вољен, да би га остварење љубавне везе емотивно испунило у њему се одвија права драма. Он размишља, двоуми се, ломи, покушава да пронађе излаз. Место свих полетних емоција које прате љубав заузима грижа савести. Током одрастања у њему су се чврсто укоренила очекивања породице и норме патријархалне заједнице. Мајчина и сестрина љубав, брига, одлука нису подразумевале толеранцију и разумевање за овакву везу. Јунак све време зна коју би реакцију изазвало његово опредељење за Немицу и зато се тешко упушта у везу: „Кад сам легао у кревет, изиђе ми она у памети. Даље од мене! Имам ја својих послова. Ја имам стару матер, ја имам свој задатак – зар којеко да ме смета!“ (Лазаревић, (б. г.), стр. 16). Емоције ће на кратко превладати разум, јунак покушава да се поведе за осећањима, али не успева. Чак и у најинтимнијим

тренуцима, када га страст потпуно обузима, предрасуде којима је окован стварају непремостиви јаз.

„Талас страсти све ми јаче дизаше груди. Ја се нагох њојзи. У исти пар сину ми као муња кроз главу: Швабица, сирота, моја мати, Србија. Скочим и, не уздајући се у свој глас, без збогом остај одем у своју собу“ (...) „Замислих себи моје Ваљево, и њу у њему, и свет који прича о нама кад прођемо улицом: 'Гледај га, завртела му памет Швабица', и моја мати, црвених очију, која своје сопствене снахе не разуме, и деца мојих сестара и браће, која се либе доћи мени откако сам довео њу у кућу, и њено вечно осећање усамљености...“ (Лазаревић, (б. г.), стр. 25, 27).

Осећај дужности и моралне вредности стечени васпитањем су толико јаки да не допуштају чак ни помисао о личној срећи или слободи (Јовићић, 1978, стр. 22). Јунак ове повести је – трагична личност, подељен је, носи две душе – једном пише писма, другом их прима, једна му је опседнута Аном, друга – Србијом, мајком, сестрама, завичајем. Носећи неизмирљиво двојство у себи, Миша је трагиком предодређена личност. Он нема излаза из процепа у коме се нашао, осим да одсече део себе, што најзад и чини одричући се љубави и остајући, како сам примећује, без ланаца, али са одузетим рукама (Јовићић, 1978, стр. 20–21). Драма је у томе што некога мора изневерити јер компромиса ту нема. Та дилема може се, разуме се, посматрати из више углова. За нас је, међутим, од значаја да је дилема неизбежна и да је она продукт Лазаревићевог времена, као и то да је она трагичног карактера, па се и завршава потпуном резигнацијом јунаковом. Лаза Лазаревић је дубоко продро у трагичност те људске дилеме, сјајно насликао плиме и осеке, једне и друге јунакове осећаје, сенчио их одјецима у Ани, која је такође жртва одређених околности, устаљених предрасуда и обичајног живота (Вићенов, 1986, стр. 22–23). Јунак је предодређен да пати услед недостатка воље, због несигурности и унутрашњих несугласица. Због свега тога он робује предрасудама које искључују могућност постојања чисте савести и среће. Реч је о класичним патријархалним предрасудама о дугу појединца свом колективу, о „светости брака изван кога је нечасна и најчистија љубав, о грешности и издајству љубави која се не негује у кругу породице, родбине и нације (Радосављевић, 2013, стр. 135).

Опредељење за везу са Немицом потврдило би зрелост и способност јунака да самостално доноси одлуке. Била би то победа појединачног, индивидуалног,

одбрана идентитета. Међутим, јунак сасвим јасно износи своје страхове од суда средине којој припада и страх од мишљења мајке. Иако физички неприсутна, мајка је апсолутни господар јунакових мисли. Васпитањем она је сину укоренила несаломиви осећај одговорности према заједници чији је верни пратилац осећај кривице уколико очекиване дужности не испуни. Кривица јунака толико обузима да све време везе са девојком он размишља о томе како да је остави. Он је свестан тога колико би повредио мајку одлуком да се ожени странкињом, као и тога да је немогуће променити мајчино мишљење. Колико мисли на девојку толико мисли и на мајку. Готово да сваки љубавни осећај прекида мисао о изневереној „сиротој“ мајци којој би његова љубав донела толику патњу и јад да се никада не би више насмејала, да би се стидела сина и снахе. Поред тога он је свестан и да Ана Гутјар не би била срећна у Србији. О останку са њом и напуштању Србије вероватно није смео ни да помисли. Јунаков отклон од немачке културе и менталитета преображава се у дистанцу коју успоставља према самом себи, према нечему „страном“ коју исказује употребом аутоироније (Костадиновић, 2016, стр. 136).

Не може се, ипак, рећи да Миша Маричић не покушава ништа, да није борац, да није честит младић. Он се, додуше кратко, упушта у везу са девојком. Везу не развија дубље јер је дубоко уверен да се са девојачком чашћу не треба поигравати, те да би био грех наживати се, оставити девојку и отићи. Затим, он описује породици у једном свом писму сан, како би добио било какав наговештај можда другачијег одговор. С тим што би се и могло рећи да је писмо са садржајем сна можда пре захтев за потврдом претпоставке очекиваног одговора, него преиспитивање мишљења оних чије мисли добро познаје. Неки вид покушаја јунак показује истовремено откривајући своју слабост и снагу укорененог колективног у себи. Писмо породице које је требало да садржи било какав коментар потпуно је игнорисало јунаков „сан“. Без иједне написане речи изречена је пресуда. Миша Маричић се није сукобио са породицом. Није био ни љут што су такви. Није од њих тражио разумевање, прихватање његовог права да себи бира жену по својој вољи, а не по реду заједнице. Једини осећаји који су га обузимали били су кривица, издаја, саосећање за могућу патњу који би им нанео. Било је лакше лишити себе љубави, оставити девојку, самоказнити се него изневерити њихова очекивања. Убеђен да је са себе скинуо барем тај терет љубави јунак се враћа у Србију. Породицу и заједницу није изневерио али је себе потпуно и трајно изгубио. Оставио је „Швабицу“, али и идеале, вољу, радост, ентузијазам: „Све ме

је оставило. Идеали и идеје, широке груди и тесне ципеле, патриотство, рад — на све да се насмејем“ (Лазаревић, (б. г.), стр. 67).

Сукоб који се одвија у јунаку уметнички је обликован супротстављањем два текста, два типа дискурса. У једном је исказан јунаков идентитет а у другом нормe заједнице. Лик побратима је заправо систем вредности са којим је Миша Маричић у конфликту (Милосављевић Милић, 2011, стр. 82). Специфично је то што је *Швабица* препуна празнина, места недореченог, тачака које прате радњу од почетка до краја. Стратегија елипсе је присутна у фрагментарној композицији и испрекиданости епистоларне приче у нараторовом исказу. Наратор често прелази са наратије на унутрашњи монолог и са догађаја на његову интерпретацију. Прекинуте и недовршене мисли откривају потиснуте истине о јунаку (Солеша, 2019, стр. 38). Последње, тринаесто писмо завршава се тако остављајући један неисказани, недоречени крај, без наглашене поенте која се среће у каснијим Лазаревићевим приповеткама.

У приповеци *Швабица* и *Ветар* Лазаревић је дао и уметничку слику ауторитарних мајки, деструктивног материнства, психолошког насиља и садизма. У ликовима ових мајки препознају се садистичке црте личности које су прилично замаскиране, те их синови не препознају. Контрола, разрађени механизми покоравана и психолошко насиље довели су до озбиљних поремећаја личности. Без обзира на то што је овде реч о јунацима образованим људима, они нису реално процењивали своје мајке, те су у мајкама, упркос сопственом страдању, видели само оно најбоље. (Солеша, 2019а, стр. 677–690). Када су у питању стратегије покоравана као говорни чинови моћи испољавају се наметање кривце, сугестија вредности и реалности који се могу веома јако стабилизovati код појединца (Batler, 2012, стр. 17). Тема садистичке мајке је у *Швабици* прикривена јер је аутор у средиште збивања ставио осећања главног јунака, психолошко присуство физички одсутне мајке, те је могући проблем на линији јунак – мајка, односно тема садистичке мајке само наговештена. У приповеци *Ветар* лик мајке је детаљније уобличен и проблем садистичке мајке отворен и наглашен. Јасно је да је у основи унутрашњих конфликта главних јунака у двама приповеткама једна апсолутна зависност сина од мајке, њено деструктивно и погубно деловање на јунака (Глушчевић, 1998, стр. 246). На крају приповетке јунак се гаси под силом патријархалних норми (дискурса) којима је жртвовао себе, своје „ја“, дискурс своје жеље и своју дискурзивну самосвест. Јунак постоји али је потиснут

у невидљиво. Иако га жеља на неки начин и даље покреће јер сада тражи слику мртве драге, жеља га не вади из ништавила у које све дубље тоне, без назнака да ће се ишта променити на боље (Бошковић, 2012, стр. 43).

Имајући у виду однос сина и мајке у приповеци *Швабица* и касније у *Ветру*, није тешко закључити да су Лазаревићеви јунаци примери особа које су савладане Едиповим комплексом. Под Едиповим комплексом подразумева се привлачност коју дете осећа према родитељу супротног пола, непријатељство и нетрпељивост према родитељу истог пола. Овај неуротични поремећај и термин Едипов комплекс установио је родоначелних психоанализе Сигмунд Фројд. Комплекс се појављује током тзв. фалусне фазе психосексуалног развоја личности на узрасту од треће до пете године. Превазилази се постепеном идентификацијом са родитељем истог пола и одрицањем од сексуалног занимања за родитеља супротног пола. Фројд је сматрао Едипов комплекс врло важним, основом свих међуљудских односа. Свако, према Фројду искуси Едипов комплекс. Код већине људи едипална фаза се без проблема превазилази. Међутим, код извесног броја појединаца уочљив је снажан поремећај изазван овим комплексом у каснијим годинама. У Едиповом комплексу може да се сагледа један од најважнијих извора осећаја гриже савести, који толико често мучи неуротичаре и који представља основу религије и морала. Дечак жели да има мајку само за себе и лесто својим осећањима, изразима, речима, целокупним понашањем показује наклоност према мајци, поштовање, обожавање, послушност и сл. Мајка води бригу о свим потребама дечака. Дечаку је у интересу да се мајка њиме бави. Свако одступање од мајчиних жеља, ставова, одлука дечак доживљава као кривицу. У време пубертета, када сексуални нагон поставља своје захтеве по први пут у пуној снази, мушкарац мора да се посвети решавању великог задатка одвајања од родитеља, мајке. То може да уради тек пошто престане да буде дете и постане члан друштвене заједнице. Син мора себи да изабере одговарајућу партнерку, што представља велики проблем. Ове задатке иначе решавају сви људи и дешава се да том приликом буде проблема, те да се избор партнера не реши на идеалан психолошки и друштвено-прихватљиви начин. Али, неуротичар не успева да реши овај задатак. Он читавог живота остаје подвргнут ауторитету мајке (Frojd, 2013, стр. 330–335). Одлука о женидби, мајчина реакција на избор партнерки највећи је проблем за главне јунаке Лазаревићевих приповедака *Швабица* и

Ветар. Завршеци приповедака говоре управо о томе да јунаци остају неожењени, без својих супруга у сенци мајчиних жеља и одлука.

3. Мрак људске психе и неповратни пут у ништавило – *Ветар*

Као и у *Швабици* и у приповеци *Ветар* (1889) видљива је проблематика пасивног неоствареног интелектуалца, немогућности остварења љубавне и брачне везе и деструктивног материнства. Приповетка *Ветар* је прича модернијег, изоштренијег сензибилитета, сложенијег поимања човека и света, без фолклорних боја и симбола, литерарни дијаграм психеомотивне пренадражености, противречних стања и расположења, плод пуне стваралачке зрелости једног од првих европски образованих писаца у нас (Јовић, 1978, стр. 46). У овој изразито психолошкој приповеци згуснутих лирских и поетских стања и слутњи смисао и облик су идентични што подсећа на лирску песму (Хаџи Танчић 1999: 76). Главни јунак, Јанко је малодушан младић, слабе воље, роб јаке и заповедничке матере који не зна ни шта хоће ни камо тежи (Скерлић, 1967, 125). У приповеци се могу уочити седам посебних сегмената, иако је она релативно кратка. Ти сегменти, те паузе у нараторовом говору, знак су слушаоцима (читаоцима) да будно прате нараторово излагање јер ће само тако допрети до уметничке истине о главном јунаку (наратору) (Костић 2010, 84). У приповеци *Ветар* аутор је показао своје високе уметничке домете. Она је само наизглед једноставна. Од осталих Лазаревићевх приповедака разликује се по наглашеној атмосфери сутона, јесени и смрти (Ковачевић, 1963, 28).

Међутим, Лазаревић је знао, као нико од пређашњих српских писаца, да суочи истовремене а удвојене перспективе света, да неосетно представи спољашњи свет у поремећеном виђењу и доживљају свести која га прима (Иванић 1998, 237).

Аутор је био вешт у одвајању главног од онога што је споредно. Умео је да сваком делу приповетке одреди право место у свеукупном делу (Недић 1910: 47).

Раскорак између унутрашњег свету невидљивог и појавног „ја“ који доводи до духовне смрти јунака у овој приповеци је дат са више аспеката. Реч је о човеку пореклом из паланачке патријархалне породице који се образовао у иностранству, завршио студије, вратио се у Србију и радио у министарству као службеник. Јанко је рано остао без оца, одрастао је само са мајком чије је утицај, види се у

приповеци веома велики, што јунак у уводном делу и наглашава подвлачећи да је „сасвим делио назоре своје матере све са светом и кад је чему време“ (Лазаревић, (б. г.), стр. 267). Мајка у њему види „светског човека“ али се ипак, иако је Јанко ушао у четврту деценију живота, понаша као да је он још увек мало дете. Живот у Београду са мајком подсећа на живот Чеховљевих јунака у *Кућамарутине*. Јанко спада у ред тада ретко образованих људи, те се разумљиво очекује извесни степен амбиције младог човека. Но у његовом животу је превише монотono, празно и досадно не догађа се ништа, мада јунак подвлачи да је сасвим задовољан својим начином живота. Није ожењен, нема девојку, не размишља о породици, слободно време проводи са мајком и понекад другом – доктором Јоцом. Да се не може веровати јунаковом суду да му је добро, да је задовољан, писац илуструје описивањем низа манифестација страха и унутрашњих реакција младог човека у ситуацијама када подсвесно осећа да је угрожен. Он је у суштини у константном немом, неисканом сукобу са мајком, средином и самим собом. Трагично не проваљује ван јунака, ван његовог унутрашњег света, него остаје у њему да га мучи, да га узнемирава, ремети му животну равнотежу, па да му одузима и од смисла живота (Vučenov, 1986, стр. 104).

Трагови прошлости као извор трауматичних стања и узрок јунаковог духовног застоја најјучљивији су у слици јунаковог менталног стања када би се нашао у простору болнице. Јанко се веома плаши болнице и то јасно исказује. Болница га асоцира на гатке из детињства које су га некада застрашивале. Биле су то приче о лекарима који убијају пацијенте да би знали како да друге лече, о деци која се рађају са сабљом у руци, о лековима који људе спасавају од смрти, о оживљавању умрлих и сахрањивању живих. Све те мисли бујале су у његовој глави кад год би се нашао у болници. Трауме из детињства нису једини извор јунакових проблема. На дестабилизацију његовог психичког стања веома утиче ауторитарна, садистички настројена мајка коју јунак сасвим другачије описује. Своју мајку поистовећује са „великим матерама“ под којима подразумева оне жене које су имале: „праосновне, чврсте, просте принципе који су исписани у сваком буквару; а држале су их високо, с поуздањем (...), као витез свога доброга сокола. Није било никаког питања ни задатка живота, (...) а да га оне одмах лако и просто не реше. Над апсолутним тешкоћама уздизале су се својим високим и истинским религиозним осећањем“ (Лазаревић, (б. г.), стр. 268).

Главни јунак нас приповедањем у првом лицу информисе о томе како нежењен живи са мајком сасвим задовољан. Како је ушао у четврту деценију свога живота, мајка често говори о потреби да се Јанко ожени. Прича о његовој женидби има неуобичајен и упадљив тон, „свечан“ који звучи идентично са тоном када мајка прича о својој смрти. На симболичком плану ово поређење може се тумачити као мајчинско истинско виђење синовљеве женидбе. За њу би то у суштини значило исто што и смрт. Син би припадао другој жени, њена моћ над њим би престала. Јанко је упркос мајчиним манипулативним стратегијама једино у мајци видео неку сигурност. На то нас наводи сами јунак када покушава да дочара изглед болесника у болници и ефекат језе који они у њему изазивају. Болесници су по њему јако несрећни и јадни зато што немају поред себе мајке. Ова изјава указује на то да „јунак постаје један од болесника, онај који верује да му је лакше јер има уз себе мајку“ (Милосављевић Милић, 2014, стр. 61). Мајка је била веома срећна што се син није у Паризу оженио неком „Швабицом“. Није се устручавала да одраслог сина чешка по глави у свом крилу и тепа му као малом детету („ти слусас маму“), мада се види да је била свесна непримерености тог поступка јер је то правдала тиме да се само сећа дана када је син био дете. Одбрану своје непостојеће независности Јанко покушава да искаже благом иронијом, међутим степен и начин на који је потчињен мајци сугеришу његову едипализацију (Бошковић, 2007, стр. 67). Јанко није младић који се никада није заљубио. Без проблема се заљубљивао и имао везе са девојкама, али само онда када није био у мајчиној близини. Симпатије, заљубљеност у кћерку чича Ђорђа Јанко ће осетити у непосредној мајчиној близини. Није једноставно разлучити чега се јунак више уплашио, могућности да промени нешто у свом животу или мајчине реакције. Емоције су брзе, нагле и веома јаке. Узнемиравају га толико да јунак има и трауматичне снове. Занимљиво је да „велика мајка“ није приметила да се са њеним сином нешто дешава и вероватно и не би да јој он сам није рекао. Такође ни девојка не примећује да јој је у близини потенцијални просац. Све се дешава унутар јунака. Да Јанко веома страхује од мајчиног мишљења али и да је негде у дубини свога бића свестан мајчиног истинског става о његовој женидби који је у суштини негативан, види се у сцени када Јанко саопштава мајци да му се допада девојка. Да ситуација није захтевала хитно реаговање, Јанко би вероватно још увек ћутао. Међутим, Ђорђе са кћерком долази у опроштајну посету, што значи да је Јанко можда никада више неће видети. Јанко се не усуђује ни да приђе

девојци, чак ни да поразговара са њом о обичним стварима. Време одмиче, крај посете се ближи у соби се воде већ бесмислени разговори. У тренутку поздрава Јанко се погубљен поздравља и са мајком. Ипак, усудиће се да мајци саопшти своју намеру. То је једини искорак из окова у којима живи, као што и Миша Маричић на неки начин, индиректно поставља у писму питање износећи наводни сан. Али ови јунаци не иду даље од тога. Јанко мајци саопштава да му се допада девојка као да је починио највећи грех. Да је у мајчиним очима згрешио Јанко ће то и сам видети. Неће се обазирати на њено „Иди“, јер ова мајка не говори у забранама. Она има потпуно другачије механизме контроле и поковавања који не подразумевају сукоб са сином. Јанко описује мајчин покрет руком и поглед. „Али, као –црвено море пред Мојсијем, тако се њена лепа и суха ручица испречи преда мном – Кад јој погледах у очи, видех нешто огромно велико, али не разумем ни оволишно! (...) Али у њеним очима је стајала другачија пресуда. Ја седох и саслушах је оборене главе“ (Лазаревић, (б. г.), стр. 303). Призор у коме се главни јунак одриче своје личне среће, узмичући пред мајчином руком која се пред њим испречила „као Црвено море пред Мојсијем“, поковавајући се вољи коју је видео тек у дну њених очију – а која је остала скривена испод речи охрабрења што их је пред сином изговорила – један је од најтананијих, најпроницљивијих литерарних увида, најдубљих продора у мрак људске психе у српској књижевности (Раичевић, 2007, стр. 43). За мајку је важно да Јанко буде и остане послушни син. Када би се остварио као мушкарац и отац њена владавина би слабила и престала. Живот под мајчином контролом за јунака остаје трајно бесмислен (Томић, 2014, стр. 201). Лик мајке и несклад између онога како је син доживљава и каква заиста јесте осветљава се и у мајчиној омиљеној причи о два црва. То је прича коју она често прича свом сину а односи се на то како је Бог критиковао арханђела који је по својој вољи оставио у животу младу мајку двоје деце, а убио самохрану бабу. Овом причом мајка с времена на време подсећа сина на то ко је господар, брани позицију мајке и старијег члана породице и уједно занемарује фигуру већ одраслог сина мушкарца која у патријархалним системима не би требало да буде подређена. Бог не правда своје одлуке никоме. Бог је створитељ живота на земљи па с тим у вези он господари и над црвима у камену. Подсећајући сина на причу о два црва у камену на крају приповетке аутор симболички указује на то да животи мајке и сина имају деструктивни ток (Томић, 2014, стр. 201–202).

Није ауторитарна мајка једини узрочник духовне смрти овог јунака. Вишеструки сукоб архаичног модела схватања света (мајчине приче), религијског (прича о два црва) и рационалног (светски, образовани човек, свестан бесмислених немира којима тражи рационално оправдање) остаје неразрешен. Јанко је окован многим слабостима. Упркос образовању није успео да се избори за сопствено самопоуздање, право да о себи одлучује, право на било какав избор. Мали искорак, када мајци саопштава своју намеру да се жени само још више појачава слику његове слабости. Елиптична изрека мајке је само одјек „морала“ над убијеним субјектом и убијеним дискурсом жеље. У белинама субјекта, жеље, нарације и папира, може се читати будућа немогућност јунака да се икада врати себи, да буде, да оствари налог жеље, тонући све дубље у ништавило (Бошковић 2012, стр. 45).

На духовну смрт јунака као трајно стање повлачења, изолације социјалне фобије (Егић, 2009, стр. 107), трајно лоше расположење, емотивну дестабилизацију и незадовољство собом указују завршни делови приповедака *Ветар* и *Швабица*. Главне јунаке, интелектуалце, људе који би требало да буду путоказ ка новом времену и новим вредностима, покретачи једне модерне, просперитетне Србије, видимо како стоје немоћни, оковани стегамa идеологије, традиције, научених вредности али и оних који исту ту способност манипулације вешто користе за испољавање накарадних склоности свога бића, што у овом случају представљају мајке. Јанко је обрадовао своју мајку. На њеном лицу блистао је победнички осмех. Миша Маричић се враћа својој мајци и мајци Србији којој тако погубљен, лишен елана и воље за било чим и не остварује свој пуни потенцијал. Двојица јунака настављају живот рутине без љубави, радости и било каквог емоционалног смисла.

4. Неуспешна позајмица фиктивног идентитета и духовни пад – *Вертер*

Приповетка *Вертер* је оцењена као једна карикатурална гротеска у којој се исмевају сви они који улазе у туђе ципеле јер су им властите тесне. На примеру главног јунака Јанка представљени су млади студенти и ђаци, али и сви други вечно недозрели појединци који се брзо одушевљавају једном идејом, емоцијом и исто тако је брзо напуштају, усвајајући другу нову и лепшу, примамљивију (Раичевић, 2007, стр. 24). У овој приповеци није исмејана нити осуђена слободна

љубав, већ страх од ње. Могућа ванбрачна веза овде није покидана пробуђеном патријархалном свешћу, вишим моралним начелом, борбом осећања. Захваљујући менталној неспособности јунака ове приче, брачни троугао није ни успостављен (Jovičić, 1979, стр. 35).

У приповеци *Вертер* аутор такође тематизује неуспели покушај свог јунака да оствари љубавну везу, с тим што овде препреке нису мајке, нити судар патријархалног и модерног, већ се препрека налази у самом јунаку, Јанку. У психолошком погледу Јанко је један од три варијације овако профилисаног лика. Он је „рођак” Мише Маричића из *Швабице* и Јанка из *Ветра*, али доста далеки рођак, чак, можда, само саплеменик, јер се он од њих разликује у доста битних црта: по средини и околностима. Он нема мајку и породицу који би се испречили као непремостива препрека једној љубави; тамо су у питању девојке, овде удата жена и не само то. А психолошки профил Јанков аутор даје као профил сметена човека који нема ни храбрости ни аргумената да брани, посредно бранећи Гетеовог јунака, своја осећања неки свој животни credo, неки свој однос према вредностима у друштву (Vučenov, 1986, стр. 78–79).

Садржај приповетке износи детаље једне младалачке љубави главног јунака из детињства и каснији догађај, који ће бити нова прилика да некадашња љубав поново оживи. Радња се дешава у бањи. Јанко, који је иначе чести посетилац бања, случајно среће Марију, сада удату жену, у коју је некада био заљубљен. Аутор прати како се емоције код главних јунака браћају и појачавају. Њиховој љубавној вези једина препрека је Маријин брак, но она је сама одлучна да прекрши норме брачне заједнице јер живи у хладном браку без љубави. Драматика целе ситуације се појачава, али више унутар свести главног јунака Јанка. Спољашњи сукоб је у наговештају. Осим Марије и Јанка у бањском пансиону су и други гости, који примећују да се нешто дешава између двоје људи и да се тек може десити. Тензија расте, али се Јанко не усуђује да учини било какав озбиљнији корак. Његову колебљивост и неодлучност Марија покушава да прекине тако што једне ноћи улази у Јанкову собу, али иако је настојао да поново освоји жену, која му се иначе сама нуди, престрављени Јанко одустаје. Тако се проблем могућег брачног троугла усмерава према исмевању главног јунака и његове љубави. Аутор се иронизирајући целу ситуацију подсмева оваквој „вертерској“ љубави и главном јунаку Јанку. Тежиште своје ироније Лаза Лазаревић није усмерио ка љубави већ ка духовно и сексуално стерилној,

вертерској варијанти љубави. Током читаве приповетке он се, каткад врло грубо, разрачунава са феминизираним, плачљивим, за традиционалне појмове мужевности декадентним држањем „мушког фактора” (Јовићић, 1979, стр. 35). Иако је покушавао да освоји жену која му се сама нуди, Јанка ће савладати страх и он одустаје. Јанко не реагује очекивано у тренутку када је Марија ушла у његову собу једне ноћи. Аутор, дакле, са наговештаја брачног троугла причу усмерава ка иронизацији главног јунака. Све тензије, могућност отвореног конфликта разрешавају се током сцене за кафанским столом. Главни јунаци ове мале породичне драме су Маријин муж, Јанко и Марија. Аутор јасно представља њихове напоре да прикрију истину и да се суоче са њом. Воде се безначајни, весели разговори, Јанко се упознаје са Маријиним мужем. Нико се не понаша онако како се заправо осећа. Младен потискује истину да му је брак пропао, Марија бежи од осећаја кривице, Јанко би да побегне од свега. Сукоб и брачни троугао до којег није ни дошло се онемогућава посредно, критиком Гетеовог романа *Јади младог Вертера* која се овде користи како би се спасао дестабилизирани брак Марије и Младена, али и да би се Јанко научио памети. Критику износи иначе некомпетентни читалац Младен који о овом роману говори са омаловажавањем и без ваљаних аргумената. Јанко доживљава прави суноврат, он се ниједног тренутка не супротставља (Иванић, 1970, стр. 768). Врхунац ироније је када Младен на крају предлаже Јанку да убудуће никако не оставља Марију. У овој приповеци аутор, служећи се иронијом, подсмева се главном јунаку иако се и Јанко може сврстати у трагичне јунаке. Јанко је образовани младић. И он се попут јунака у приповеткама *Швабица* и *Ветар* школовао у иностранству. У његово образовање имућни родитељи су уложили много труда. Када је кренуо на школовање добио је од оца писмо „у ком су у седамнаест тачака била разложена сва правила паметног и доброг владања“ (Лазаревић, (б. г.), стр. 191). Овом јунаку се не супротстављају ни патријархална средина, ни ауторитарни родитељи, ни захтеви државе којој мора да служи. Образовање и додир са напреднијом цивилизацијом јунака су само још више уплашили. Он није био у стању да самостално оформи своју личност. Јанко је кодиран као Гетеов Вертер, читао је „Виктора Игоа“, волео „романско јунаштво“, „француске романе“. Идентитет јунака је дакле текстуално посредован (Бошковић, 2012, стр. 46). Јунак покушава да се изгради служећи се примерима из књижевности. У тренуцима када је требало да сам донесе било какву одлуку он је одустајао.

Несигурни и без самопоуздања образовани тридесетогодишњак живи у својим сновима. Сањари о Марији и о животу испуњеном љубављу. Без обзира на то што је пристојан, љубазан, углађен и културан он је уједно и сувише досадан у тој својој улози пристојног младића. Не може да живи без неког ослонаца, била то књижевност, уметност, политика и сл. Он се јако плаши сваке одговорности, што се види управо у ситуацији када игнорише Маријину ноћну посету. Јанко зна да је Марија удата и да није морално заводити удату жену, али он би се радо играо заводника и то и чини све до тренутка када Марија уласком у собу прекида игру завођења и неизвесности. У суочавању са њеним мужем Јанко из улоге заводника нагло прелази у улогу часног човека. Њему је лако да буде у било каквој улози и немогуће да буде свој. У финалном делу приповетке аутор информиче читаоце о томе како је јунак живео након улоге заводника: „Од тог доба престао се бавити љубавним предметима, и кад год би ко почео говорити о томе он би почео доказивати да су то саме „швапске бљувотине“. Али, ипак, сваке године учини по какву будалаштину. Једанпут се фотографисао с црногорском капом. Чујем да се уписао и у фармазоне“ (Лазаревић, (б. г.), стр. 247).

Сагледавањем духовне смрти јунака у приповеци *Вертер* скренута је пажња на онај профил личности који у себи не налази снаге ни потенцијала да се оствари као особа која има своје „ја“, своје ставове, сопствени идентитет. Животни обрасци се позајмљују од других из појавног или фиктивног света, живи се по туђим моделима, те живот постаје ништа друго до имитација. Јанко спада у оне људе којима не би никада помогло ни васпитање, ни образовање, ни економски статус. У приповеци *Ветар* и *Швабица* јунаци немају снаге да се изборе са силама које долазе из спољашње средине. Не процењују ваљано своје мајке, али знају одлично ко им је највећи противник и да у могућем сукобу немају никакве шансе. Да би оверили своје претпоставке они само на тренутак отварају своје биће индиректно, писмом (*Швабица*) или на трен бојажљивим питањем. Пошто потврде очекивани одговор брзо се враћају у свој оклоп. Живе живот рутине, без радости, амбиција, елана, затворени у свој и свеопшти мрак. Ипак, у дубини њиховог унутрашњег бића развијала се мисао о могућем, бољем, квалитетнијем животу. Код Јанка у приповеци *Вертер* индивидуалност, посебност и жеља за тим се не показују ниједног тренутка. Њему чак ни не успева да буде копија.

Аутор у приповеткама *Швабица*, *Вертер* и *Ветар* не афирмише патријархални морал. Лутања јунака крећу се на релацији „ја“ и „ми“. Јанко (*Вертер*) би желео да буде „као... (неко)“, али ни сам не зна као ко. Жеље га понесу, он узлети, махне крилима, стрмоглаво се врати на земљу до нове жеље и тако поново. Јанко (*Ветар*) и Миша Маричић (*Швабица*) прихватају правила средине која су научили од својих „великих“ матера. Признали то себи или не, несрећни су. Животу, свету, па и својој породици не пружају ништа осим физичког постојања.

5. Образовање као супериорност и самоћа – Школска икона

Слични закључак може се извести и када је у питању јунакиња приповетке *Школска икона*, млада учитељица Мара, без обзира на тријумфални тон којим аутор завршава приповетку. У књижевној критици приповетка је оцењена као старинска пасторална идила (Деретић, 2011, стр. 834), односно наша рустично-патријархална утопија (Vučenov, 1986, стр. 40). Аутор у овој приповеци не обоготворава српску патријархалну задругу каква је била, не ствара од ње ненадмашни идеал заједништва. Он само покушава да на њеним темељима пројектује савршенију, топлију и по људској мери обликовану кућу. Та у песничкој замисли преправљена кућа била је тесна за човека стално гладног нових слобода (Јовић, 1979, стр. 57). Трагични сплет околности ове приче открива шта се догађа када сеоски поп, персонификација доброте и племенитости (и истинског алтруизма) не уме да направи разлику између опсенера и образованог човека јер и сам нема довољно знања да такву процену направи. Из речи које је изрекао пред смрт јасно је да у свету који долази човек неће моћи да иде кроз живот слеп код очију, али и да у безличном свету мора очувати душу (Раичевић, 2007, стр. 31). Аутор читаоце ставља у недоумицу ко је главни јунак приповетке, поп или његова кћер Мара или нови учитељ. Са доста аргумената могуће је бранити сва три становишта. По томе ко је жртва драме која се одиграла и о којој прича ова приповетка у средишту приповетке *Школска икона* и главни лик њен била би попова ћерка Мара. Међутим, главни ликови у Лазаревићевим приповеткама увек су под богатим психолошким осветљењем и представљени рељефно унутрашњим својим проживљавањима и унутрашњим својим световима уопште (Vučenov, 1986, стр. 45–47), што овде није случај. Пажљивијим читањем открива се да се и у овој

приповести аутор дотакао судбине ретких образованих људи, посебно жена. Садржај приповетке чини прича о томе како је попова кћер Мара постала учитељица у свом селу. На почетку је дата идилична слика једне сложне сеоске заједнице на чијем је челу као највећи ауторитет сеоски свештеник. Свештеник у касним годинама добија кћер Мару којој ће, схвативши захтеве новог времена, омогућити да се школује. Прати се затим Марино школовање и видљиво постепено удаљавање младе девојке од света сеоске средине. Мара напредује у учењу, сељани се радују томе, сви од ње очекују да се врати у село и буде њихова учитељица. Заплет почиње када у село долази нови учитељ који је иначе носилац напредних идеја, социјалиста, што се сазнаје из једног писма, за разлику од свештеника који је носилац традиционалних вредности. Учитељ и свештеник не успостављају никакву сарадњу. Учитељ не скрива своје антипатије према свим сељанима. Одбојан је, арогантан, затворен. Нити он жели село и сељане, нити они желе њега. На радост сељана у село се сасвим враћа Мара пошто је завршила школу. Марино понашање и понашање сељана нису усклађени. Мара не оставља утисак срећне, задовољне собом и испуњене младе девојке. Она је често замишљена, сетна тужна, усамљена. Шета замишљена селом, понекад се сретне са учитељем. На основу једног ноћног разговора Маре и учитеља крај плота који буде чуо Павао Ђерић, сазнаје се да су Мара и учитељ у вези која не подразумева обично познанство. Након тога без много детаља, без развоја догађаја и икаквих информација о љубави између Маре и учитеља сазнаје се за учитељево и Марино бекство. Аутор се овде опредељује да детаљније представи слику пожара у школи него Марино и учитељево бекство. Покушавајући да спасе школску икону свештеник се повредио и разболео. Мара се ипак враћа, отац јој прашта. Без обзира на прихватљиви расплет свих догађаја, може се закључити да је жртва свих отворених и неисказаних сукоба овде свештеникова кћер Мара. Да је она у индиректном неизреченом сукобу са средином види се на основу неких детаља који описују њено понашање али и на основу чињенице да је млада девојка Мара, учитељица, једина женска образована особа у свом селу. Србијанско село у то време није било спремно да прихвати идеју да женску децу треба школовати. Девојчице и девојке почеле су добијати шире образовање оснивањем Више женске школе у Београду 1864. године. Ова школа је припремала учитељице за рад у женским основним школама, те су ове девојке биле међу првим високообразованим женама у Србији. Школа је иначе инсистирала на етичко-

националним вредностима усклађеним са потребама тога времена (Matijević, 2011, стр. 535). Од учитеља се захтевало да буду пример средини у којој раде. Праћен је њихов живот са великим интересовањем и било какво одступање од устаљеног обрасца изазивало је непријатне реакције средине (Вулетић–Мијајловић, 2013, стр. 135–136). Аутор не инсистира на приказу интимније стране Марине личности, али се ипак на основу слике њеног понашања може закључити да није срећна у свом окружењу:

„А она хода по пољу. Замишљена је – али јој је јасно лице. Није то туга, ни брига што занима њену душу. То је она сентименталност, ваљда својствена њеним годинама и школи коју је учила. (...) У то доба поста Мара још замишљенија. Неки пут, опет, стоји сама у соби. Нешто се страшно бори са самом собом. Ударе јој сузе, па плаче, плаче, па опет уједанпут утре очи, дохвати књигу, тресне о сто, отвори, па навали читати“ (Лазаревић, 1956, стр. 111–112).

Мара је у породици стекла сасвим исправне вредносне основе. Сусрет са градском средином, учење, нова сазнања утицали су, разумљиво, да девојци постане далека духовна клима из које је потекла. Разумљиво је и то што јој се допао учитељ, иако је сељанима био антипатичан. Образовање јој је омогућило супериорност у односу на друге али и усамљеност. У својој струци као жена била је сама. Страхопоштовање и дивљење које су људи испољавали према школованим људима, удаљавали су их од других. Упркос ауторовом таленту за вешто приказивање унутрашњих стања појединца у овој приповеци, за разлику од осталих Лазаревићевих приповедака, слика унутрашњег света јунака изостаје. Детаљи о Мариној несрећној судбини, немирима, жељама, сновима су изостављени. Међутим, опредељење аутора за приказ догађаја а не доживљаја не спутава утисак да ова млада девојка, без обзира на своје крајње опредељење није у немом сукобу са средином (Цветковић, Солеша, 2019, стр. 36). Аутор одраслу Мару, сада већ учитељицу описује као тужну, замишљену, одсутну из тог света. Не задржава се на детаљима који би ближе осветлили њена тражења себе. У једном тренутку за заједницу она постаје посрнула девојка која се покајнички враћа своме оцу и испуњава очекивања своје средине. У финалном делу приповетке она је скоро сасвим санкционисани лик чији је портрет нем и укочен (Тomić, 2014, стр. 129–130).

6. Човек као жртва времена и друштвених прилика – *Све ће то народ позлатити*

Духовна смрт јунака може се разматрати и у приповеци *Све ће то народ позлатити* с тим што сукоб у овој приповеци потиче из околности на које појединац не може утицати, а то су историјске прилике, дужности и обавезе појединца у рату. До духовне а и физичке смрти јунака не долази услед јунакове кривице или неспособности да се избори са правилима средине у којој живи, већ зато што у сплету историјских околности јединка лако постане жртва времена и прилика, те било какви даљи поступци не могу ни ублажити, ни поправити нарушену животну равнотежу. У питању је трагична судбина ратних војних инвалида којој је Лаза Лазаревић као учесник српско-турског рата у приповеци *Све ће то народ позлатити* (1882) дао уметнички облик. Ова приповетка је иначе у књижевној историографији оцењена као једна од Лазаревићевих приповедака са највишим уметничким донетима. Наглашавано је успешно комбиновање и условљавање социјалне и психолошке димензије дела. У већини Лазаревићевих приповедака уочава се широко духовно пространство које је када је у питању приповетка *Све ће то народ позлатити* ограничен и тесан. Приказан је свет који заборавља своје духовно порекло, који заборавља и на то да је човек пре свега духовно биће. Уочава се ауторов бунтовнички пркос иронично обојен према свему ономе што дехуманизује човека и његов живот у заједници (Радосављевић, 2013, стр. 137). Социјални проблем као основа приче је употпуњен, сликањем психичких стања и реаговања, тока свести или бар малог њеног дела који је могућно открити у дијалозима и још несавршеним унутрашњим монолозима. Приповетка је антиципација приповедне прозе засноване на асоцијацијама (Вићенов, 1986, стр. 99).

Радња се дешава на једном савском пристаништу и у пристанишној механи. Људи очекују долазак лађе која касни, разилазе се и остају само Благоје казанција, главни јунак приповетке који чека сина и капетан Танасије Јеличић који чека супругу и дете. Драма је одиграна на бојишту. Благоју казанцији је стигло писмо које га обавештава да ће му доћи рањени син. Аутор прати процес сазревања у свести несрећног оца поразног сазнања да му је син инвалид. Бити инвалид у тадашњој Србији подразумевало је живот осуђен на доживотну туђу

милост. Благоје чита да је син рањен, свестан је тога да му долази жив, али не зна колико су велике и опасне његове ране. Пошто ратни инвалиди брзо постану просјаци који седе пред црквом и просе јер је инвалиднина мала, Благоје је престрављен од такве могућности. Аутор веома вешто приказује борбу несрећног човека са злим слутњама, страхом и како се на крају понаша када се уверава да се све оно најстрашније што је замислити могао пред његовим очима остварује. Избор камерног простора пристанишне механе, те хронотопа ишчекивања у коме се одвија драма сазнања главног јунака аутору омогућавају постизање ефекта „сценичности“ (Лотман, 1993, стр. 272). Ишчекивање олакшава обликовање испољавања психолошких стања, немира, нервозе, страха јунака. Током ишчекивања случајни саговорници Благоје казанџија и капетан Танасије Јеличић разговарају, полемишу. Хронотоп ишчекивања повезан са хронотопом причања су у овој приповеци, која иначе припада фази високог реализма у српској књижевности, на трагу Лотманових ставова, је својеврсна „двоплана локално-етичке метафора“ и има функцију моралне карактеризације јунака (Лотман, 1993, стр. 296), али и утврђивања социјалних разлика двојице саговорника. Без обзира на реалистичност приказа простора унутар механе и ван ње, просторни детаљи откривају своју симболику. Прљави простор механе је огледало запушеног друштвеног и приватног живота једног времена и простор судара различитих друштвених позиција, унутрашњих светова и свих њихових непомирљивих разлика (Солеша, 2018, стр. 226).

„Уђоше у механу с масним дугачким столовима, чађавим зидовима и од муха упљуваним сахатом. На вратима која воде у авлију стоји написано облигатно „Срећна нова година”, итд., и испод тога „Италија! Сремчевић 14 гро: од-раки”. На среди таванице обешена лампа чкиљила је, једва пребацујући зраке кроз већ сасвим црно стакло. Насред среде стајаше једна дрвена столица, са сламњим седиштем и сломљеном и тако живописно испруженом ногом као да хоће да се фотографише.“ (Лазаревић, (б. г.), стр. 253)

Нервозном Благоју је тешко да мирно седи и да се задржи на једном месту. Он је стално у покрету, улази, излази, очекује, прича. Покушава да на било који начин ублажи црне слутње које му не дају мира. Мисли да му се син са ратишта враћа као инвалид наводе Благоја да са капетаном започне причу о положају ратних инвалида.. Ова прича отвара потпуно различите ставове двојице

саговорника али и позиције са којих причају. Благоје прича са позиције социјално нижег, друштвено маргинализованог, а капетан са позиције власти и припадника повлашћеног слоја људи. Благоје са позиције гладних, капетан са позиције ситих. Контрастне позиције уочавају се у њиховом понашању и држању. Благоје нестрпљиво хода, запиткује, окреће се, улази, излази, гледа у правцу одакле треба да стигне лађа. Капетан стоји на једном месту ослоњен на сабљу, уморно и укочено гледа у истом правцу. Реалистички јунак не представља само себе, он је увек улога, репрезент неке шире заједнице – базичне или професионалне, те је он у ствари реторска фигура, синегдоха одређеног социјума (Вукићевић, 2011, стр. 7). У разговору Благоја и капетана откривају се различити погледи на друштвене обавезе када су у питању дужности појединца према домовини. Благоје наводи да је дужност државе да инвалидима даје довољну надокнаду, док капетан сматра да држава нема обавезе према појединцима, а да су појединци обавезни према држави, чак треба да су срећни ако су пролили крв за отаџбину јер су се тиме одужили држави. На основу ове полемике увиђају се непремостиве социјалне разлике које обликују и индивидуалне погледе на свет али и утичу на животне токове оних који им припадају. Аутор на крају приче наглашава разлику њихових судбина. Капетан је сазидао кућу у којој срећно живи са женом и синчићем, док се очајни Благоје пропио и од алкохола умро. Благојев син је не само инвалид већ и просјак. Приповетка *Све ће то народ позлатити* се прилично разликује од осталих ауторових приповедака по питању теме, мотива, идеје и уопште наративних стратегија које је аутор овде применио. Као и у другим, и у овој је у средишту интересовања унутрашњи свет главног јунака. Вештина Лазаревићевог психологизма огледа се управо у поступку грађења лика главног јунака чија је унутрашња драма почела пре почетка радње приповетке када је јунак добио писмо са садржином која га је веома узнемирила. Напетост расте ка кулминацији током ишчекивања лађе. Јунак покушава да се теши мислима да можда и није тако страшно. Тишина и чекање су поразни за оваква стања, те јунак сасвим разумљиво покушава да их прекине причом, не мислећи на друге којима можда није ни до приче, ни до свађе. Безуспешни покушај самоубеђења да ситуација није толико поражавајућа видљив је у на почетку разговора са капетаном када му саопштава да чека сина који је рањен „Али лако, сасвим лако! Писао ми је његов друг Јоле. Овде и овде! — он руком показа сасвим неодређено: најпре преко леве плећке, па онда дуж целе десне

ноге. – Само га окрзло! Отпуштен је кући из болнице да се поправи, па после у име бога опет!... И треба... Треба гонити пексијана!... Само нека нам је бог у помоћи!...“ (Лазаревић, (б. г.), стр. 252). Међутим, и најмањи детаљ који га асоцира на црну слутњу и мисао о сину инвалиду неутралише све покушаје ублажавања или скретања тока мисли и потреса његово биће из темеља. Јунака узнемирава ентеријер кафане, посебно столица са „сломљеном и живописно испруженом ногом“, која, активирајући његово асоцијативно поље, носи поразне мисли о могућности да син није само рањеник коме ће ране зарастати, већ трајни инвалид (Солеша, 2019б, стр. 114). Немир се појачава и када се у јунаковом видном пољу буде указала слика инвалида којег ће Благоје у својој свести повезати са својим сином. Сliku доживљава емотивно јако, те у обраћању капетану прави лапсус. Инвалида без ноге Благоје описује као човека с ногом: „Јесте ли видели онога с ногом? Кога с ногом? Та онога без ноге?“... (Лазаревић, (б. г.), 254). Благоје објашњава капетану како је човек постао инвалид и просјак, следи полемика између њих двојица која је уједно и антиципација завршетка. Да ово није хронично стање јунака, да је он иначе сасвим други човек, напомиње и сам наратор:

„Читалац ће се врло огрешити ако помисли да је то Благоје какав чангрисало — боже сахрани! Сада је он само у грозничавом стању од нестрпљења, па тражи само себи занимања. Пристао би он сада и да се бије, и да га бију — само да му прође време. Није он, иначе, био баш ни врло разговоран човек, и вечерашње његово управо нападање на свакога кога сретне беше само очајнички покушај да разagna чаму.“ (Лазаревић, (б. г.), стр. 254)

Благоје није будан дочекао лађу и сина. Исцрпљен страхом и ишчекивањем он је заспао. Капетана је потресао стравични призор младог инвалида у коме је препознао Благојевог сина. Следи врхунац драме сазнања. Капетан покушава да психолошки припреми Благоја, упозорава га да му је син тежак инвалид. Благоје га у први мах не препознаје. Међутим, када га буде видео он призором сасвим поражен пада у несвест. „Свет се расклони у два реда, пуштајући инвалида; красног, једрог момка, с мушким лицем и жалостивим осмејком око усана. Све беше у њега; и снага, и здравље, и лепота и опет — ничега не беше! Све личаше на разлупану скупочену порцеланску вазу“ (Лазаревић, (б. г.), стр. 263). Још стравичнија је сцена када Благоје долази свести и покушава да што мање испољи бол и некако, било како охрабри сина. „Хвала богу, само кад си ти жив! Све ће

опет добро бити. Ово — он руком напипа штаку — ово ће народ позлатити! Је ли тако, браћо? Сви прискочише одобравајући“ (Лазаревић, (б. г.), 265). Ова сцена људске солидарности је још једна потврда Благојевих слутњи. Будућност за Благојевог сина је сасвим изгубљена. Наде у боље сутра више нема. Благојев син је принуђен да проси. Тога су обојица свесни док Благоје, заваривајући се, покушава да објасни сину да његово стање није тако страшно и да не вреди суза.

„Гле, гле ти њега!“, рече Благоје. „Због такве ситнице плаче! Па шта мије то? Једна нога! Е, хеј! Све ће то опет...“, он умало не рече „нарасти“, али се опет устави: „Све ће то опет.. Ама је ли ти ја кажем да ће то све народ позлатити?!“ Па онда уједаред и сам бризну у плач: „А што ће ми све ово?“ Он баци преда се капу са поклонима и као луд погледа у небо, као да одозго чека одговора.“ (Лазаревић, (б. г.), стр. 266)

Наратор у финалном делу критикује друштвени поредак извештавајући о судбини јунака. Благојев син проси, капетан је наставио свој живот, Благоје се пропио и умро. Повратак сина инвалида и прихватање те поразне истине у приповеци *Све ће то народ позлатити* означили су тренутак духовне смрти двојице јунака, Благоја и његовог сина. Трагичне историјске и друштвене околности у којима су се нашли довели су до нужности да се сав живот двојице јунака сведе на активности како би одржали голи, биолошки живот. Инвалид није могао ни себе да издржава. Зависио је од милостије других. У таквим околностима јунцима је ускраћено и право на снове. Њихова будућност била је сасвим извесна. Духовну смрт Благоја казанције убрзо смењује и биолошка. Пад двојице јунака може се разматрати и оквиру ставова Нортропа Фраја који говорећи о трагичном јунаку наводи да је пад трагичног јунака у вези са природом његове везе са друштвом и надмоћности природног закона. У приповеци *Све ће то народ позлатити* ишчитава се иронија људског живота. Трагичне жртве оваквих размера Фрај назива *pharmakos* (жртвено јагње). Он је истовремено и невин и крив. Невин је због тога што му се догађају толико трагичне ствари са несагледивим последицама које су опасније од било ког његовог поступка. Крив је јер припада таквом друштву у коме су овакве ситуације неизоставни део људске егзистенције (Frye, 1979, стр. 54). Узрок духовне смрти јунака није неспособност нити настојање појединца, већ околности које он није у стању да промени, да савлада и још мање да било како утиче.

7. Борба са пороком – Први пут с оцем на јутрење

Сукоб са патријархалним редом је незаобилазан у обликовању јунака већине приповедака Лазе Лазаревића. Када се сагледају завршна решења уочава се да аутор јунаке води ка потпуном слому, духовној (*Швабица, Ветар, Вертер*) или духовној па физичкој смрти (*Све ће то народ позлатити*) или се јунак након посрнућа враћа преображен заједници (*Школска икона, На бунару, Он зна све*). Сукоб са патријархалним редом изазивају порок, наивност, размаженост. До преображаја долази нагло и неочекивано, али је сцена преображаја уверљиво дата. Духовна смрт јунака обузетог коцкарском страшћу проблем је приповетке *Први пут с оцем на јутрење* (1881). Детаљним праћењем профилизације главног јунака Митра открива се да је он у прикривеном сукобу са својом породицом и средином. У средини и породици се издваја. Упадљив је по изгледу и понашању иако је некомуникативан и затворен човек. Аутор, одредивши за приповедање које је фокализовано кроз лик наратора сведока, дечака Мише, прати јунаков пад у порок и преображај. Количина драмског набоја у овој приповеци чини да се она по многим својим елементима може повезати са трагедијама античких размера (Вићенов, 1986, стр. 31), са том разликом да се током кулминације радње преокрет креће ка новим, неочекиваним разрешењима.

Сукоб проистиче из коцкарске страсти која овладава главним јунаком, оцем, мужем, старешином једне породице. У приповеци су укрштена два драмска тока: очево коцкање и страх породице од последица. Последице овог порочног понашања угрожавају материјално и психолошки све чланове породице. Композиционе етапе чине пролог у оквиру којег наратор у виду сећања на оца портретише свог оца износећи детаље физичког изгледа, односа према укућанима, радницима и осталим људима. Наратор се посебно задржава на односу супружника током целе приповетке. Заплет почиње делом у коме се износи ток Митровог потпуног пада у порок. У почетку он губи и добија, али то су за њега у почетку ситнице, мали губици. Оно што се примећује јесте сат који губи па га потом враћа. Већи губитак је вранац. Како се постепено све више приближава коцки и крчми, тако се удаљава од посла и куће. На женине напомене, савете, тачније молбе Митар реагује веома грубо. Врхунац приповетке је веома драматична ноћ коцкања у Митровом породичном дому. Потпуни слом личности

и пропаст материјалних добара дешавају се само на пар метара од свих укућана. Док се он у једној соби омамљено и избеумљено коцка губећи све до последњег динара, укућани се престрављени моле пред иконом. Те ноћи Митар губи све али до потпуног слома, који се с обзиром на ток драмске напетости очекује, ипак не долази те ноћи. Аутор успорава радњу на самом врхунцу задржавајући се на опису дана након потпуног губитка и опису друге ноћи када јунак покушава самоубиство. Дијалог супружника крај амбара и Маричине речи преусмеравају радњу и посрнулог оца враћају породици и њеним вредностима. Дакле, паралелно са драмским преокретом долази и до психолошког преображаја главног јунака.

Епилог приповетке садржи информацију о томе како је прошао непобедиви коцкар Пера Зелембаћ као и индиректну поруку читаоцу да се породица опоравила. Композиција приповетке одговара приказу оних најчешће малобројних али преломних догађаја јаког драмског интензитета који се дешавају у породичном животу и који представља праву претњу по опстанак породице. Ову породицу ће задесити материјални губитак са претњом да остане и без породичног старешине. Аутор складно води причу издвајајући кључне ситуације које су управо у функцији психолошког нијансирања главних јунака (Глигорић, 1954, стр. 151). Поред тога аутор се задржао и на слици амбијента који је испуњен страхом, напетим ишчекивањем, злим слутњама али и молитвом. Слика амбијента употпуњава и интензивира драматичност радње приповетке (Солеша, 2014, стр. 53).

Уверљиви портрет главној јунака, породичног старешине, имућног трговца опседнутог коцком аутор постиже примењујући сложени динамични развојни поступак. Упознавање са јунаком започиње описом физичког изгледа са детаљнијим задржавањем на одећи:

„Он, мој отац, носио се, разуме се, турски. Чисто га гледам како се облачи: џемадан од црвене кадифе с неколико катова златна гајтана; поврх њега ћурче од зелене чохе. Силај ишаран златом, за њега заденута једна харбија с дршком од слонове кости, и један ножић са сребрним цагријама и с дршком од слонове кости. Поврх силаја транболос, па ресе од њега бију по левом боку. Чакшире са свиленим гајтаном и бућметом, па широки пачалуци прекрили до пола ногу у белој чарапи и плитким ципелама. На главу тури тунос, па га мало накриви на леву страну, у рукама му абонос-чибук с такумом од ћилибара, а с десне стране под

појас подвучена, златом и ђинђувама извезена дуванкеса. Прави кицош!“
(Лазаревић, (б. г.), стр. 69)

Физичким изгледом, држањем, одећом сугерише се социјални положај јунака, добар материјални положај омогућава и добру, квалитетну и упадљиву одећу. Спољашњи портрет оца, обликован као поново оживљена слика коју је дечак често посматрао део су искуственог поља посматрача. Он је у позадини неколиких напетих и драматичних ситуација (Милосављевић Милић, 2014, стр. 13). Овакав опис не најављује нимало драматичне тренутке и скоро потпуни слом породице. Митар је узоран грађанин и отац, ауторитативан, строг и према другима и према себи, оличење самопоуздања и сигурности. У тој својој гордој и помало претећој усамљености, он готово да нема никаквог, а камоли приснијег додира са укућанима (Јовићић, 1979, стр. 60). Портретишући оца, Лазаревић нас неприметно уводи у радњу приповетке и развија фабулу у којој ће Митар, отац породице и муж, бити главни актер. Стожер на коме почива патријархални свет је у овој приповеци извор драме, узрок угрожености породице (Вићенов, 1986, стр. 32).

Особине карактера јунак открива својим спољашњим понашањем, навикама и у односу са укућанима. На лицу му је увек био озбиљни израз, често намрштен. Није много говорио, није се смејао, није се шалио. Био је хладан према свима. Није ишао у кућне посете са својом супругом другим људима. У цркву је ишао само на дан крсне славе, на Турђевдан. Није пио алкохол, није волео ни кафу, али је радо свако вече одлазио у кафану. Овакав опис хладног, у себе затвореног човека не наговештава проблематичну личност. Строги затворени имућни домаћин, који се лепо облачи, никада не смеје и никада не мази своју децу, чија се воља увек мора поштовати није био никаква реткост у Србији тога времена. Патријархални образац понашања подразумева да породични старешина буде управо такав, затворен, строг, самовољан и да емоције не исказује ни према коме, нарочито ако би његови осећаји упућивали на неку слабост. Међутим, Митар је у овоме претеривао јер готово да са члановима породице никада није комуницирао. Улога која му по природи ствари припада њега прилично оптерећује. Он се споља гледано вешто носи са њом, међутим бројна нужна спутавања, потискивања доводе до непредвидивих последица. Нагомилано незадовољство мора имати последице. Сопствени идентитет најчешће није усклађен са друштвеним улогама које људима припадају, те нису сви у могућности да помире несклад између онога ко сам и онога ко треба да будем. У

овом смислу речи, може се рећи да је реч о конфликту улоге који слама јунака. Овај конфликт се најчешће испољава као несклад између личног идентитета појединца и захтева улоге која му у друштву, социјалној средини, култури припада (Крећ, Краћфилд, 1973, стр. 665). Растућа склоност ка коцкању потиче од присилног обуздавања емоција. На то указује и сам наратор који даје податке и о томе какав је Митар био некада, односно да он није одувек такав. То значи да јунаков пад није повезан са његовим лошим карактером, већ са околностима које су га снашле и које су довеле до наглог испољавања слабости. Велика прекретница у Митровом животу била је смрт брата. Наратор напомиње тај тренутак и пореди га са немилом ситуацијом која је породицу снашла. Митар се није одувек дружио са лошим људима. Да је био свестан тога да то што ради није добро, да његово понашање, односно коцкање није добро видљиво је у неким његовим поступцима. Децу није мазио нити са њима разговарао али им је давао новац, куповао скупу храну и одећу. На женине молбе да се окане друговања са ђаволом он је грубо одговарао, готово одбијајући да је саслуша. Викао је али није могао да је погледа право у очи. Иако је био затворен тип који своје мисли, осећања, планове држи у себи, порочно понашање које га је обузимало преносило се и на чланове породице. Страх и мрачне слутње увукле су се у све укућане који страхујући ишчекују катастрофални исход. Страх је емоција која има ту способност да се лако шири, увећава, преноси на друге и прераста у панику. Када се задржава у мислима појединца које су окренуте ка будућности ствара се јаки антиципирани страх. Антиципација будућних опасности доживљава се као анксиозност (Крећ, Краћфилд, 1973, стр. 323). На почетку очевог коцкања породица није ни у чему оскудевала. Митар је прихватио улогу божанства одричући се пред најближима готово свега што је у њему људско. Зарад једне, у бесу изговорене речи, али његове, увек последње, непорециве речи, он отпушта момка који му је најпреданије водио трговачке послове и којег је највише волео. Митар је усред сопствене породице усамљеник и несрећник, оптерећен страшном заблудом да ће најревносније служити онима које највише воли жртвујући сваку присност са њима. Он је дубоко закинута и отуђена личност која немо пати за спонтаношћу осећања, за правом и на слабост. Он је човек који није кадар да носи терет одговорности за судбину своје породице онако надмоћно као што показује пред њом и пред светом. Тако је ова приповетка својеврсна усамљеничка драма главне личности разапете између личног идентитета и улоге коју му патријархални

образац налаже (Jovičić, 1979, стр. 59–60). Породица је све изгубила током само једне ноћи, када је отац прокоцкао све оно што је значило његов статус, друштвени углед али и самоћу.

Опис Митра након ноћи у којој губи све потпуно је супротстављен опису на почетку приповетке. Чини се да је пред читаоцима сасвим други човек: „На једној столици за столом, леђима окренут вратима, седи мој отац. Обе руке до лаката наслонио на сто, а на руке легао челом, па се не миче. Гледао сам тако дуго, али он ама да је мрдноу. Само видех како му се слабине купе и надимају. (...) Чинило ми се, (...) да је он мртав, па сам се чудило како мртавац дише“ (Лазаревић, (б. г.), стр. 84). Укочен, нем, поражен, свестан величине своје пропасти он се одлучује на још један очајнички корак и покушава самоубиство које супруга Марица у последњем тренутку спречава. У дијалогу који се води крај амбара Марица Митру наглашава да је он у породици тај који највише вреди, да у односу на њега ни ливаде, њиве, па ни кућа не вреде ништа. Те кратко изговорене речи јесу Митрова рука спаса и он одустаје од кобне намере. У односу на почетни опис јунака контрастно је постављен и опис Митра који хода по ивици смрти спреман да себи одузме живот.

„Фес мало затурио, па му вири испод њега коса и пада му на високо чело. Бркови се опустили, лице потамнело, па остарело. Али очи, очи! Ни налик на оне пређашње! Чисто посукнуле, утекле у главу, упола покривене трепавицама, полако се крећу, нестално и бесмислено гледају, не траже ништа, не мисле ништа. У њима нешто празно, налик на дурбин коме су полупана стакла. На лицу некакав тужан и милостиван осмејак — није то никад пре било! Такав је изгледао мој стриц кад је пред смрт искао да га причесте.“ (Лазаревић, (б. г.), стр. 86)

У систему који онемогућава појединцу (у нашем случају мушкарцу, мужу и оцу) да покаже и поклони другима своје емоције, немогуће је и да исте од ближњих прими. Митар зна шта осећа према ближњима али они тога нису свесни. За њих је он затворен, строг и далек. Такво понашање временом добија јачи ниво отуђења и последице су неминовне. Митров ход по ивици духовне смрти био је преиспитивање зрелости и снаге супружника понаособ и породице у целини. Победу живота аутор симболички објављује звуком звона са црквеног звоника и одлазак породице на јутрење. Овом сценом се завршава Митров портрет који није само човек кога је захватио порок већ представља и тип хришћанског

преобраћеника. Након искушења, пропасти и преображаја, јунак започиње сасвим нови живот у складу са хришћанским вредностима (Abot, 2009, стр. 221). Нови живот јунака и његове породице могућ је само ако се прихвати истина да је материјално ништавно и да се до духовне слободе долази спознајом љубави ближњих и вером која даје животу другачији смисао (Радосављевић, 2013, стр. 127).

Аутор је поступцима који су веома блиски драмској уметности постигао драмске ефекте у једној наративној форми каква је приповетка. Вешта комбинација контраста, градације, изненадних обрта, неочекивани расплет и вешто вођени дијалози, уједначавање драмске тензије и сижејне динамике (Милосављевић Милић, 2008, стр. 11–12) су одлике које доказују велико присуство драмских елемената. У приповеци *Први пут с оцем на јутрење* Горана Раичевић је препознала епифанијски доживљај. Појам епифаније је познат у хришћанству. Примењује се у оквиру естетике и књижевности као архетипски симбол божанске објаве, симбол емоционалне реакције људи на божанственост и узвишеност које се осведочују у неком конкретном догађају. Епифанија у књижевности може описивати афекте, емоције које су карактеристичне за религијско искуство сусрета са објављеним божанским принципом, као што је случај са завршним делом приповетке *Први пут с оцем на јутрење*. Епифанија није интелектуални него емотивни однос према некоме праћен победом божанског принципа у човеку оличеног у победи скромности доброте, љубави (Раичевић, 2007, стр. 103–111).

Снежана Милосављевић Милић у причи *Први пут с оцем на јутрење* препознаје „исповест човека који трага за суштином свог (изгубљеног) бића, које је увек и биће другог“ (Милосављевић Милић, 2014, стр. 26) и могућност једног другачијег читања њеног идејно-етичког комплекса. Ако се пође од тврдње да је највећи сукоб постојати између сопства и сопства-као-другог, уочава се да Лазаревићев наратор очајно тражи некадашње духовно језгро које је означавало целину и интегритет бића и указује на непремостиви јаз између два стања душе, на немогућност њиховог сусрета, на ону врсту егзистенцијалне празнине проистекле из метафизичке жеље за битком.

Епифанијско искуство које симболизује звук црквених звона и које оно млађе ЈА или сопство-као-друго доживљава, недостижно је за наратора. Отуд и потреба да се стиша кулминациони ефекат којим се унутрашња прича завршава,

као симптом оне „туге у сенци светлости“ (Кашанин). Епилог који је у равни хронотопа ближи наративној садашњости или сегменту приче који припада оквиру, има управо ту функцију антиклимакса, који звучи више иронично него осветољубиво. Зато се може рећи да прича садржи симетричне оквире који нагласак у виду коментара стављају на садашњост, а не на прошлост наратора. Тиме се донекле ревидира претпоставка о наратору као споредном јунаку. Његова амбивалентна позиција, динамика његових вишеструких гласова и опречних идентитета, наводи нас да закључимо да *Први пут соцем на јутрење* није моралистичка прича „наивног оптимизма“, већ напротив исповест човека који трага за суштином свог изгубљеног бића које је увек и биће другог. Његово приповедање је зато симптом те носталгије, тренутак жељеног сусретања и истовремено неминовног разилажења са самим собом (Милосављевић Милић, 2014, стр. 25 –26).

VII ЗАКЉУЧАК

Наш рад *Духовна смрт јунака у приповеткама Антона Павловича Чехова и Лазе К. Лазаревића* представља тежњу да се на основу резултата постојећих истраживања књижевног стваралаштва Антона Павловича Чехова и Лазе К. Лазаревића интерпретацијом издвојених приповедака опише и представи феномен духовне смрти јунака, њени узроци, начин испољавања и одабрани уметнички поступци.

Духовна (а и биолошка) смрт јунака је свеприсутна тема коју препознајемо у књижевном опусу Чехова и Лазаревића, она има различите узроке, манифестације и симбилику који варирају од приповетке до приповетке. Интересовање аутора за ову тему и обликовање трагичне визије света и човека може се образложити делимично биографским подацима који сведоче о томе да су обојица аутора били на местима масовних патњи – Лазаревић као лекар у српско-турском рату, а Чехов као лекар на острву Сахалин. Њихова примарна лекарска професија сама по себи условљава чешће суочавање са смрћу и патњама човека и сагледавање човека као целовитог живог бића. Отуда се и у њиховом књижевном делу примећује да живот чешће сагледавају као наличје смрти. На свет се гледа као на јединство светлости и мрака. Често присутни фаталистички порив пред егзистенцијом у бројним приповеткама Антона Павловича Чехова

може се образложити ауторовом болешћу. Истовремено, лекари и писци, изложени непрестаним сударима живота и смрти у свом уметничком свету пројектовали су онеобичавајућу и узнемиравајућу слику света (Вукићевић, 2014, 162–163).

Истраживањем прозног стваралаштва Антона Павловича Чехова и Лазаревића откривају се бројне сличности у њиховим уметничким поступцима. У књизи *Чеховљева приповетка у српској књижевности* Зоран Божовић закључује да су руски писци били веома присутни у српској књижевности крајем XIX века. У часопису *Зора* су у периоду од 1896. до 1901. године објављене три Тургењевљеве приповетке, једна Толстојева и пет Чеховљевих приповедака (Божовић, 1988, стр. 27). Први преводи Чеховљевих приповедака на српски језик забележени су 1889. године када је у новосадској *Застави* објављен *Немирни гост* и *Свирала у Колу*. За време Чеховљевог живота на руски језик су преведене неке од најважнијих Лазаревићевих приповедака: *Први пут с оцем на јутрење* 1886, *Школска икона* 1887, *У добри час хајдуци* и *Све ће то народ позлатити* 1888, *Набунару* 1890, *Вертер* 1891. (Лексикон... 1987: 603) Први помен Чехова као најдаровитијег и најоригиналнијег савременог руског писца појавио се 1888 у *Стражилову* (Божовић, 1988, стр. 43).

Духовна смрт јунака и трагичко виђење света и човека одлика присутна у уметничком поступку Чехова и Лазаревића, односи се само на каснији, зрелији период Чеховљевог стваралаштва. Чехов је најпре писао хумористичке приче, док Лазаревић хумористичку прозу није уопште писао. Један од приповедних поступака који се примећује у њиховој прози је стварање удвојених портрета. Ови портрети настају перспективизацијом света у којем се једно прича и ради, а друго осећа и мисли о себи. Пример двоструког портрета је портрет главног јунака Мише Маричића у приповеци *Швабица* који путем писама покушава да смањи јачину осећања према странкињи коју воли. Њему је неопходна публика којој се мора поверити. У његовом случају публика је он сам, па тако је и његов подухват немогућ, а трагика избија из немогућности да се сам насмеје себи и да се подсмехне оном „ја“ које жели да буде. Ова приповетка је добар пример како се нешто што се жели прихватити као смешна погрешка разоткрива као трагична погрешка, јер јунак не успева да се издигне из своје сопствене противуречности.

Узроци страдања и духовне смрти јунака у Чеховљевој и Лазаревићевој прози су различити са делимичним подударностима. За разлику од Лазаревићевог

интелектуалца, Чеховљев се непрестано суочава страхом од надређених, односно државног система (*Чиниоцикова смрт*, *Човек у футроли*). Против ових угњетача он се не бори, већ жели да се сакрије: у своју футролу (*Човек у футроли*), на сопствени посед (*Огрозд*), иза материјалних благодети које пружа професија (*Јонич*). Трагајући за активностима које би донеле добробит широј друштвеној заједници он се често губи, те на путу до Куће снова запада у Кућу рутине коју ће самом себи несвесно сазидати (*Кућа с мезанином*, *Досадна прича*, *Јонич*). Чеховљеви интелектуалци нису покретачи новог времена и система вредности. Они се духовно гасе у оковима животног бесмисла, самоће, досаде и болести. У приповеткама у којима се описује постојање болести главног јунака од које ће јунак засигурно страдати јер је у питању готово неизлечива болест, туберкулоза или тифус (*Црни монах*, *Архијереј*, *Виолина Ротшилда*), биолошкој смрти и болести иначе претходи духовна смрт. Јунаци суочени са болешћу спознају своју животну промашеност и чињеницу да никада нису били срећни и да је тренутака среће, ако их је уопште и било, било јако мало. Све њих заједно одликује непоправљиви песимизам, један „дубљи и разорнији, онај који се рађа из духа „оскудног времена”, интерферира с песимизмом мизерног живота“ (Lazić, 2015, стр. 15).

У Лазаревићевој прози узрок пада и духовне смрти јунака првенствено проистиче из раскорака између патријархалног, старог и прогресивног новог. Јунаци слабе воље нису довољно храбри и одважни да дају свој глас у неминовом сукобу. Патријархалне стеге и посесивне мајке не муче Чеховљевог јунака. Лазаревићев јунак не познаје досаду, нити неприхватљиву свепрожимајућу тиранију државног система. Он духовно не превазилази проблеме који царују унутар његовог дворишта и породице. Терет наслеђених правила и успостављених ауторитета он носи са собом ма где су у свету. Не успева да га се отараси и гаси се потпуно поражен. Применом психоаналитичке методе интерпретације текста, посебно у приповеткама *Швабица* и *Ветар*, открива се да је Лазаревић успео да на естетско-уметничком плану реализује Фројдов концепт назван Едипов комплекс.

Када се Чеховљеви јунаци налазе на граници када треба или да се себи насмеју или расплачу над собом, они настављају као да се ништа са њима не дешава. Они причају о себи, износе тривијалности у жељи да буду важни, етични, узвишени. Исход реторике самозаваравања, избија дискриминишући гест, поступак, реч... Лазаревићеви јунаци, неотпорни на свој несклад, постају и

неотпорни на живот (*Швабица, Вертер, Ветар*). Чеховљеви јунаци, слепи за своје противуречности, често притиснути расцепом своје емоције и њене рефлексije, или су између онога што осећају и што желе да мисле о ономе што осећају (Вукићевић, 2014, стр. 148–150). Симболизација уништења је чест поступак који аутори користе да би представили јунаков пад, нпр. ветар и дим у Чеховљевој приповести *Црни монах* и Лазаревићевој *Ветар*. Стања у којима се налазе јунаци Чеховљеве и Лазаревићеве прозе изражавају један деформисани свет који их окружује и којег не могу да се ослободе.

Различитим техникама визуелизације света, карикатуралним (Чехов) и импресионистичким (Лазаревић) – појачава се тако трагично виђење света. Сложене емоције се повезују са предметним светом, те се душевно преводи у предметно, а апстрактно у конкретно. У синестезичким спојевима мешају се визуелно, тактилно, дегустативно, акустично. Чехов и Лазаревић карактеришу своје јунаке употребом наизглед неважних детаља.

Тривијализовани микросвет заступљенији је у Чеховљевој прози. Употреба небитних детаља и тзв. микроскопско разлагање света може се објаснити тиме што се људски универзум састоји од мноштва окупљених јединки једнако мудрих и глупих, узвишених и тривијалних.

И код Чехова и код Лазаревића наилази се на предсудне и преломне догађаје и одлуке који заузимају веома мало места у густој животи (Христић, 2006, стр. 75). Лазаревићеви и Чеховљеви јунаци животаре у сенци неостварених живота. Ипак за Лазаревићеве јунаке се може рећи да се испољавају на класичнији начин – бира се драматичан тренутак у њиховом животу, а затим најчешће ретроспективно када је исход познат о том се тренутку приповеда. Код Лазаревића је приповедање више епско, код Чехова више драмско. Лазаревићеви јунаци су мање атомизирани, фрагментарни, сценични. Извесна сличност постоји у новој концептуализацији ликова интелектуалаца – они су истовремено смешни и трагични (Вукићевић, 2014, стр. 164). Чеховљева проза је привлачила руске читаоце јер су у његовим јунацима могли пропознати тип руског интелектуалца, руског идеалисте, једног чудног и дирљивог створа (Набоков, 1984, 212).

Осветљавајући духвну смрт јунака закључујемо да јунаци у одабраним приповеткама Чехова и Лазаревића нису отпорни на своју промашеност. Савладани страхом од надређених, неправеднију система, сиромаштвом, неисказаним талентима, погрешном самопроценом, изгубљени у трагању за

животним смислом, притиснути неписаним законима и тиранијом њихових поштовалаца, они после духовне смрти више не устају, без обзира да ли се аутор определио за сцену биолошке смрти или не.

БИБЛИОГРАФИЈА

1. ИЗВОРИ

А. П. ЧЕХОВ

- Чехов, Антон Павлович.(1939). *Сабрана дела у 14 књига*. Београд: Народна Просвета.
- Чехов, Антон. (2004). *Под заклетвом. Приче и изводи из писама*. Београд: РАИДЕИА.
- Čehov, AntonPavlovič. (2014). *Najlepše priče*. Beograd: Ringier Axel Springer.
- Čehov, Anton Pavlovič.(2015). *Apotekarica i druge pripovetke*.Beograd: Ringier Axel Srpringer.
- Чехов, А. П. (1983–1986). В: А. И. Ревякин (ред.), *Полное собрание сочинений и писем в 30 томах. Письма в 12 томах. vol. 25 (07)*.Москва: Наука.
- Чехов А. П. (1983–1986). В: Л. Д. Опульская (ред.), *Полное собрание сочинений и писем в 30 томах. Сочинения в 18 томах. vol. 18*.Москва: Наука.
- Чехов А. П. (2007). *Рассказы, повести, пьесы. Воспоминания писателей о Чехове*. Москва: Эксмо.

ЛАЗА. К. ЛАЗАРЕВИЋ

- Лазаревић, К. Лаза. (1986). *Целокупна дела*. Св. 1. Београд: Српска академија наука и уметности, Одељење језика и књижевности.
- Лазаревић, К. Лаза. (2017).*Први пут с оцем на јутрење и изабране приповетке*. Београд: Космос издаваштво; Подгорица: Нова књига.
- Лазаревић, К. Лаза. (2017). *Приповетке*. Београд: Portalibris: ЦЕТ.

2. ЛИТЕРАТУРА

- Abot, H. (2009). *Uvod u teoriju proze*. Beograd: Službeni glasnik.
- Абрамова, В. С. (2009). Опыт экзистенциально-феноменологического анализа прозы А. П. Чехова. *Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского*, 6 (2).
- Adler, A. (1990). *Poznavanje čoveka*. Novi Sad: Prometej.
- Adler, A. (2017). *Dela. Smisao života* (vol. 1). FENIKS LIBRIS: NEVEN.
- Adler, A. (2017). *Dela. Smisao života* (vol. 2). FENIKS LIBRIS: NEVEN
- Азарова, Л. Е. (2010). Использование языковых средств в произведениях А. П. Чехова. В: Л. Е. Азарова (ред.). *Международная научная конференция А. П. Чехов – универсальность, традиция, модернизм*, 10 – 12. Бухарест.
- Aristotel. (1990). *O pesničkoj umetnosti*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Бабовић, М. (1983). *Руски реалисти 19. века*. Београд: Светозар Марковић.
- Babović, M. (1989). Anton Pavlovič Čehov. U: M. Babović (izbor, prevod, napomene). *Anton Pavlovič Čehov. Sabrana dela*. vol. 1. Beograd: Jugoslavija publik/Čakovec: Zrinski.
- Бал, М. (2000). *Naratologija: teorija priče i pripovedanja*. Beograd: Narodna knjiga; Alfa.
- Балухатый, С. Д. (1990). Ранний Чехов. *Вопросы поэтики*, 84-160. Ленинград: Издательство Ленинградского университета.
- Балухати, С. (1981). Проблеми драмске анализе. У: М. Миочиновић (ур), *Модерна теорија драме*. Београд: Полит.
- Барас, А. (1954). *Jugoslavenska književnost*. Zagreb: Matica hrvatska
- Барт, Р. (1994). Миф сегодня. В: Барт Р. *Избранные работы: Семиотика. Поэтика*, 72—130. Москва: Прогресс; Универс.
- Баско, Н. В. (2007). Знакомимся с русскими традициями и жизнью россиян из рассказов Чехова. *Курсы*, 232. Москва: Русский язык.
- Batler, Džudit. (2012). *Psihički život moći – Teorije pokoravanja*. Beograd: Centar za medije i komunikacije/Fakultet za medije i komunikacije.

- Бахтин, М. М. (1979). Автор и герой в эстетической деятельности. В: Бахтин, М. М. *Эстетика словесного творчества*. Москва: Искусство.
- Bahtin, M. (1989). *O romanu*. Београд: Nolit.
- Bahtin, M. (1991). *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*. Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo.
- Бахтин, М. М. (1997). Проблема речевых жанров. В: Бахтин М. М. *Собрание сочинений. vol. 5. Работы 40-х – начала 60-х гг.* Москва: Русские словари.
- Бахтин, М. М. (2010). Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса (1965); Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура) (1940, 1970). В: Бахтин, М. М. *Собрание сочинений. vol. 4 (2)*. Москва: Яз. славян. культур.
- Бахтин, М. (2013). *Естетика језичког стваралаштва*. Сремски Карловци / Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Безруков, А. Н. (2017). Драматургия А. П. Чехова и кинематограф: реализация эксцентричных авторских установок в действенном режиме кадра. Международный электронный научный журнал "Studia Humanitatis", vol. 2.
- Белкин, А. А. (1973). *Читая Достоевского и Чехова: статьи и разборы*. Москва: Художественная литература.
- Белый, А. А. (2002). Чехов. В: Сухих И. Н (ред.). *А. П. Чехов: pro et contra: Творчество А.П.Чехова в рус. мысли конца XIX - нач. XX в.: Антология*. СПб.: РХГИ.
- Бердников, Г. (1994). *Чехов. История всемирной литературы. vol. 8*. Институт мировой литературы им. А. М. Горького. Москва: Наука.
- Бицилли, П. (2000). *Трагедия русской культуры: Исследования, статьи, рецензии*. Москва.
- Богданова, О. В. (2016). Интертекстуальные аллюзии в рассказе А.П. Чехова *Человек в футляре*. *Научный вестник Восточноевропейского национального университета имени Леси Украинки. vol. 8 (33), 4-10*.
- Богдановић, М. (1951). О Лази Лазаревићу. *Књижевност*, XII, (5-6), 457 – 467.
- Божовић, З. (1988). *Чеховљева приповетка у српској књижевности*. Београд: Филолошки факултет Београдског универзитета.
- Božović, Z. (predgovor). (1989). *Čehov, Anton Pavlovič. Pripovetke. (1860-1904)*. U: *Sabrana dela. vol. 9*. Beograd: Jugoslavijapublik; Čakovec: Zrinski.
- Borjev, J. (2009). *Estetika*. Novi Sad: Prometej.

- Бошковић, Д. (2007). Лаза Лазаревић и крај реалистичког дискурса. У: Д. Иванић (ур.), *Зборник са међународног научног скупа Српски језик, књижевност и уметност*, (2), *Српска реалистичка прича*, 65–77. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет: Кораци.
- Бошковић, Д. (2012). Модернитет и генеза епифанија у прози Лазе Лазаревића. *Књижевна историја*, 44, vol. 146, 41-59. Београд.
- Бунин, И. А. (1988). *Собрание сочинений*. vol.1-6. Москва.
- Буџинска, А., Markovski, М. (2009). *Književne teorije XX veka*. Službeni glasnik.
- Бялый, А. (1983). *В. Г. Короленко*. Ленинград: Художественная литература.
- Власова, М. В. (2005). Коммуникативная проблематика образа учителя в творчестве А.П. Чехова. В: *Молодые исследователи Чехова*. Москва: Изд-во Моск. ун-та.
- Власова. В. Б. (2011). А. П. Чехов – реалист или романтик? *Философия и культура*. vol. 1, 101-107.
- Волков, В. В., Волкова, Н. В. (2014). Рассказ А. П. Чехова *Архиерей* в контексте русской литературной танатологии. *Филологические науки. Вопросы теории и практики*, 12 (42), II, 51-54.
- Волков, В. В., Волкова, Н. В. (2015). Рассказ А. П. Чехова *Черный монах* в контексте русской литературной танатологии. *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. vol. 8 (50): vol. II, 32-35.
- Волынский, А. (2002). Антон Чехов. В: Сухих И. Н (ред.). *А. П. Чехов: pro et contra: Творчество А.П.Чехова в рус. мысли конца XIX - нач. XX в.: Антология*. СПб.: РХГИ.
- Воробьев, В. В. (2008). *Лингвокультурология*. Москва: РУДН.
- Вукићевић, Д. (2006). Приватни живот у огледалу реалистичке књижевности. У: А. Столић, Н. Макуљевић (ур.), *Приватни живот код Срба у деветнаестом веку од краја осамнаестог века до Првог светског рата*, 457–482. Београд: Слио.
- Вукићевић, Д., Иванић, Д. (2007). *Ка поетици српског реализма*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Вукићевић, Д. (2011). *Анархија текста: огледи о српској књижевности 19. века*. Београд: Службени гласник.
- Вукићевић, Д. (2013). Лазаревић и Чехов или смех у белом. У: Брборић, В. (ур.). *Књижевност и језик*. Година LX, vol. 2. Београд: Чигоја.

- Вукичевић, Д. (2014). Душа је чекала Лазу К. Лазаревића. У: Д. Вукићевић, С. Милосављевић Милић (аутори). *Огледавања: Лаза Лазаревић –Симо Матавуљ*, 121–131. Ниш: Филозофски факултет.
- Вукићевић, Д. (2015). Скривени наративи. В: Делић Ј. (ур.). *Зборник Матице српске за књижевност и језик*. vol. 63 (2), 505-519.
- Вулетић, А. Мијаиловић, Ј. (2013). *Између посела и балова: живот у Србији у 19. веку*. Београд: Завод за уџбенике.
- Вученов, Д. (1981). *Трагом епохе реализма: студије и огледи о епохи, ствараоцима и историчарима*. Крушевац: Багдала.
- Vučenov, D. (1986). *Pripovetke Laze Lazarevića*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Выготский, Л. С. (1968). *Психология искусства*. Москва: Искусство.
- Ганнушкин, П. Б. (1984). *Клиника психопатий, их статистика, динамика, систематика*. Москва: Медкнига,
- Глигорић, В. (1954). Лаза К. Лазаревић, У: *Српски реалисти*. Београд: Просвета.
- Глигорић, В. (1970). *Српски реалисти*. Београд: Просвета.
- Глушчевић, Зоран. (1998). Едипално у делу Лазе К. Лазаревића. У: Марко Недић (прир.) *Књижевност и ритуали, Ритуали књижевни интерпретације*, 243–247. Београд: Српска књижевна задруга.
- Гођевац Субботић, А. (1985). *Предавања, чланци и записи*. Београд: Катарина Перић и Ружица Переплотчиков.
- Громов, М. П. (1993). *Чехов. Серия ЖЗЛ*. Москва: Наука.
- Гурвич, И. А. (1970). *Проза Чехова (человек и действительность)*. Москва: Художественная литература.
- Дамњановић А., Дамњановић, А. и Петровић, Д. (2016). Танатофобија - филозофско психијатријско дешифровање. В: Д. Петровић (ур.). *Танатологија*, 75-97. Параћин: Библиотека „Др Вићентије Ракић“.
- Деретић, Ј. (2011). *Историја српске књижевности*. Београд: SEZAMBOOK.
- Долженков, П. Н. (1995). Тема страха перед жизнью в прозе Чехова. *Чеховиана: Мелиховские труды и дни. Чеховский вестник*. vol. 3, 66-70.
- Доманский Ю. В. (2000). Декадент Ионыч. *Чеховские чтения в Оттаве: сборник научных трудов*, 142–160. Тверь: Оттава.

- Доманский, Ю. В. (2006). Вариативный потенциал драмы Чехова: финал Вишневого сада. *Известия Уральского государственного университета*. vol. 41 (2), 68-74.
- Дыханова, Б. С. (2004). Утрата без обретений (эстетическая информативность рассказа А. П. Чехова *Ионыч*). *Вестник Воронежского государственного университета: Филология. Журналистика*, vol. 2, 19–22.
- Евдокимова, С. (1998). Обманчивое сходство. Анекдот у Пушкина и Чехова. В: В. Катаев (отв. ред.), *Чеховиана: Чехов и Пушкин*, vol. 7, 317-325.
- Erić, Lj., Kaličanin, M. (2000). *Psihijatrija. Neuroze*. Beograd: Medicinski fakultet.
- Erić, Lj. (2009). Socijalna fobija. *Psihodinamička psihijatrija/ teorije straha i stanja straha*. vol. II, 96–130. Beograd: Službeni glasnik.
- Ženet, Ž. (1985), *Figure*. Beograd: Vuk Karadžić .
- Живальевић, Д. (1987). Српска књижевност с почетка XX века. У: *Светозар Марковић и реалистични правац у књижевности*, 449–471. Нови Сад/Београд: Матица српска/Институт за књижевност и уметност.
- Живковић, Д. (1977). Лаза Лазаревић и Хајзеова теорија о соколу. *Европски оквири српске књижевности*, V. Београд: Просвета.
- Живковић, Драгиша. (1994). *Европски оквири српске књижевности*, V. Београд: Просвета.
- Жилина, Н. (2005). Три философских диалога в повести А. П. Чехова *Черный монах*. *Балтийский филологический курьер*, vol. 5, 45 – 60.
- Жилякова, Э. М. (1994). Последний псалом А. П. Чехова (*Архиерей*). В: В. Н. Захаров (отв. ред.), *Евангельский текст в русской литературе XVIII-XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр: сборник научных трудов*, vol. 5, 274-298. Петрозаводск: Издательство ПГУ.
- Здравковић, Ј., Петровић, Д., Ђоковић Д. (2016). Танатологија-етички и психосоцијални проблеми. В: Д. Петровић (ур.). *Танатологија*, 8-35. Параћин: Библиотека „Др Вићентије Ракић“.
- Зерчанинов, А., Рајхин, Д. (1947). *Руска књижевност 2*. Београд: Просвета.
- Иванић, Д. (1970). *Вертер* Лазе Лазаревића. *Књижевна историја*, 8, 755 – 774.
- Иванић, Д. (1996). *Српски реализам*. Нови Сад: Матица српска.
- Иванић, Д. (1998). Незамјенљиво дјело. Предговор у: *Лаза К. Лазаревић: Приповетке*. Београд: Издавачка кућа Драганић.

- Иванић, Д. (2002). *Свијет и прича, о приповиједању и приповједачима у српској књижевности*. Београд: Народна књига; Алфа.
- Иванић, Д., Вукићевић, Д. (2007). *Ка поетици српског реализма*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Измайлов, А. А. (1898). Литературные заметки. О новом времени и новых песнях. *Биржевые ведомости*. Утр. вып. № 8764.
- Иланковић, Н., Петровић, Д., Иланковић, А. (2016). Страх од смрти и танатофобија. В: Д. Петровић (ур.). *Танатологија*, 34-65. Параћин: Библиотека „Др Вићентије Ракић“.
- Јанковић, В. (1988). Антон Чехов и уметност приповетке. У: *Антон Павлович Чехов. Приповетке*. Београд : Просвета.
- Jaspers, K. (1984). Трагиčno znanje. У: Z. Stojanović (ur), *Teorija tragedije*, 232–249. Beograd: Nolit.
- Јеврић, М. (2017). *Историја српске књижевности: реализам, I*. Косовска Митровица: Универзитет у Приштини, Филозофски факултет. Косовска Митровица, Бања Лука: Бесједа.
- Јермилов, В. (1949). *Чехов*. Нови Сад: Матица српска.
- Јеротић, В. (2007). *Путовање у оба смера*. Београд: Ars Libri; Невен: Задужбина Владете Јеротића.
- Јеротић, В. (2009). *Неуроza као изазов*. Београд: ArsLibri.
- Јовановић, М. (1989), Предговор у: А. П. Чехов. *Стена, Двобој*. Београд: Издавачко-штампарско предузеће "Савремена администрација".
- Јовичић, В. (1978) *Песник моралне носталгије*. Београд: Просвета.
- Jung, K. G. (2009). *Antologija*. Novi Sad: Prometej.
- Камчатнов, А. М., Смирнов, А. А. (1986 (I), 2004(II)). *А. П. Чехов: Проблемы поэтики*. Москва:Изд-во МГУ.
- Карасик, В. И., Слышкин, Г. Г. (2007). Базовые характеристики лингвокультурных концептов. В: В. И. Карасик (ред.), *Антология концептов*, 12-44. Москва: Гнозис.
- Катаев, В. Б. (1979). *Проза Чехова: проблемы интерпретации*. Москва:Изд-во МГУ.
- Катаев, В. Б. (2004). *Чехов плюс...: Предшественники, современники, преемники*. Москва: Языки славянской культуры.
- Кашанин, М. (1977). *Izabrani eseji*. Beograd: Rad.

- Кедрова, Е. Я. (2010). Концепт ум. В: Н. Изотова (гл. ред.). *Концептосфера А.П. Чехова: сборник статей*, 232–245. Ростов-на-Дону: ЮФУ.
- Кјеркегор, С. (2000). *Болест на смрт*. Београд: Плато.
- Ключевский, В. (1988). *Древнерусские жития святых как исторический источник*. Москва: Наука.
- Козубовская, Г. П., (2007). Архетип баллады в прозе А. П. Чехова: *Черный монах*. В: Г. П. Козубовская (ред.), *А. П. Чехов: варианты интерпретации*. vol. I, 116 – 128. Барнаул: Лицей; БГПУ.
- Ковачевић, Б. (1963). Лаза К. Лазаревић. Предговор у: *Лаза К. Лазаревић: Приповетке*. Београд: Просвета.
- Kozak K. J. (2009): *Privlačna fatalnost: subjekt i tragedija*. *Znak. Književna teorija*. Službeni glasnik: 1/5, 99-124
- Konstantinović, R. (1969). *Filosofija palanke*. Beograd: Treći program. Prosveta.
- Косановић, Б. (1994). *Расправе из руске књижевности*. Нови Сад: Прометеј.
- Костадиновић, А. (2016). Стереотип и иронија: још о Вертеризму и Лази Лазаревићу. У: Горан Максимовић (ур.), *Philologia Mediana*. vol. 3 (8), 129-142.
- Кочнова, К. А. (2005). *Лексико-семантическое поле Природное время в языковой картине мира А.П. Чехова*. Автореф. дис. канд. филол. наук. Н. Новгород.
- Кош, Е. (1979). Лазаревићева вештина или О сажетости казивања. *Летопис Матице српске*, 423, (2), 179 – 199.
- Красильников, Р. (2011). *Танатологически мотив в художественно литературе*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук. Москва.
- Крећ, D., Краћфилд, R. (1973). *Elementi psihologije*. Beograd: Naučna knjiga
- Крећ, D., Краћфилд, R. (1978). *Elementi psihologije*. Beograd: Naučna knjiga.
- Кройчик, Л. Е. (1986). *Поэтика комического в произведениях А. П. Чехова*. Воронеж: Изд-во Воронежского гос. ун-та.
- Кубасов, А. (1998). *Проза А. П. Чехова: искусство стилизации. Монография*. Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет.
- Кубасов, А. (2015). Единство реального и потенциального в рассказе А. П. Чехова *Скрипка Ротшильда*. В: В. Зубарева, М. Ларионова (ред), *Творчество Чехова в свете системного подхода*, 165-181. California:Idyllwild.

- Kuburić, Z., Ostojić, T. (2015). Socijalni problemi krivice između osvete i praštanja. U: Z. Kuburić, P. Milenković, A. Zotova (ur). *Socijalni problemi krivice*, 85 - 106. Novi Sad: CEIR/ Filozofski fakultet.
- Кузнецова, А. П. (1994). О житийных истоках, поэтике и настроении рассказа Чехова *Архирей*. В: *Anton P. Cechov: Religioseund Philosophische Dimensionanim Lebenundim Werk*, 32. Badenweiler.
- Lazić, N., (2012). Razvoj predstava o prostoru i vremenu u nauci o književnosti. *Zbornik radova Filozofskog fakulteta u Prištini*, vol. 42 (2), 163-183.
- Lazić, N. (2014). Profetsko pismo Borislava Pečića - novi Jerusalim ili novi Vavilon? - vreme i prostor u *Zlatnom runu*. *Zbornik radova Filozofskog fakulteta u Prištini*, vol. 44 (3), 67-79.
- Лазич, Н. (2015). Обликовање простора у Златном руну Борислава Пекића. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, 189-224, LXIII, vol. 1.
- Lazić, N. (2019). Dostojevski - polifonija ili disharmonija? - poetika i kompozicija romana *Zli dusi*. *Zbornik radova Filozofskog fakulteta u Prištini*, vol. 49 (1), 3-23.
- Лелис, Е. И. (2009). Слово и подтекст в рассказе А. П. Чехова *Архирей*. *Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского*, vol. 6 (2), 283 – 288.
- Лексикон писаца Југославије, (1987). *Лаза К. Лазаревић*. Нови Сад: Матица српска.
- Леонтьев, А. (1911). Преосвященный Михаил (Грибановский), епископ Таврический и Симферопольский (1856-1898). Полтава,. В: Пшенева И., *Кто автор книги о епископе Таврическом Михаиле (Грибановском)? Брега Тавриды* (Симферополь). (2001). vol. 9 (59), 327 - 330.
- Леонтьев, А. Н. (1983). *Избранные психологические произведения*. vol. 2 (1). Москва: Педагогика.
- Липке, Ш. (2015). Интерпретация рассказа А. П. Чехова *Смерть чиновника* в аспекте концепции смеха Гельмута Плеснера. *Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения, (16): сборник материалов I (XVI) 26 Международной конференции молодых ученых*, 221–226. Томск: Изд-во Томского университета.
- Lotman, J. (1976). *Struktura umetničkog teksta*. Beograd: Nolit.

- Лотман, Ю. М. (1992). Символ в системе культуры. У: Ю. М. Лотман, (ред.), *Избранные статьи: В 3 т.* Таллин: Александр.
- Лотман, Ј. (1993). Уметнички простор у Гогољевој прози. *Трећи програм*, 96 (99), 263–310.
- Лотман, Ю. М. (1994). *Смерть как проблема сюжета.* Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. Москва: Гнозис.
- Лосев, А. Ф. (1995). *Форма. Стиль. Выражение.* Москва: Мысль.
- Lešić, Z. (2003). *Nova čitanja: Poststrukturalistička čitanka.* Sarajevo: Buybook.
- Лешић, З. (2010). *Теорија књижевности.* Београд: Службени гласник.
- Лукић, Г. (2018). Аудитивни детаљи у новелама Антона Павловича Чехова. *Филолог*, 17, књ. IX, 644 –660.
- Лукић, Г. (2018). *Уметнички детаљ у новелама Антона Павловича Чехова* (докторска дисертација). Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет.
- Ляцкий, Е. А. (2002). А. П. Чехов и его рассказы: Эюд. В: *А. П. Чехов: proetcontra: Творчество А.П. Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX в. (1887–1914): Антология*, 425–481. СПб.: РХГИ.
- Ман, О. (1984). Трагиčno као sadržaj poetske umetnosti i iskustva. У: Z. Stojanović (ur.), *Теорија трагедије*, 290 – 324. Београд: Nolit.
- Марић, С. (1984). *О трагедији.* Београд: Службени гласник.
- Маркович, В. М. (1998). Пушкин, Чехов и судьба "лелеющей душу гуманности". В: В. Б. Катаев (отв. ред.). *Чеховиана: Чехов и Пушкин.* Сборник трудов. vol. 7, 19–34. Москва: Наука.
- Масуме, М. (2017). Остранение как принцип изображения психологического состояния в прозе А. Чехова (на примере повести *Скучная история*). *Мир науки, культуры, образования.* vol. 3(64), 364-367. Горно-Алтайск: ООО "РМНКО".
- Matijević, N. (2011). Žene – obrazovanjem do elite: situacija u Srbiji u 19. veku. *Godišnjak Fakulteta političkih nauka.* vol. 5. 533–541. Београд: Fakultet političkih nauka.
- Мацура, С. (2012). *Наративни лавиринт, улазак.* Бања Лука: Народна и университетска библиотека Републике Српске.
- Milivojević, Z. (1993). *Psihoterapija i razumevanje emocija.* Prometej, Novi Sad,

- Milivojević, Z. (2004). *Emocije, psihoterapija i razumevanje emocija*. Novi Sad: Prometej.
- Милосављевић Милић, С. (2001). Приповедачке функције у приповеци *Први пут с оцем на јутрење* Лазе Лазаревића. *Књижевна историја*, 30.
- Милосављевић Милић, С. (2011). Наративне стратегије у *Швабици* Лазе Лазаревића. У: М. Аћимовић Ивков (ур.), *Приповедна уметност Лазе К. Лазаревића*, 81–97. Шабац: Библиотека шабачка.
- Милосављевић Милић, С. (2014). У мрежи испреплетених времена – Хофман, Фројд и Лаза Лазаревић. У: Б. Димитријевић (ур.), Д. Вукићевић, С. Милосављевић Милић (аутори), *Огледавања Лаза Лазаревић – Симо Матавуљ*, 53–81. Ниш: Филозофски факултет Универзитета у Нишу.
- Милосављевић Милић, С. (2014). Болест, слепило, потискивање – Ветар Лазе Лазаревића. У: Б. Димитријевић (ур.), Д. Вукићевић, С. Милосављевић Милић (аутори), *Огледавања Лаза Лазаревић – Симо Матавуљ*, 81–95. Ниш: Филозофски факултет Универзитета у Нишу.
- Милосављевић Милић, С. (2016). Српска реалистичка књижевност из перспективе посткласичне наратологије – могућности новог читања. *Научни састанак Слависта у Вукове дане, МСЦ*, vol. 45(2), 409-418. Београд.
- Набоков, В. (1984). Антон Чехов. У: *Есеји из руске књижевности*. Београд: Просвета.
- Nabokov, V. (2006). *Eseji: Gogolj, Dostojevski*. Beograd.
- Најдановић, М. (1962). *Српски реализам XIX века*. Београд: Завод за издавање уџбеника Социјалистичке Републике Србије.
- Недельковић, Д. (1973). *Универзалне поруке руске књижевности*. Нови Сад: Матица српска.
- Недић, Љ. (1910). *Л. К. Лазаревић, Критичке студије*. vol.1. СКЗ, Београд.
- Никольский, С. А. (2011). Человек "несчастный" в творчестве А. П. Чехова. В: С. А. Никольский (гл.ред.), *Проблемы российского самосознания. Сборник материалов 7-й конференции ИФ РАН*, 3-15. Москва–Ростов-на-Дону:ИФ РАН.
- Nilsson, N. A. (1968). *Studies in Čechov's Narrative Technique: The Steppe and The Bishop*. Stockholm: Universitetet, Almqvist & Wiksell.

- Овсяннико-Куликовский, Д. Н. (2002). Этюды о творчестве А.П. Чехова. В: *А. П. Чехов: proetcontra: Творчество А.П. Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX в. (1887– 1914): Антология*, 482–536. СПб.: РХГИ.
- Палавестра, Н. (2012). Мали човјек у новелама Антона Павловича Чехова: књижевно наслеђе и његова генеза. *Филолог*, VI.
- Пантић, М. (2015). *Основи српског приповедања*. Београд: Службени гласник.
- Петровић, Т. (1993). *Велибор Глигорић о реализму*. Београд: Нова просвета.
- Плахотнюк, Н. (2013). Черный монах в произведениях А. П. Чехова и Бориса Акунина. *Филологічні студії*, vol. 4, 209-215.
- Plessner, Н. (1961). *Lachen und Weinen: Eine Untersuchung nach den Grenzen menschlichen Verhaltens*. Bern.
- Полоцкая, Э. А. (1977). *А. П. Чехов: Движение художественной мысли*. Москва: Советский писатель.
- Полоцкая, Э. (1983). *Пути чеховских героев*. Москва: Просвещение.
- Поляков, М. Я. (1986). *Вопросы поэтики и художественной семантики*. Москва: Сов. писатель.
- Поповић, Тања (2011). *Стратегије приповедања*. Београд: Службени гласник.
- Prins, Dž. (2011). *Naratoški rečnik*. Beograd: Službeni glasnik.
- Pul, E. (2011). *Tragedija, sasvim kratak uvod*. Beograd: Službeni glasnik.
- Радосављевић, С. Јелена (2013). Духовни простор у приповедном дели Лазе Лазаревића. В: Ирена Арсић (ур.), *Philologia Mediana*, vol. 5 (5), 125-140. *Развитие реализма в русской литературе*. vol. 3. Ломунов К. и сар. (ред.). Москва: Наука.
- Разумова, Н. Е. (2001). *Творчество А. П. Чехова в аспекте пространства*. Томск: Томский государственный университет.
- Раичевић, Г. (2007). Епифанија у приповеци Први пут с оцем на јутрење Лазе Лазаревића. У: *Лаза Лазаревић јунак наших дана*. Нови Сад: Академска књига.
- Рейфман, И. (2002). *Ритуализованная агрессия: Дуэль в русской культуре и литературе*. Москва.
- Ремизов А. (2010). Антон Павлович Чехов. 1860–1904 В: Н. Г. Мельникова (сост.). *Русское зарубежье о Чехове: Критика, литературоведение, воспоминания: Антология*. Изд: Дом русского зарубежья им. Солженицына

- Речник књижевних термина*. (1986). Драгиша Живковић (ур.). Институт за уметност и књижевност у Београду. Београд: Нолит.
- Свенцицкаја, Э. (2015). Предметнији мир и вешно слово у малој прози А. П. Чехова (на материјалу прича *Жалобна књига* и *Скрипка Ротшилда*). В: В. Зубарева, М. Ларионова (ред), *Творчество А.П. Чехова в свете системног приступа*, 67 – 79. СА: Idyllwild.
- Седегов, В. Д. (1991). *А. П. Чехов в восьмидесятые годы*. Ростов-на-Дону.
- Седегов, В. Д. (1991). *А. П. Чехов в восьмидесятые годы*. Ростов н/Д: Кн. изд-во.
- Силантьев, И. В. (2004). *Поэтика мотива*. Москва: Языки славянской культуры.
- Skaza, A. (2006). Funkcija avtorskega pripovedovalca v noveli Rotschildova violina A. P. Čehova. У: *Slavistična revija*, letnik 54/ št. 4, 783 – 791. Zagreb: Uredništvi Slavistične revije (Ljubljana) in Umjetnost riječi ().
- Скафтымов, А. П. (1972). *Нравственные искания русских писателей*. Москва: Худож. лит.
- Скерлић, Ј. (1967). *Лазе К. Лазаревић, књижевна студија; Изабрана дела*. Народна књига, Београд.
- Скерлић, Ј. (1997). *Историја нове српске књижевности*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Скерлић, Ј. (2000). *Лазе К. Лазаревић*. Књижевна студија. Писци и књиге. vol. III. У: Ј. Пејчић (прир.), *Изабрана дела Јована Скерлића*, књ. 4, 229–248. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Solar, M. (2012). *Teorija književnosti*. Beograd: Službeni glasnik.
- Солеша, Б. (2014). Конфликтно језгро приповетке Лазе К. Лазаревића. *Синтезе*, vol. 3 (6). 49–58.
- Солеша, Б. (2018). Хронотоп крчме у приповеци српског реализма. У: В. Лопичић, Б. Мишић (ур.), *Језик, књижевност, простор. Тематски зборник радова*, 217–229. Ниш: Филозофски факултет.
- Солеша, Б. (2019,а). Феминистичко истраживање девијантних типова материнства у прози српског реализма. У: В. Лопичић, Б. Мишић (ур.), *Језик, књижевност, теорија. Тематски зборник радова*, 677–689. Ниш: Филозофски факултет.
- Солеша, Б. (2019,б). Симболика простора у прози Лазе Лазаревића. У: М. Јањић (ур.), *Савремени токови у науци о језику и књижевности, тематски*

- зборник радова са научног скупа НИСУН vol. 8, (2), 107 - 118. Ниш: Филозофски факултет.
- Солеша, Б. (2019, в). *Трагично у приповеци српског реализма*. Докторска дисертација. Универзитет у Нишу. Департман за српску и компаративну књижевност.
- Сопова, С. П. (2014). Мотивные составляющие концепта скука в повести А. П. Чехова *Скучная история*. *Сибирский филологический журнал*, vol. 2, 43-47.
- Стенина, В. Ф. (2013). *Мифология болезни в прозе А. П. Чехова*. Барнаул.
- Степанова, А. С. (2016). Псевдоантитеза в рассказе А.П. Чехова *Ионыч*. В: *Вестник Санкт-Петербургского университета*, vol. 9 (3), 138–146.
- Степанов, А. Д. (2005). *Проблемы коммуникации у Чехова*. Москва: Прометей.
- Стрельцова, Е., Звонникова, Л. (1998). *Заколдованный круг. Проза А. П. Чехова. 1880–1904. (Рецензия)*. В: *Чеховский вестник*, vol. 5. Москва: Скорпион.
- Striković, J. (1998). *Riječ i duša*. Beograd: Stručnaknjiga; Podgorica: Unireks.
- Сурио, Е. (1982). *Двеста хиљада драмских ситуација*. Београд: Нолит.
- Сухих, И. Н. (1987). *Проблемы поэтики А. П. Чехова*. Ленинград: Изд-во Ленинградского университета.
- Танчић, Саша Хаџи. (1999). *Поетика одложеног краја. Једно читање приповедака Лазе К. Лазаревића*. Београд: Просвета.
- Толмачёва, Е. (2018). *Поэтика рассказов А. П. Чехова*. Белгород: НИУ БелГУ.
- Томашевский, Б. В. (2003). *Теория литературы. Поэтика*. Москва: Аспект Пресс.
- Тomić, S. (2014). *Realizam i stvarnost, nova tumačenja proze srpskog realizma iz rodne perspektive*. Beograd: Alfa univerzitet/Fakultet za strane jezike.
- Тюпа, В. И. (1989). *Художественность Чеховского рассказа*. Москва: Высшая школа.
- Тюпа, В. И. (2001). *Нарратология как аналитика повествовательного дискурса (Архиерей А. П. Чехова)*. Тверь: Тверской гос. ун-т.
- Федотова, Н. Н. (2011). *Чехов и проблема российской идентичности*. В: Н. Н. Федотова (ред.), *Проблемы российского самосознания. Материалы 7-й Всероссийской конференции*. Москва: ИФРАН.
- Flaker, A. (1986). *Ruska književnost*. Zagreb: SNL.
- Fraj, Nortrop. (1979). *Anatomija kritike: četiri eseja*. Zagreb: Naprijed.
- Fraj, (Frye) N. (1984). *Mitos jeseni: tragedija*. U: Stojanović Z. (ur.). *Teorija tragedije*. Beograd: Nolit.

- Frojd, S. (1984). *Uvod u psihoanalizu*. Novi Sad: Matica srpska.
- Frojd, S. (2006). *Kompletan uvod u psihoanalizu*. Podgorica : Nova knjiga.
- Frojd, S. (2013). *Uvod u psihoanalizu*. Beograd: Neven.
- Frojd, S. (2014 (1)). *O Seksualnoj teoriji*. Beograd, Neven.
- Frojd, S. (2014 (3)). *Totem i tabu*. Beograd, Neven.
- From, E. (1989). *Bekstvo od slobode*. Beograd: Nolit.
- Hegel, F. (1984). О трагедији. У: Z. Stojanović (prir.), *Teorija tragedije*, 38–58. Beograd: Nolit.
- Холодюк, А. (1999). *О прототипе чеховског расказа Архиепеей*. Азбука веры. Православная библиотека: Епископ Михаил (Грибановский).
- Hornaј, К. (1976). *Naši unutrašnji konflikti*. Titograd: Pobjeda.
- Hristić, J. (1984). Problem tragedije. У: Z. Stojanović (prir.), *Teorija tragedije*, 431–447. Beograd: Nolit.
- Христић, Ј. (2006). *Чехов - трагички песник? Есеји о драми*, 59-76. Београд: Српска књижевна задруга.
- Цветковић, Ј. Раиса (2018): Психолошке и моралне потивречности књижевних јунака у прози Лазе Лазаревића, *Zbornik radova Filozofskog fakulteta u Prištini*, vol. 48, бр. 2, стр. 249-264.
- Цветковић, Р. и Солеша, Б. (2019). Лик учитеља у књижевном делу Чехова. У: Љ. Пауновић, С. Видосављевић (ур). *Иновативни приступи васпитању и образовању: стање, дилеме и перспективе*, 99-112. Лепосавић: Универзитет у Приштини – Косовска Митровица, Учительски факултет у Призрену – Лепосавић.
- Цветкович, Р., Солеша, Б. (2019). Моћ колектива и идентитет женских ликова у прози Лазе К. Лазаревића. *Баштина*, vol. 49, 29-40.
- Чудаков, А. П. (1971). *Поэтика Чехова*. Москва: Наука.
- Чудаков, А. П. (1986). *Мир Чехова: Возникновение и утверждение*. Москва: Советский писатель.
- Чудаков, А. П. (1997). *Чехов в Таганроге. Литературная хроника*. Москва: Правда.
- Чуковский, К. (2001). *Живой как жизнь. О русском языке. О Чехов. Илья Репин*. В: Собрание сочинений. В 15-ти томах. vol. 4. Терра-Книжный клуб.
- Чуковский, К. (2008). *Письма (1903–1925)*. Собрание сочинений в 15 томах. vol. 14. Терра-Книжный клуб.

- Чуковский, К. И. (2010). *Воспоминания и исследования о жизни и творчестве А. П. Чехова: документально-художественная литература*. vol.13. Москва: Директ-Медиа.
- Шалюгин, Г. А. (1983). Рассказ *Архиерей*. В: *Чеховские чтения в Ялте: Чехов в Ялте*, vol. 5, 27-34.
- Шапира, Н. (1904). Чехов как реалист новатор. В: *Вопросы философии и психологии*, vol. 79. Санкт Петербург.
- Šeler, Maks. (1984). О fenomenu tragičnog. U: Z. Stojanović (прир.), *Teorija tragedije*, 138–158. Beograd: Nolit.
- Šeling, F. (1984). О tragediji. U: Z. Stojanović (прир.), *Teorija tragedije*, (27–38). Beograd: Nolit.
- Шестов Л.И. (1905). Творчество из ничего (А. П. Чехов). *Вопросы жизни*, (3), 2-4.
- Škreb, Z., Stamić, A. (1986). *Uvod u književnost: teorija, metodologija*. Zagreb: Globus.
- Якимова, Л. П. (2008). Мотив скуки как нарративный фактор русской литературы. *Поэтика русской литературы в историко-культурном контексте*, 534- 552. Новосибирск: Наука.

ПРИЛОЗИ

Биографија аутора

РАИСА, Јевгениј, ЦВЕТКОВИЋ (дев. МАКУШИНА) рођена је 24.06.1970. године у г. Винаца, Украјина. Основну осмогодишњу школу уписала је 1972 г. у истом граду и завршила 1980 г. са одличним успехом. Године 1980. уписала је средњу педагошку школу коју је завршила 1984 са одличним успехом. Одбранила је са оценом 10 матурски рад под насловом *Педагогічні умови творчого розвитку дитини в умовах початкової школи* стекавши стручно звање *наставник разредне наставе*. Од 01.09.1984. до 31.08.1988. године радила је на радном месту наставник разредне наставе у основној школи № 15 г. Винаца, Украјина.

Основне студије Разредне наставе уписала 1984. године на **Државном Педагошком Универзитету** у истом граду и завршила са просечном оценом у току студија 10,00. Одбранила је са оценом 10 дипломски рад под насловом *Анализ сказок Джанни Родари в начальных классах* стекавши стручно звање *професор разредне наставе*. Од 01.09.1988. до 31.05.1994. године радила је на радном месту учитеља разредне наставе у основној школи № 15 г. Винаца, Украјина у стручном звању *професор разредне наставе*.

Основне студије за Руски језик и књижевност уписала школске 1994/95 на Катедри за Руски језик и књижевност **Филолошког факултета Универзитета у Приштини**. Основне студије Руског језика и књижевности завршила је 1999. године са просечном оценом 9,62 у току студија и оценом 10 на дипломском испиту.

За време студирања од 01.09.1994. године до 14.02.1999. године била је запошљена на месту професора Руског језика у основним и средњим школама. Од 01.09.1994. године до 31.08.1995. године паралелно је радила на радним местима професора Руског језика у ОШ *Љубижда* у Љубижди и Средњој медицинској школи у Призрену. Од 01.09.1995. године до 31.08.1997. године радила је на радним местима професора Руског језика у ОШ *17. Новембар* у Призрену и *Средњој економској школи* у Ђаковици. Од 01.09.1997. године до 14.02.1999. године радила је на радним местима професора Руског језика у

Средњој медицинској школи у Призрену и Гимназији у Призрену. Од 1999. године ради на Учитељском факултету у Лепосавићу.

Магистарске студије уписала је школске 2001/02. године на Катедри за Руски језик и књижевност **Филозофског факултета Универзитета у Приштини-Косовској Митровици**. Магистарске студије за Руски језик и књижевност завршила је 2002/2003 на Филолошком факултету Универзитета у Приштини-Косовској Митровици са просечном оценом у току студија 9,00. Магистрирала је 09.04.2009. године одбранивши магистарску тезу под насловом *Стилистичко-типолошке аналогije у креирању љубавне лирике Александра Блока и Јована Дучића* пред комисијом у саставу проф. др Мушовић Абдулах, председник, проф. др Антанасијевић Ирина, ментор и проф. др Андрејевић Даница, члан, стекавши научно звање *магистар филолошких наука*.

Докторске студије из језика и књижевности уписала 2016-2017. г. на **Филозофском факултету Универзитета у Приштини-Косовској Митровици**.

ИЗЈАВЕ

Изјава о ауторству

Потписани: Радоса Цвешковић

Број индекса: 9/16

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

*Духовна смрт јунака у приповеткама Антона Павловича Чехова
и Лазе К. Лазаревића*

*резултат сопственог истраживачког рада,

*да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,

*да су резултати коректно наведени и

*да нисам кршио ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

Р. Цвешковић

У Косовској Митровици, 25. 03. 2021

Изјава о истоветности штампане

и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора: Раиса Цветковић

Број индекса: 9/16

Студијски програм: Језик и књижевност

Наслов рада: *Духовна смрт јунака у приповеткама Антона Павловича Чехова и Лазе К. Лазаревића*

Ментор: проф. др Небојша Лазић, ред. проф.

Потписана: Раиса Ј. Цветковић Р. Цветковић

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу Дигиталног репозиторијума **Универзитета у Приштини, са привременим седиштем у Косовској Митровици.**

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Приштини, са седиштем у Косовској Митровици.

У Косовској Митровици 25.03.2021

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Приштини, са привременим седиштем у Косовској Митровици и Национални репозиторијум докторских дисертација унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Духовна смрт јунака у приповеткама Антона Павловича Чехова и Лазе К. Лазаревића која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици и Национални репозиторијум докторских дисертација могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном тиму лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио.

1. Ауторство
2. Ауторство-некомерцијално
3. Ауторство-некомерцијално-без прераде
- 4. Ауторство-некомерцијално-делити под истим условима**
5. Ауторство-без прераде
6. Ауторство-делити под истим условима

(Молимо да заокружите једно од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценце дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда:



У Косовској Митровици 25. 03. 2021.

1. Ауторство-Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштење дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.
2. Ауторство-некомерцијално. Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на лични одређен од стране аутора или даваоца лиценци. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.
3. Ауторство-некомерцијално-без прераде. Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценци. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.
4. Ауторство-некомерцијално-делити под истим условима. Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прераде.
5. Ауторство-без прераде. Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценци. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.
6. Ауторство- делити под истим условима. Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца и ако се прерада дистрибуира под истим или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.