

Јелена Б. Огњеновић
<https://orcid.org/0009-0008-0556-4549>
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за компаративну књижевност
Студент мастер студија

УДК 821.161.1.09-31 Јерофејев В.
DOI 10.46793/Uzdanica22.2.0810
Оригинални научни рад
Примљен: 3. март 2025.
Прихваћен: 11. јул 2025.

КАРНЕВАЛСКИ И ИДЕОЛОШКИ АСПЕКТИ РОМАНА *МОСКВА–ПЕТУШКИ* ВЕНЕДИКТА ВАСИЉЕВИЧА ЈЕРОФЕЈЕВА

Ајспиракџи: У раду се, анализом знаменитог романа Венедикта Васиљевича Јерофејева (*Москва–Петушки*), разматрају неки од главних наративних поступака руске постмодерне епохе. Као полазиште за сва даља тумачења романа узима се питање приповедачеве (не)поузданости, настале услед лошег психофизиолошког стања, али и подвојености наративног гласа на фигуру аутора, фигуру актера и фигуру наратора. У истраживање се укључује и анализа функције карневализацијског поступка у изградњи наратива, мистификацији библијско-јеванђељског подтекста и критици комунистичке идеологије. Такође, као један од важних постмодернистичких поступака, али и сигнала приповедачке непоузданости, испитују се цитатни наноси којима је (имплицитно или експлицитно) прожето читаво дело.

Кључне речи: Венедикт Јерофејев, *Москва–Петушки*, постмодернизам, приповедач, комунизам.

ПОСТМОДЕРНА¹ ЕПОХА НА ИСТОЧНОЕВРОПСКОМ ДОКУ

Постмодернизам, као један од теоријски најзначајивијих књижевно-историјских периода, у потпуности је изменио дотадашње стваралачке образце, прекинувши поједине везе са модернистичком претходницом. Надрастајући матично литерарно тле, постмодернизам се прелио на продукте

¹ Иако се неретко поистовећују, појмови *постмодерна* и *постмодернизам* представљају две потпуно различите термилошке одреднице. Како Линда Хачион у својој студији (*The Politics of Postmodernism*) примећује, пермутација ова два појма последица је поистовећивања *постмодернизма* као специфичног књижевног, уметничког и културолошког правца (феномена) и *постмодерне* као свеукупне друштвене, културне и филозофске климе двадесетог века: „Much of the confusion surrounding the usage of the term *postmodernism* is due to the conflation of the cultural notion of postmodernism (and its inherent relationship to modernism) and *postmodernity* as the designation of a social and philosophical period or ‘condition’” (Hutcheon 2002: 23).

културних, етичких, политичких и економских односа у друштву, и постао синоним за свеобухватну критичку мисао усмерену против, уже и шире схваћене, *модерности*. У својој опсежној студији под насловом *Послџмодернизам: сасвим крајњак увод*, Кристофер Батлер повод за конституисање ове епохе проналази у „usponu radikalnih ideja (kao i radikalnih političkih partija) u 20. stoljeću”, које је „dovodilo najprije do razočaranja, iza kojeg su nastupale promjene” (Батлер 2007: 12). Поменути аутор, међутим, даље напомиње да, иако се појава постмодернизма углавом узима као коначни слом модернизма, постоји скупина теоретичара који феномен постмодернизма узимају као „njegov poslijednji dekadentni dah” (Батлер 2007: 12).

Утопистичка визија модерног човека, произашла из просветитељског поверења у моћ рација, изневерена и разорена у два ратна терора, остала је страна и одбојна разочараном, отуђеном и апсурдном човеку. „Неуспех ових конструкција модерног доба након искуства нацизма и слома марксизма разобличио је њихову тоталитаризујућу структуру и тоталитарну природу” (Мустур 2012: 18).

Обухватајући ужу књижевну (постмодернизам) и ширу културну и политичку (постмодерна) сферу, послератни период представља својеврсно одрицање од сваког вида утемељења, било да је реч о поштовању врховне инстанце (Апсолута), поверењу у рацио (логоцентризам), тежњи за изналажењем идеалног, свеобухватног језичког идиома (фоноцентризам), или поверењу у *велике нарајџиве* поникле из митске основе стварности. Скепса, једно од основних обележја постмодерне индивидуе, релативизује и удваја сваку дотадашњу истину, разграђује и фрагментира свест о тоталитету и урушава веровање у метафизичке потенцијале реалности. Водећи теоретичарски гласови овог доба (Фуко, Дерида, Сартр, Барт, Еко), на челу са Лиотаровим *Послџмодерним сџћањем*, детронизују уврежене модернистичке феномене (аутономија субјекта, јединствена, неполифона истина, поверење у снагу колектива), а њихове филозофске максиме мењају правце позне двадесетовековне књижевности.

Смрт аутора, дџметафоризација поетских исказа, одсуство мотивације у понашању јунака, инверзија као основно обликотворно начело приликом приказивања стварности (по принципу древне карневализације) и цитатност, само су неки од постулата којима се двадесетовековни ствараоци приклањају. Новоуспостављена спрега између књижевне и социјалне сфере резултирала је прекидом књижевне аутономије и њеном зависношћу од приказивања *недогђтеране* реалности. Према мишљењу једног од водећих савремених руских теоретичара, „постмодернизам открива да је свет већ потпуно *ђреобрађен*, да је реалност као таква нестала – потиснута је системом вештачких знакова, идејних и *видејних* симулација реалности” (Епштејн 2010: 93).

Постмодернистичка епоха није наступила истовремено на свим деловима света. Пријемчивији теоријским упориштима западноевропске

полулопте, постмодернистички ставови су деценијама одрицани источно-европским мислиоцима, а дуго се сматрало да су теоријски домаћајаи совјетских интелектуалаца само позајмљени од западних, те редифинисани и уклопљени у владајући комунистичко-марксистички друштвени контекст. Радикални отклон од оваквог система мишљења отпочео је након штампања вишетомног *уџбеника* Михаила Епштејна – *После будућности: судбина њосиймодерне*. Уклопивши руски постмодерни заокрет у нове временске и просторне оквире („За Епштејна је постмодерност ни мање ни више него – метафора руске културе почев од владавине Петра Великог до пред крај двадесетог века” (Мустур 2012: 29)), руски теоретичар поставља контроверзну тезу према којој је источни крак постмодерне заправо претеча западног, те да сеже до самог почетка двадесетог века. Водећи аргумент његове теорије изведен је из анализе једног од капиталних постмодернистичких појмова, повезаних са социјалним, културним, књижевним и комерцијалним контекстом – Бодријаровог појма *симулакрума* (реалност која бива сузбијена хиперреалним – оригинал замењен копијом, „апсолутно арбитрарни код разлика” (Бодријар 1981: 91)). Први реализовани симулакрум Епштејн препознаје у Петрограду (каснијем Лењинграду), који постаје оваплоћење комунистичко-марксистичке свести и прва фаза у зрењу постмодернистичког периода (Епштејн 2010: 132, 133). На трагу Епштејнових промишљања, Милица Мустур закључује: „У ери комунизма долази до својеврсног тријумфа хиперреалности у руској историји” (Мустур 2012: 34).

Био схваћен као палимпсест или као дериват западног модела мишљења, совјетски постмодернизам и његова литерарна реализација послужили су као једно од највећих жаришта савременог егзистенцијалног кодекса (одрицање од канона, мита и друштвених институција, као знакова репресије социјалних режима и једноумља његових поклоника). Једно од капиталних дела о све апсурднијем хибрису послератне индивидуе, подвргнуте самовољи невидљивих инстанци, дезоријентисане при тражењу пута између добра и зла, представља дело *анђисовјејској* књижевника Венедикта Јерофејева, дело хибридног жанровског одређења – роман или спев *Москва–Петиушки*, и дело у којем се врши „разобличавање хиперреалности совјетског доба” (Мустур 2012: 51).

ПОДВОЈЕНОСТ ПРИПОВЕДНЕ ИНСТАНЦЕ

Вења Јерофејев – јединствени идентитет у којем су обједињени гласови наративне инстанце, главног (трагичног) протагонисте, али и самог аутора – још од првог издања романа (за које ће аутор, пред почетак приповедања, казати да је „захваљујући томе што је изашло у једном примерку, брзо распродато” (Јерофејев 2007: 7)) представља загонетку за тумаче. Намерно

занемаривање *медијумске* улоге приповедног субјекта, те изједначавање његовог гласа са гласом писца, служи као добар подстицај за један од најпознатијих постмодернистичких експеримената – урушавање границе између наративног и стварног света и њихово сливање у један. На тај начин, ствара се илузија приповедања које се одвија директном линијом, од аутора ка читаоцу, без каналисања, посредовања и филтрирања афеката.

Утисак о *сировом*, приповедно непрерађеном представљању доба у којем је стварао Венедикт Јерофејев поткрепљују чињенице из његове биографије – репресија и цензура коју је трпео од стране владајућег (совјетског) режима; уздање и олакшање изнађено у вери и Светом писму; живот у унутрашњој емиграцији и примораност на симболички *беј* од домовине; смрт услед дуге и тешке болести (канцера грла). Када се у обзир узму све непогодности Јерофејевљевог бурног живота, његово најпознатије дело, роман о путовању локалног пијанца Вење Јерофејева од Москве до Петушака, може се, према мишљењу Бојана Босиљчића, ишчитавати и као „романсирана биографија” (Босиљчић 2012: 266).

Идентификација пищевог животописа и догађања кроз које на свом метафоричком путовању пролази истоимени јунак (дионизијски делиријум, друштвено прихваћено и нерегулисано насиље, непоколебљива вера у онострано) довршава се у епилошкој сцени. Сведочимо кафкијанској смрти књишког Вење Јерофејева, будући да њега убијају непознати мушкарци пред Кремљом. Он страда иако није крив, а његова смрт слична је трагичној смрти писца Јерофејева, којем совјетска власт ускраћује право на операцију и опоравак у иностранству. Обојицу је убио систем и њихове смрти пресвукао копреном апсурда – романескни Вења страда због укрцавања на погрешан воз, док писац Венедикт Јерофејев умире на предуго очекиваном, а једва досегнутом, и скоро *илејталном* зениту стваралачке каријере. Обојица бивају усмрћени пред самим остварењем целоживотних надања, па обе њихове егзистенције на себи носе „ознаке *аујисајдерској књижевної тиши*” (Пантић 1998: 62).

Мноштво аутореференцијалних исказа, у којима су јасно одељене две супротстављене стране (социјалистички колектив насупротив отуђеном појединцу), осликава странпутице на које је Јерофејев био принуђен да зађе. Згуснута, мрачна и тескобна атмосфера воза, који главног јунака одводи у смрт, а у којој је немогуће разазнати маргине сновиђења и стварности, неколико пута поистовећена је са кошмаром: „И тако, читав живот, читавог живота је надамном тај кошмар – кошмар је јер те тако схватају наопачке, не – *наојачке* је мало! – него баш потпуно наопако, то јест потпуно свињски, то јест *антиинимично*” (Јерофејев 2007: 26).

Саображеност ауторског и приповедног гласа усложњава се у честим Вењиним *самообраћањима* и његовој измештености из сопствене наративне визуре. Обраћајући се себи у трећем лицу, приповедач се дистанцира и,

наместо актера својих, постаје рефлектор туђих поступака, отпочињући по-лилог у којем нестаје издиференцираност ауторског, приповедног и делатног лица. Полифоничност и вишезначност приповедног триангла доприноси утиску о потпуној психолошкој раслојености Вење Јерофејева. Питање приповедачеве поузданости намеће се као једно од главних и неодгонетљивих питања током читаве радње. Измештеност из сопствене перспективе, као последица непрестане конзумације алкохола, психолошке *пољуљаности* и вербалног, али и физичког насиља које током путовања трпи, сенком сумње пресвлачи сваки његов исказ.

Према наратолошкој визији Шломит Римон Кенан, „непоуздани приповедач је онај у чији приказ приче и/или коментар читалац има разлога да сумња” (2007: 127). Како би разјаснила ову уопштену дефиницију, ауторка издваја три сигнала непоузданости: ограниченост приповедачевог знања, лична *зайейљаност* у наративним збивањима и проблематичан систем вредности (2007: 127). Овако посматрано, чини се да се проблем поузданости Јерофејевљевог приповедача јасно може распознати у прва два параметра. Ограниченост приповедачевог сазнања, свакако, могла би бити последица претераног конзумирања опијата, те сужености менталних видика, док би само приповедачево учешће у романескним збивањима било довољан импулс за немогућност приказивања објективне слике.

Са друге стране, Вејн Бут у својој *Рейторици прозе* напомиње да је главни индикатор приповедачеве непоузданости његово несвесно кршење етичких норми (1976: 176). Сходно таквом одређењу непоузданости, поступци Јерофејевљевог двојника чине се још амбивалентнијим. Како и сам Бут напомиње, један од главних маркера намерне, свесне непоузданости препознаје се у иронијским исказима јунака. Како је готово свака Вењина сентенца пресвучена иронијском копреном, немогуће је у потпуности рашчланити приповедне пасаже у којима је наводна непоузданост *одгљумљена* и оне у којима је стварна, у потпуности неосвешћена.

Питање о поузданости догађаја, који читаоцима бивају предочени из *нарушене* Вењичкине визуре једно је од кључних питања, од чијег одговора зависи свако даље тумачење романа. Уколико том питању придружимо мноштво цитата који прекривају глас приповедача, те несумњиво библијски подтекст дела (Вењина сличност и поистовећеност са фигуром Исуса Христа), доћи ћемо до закључка да је у читавом роману готово немогуће пронаћи једну Вењичкину *слободну* мисао – све оне настају као одблесци и рефлекси књижевног фондуса *најомиланој* у уму приповедача, што додатно нарушава његову самовољност, самоосвешћеност и, на крају крајева, поузданост. Како Милица Мустур закључује:

Безмало цео Јерофејевљев роман исписан је при томе „туђом речју”, скоро непрегледним низом цитата и интертекстуалних алузија на библијске, књижевне, историјске, филозофске и друге теме сабране у говору приповеда-

ча Вењичке, који се оглашава у првом лицу јединице. Приповедачев говор је, дакле, готово без изузетка, шаролики колаж састављен од фрагмената „речи другог” унутар којих приповедачева реч ступа у разнородне и стилски веома изнијансиране односе са цитираном речју. Отуда утисак дијалогичности и изражене вишегласности и амбивалентности искрсава као најистакнутија црта нарације, у којој за оригиналну приповедачеву реч наизглед не остаје нимало маневарског простора (Мустур 2009: 650).

ЦИТАТИ – ПАЛИМПСЕСТНИ СЛОЈ РОМАНА

„Из перспективе интерлитерарних цитата књижевна се култура разоткрива као велика национална и свјетска интертекстуална заједница у којој текстови ступају у читатне односе с ближим и даљим, млађим или старијим књижевним текстовима” (Ораић Толић 1990: 25). Авангардно, али и потоње постмодернистичко поимање књижевности као палимпсеста сачињеног од цитатних слојева заузима важну улогу приликом тумачења овог романа. Прожимајући безмало сва наративна догађања, директни цитати, али и парафразе и алузије успостављају јединствени конотативни слој Јерофејевљевог текста, повезујући га са архетипским, митским заплетима, библијским параболама и класицима новије руске књижевности.

Постмодернистичко губљење поверења у могућност регенерације *великих нарација*, које резултира њиховом пародизацијом, а неретко и детронизацијом, започиње са полифонијом Достојевског.

Мноштво самосталних и несливених гласова и свести, стварна полифонија пуноправних гласова доиста је основна одлика романа Достојевског. У његовим делима се мноштво карактера и судбина не развија у јединственом објективном свету, у светлости јединствене ауторове свести, већ се ту мноштво равноправних свести и њихових светова спаја у јединство неког догађаја, чувајући притом своју несливеност (Бахтин 2000: 8).

Студија Михаила Бахтина о вишегласју романа Достојевског, у којима се, наместо монолошког, појављују дијалогски и полилошки наративни методи (сваки јунак постаје носилац различитог гласа, без пресије да се његов хоризонт подударе са хоризонтом аутора), послужила је као први импулс двадесетовековним писцима и теоретичарима. Управо из полифоније Достојевског искрсава каснија цитатност – побуђивање пређашњих гласова, њихово експлицитно навођење или индиректно, мада очигледно парафразирање. Цитатност, схваћена као својеврсни *услов* за почетак *ипрокракој* разговора (који се одвија на међи аутора, литерарне баштине и читалачког аудиторијума), а у којем свака страна задржава право на сопствени интерпретацијски кључ, надјачава монолошку романескну форму, настављајући традицију полифонијских романа Достојевског.

Суштина полифоније је управо у томе што у њој гласови остају самостални и што се као такви сједињују у јединство вишег реда него што је хомофонија. Ако се већ говори о индивидуалној вољи, онда се у полифонији управо и догађа сједињење неколико индивидуалних воља, збива се принципско излажење изван граница једне воље. Могло би се овако рећи: уметничка воља полифоније је јесте воља за сједињењем многих воља, воља за догађајем (Бахтин 2000: 23).

Немогућност стваралаштва одрекнутог од предачких *шайа* довршава се у преоптерећењу и подређивању наратива дубинским, цитатним слојевима.

Како Милица Мустур закључује, „постмодернизам се темељи на смрти мита, крају идеологије и једноумља, јављању многих и различитих мишљења, критичарском односу према институцијама и институционализованим вредностима, покрету од Културе ка културама, скрнављењу канона, одбацивању метанаратива и неколиким другим факторима” (Мустур 2012: 44). Управо на оваквим теоријским темељима грађен је роман *Москва–Петјушки*. У несумњиво јеванђељски подтекст романа (пут од Москве до Петушака као, трагично окончан, пут од пакла ка рају, од греха ка искупљењу и прочишћењу, али и *реинтерпретација* Христовог страдалништва) уклопљене су реминисценције на нека од водећих имена руске књижевности (Гогољ, Тургенев, Пушкин, Чехов).

Иако су већински имплицирани, цитати се препознају као позадински слојеви романа, његова језгра и путокази ка суштини. Према теоријским параметрима Дубравке Ораић Толић, цитатност у Јерофејевљевом делу могла би се уврстити под појам *цифичног дијалога* (отпочетог на подлози Бахтинове полифоније). „U citatnom dijalogu, naprotiv, vlastit tekst shvaća citate preuzete iz tuđeg prototeksta kao neutralnu zonu u kojoj se može voditi slobodni međukulturni dijalog na načelu intertekstualnog nemiješanja i poštovanja suprotnih semantičkih uređenja vlastitoga teksta i tuđega prototeksta, vlastite i tuđe kulture” (Ораић Толић 1990: 40).

Тако ће путници у возу за Петушке, подражавајући Тургенева, покушати да доколицу прекрате *великим* љубавним наративима („Код нас је баш као код Тургенева: сви седе и расправљају о љубави” (Јерофејев 2007: 72)). Разарање једног од архетипских метанаратива (љубавне сторије) започето је у пијаном *брбљању*, а довршено у гротескној исповести жене, којој је супруг разбио лобању и избио три зуба. „У егзистенцијалним низинама Вењичке и његових сапутника поред свепрожимајућег пијанства, владају и приземна *ниска реч*, груба телесност и бројне друге манифестације прозаичне стране стварности” (Мустур 2012: 56). Непрестана напетост између *узвишених* претходничких референци и *ниске*, припросте и *йрљаве* свакодневнице резултира карикатуралним, гротескним хумором – уместо да се цитати разумеју, по-

штују и сакрализују они се, пред тескобом нагона, порока и *гробљења* некада јединственог језичког кода, деформишу, деградирају и деконструишу.

Хронотоп (цикличног) путовања без почетка и конца недвојбена је алузија на Гогољеву поетику, особито на роман/поему *Мртве душе*. Апсурд Вењичкиног пута започиње још пре почетка романескних збивања – када, свести пољуљане од претеране количине алкохола, промаши правац и уђе у погрешан купе (не од Москве до Петушака, већ од Петушака до Москве) – његов трагични свршетак се препознаје као неизбежан. Као и остали путници, и Вењичка је једна од унапред усмрћених душа, чије се путовање завршава пре него што је и започело. Несагледиве сразмере апсурда који обавија читаво дело, закриљујући и мистификујући његову суштину, сву претходничку (митолошку, библијску и нововековну) мудрост редифинишу, затрпавајући је слојевима *илузијских* и недовршених исказа. „Тешко је било живети само Николају Гогољу и цару Соломону” (Јерофејев 2012: 47).

Преоптерећеност цитатима и алузијама умногоме закриљује и омета *слободне* исказе Јерофејевљевих јунака, што додатно нарушава поузданост (нарочито Вењиних) видика. Михајло Пантић, позивајући се на увиде Радослава Петковића, примећује: „Говор (јунака приповедача па тако и говор самог романа), по свом спољашњем облику јесте пијаначко брбљање, а природа тог брбљања немилосрдно извргава руглу све што обухвати и сваку врсту говора, употребу језика, коју покушава да опонаша” (Пантић 1998: 63).

МОТИВ ПУТОВАЊА И СЛИКА ДРУГОСТИ

Када у теорију књижевности буде увео термин *хронотопа*, успостављајући његову типологију, Михаил Бахтин ће напоменути: „*Пут* је најпре место случајних сусрета. На путу (*великом џуџу*) се у једној временској и просторној тачки секу просторни и временски путеви различитих људи, представника свих сталежа, стања, вере, националности, узраста” (Бахтин 1986: 355). Уколико се, изузев несумњиве тачке пресека хијерархијски и кастински неспојивих људи, у обзир узме разгранати метафорички потенцијал путовања (пут као метафора живота и приближавање смрти; пут као метафора прочишћења), неће бити зачудно што Бахтин као први хронотоп уводи хронотоп путовања.

Иако је путовање Вењичке Јерофејева од Москве до Петушака приказано у дословном, денотативном кључу, у њему се лако препознају дубље, натчулне и мистичне пишчеве аспирације. У једној од почетних сентенци романа, Вења ће приметити да је од претераног опијања, парадоксално, „душа ојачала, а удови су ослабили” (Јерофејев 2007: 9). Примат духовног јачања над телесним служи као једно од првих сазнања да се Вењино путовање не одвија на физичком, већ на спиритуалном нивоу. Даље истицање

симболичког потенцијала путовања остварује се у оштром бинарном одељивању Москве, као простора зла, греха и нискости и Петушака, простора прочишћења, благостања љубави (оваплоћене у ликовима супруге и сина). „Путуј, путуј у Петушки! У Петушкама је – твој спас и твоја радост, путуј!” (Јерофејев 2007: 34), у једном од бројних солилоквија казаће протагониста романа.

Путовање, као прелазни стадијум између ниског и узвишеног, остварује се у Вењичкином *ослобођењу* из телесних сфера (реализованих кроз карневалску неумереност, искривљени, бесмислени говор и апсурдне ситуације) и уласку у *чистије*, духовне сфере (означене у јеванђељском подтексту дела). Више пута истакнута, љубичаста боја која се надвија над Петушкама (приказана у симболу љиљана), према хришћанском веровању представља боју литургије, продуховљења и очишћења од греха и порока. Стога, епилог романа, у којем непозната четворица немотивисано убијају Вењичку, наместо трагичне, апсурдне смрти може бити протумачен као реинтерпретација Христовог мученичког пута, који се довршава преласком из таме у светлост. „Циклични карактер нарације, чија се последња сцена спаја са почетном, указује на то да је приповедачево путовање у дословном смислу имагинарно путовање, тј. путовање духом” (Мустур 2012: 53).

Воз као постмодернистички пандан ренесансном тргу, постаје тачка пресека најразличитијих егзистенција. Карневализацијски потенцијал који је трг као централни градски локус поседовао преписује се на места непрестаних сусрета – на железничке станице и возове. Ту се, како је то случај и са Јерофејевљевим романом, успоставља мноштво случајних познанстава, у којима се препознаје слика *грујосији*. Хетерогеност хоризоната ослобађа се у (нео)карневалском простору воза, у којем сваки акт бива могућ, друштвено прихватљив, па чак и пожељан.

Али туђе свести не треба посматрати, анализирати, дефинисати као објекте, као ствари – с њима се може само дијалогски општити. Мислити о њима – значи говорити с њима, иначе нам се оне одмах окрећу својом објективном страном: ућуте, затварају се и окамењују у завршене објектне ликове (Бахтин 1986: 253).

Широка панорама јунака који су се нашли у купеу Вење Јерофејева, а чија се разнострана гледишта преламају кроз окно приповедача, сачињавајући јединствени полилог, обухвата колико стварне, чулне и *ошћљиве* (локалне испичутуре, кондуктери, отуђени интелектуалци), толико и ликове са маргине астралног и натчулног (анђели, демони, Сфинга), тако да читалац никада не може бити до краја сигуран да ли се радња романа одвија у реалним или у просторима привиђења и опијумске екстазе.

Слика *грујосији* у Јерофејевљевом делу, иако расцепкана на мноштво микрогласова, чија се гледишта непрестано сударају, како међусобно, тако

и са гледиштем приповедне инстанце, представља слику послератног, марксистичко-стаљинистичког руског национа, који, хрлећи ка небопарним висинама, понире све ниже у сопствену телесност, све док не докаже једну од шаљивих постмодернистичких максима: „што гора егзистенција, то бољи егзистенцијализам” (Рамадански 2012: 277).

ЈЕРОФЕЈЕВЉЕВ РОМАН КАО ПАРОДИЗАЦИЈА РЕНЕСАНСНОГ КАРНЕВАЛА²

Ренесансни дани луда и, у њима отпочет, карневалски ритуал, период у којем је црква дозвољавала и афирмисала смех, неумереност и окренутост ка материјално-телесном, свој историјски крах надживели су упливом у савремене књижевне матрице. Карневализација, схваћена као поступак при изградњи сижеа, у поетикама постмодерних аутора раствара се у иреверзибилне односе међу јунацима дела, коришћење колоквијализама, вулгаризама, увођење опсцених епизода.

Позитивни пол ренесансних *дана луда*, али и касније књижевности настале на њеном фону, препознат је у обнављајућем потенцијалу карневалског процеса – завршетку дотрајалог и почетку новог циклуса. „При томе сам материјално-телесни супстрат гротескне слике (јело, вино, плодотворне снаге, телесни органи) носи дубоко позитиван карактер. Материјално-телесни принцип тријумфује, пошто резултат увек пружа обиље, пораст” (Бахтин 1978: 76). Инсистирање на конкретном, чулном и телесном представљању стварности, отргнуто од метафоричне основице, доводило је до ослобађања смеха, најзначајнијег *оруђа* покладног препорода.

² При употреби појма *карневал* позивамо се на Бахтиново тумачење ренесансног карневала (изложеног у студији *Сиваралашјиво Франсоа Раблеа и народна култура средњега века и ренесансе*) и његове метаморфозе у литерарни поступак познат као *карневализација*. Објашњавајући историјат и обредни карактер средњовековног и каснијег ренесансног карневала, Бахтин ће истаћи следеће: „Карневал има свеземаљски карактер, то је посебно стање целог света, његов препород и његова обнова, у којима сви суделују. Такав је карневал по својој идеји, по својој суштини, коју су живо осећали сви његови учесници. Та идеја карневала се најјасније испољавала и увиђала у римским сатурналијама, које су биле замишљене као стваран и потпун (али привремен) повратак Сатурновог златног доба на земљу” (Бахтин 1978: 14).

Ренесансни карневал, настао још у прадревна античка времена, транскрибује се у књижевноуметнички поступак изградње наратива – такозвани *карневализацијски йосијујак* – којим се оваплоћују сви елементи карневалских ритуала (нпр. призори масовног преједања, пијанчења и блудничења, прикази телесно-материјалног, гротескна неумереност, језичке простоте).

Смех на празнике луда, није био сасвим апстрактан, нити чисто негаторски подсмех хришћанским ритуалима и црквеној хијерархији. Негаторски подругливи моменат био је дубоко уроњен у ликујући смех материјално-телесног препорода и обнављања (Бахтин 1978: 89).

Теоријски увиди Михаила Бахтина послужили су као основа за ревалоризацију и усложњавање карневалске заоставштине, њено преиначавање у литерарни код и постмодернистичку експанзију романа у чијој се сржи она налази. Роман *Москва–Пейџишки* једно је од постмодернистичких остварења у чијем се сижеу јасно распознаје карневалско утемељење. Сцене лакомог пијанчења, нескривене, грубе телесности, говор који се *гроб*и на мноштво фрагментираних, апсурдних и непоентираних исказа, те хронотоп путовања и воза (постмодернистичких пандана негдашњем ренеансном тргу) јасни су сигнали реверзибилних односа у тексту и његовог пародијског потенцијала.

Ипак, поред Јерофејевљевог несумњиве намере да ревалоризује карневализацијски принцип, у роману *Москва–Пейџишки* он је употребљен са сасвим другачијим интенцијама – у служби (прикривене) критике владајућег, социјалистичког режима.

Највећи део Вењичкиног приповедања (које би се могло подвести под књижевнотеоријску одредницу – *солилоквиј*) прожето је иронијском конотацијом. Иронија, као стилско средство које доводи до инверзије изреченог, са нивоа сентенце прелива се на ниво епизодне ситуације не би ли обавила читаво дело, *искосила* сваки Вењин хоризонт и послужила као један од главних узрочника непоузданости његових видика. Када Вењичка хвалоспевно узвикне: „О, слобода и једнакост! О, братство и паразитизам! О, сласт необрачуна! О, најблаженије време у животу мог народа – време од отварања до затварања бифеа!” (Јерофејев 2007: 28), он се поиграва са носећим идеологемама комунистичког манифеста – слободом, братством и јединством. Изједначивши доба социјалистичких максима са радним временом кафана, он *паралишуће* пијанство изједначава са паралишућим социополитичким поретком, у којем нема ниједног непредвиђеног *ипрзаја*.

Пародизација ренесансног карневала у Јерофејевљевом делу најучљивија је у сценама масовног, неумереног и неумесног опијања, у деконструисању *узвишеног* језичког кода (нпр. цитати из класичних дела светске баштине) у обезличене, *исцразне* исказе, те у иронизовању режимских конвенција. Поред ових очигледних алузија, место на којем се безмало читава радња одвија, такође открива карневализацијску подлогу романа, осавремењену и такође подвргнуту пародизацији. Као што смо раније напоменули, воз и железница представљају постмодернистички топоним на којем престају да важе све социјалне забране, на којем све изречено може бити вишеструко протумачено и где не постоји једнообразно значење, јер је инверзија присутна како у говору тако и у приповедачевој психи.

Насумично изграђен колектив (путници затечени у возу), чији чланови ступају у формалне и неформалне, присилне и добровољне, интелектуалне и заумне интеракције, са тежњом да заједнички организују и *проиштраће* време путовања, подсећа на марксистичку идеју идеалног, функционално повезаног друштва, у којем је појединац у потпуности подређен идеологији групе. Како Милица Мустур примећује, реинтерпретација карневала код Јерофејева стављена је у службу што подробнијег осликавања комунистичког „култа масе“, који индивидуу обавезује на „насилну фамилијарност у виду безусловног учествовања у заједничкој ствари“ (Мустур 2009: 659).

Бахтинова теорија карневализације, настала у циљу доказивања снаге и моћи самовољног и препорођеног колектива (ваља напоменути да је и сам Бахтин, покушавајући да одбегне од стега комунистичког апарата, у карневалу препознао скицу идеалне слободе), у Јерофејевљевом роману преиначава се у бритку, прозирну и демистификовану критику владајуће партитуре, у којој „ником није дозвољено да стоји по страни“ јер „карневал, као и идеологија, тражи учешће свих“ (Мустур 2009: 659).

ТУМАЧЕЊЕ КРАЈА

Једна од кључних секвенци, коју прожима питање поузданости и непоузданости приповедања Вење Јерофејева, јесте финална епизода. Када, схвативши да је погрешно смер путовања, наместо до рајских Петушака, доспе до крволочног Кремља (симбола владајуће моћи), приповедач ће казати: „Тада је почела прича, страшнија од свих виђених у сну. У тој улици у сусрет су ми долазила четворица“ (Јерофејев 2007: 124). Стационарајући почетак нове приче на сам крај збивања, Вења Јерофејев започиње кратку сторију о сопственој смрти, и, напустивши позицију делатног лица, ствара дистанцу од свих дотадашњих акција, нарушавајући временско-просторни континуум збивања. „Приповедач, описујући сопствену смрт, јавља се читаоцу дословно из оностраног, из позиције смрти“ (Мустур 2009: 657).

Финално раслојавање приповедне свести на свест актера и свест сведока догађаја додатно подрива потенцијалну истинитост свега до тада исприповеданог, тако да би се читава радња могла протумачити као пијано, себе у потпуности несвесно, несувисло *блебешање*. Ипак, (експлицитни и имплицитни) јеванђељски наноси којима је пресвучен читав роман (нпр. анђели као постмодернистички, псеудоантички хор, Свети Петар и Сотона као епизодни јунаци, често парафразирање библијских референци) кулминирају у завршници, отварајући путеве другачијим тумачењима. Мистериозно, нагло и ничим мотивисано убиство Вење, које пред Кремљом извршавају четири непозната човека (потенцијална алузија на четири јахача апокалипсе), а на-

кон којег се његово приповедање неометано наставља, потврђује почетну тезу о његовом натчулном, физички нереализованом путу.

Доживљавање Москве као престоног простора паклених мука, слободних злочина и апсурдне патње, у једном од последњих текстуалних пасажа, прелива се на слику послератне социјалистичке Русије, која се одрекла Апсолута, чиме се додатно апострофира спиритуална позадина читавог путовања. „Не, ово нису Петушки! Ако је Он – ако је Он заувек напустио земљу, али види свакога од нас – знам да овамо ниједном није погледао... А ако он моју земљу никада није напуштао, ако ју је сву бос препешачио, а у лику роба – он је обишао ово место, прошао је поред њега...” (Јерофејев 2007: 127).

На трагу таквих тумачења, Милица Мустур изводи тезу о значају Кремља за завршну сцену романа. И сам Вења Јерофејев ће, у неколико наврата, истаћи чињеницу да, на путу до железничке станице, никада није успео да угледа Кремљ. Узмицање од врховног симбола моћи марксистичке власти и неизбежно страдање пред његовим зидинама „износи на видело Вењичкин егзистенцијални конфликт са околним светом, конфликт који ће постати једним од повода јунакове смрти” (Мустур 2012: 55). Када један од четворице Вењичкиних убица изусти: „Од нас си хтео да побегнеш?” (Јерофејев 2007: 128), у те речи излиће се сав бесмисао јунаковог бега, који може бити окончан једино у спасоносној смрти.

Лиминална позиција са које се Вењино приповедање одвија, репрезентована метафором путовања и простором возног купеа, у дубинским слојевима саобразна је преласку из нечисте телесне у чисту духовну материју. Тако узета, приповедачева привидна непоузданост није ништа друго до једно од оруђа за мистификацију несазнатљивог, неизрецивог и, комунистичком идеологијом забрањиваног, веровања у путовање „између смрти и васкрсења, када тело више није на овоме свету, а душа чезне за часом узлета на небо” (Мустур 2009: 649).

ЗАКЉУЧАК

Питање поузданости Јерофејевљевог приповедача и тачности визуре из које је наратив представљен једно је од главних питања при тумачењу романа *Москва–Петушки*. Мистификована мноштвом онеобичавајућих (постмодернистичких) поступака, на челу са подривеном приповедачевом поузданошћу, радња романа у своме подтексту носи скривене, марксистичко-комунистичком реториком непризнате, *необиблијске* наносе. Учестало присутном *најетипичнијем* створеном између наративних поступака којима је остварена непоуздана приповедачка визура и оних којима је, одмах потом, откривен привид такве непоузданости, маркиран је процес изградње и де-

тронизације карневалског смеха, али и, шире узев, диференција између *великих нарајива* (идеологије марксизма и комунизма) и забрањиваних и заборањених библијских парабола. Управо из *судара* тих бинарних опозиција (поуздано–непоуздано; стварно–привидно; изградња–разградња; идеологија–вера) настала је иницијална наративна *ијензија*, која ће се, како радња одмиче, интензивирати све док радња и њени актери не западну у фузију реалног и фикционалног. Такво стапање рубова стварног и иреалног потврђује још једну Балтерову теоријску тезу: „U osnovi postmodernizma počiva, vidjet ćemo, duboki iracionalizam – nekakvo duboko razočaranje u javne funkcije razuma izvedene iz prosvetiteljstva – a koji ne postoji u drugim intelektualnim disciplinama u razvoju potkraj 20. stoljeća” (Батлер 2007: 11).

Подвојеност наративног гласа на фигуру приповедача, актера и самог аутора романа, његово *пољупљано* телесно и ментално стање, те прожетост свеукупних дешавања карневализацијским поступком, само су неки од модуса којима се Јерофејев служи не би ли *замалио* праву природу свога дела. Инверзија улога и просторно-временских односа (пут до Петушака испоставаља се као пут до Москве) додатно нарушава улогу објективног и поузданог приповедача. Када у обзир узмемо да је Јерофејев, на питање ко је био главни јунак његовог првог дела (*Зайиси лудака*) шаљиво одговорио да је тај лудак био он сам, и да „Луд можеш бити у свако доба!” (Баћовић 2014: 177), биће нам јасно да је у свим његовим потоњим делима наративна инстанца чврсто суспрегнута са самим аутором.

Последња сцена романа, у којој се глас Вење Јерофејева открива као већ *мршав*, а његова перспектива перспективом са *оног* света, разоткрива религиозно-филозофски карактер романа, а од Вењиног телесног (хоризонталног) путовања возом начињава спиритуални (вертикални, хришћански) узлет.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

Batler (2007): K. Batler, *Postmodernizam: kratki uvod* (preveo Dušan Janić), Sarajevo: Šahinpašić.

Bahtin (1978): M. Mihajlovič Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse* (preveli Ivan Šop i Tihomir Vučković), Beograd: Nolit.

Bahtin (1986): M. Mihajlovič Bahtin, *Jedinstvo hronotopa* (preveo Aleksandar Badnjarević), *Polja: mesečnik za umetnost i kulturu*, 32(330/331), Novi Sad: Kulturni centar Novog Sada, 355–357.

Bahtin (2000): M. Mihajlovič Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog* (prevela Milića Nikolić), Beograd: Zepter book world.

Bodrijar (1981): J. Baudrillard, *For a Critique of the Political Economy of Sign* (preveo C. Levy), St. Louis: Telos Press.

Bačović (2014): M. Bačović, *Akta za siva vakta*, Beograd: Beosing.

Bosiljčić (2012): B. Bosiljčić, Venedikt Jerofejev: Pronaći svoje zrno poezije, *Gradina: časopis za književnost, umetnost i društvena pitanja*, 48(46/47), Niš: Niški kulturni centar, 266–267.

But (1976): V. K. But, *Retorika proze* (preveo Branko Vučićević), Beograd: Nolit.

Epštejn (2010): M. Naumović Epštejn, *Posle budućnosti: sudbina postmoderne* (prevela Radmila Mečanin), Beograd: Draslar partner.

Jerofejev (2007): J. Vasiljevič Venedikt, *Moskva–Petuški* (preveo Aleksandar Badnjarević), Novi Sad: Adresa.

Mustur (2009): M. Mustur, Dijalog sa Bahtinom: dijalogizam, karnevalizacija i intertekstualnost u romanu *Moskva–Petuški* Venedikta Jerofejeva, *Književna istorija*, 41(139), Cetinje: Obod, 647–669.

Mustur (2012): M. Mustur, *Poetika samilosti Venedikta Jerofejeva*, Beograd: Institut za književnost i umetnost.

Oraić Tolić (1990): D. Oraić Tolić, *Teorija citatnosti*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.

Pantić (1998): M. Pantić, *Šta čitam i šta mi se događa: lični azbučnik pisaca*, Vršac: Književna opština Vršac.

Ramadanski (2012): D. Ramadanski, Kako prevesti hijeroglif: traduktološka beleška, *Slavistika*, knj. 16, Beograd: Slavističko društvo Srbije, 277–282.

Rimon Kenan (2007): Š. Rimon Kenan, *Narativna proza* (preveo Aleksandar Stević), Beograd: Alfa (Narodna knjiga).

Hačion (2002): L. Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, London: Routledge.

Jelena B. Ognjenović

University of Novi Sad

Faculty of Philosophy

Department of Comparative Literature

MA Student

CARNIVALESQUE AND IDEOLOGICAL ASPECTS OF THE NOVEL *MOSCOW–PETUSHKI* BY VENEDIKT VASILYEVICH EROFEEV

Summary: This paper explores some of the main narrative techniques of the Russian postmodern era through the most famous novel by Venedikt Vasilievich Erofejev (*Moscow–Petushki*). The starting point of the analysis is the question of the narrator's (un)reliability, arising from his poor psychophysiological state, as well as from the multi-voice narrative which employs the author, the protagonist, and the narrator. Furthermore, the analysis includes the carnivalization technique in the narrative, the mystification of the biblical-gospel subtext as well as the critique of the communist ideology. In addition, references to different sources which can be found (implicitly or explicitly) throughout the novel represent one of the most important postmodern techniques and an indicator of the narrator's unreliability. The final scene of the novel is highlighted, and by interpreting the

unusual perspective from which it is narrated (the position of death), its significance for the question of the narrator's ambivalent reliability is examined.

Keywords: Venedikt Yerofeyev, *Moscow–Petushki*, postmodernism, narrator, communism.