

Синиша ЈЕЛУШИЋ*

КЊИЖЕВНОСТ И ЗЛО: НАПОМЕНЕ УЗ *ВЛАСТ ТАМЕ* ЛАВА ТОЛСТОЈА

1. Руска књижевност 19. и највећма прве половине 20. вијека (укључујући сребрни вијек руске културе или руске ренесансе – крај 19. вијека до 1917. године) одлучно у први план поставља метафизички (resp. религијски) проблем човјекове егзистенције. А овај проблем се сагледава превасходно из угла релације Бога и човјека, и овом значењском кругу, отуда савршено доследно, припадају суштинска питања добра и зла и сл. Карактеристично је да у том, строго узев, проблемском смислу блиско кореспондирају религиозно-филозофски мислиоци (нпр. Соловјов, Флоренски, Шестов, Берђајев...) и књижевници (нпр. Гогољ, Достојевски, Толстој). Посебно је карактеристично да се ова кореспонденција уочава и у равни *израза* (resp. формалних предиката текста). Тако, на примјер, филозофска мисао В. В. Розанова, Ф. Ф. Зелинског, Константина Леонтјева, Шестова и других написана је „мајсторским умјетничким стилем, чинећи тако учена филозофска истраживања првокласном умјетничком белетристичком”¹

1. 1. Уз ово је за књижевнике овог периода врло карактеристично писање коментара, епистоларно излагање идеја, супротстављање мишљења, које, строго узев, релативизује дистинкцију књижевно – умјетничког и примјерице, религиозно-филозофског дискурса. И уопште, из ауторове перспективе посматрано (resp. *intentio auctoris*), у првом плану је неу-

* Проф. др Синиша Јелушић, ФДУ, Цетиње

¹ В. Н. Ильин, *Арфа Давида – Религиозно-философские мотивы русской литературы*, Санкт Петербург: Русский миръ, 2009, стр. 12. Ильин је истакао и филозофска дјела Трубецког, Лосјева, В. Иванова, затим Карсавина, С. Франка, Лоског и Сергеја Булгакова као примјере којима допунски доказује свој став (Ibid). Посебно мјесто узима отац Павел Флоренски кога Ильин убраја у најзначајније прозне и pjesничке ауторе руске ренесансе.

питно семантичка и/или референцијална димензија текста. Другим ријечима, аутору је посебно стало да у умјетничком тексту постави преми-су рјешења егзистенцијалног питања (у најшире схваћеном опсегу) из чега с правом заснивамо суд о сазнајној или гносеолошкој функцији књижевног текста.²

1. 2. Сагласно оваквом поимању функције књижевности, крајем јануара 1900. године, Лав Толстој је у дневнику записао: „Ишао сам да гледам *Ујка Вању* и револтирао се. Пожелео сам да напишем драму *Леи*, скицирао сам концепт”.³ У запису који овоме претходи, Толстој наводи да је читао *Даму с њсејанцејџом* Антона Павловича Чехова за коју, између осталог, вели: „Све је то Ниче”. Оставићемо за сада по страни анализу значења ове далекосежне Толстојеве напомене, која упућује на доминантно филозофску аргументацију на којој се критички суд заснива. Важно је запазити да Толстојева драма *Живи леи* настаје управо из потребе полемичког дијалога са Чеховим (resp. *Ујка Вања*), прецизније, неслагање с поимањем проблема жртве и нихилистичке егзистенције у драми великог руског драмског писца.

1. 3. Толстојева експлицитна дефиниција функције умјетности у основи је гносеолошка с обзиром на то да главни циљ умјетности (resp. књижевности) јесте у томе да би пројавила, изразила/исказала истину о човјековој души, исказала такве тајне које није могуће исказати/саопштити простим (обичним) ријечима. Другачије речено, антрополошка истина (resp. истина о човјековој души) исказива је једино у дјелу умјетности – сви остали облици њеног исказивања ову истину не могу исказати. Ова дефиниција кореспондира са ставом неоплатонистичке/рановизантијске хришћанске естетике, али добрим дијелом и средњовјековне естетике у цјелини.⁴

² Овом ставу се, grosso modo, М. Бахтин радикално успротивио у уводу своје главовите студије *Проблеми стваралаштва Достоевској* (1929), заснивајући став о диференцијалној структурној организацији књижевног умјетничког текста.

³ Лав Николајевич Толстој, *Дневници* (1895–1910), Београд: Просвета-Рад, 1969, стр. 141.

⁴ Темељно начело рановизантијске естетике према коме се божанско биће прије свега показује а не логички (дискурзивно, рационално) доказује. На ово разликовање указао је Сергеј Аверинцев тврдњом да су грчки патристички мислиоци мање вољели да говоре о „доказивању” (αποδειξίς), а више о „показивању” (δειξις) постојања Бога. Аверинцев се при томе позива на објашњење Климента Александријског према коме је рационално изведени доказ принципијелно непримјењив на „беспочетни почетак свих почетака”. У том случају глагол „показивати” (δειξις) садржи значењски момент нечег непосредно-очевидног, визуелно-пластичног и утолико „естетског”. Уп. значењски истовјетан исказ св. Теодора Студита: „Проста вера убедљивија је од логичких доказа” (ПГ 99, 349 Б).

1. 4. Имајући у виду значењску и/или епистемолошку раван текста, могућно је уочити присуство једне експлицитно ауторске тачке гледишта у Толстојевим списима од отприлике 1880. с обзиром на то да ова тачка гледишта *без осѿаѿика* кореспондира са темељним значењем/основном идејом његових религиозно-филозофских радова од којих је посебно важан спис *У чему је моја вјера (В чем моја вера?)*.⁵ У почеткуписа Толстој ретроспективно уочава два основна дијела свога живота: први одређује *нихилизмом* као „одсуства сваке вјере”. Други, према његовом мишљењу, почиње открићем Христа и вјере у њега: у њему се, пише Лав Николајевич, „одједном све промијенило”.⁶

1. 5. Још један Толстојев став је необично важан у том смислу:

„Ја нећу тумачити/интерпретирати (‘толковат’) учење Христово”, вели Толстој, „хоћу само да испричам како сам схватио то што је најпростије, јасно, разумљиво и несумњиво у учењу Христовом, и како је то, што сам ја схватио, преокренуло/преобразио моју душу и дало ми спокојство и срећу”.⁷

2. Дrame које су у овом смислу важне за разматрање, према суду критике, представљају врхове руске, али и европске драматургије. Ријеч је о „Власти/Царству мрака”, „Плодовима просвећености”, „Живом лешу”.

2. 1. Важно је напоменути да је Толстој драму *Царство ѿаме* писао за тзв. народни театар, за улична или сеоска извођења, имајући у виду став, савршено сагласан његовом учењу – о васпитној, педагошкој функцији театра. Такође, штампана је у форми *народној* издања у неколико стотина хиљада примјерака. Необично је занимљиво обратити пажњу на контроверзу која се тиче педагошке функције или, прецизније, утицаја који је овај драмски текст, према мишљењу врховног тужиоца при Светом Синоду, Победоносцева, могао имати на његове бројне читаоце. Проблематизујући старо питање о педагошком утицају умјетничког дјела, Победоносцев је био увјерен да ће драма повећати број престапа, стога, увећати зло у народу – дакле савршено обрнуто ономе што је Толстој примарно имао у виду. Врховни тужилац Синода је у „Царству мрака”, савим прецизно, видио „негирање идеала”, „унижење моралних осјећања”, „вријеђање укуса”, итд. Насупрот Толстојевој религиозној поруци која исходиште зла налази у изванбрачној сексуалности/прељуби, цар Александар III је, свакако под утицајем суда Победоносцева, о „Царству мрака” записао сљедеће: „Требало би већ једном учинити крај тим безобразлицима Л.

⁵ Л. Н. Толстой, *В чем моя вера?* Тула, 1989.

⁶ *Ibid*, стр. 36.

⁷ *Ibid*.

Толстоја; он је *йрави нихилиста и безбожник* (курзив С. Ј). Било би добро да се сада забрани продаја, његове драме ‘Царство мрака’⁸.

2. 2. Како сам већ поменуо: семантичка димензија текста, која у првом плану има антрополошки проблем зла, може се синхроно/паралелно тумачити и из угла Толстојевих порука религиозне/хришћанске природе које се налазе у његовим тзв. некњижевним списима.

3. Дефиниција зла од које полазимо, с неупитном семантичком функцијом, формулисана је у изводу из Јеванђеља, на почетку драме. Из тога слиједи да је зло преступ против Бога и/или Христових заповијести – једна равна овог односа садржана је у моту за драму/Јеванђеље по Матеју, 5: 28–29 (*А ја вам кажем да сваки који йоїледа на жену са жељом, већ је учинио йрељубу у срцу својему...*). Сажето речено, фабула драме заснива се на реалном догађају који је Толстој, наравно, преобликовао и прилагодио својој основној идеји.⁹ Полазан је однос сексуалног *йромискуи-шета* из којег, на крају, проистиче убиство дјетета. Ликови су подијелени донекле линеарно: болесни сељак Петар који је неутралан, емоционално индиферентан лик. Његова друга жена Анисја у вези је са Никитом, слугом „кицошем” (ауторско одређење). Однос Анисја – Никита суштински проблематизује из хришћанске визуре питање грешне везе. Посебну функцију има Матрјона, доминантни драмски актант/покретач, у ствари, експлицитни носилац позиције зла у драми. Никита је у вези и с Акулином (16), Петровом ћерком из првог брака – са којом добија нежељено дјете – које непосредно угрожава припремљену Акулину удају. То је и разлог што Никита учествује у чедоморству, заједно с Анисјом и Матрјоном.

3. 1. На другој страни су два основна хришћански обликована лика: Аким, Никитин отац – сељак неугледне спољашности, богобојажљив – могло би се допунити: са подсјећањем на јуродиве. Показује се надаље посебно карактеристично обликовање Акимовог лика: спољашње муцање које се опонира унутрашњој карактеристици – снажној вјери у Бога,

⁸ Симптоматично је да је први став цара Александра III о овој драми био битно другачији. Цар је, наиме, рекао да је „Царство мрака” „дивна ствар” и предложио да се уједине снаге петроградског и московског театра како би драма била што боље постављена. Уп.: Толстој, *Драме*, Београд: Просвета-Рад, 1986, стр. 645–646.

⁹ Карактеристично је да је Толстој основну фабулу за драму преузео, готово дословно, из реалног догађаја. Уп. Толстојево свједочанство да је „фабулу за ‘Царство мрака’ готово у целини (сам) позајмио из стварног кривичног дела које је разматрао тулски суд... У том кривичном поступку била је реч о истој ствари коју обрађује и ‘Царство мрака’, о убиству детета које му је родила пасторка, при чему се убица јавно, као у драми, показао на свадби пасторке...” (*Новости и берзанске новине*, 9. јануар 1986). У: Толстој, *Драме*, Београд: Просвета-Рад, 1986, стр. 644.

на кога се непрестано позива. Хришћанске атрибуте наглашено садржи и лик Марине/Маринке, као дјевојке сиротице одбачене од Никите који ју је претходно искористио.

3. 2. У завршним дјеловима петог чина, на завршетку драме, доспијева се до оног суштинског: покајања/преобраћења великог грешника (Никите) у сусрету с иконом, којом је дужан дати благослов на вјенчању: „Како да идем? Како икону да примим?” Насупрот томе, карактеристично је да му мајка (Матјона) непрекидно понавља аргумент који је непримјерен дубинској психолошкој структури: „Шта си урадио? Ех, чега се сад сети! Нико за то не зна: ко да није ни било...”

3. 3. Али ваља одмах рећи да ови појмови јесу и кључни егзистенцијални/психолошки појмови и да су, по себи се разумије, темељни појмови хришћанске психологије или хришћанске теологије (отуда: метафизички појмови). „Кривица ... онтолошка је категорија која сведочи о човеку као духовном бићу чија је етика у првом реду теоцентрична” (Јер. Хр. 157).

Важно је овдје имати у виду Буберово одређење кривице која почива на озлеђивању односа *јрема* и увијек значи грешку према другом бићу, према хармонији од Бога створеног света. Осјећање гријеха из кога происходи покајање Никитино савршено одговара оваквом поимању егзистенцијалних (resp. психолошких/религиозних) појмова.

3. 4. Поступак Никитиног покајања започиње страхом од сусрета с иконом и дјевојкама (Марином, Акулином) пред којима је крив: *Како икону у руке да ѿримим? Како у очи да јој ѿољедам?* Финале драме врхуни Никитиним покајним чином: Он пада на кољена и објављује пред народом своје покајање: *Народе ѿправославни! Крив сам ја, да се ѿокајем хоћу... Прво Маринка, овамо ѿледај (До земље јој се клања и усѿаје.) Крив сам ѿред ѿобом, обећао сам ѿе узетѿи, и завео ѿе. Преварио сам ѿе, осѿавио, оѿросѿи ми, Хрисиѿа ради! (Оѿеѿ се клања до земље.)...*¹⁰

4. Покајање пред оцем представља архетипску библијску метафору о Повратку блудног сина: *Оче мој рођени, оѿросѿи ми и ѿи, ѿроклейнику! Говорио си ѿи мени, још од ѿочейка, кад сам у ѿу блудну ѿадосѿи заѿазио... Оѿросѿи ми, Хрисиѿа ради!*¹¹ Подсјећам да у сижејном развоју драме, на њеном почетку, Никита и отац Аким јесу постављени као аксиолошки антиподи. На крају драме Никита доживљава управо у покајању и добровољном страдању највећу снагу: *Никоѿ се ја сада не бојим Оѿросѿи ми, народе ѿправославни.*¹² Судећи према увјерењу Владете Јеротића, до-

¹⁰ Толстој, *Драме*, Београд: Просвета-Рад, 1986, стр. 131.

¹¹ *Ibid*, стр. 134.

¹² *Ibid*, стр. 133.

живљај унутарње радости, великог олакшања, као и наша искрена одлука да више не гријешимо, били би поуздани знаци да нам је кривица од Бога стварно опроштена. Овакав спасоносан опроштај не можемо добити без нашег искреног кајања, праћеног исто тако искреном патњом, судјелујући макар и посредно у страдању нашег Спаситеља...¹³

Ову теолошку/дубинску психолошку мисао потврђује значење Толстојеве драме која се, упркос његовом сукобу са Светим сверуским синодом, с правом сврстава у најдубље хришћанско – религиозне текстове европске драматургије, који у први план постављају проблем зла, и на њега дају конзистентан хришћански књижевни умјетнички одговор.

Siniša JELUŠIĆ

LITERATURE AND EVIL: NOTES TO THE *POWER OF DARKNESS*,
BY LEO TOLSTOY

Summary

In this paper the author explores the following issues: It is possible to read drama as an explication of Tolstoy's religious ideas. Interpretation of the controversy – a dispute about the pedagogical reception of Tolstoy's drama (Tolstoy, Pobedonoscev, Aleksandr III). Its includes problem of the origin of the evil, which is associated with the sexual sin. Tolstoy's agreement with Christian theology – solution in an act of repentance which man becomes close to Christ. In this sense drama semantically belongs to the genre of drama of repentance and convert (resp. *metanoia*) the main hero.

¹³ Владета Јеротић, *Хришћанство и психолошки проблеми човека*, Београд: Богословски факултет СПЦ, 1997, стр. 169. Исти: *О кајању, покајању и раскајању. У: Есеји: Психолошке и религијске теме*, Нови Сад: Матица српска, стр. 50–57.