

Barton Pajk

GRAD U STALNIM PROMENAMA

Po – Veoma je čudno kada čovek pronade svoju viziju u svetu
u tako nepokretnim stvarima, budući da u životu sve klizi i teče.

Hofmanstal

Tokom devetnaestog veka grad-reč sve češće se predstavljao u književnosti više kao nestabilan odraz pojedinačne svesti nego predmet fiksiran u prostoru. Ova promena je deo sveobuhvatnijeg procesa, sve veće internalizacije spoljnog sveta, koja se generalno odigravala u književnosti, muzici, većem delu slikarstva, i psihologiji.¹ Veliki deo evropske civilizacije, onaj koji je dominirao pažnjom javnosti, istovremeno se kretao u suprotnom pravcu: eksplozija empirijskog znanja i mehaničkih čuda industrijske revolucije okupirao je središte javne pozornice, a prirodne i društvene nauke u razvoju sve više je zanimala kvantifikacija i klasifikacija spoljnih karakteristika. Ovaj jaz, kao i sukobi do kojih je doveo, jeste, naravno, jedna od velikih tema književnosti devetnaestog veka predstavljena, primera radi, u Flobеровим suprotstavljenim parovima likova (Ema i Ome, Frederik i Žak Arnu).

Grad, kao jedan od najvažnijih književnih toposa, odražavao je te suprotstavljene stavove. Razlika između empirijskog grada (koji je ostao fizički stvaran kao i uvek) i subjektivne slike grada, postala je sve naglašenija.

Pisac poznog devetnaestog veka više nije predstavljao grad kao statičan prostor čiji su monumentalni krajevi bili u fiksnom međusobnom odnosu, kao u monumentalnom pansionu madam Voker u *Čiča Goriju* ili u Igoovoj katedrali. Grad-reč sve češće se predstavljao kao razdražljiva energija nerava, a njegovi stanovnici počeli su da deluju više kao skitnice nego građani. Novi model bio je Bodlerov nepostojani pesnik za koga su gradske ulice promenljivi odrazi njegovih raspoloženja. Ideja da grad predstavlja stabilnu zajednicu tokom dugog vremenskog perioda takođe je bledela; nestabilnost spoljnog sveta, kako je vidi solipsistički lik ili pripovedač, odražavala je sve veću dezorijentaciju osećaja za vreme kao i osećaja za prostor. Nešto od ovoga nalazi se u pasusima kod Dikensa, Frojda i Muzila. Henri Džejms spominje da čovek može da stvori asocijacije na stepenište porodične kuće, ali ne i na lift višespratnice;² anonimnost je zamenjivala druželjubivost, a špekulacije radi brze zarade dugotrajne vrednosti.

Budući da pisci stvaraju svoju sliku grada kao odgovor na magnetno polje njihove kulture, osetljivi su na promene u kulturnim stavovima. Figura grada kao popločane osame brzo se ustoličila. I tamo gde su likovi predstavljeni kao deo neke društvene skupine, sve češće su prikazivani izolovani jedni od drugih, a i same grupe su se posmatrale kao odvo-

¹ Zanimljiva razmišljanja na tu temu mogu se naći u Erich Heller, "The Artist's Journey into the Interior: A Hegelian Prophecy and its Fulfillment", u *The Artist's Journey into the Interior* (New York: Random House, Vintage Books, 1968), str. 99-170.

² *The American Scene*, str. 112.

jene od veće društvene zajednice. Ovo se odnosi na porodice (Mikoberove, Marmeladove, Raskoljnikove) kao i na pojedince (Mikober, Marmeladov, gđa Marmeladov, Raskoljnikov, Prufrok). Kao posledica promenjene orijentacije, grad u književnosti postao je isparčan i providan pre nego opipljiv i koherentan, mesto koje se sastoji od delića, komadića i promenljivih raspoloženja; stao je pod zastavu diskontinuiteta i disocijacije, a ne zajednice. Gradovi Džojisa, Vulfove, Muzila, Kafke, Eliota („nestvarni grad“), Hauelsa i Dos Pasosa predstavljaju čupanje korena i kidanje stabala u smislu koherentnosti urbanog života.

Pošto je Bodler važan primer promene senzibiliteta koja se tiče grada, razmatranje njegovog drugog aspekta čini se na mestu. U „Pejzažu“ smo videli pesnika i grad imažistički utvrđene u međusobnom fizičkom odnosu, dok je pesnikova mašta lutala među drugim zamisljima prostora i vremena. U „Labudu“ (1859), pesnik je opisan u promenljivom položaju dok se kreće ulicama fizički nestalnog grada, čije promene oglašavaju ustrajnu notu nestabilnosti i izgnanstva u pesmi.

Elementi ove pesme predstavljeni su kao odgovor pesnikovog uma na spoljne urbane podsticaje; svi ti elementi su u isprekidanom kretanju i zavise jedni od drugih. Grad je u pesmi okvir, znak, katalizator. Te različite funkcije izražene su kroz i isprepletene sa slikama pesnikovog sećanja, percepcije i raspoloženja. Slika sećanja izvire iz minule legende i skorašnjeg urbanog prizora; percepcija fizičkog grada dok ga ruše i iznova grade pripada lutajućem pesniku; sve je u raspoloženju disocijacije i čežnje.

I

Na tebe, Andromaho, sad mislim! Reka plitka
gde je ko uzvišeni odraz nekada sjao
bol udovištva tvoga, ogromna tuga britka,
Simeont novi, tvojim suzama nabujao,

sada na Karuselu novome iznenada
sećanje moje tače i plodno ga pobudi.
– Starog Pariza više nema (vaj, oblik grada
menja se brže nego što menjaju se ljudi);

sad jedino u duhu posmatram splet baraka,
gomile kapitela, stubove, korov silan,
kamenje sve zeleno od ustajalih mlaka
i svud po izlozima stareži krš obilan.

Tu je nekada bio zverinjak; jutra jednog
na mestu tom, u času kada ljudi na rad stižu
i kada ispod neba prozirnog, mirnog, lednog,
čistači taman vrtlog prašine uvis dižu,

videh labuda što iz kaveza uteko je,
pa se nevičan hodu sada tetura bedno
i kaldrmom neravnom povlači perje svoje.
Kraj suvog slivnika je kljun otvarao žedno,

sa trzajima krila kupajuć u prašini
i željan svoga lepog jezera zavičajnog
govorio: „O, grome, zagrmi! Kišo, lini!“
Vidim tog nesrećnika, znamen usuda tajnog,

gde k nebu, kao onaj čovek iz Ovidija,
ka zluradome nebu svirepo plave boje
grči se vratom, glavu ožeđalu izvija,
kao da samom Bogu šalje prekore svoje!

II

Menja se Pariz, al' se u mojoj seti ništa
Pomaklo nije! Sve mi u alegoriji leži,
predgrađa stara, nove palate, gradilišta,
i svaki dragi spomen od stene mi je teži.

Tako i ispred Luvra tišti me jedna slika:
na svog labuda mislim velikog, mahnitoga,
smešnog i uzvišenog, nalik na prognanika,
i razdiranog stalnom čežnjom! A posle toga

na Andromahu, što je iz ruku silnog muža
pod vlast oholog Pira ko stoka odvedena,
kako pred praznim grobom ruke u grču pruža;
udova Hektorova i Helenova žena!

I na crnkinju mislim koja po blatu gazi
mršava, sušičava, unezverena vida,
trudeći se da palme gorde Afrike spazi
kroz nemu neprobojnost gustog maglenog zida:

na svakog kome nesta što neće naći više
nikad! nikad! na one što piju suzu ljutu,
i onog koji patnju kao vučicu siše!
na mršavu siročad ko svelo cveće žutu!

*Tako prastari Spomen svira u rog, i stalno
šumom samotnog duha ja slušam zvuke duge!
Mislim na brodolomce u moru bezobalnom,
Na roblje, pobeđene!... i na tolike druge!*³

U „Labudu“ se misli o izgnanstvu kristališu u pesnikovom umu oko ideje grada. U litaniji izgnanstva čuje se suštinska antifonija: mesta pripadanja, mesta progonstva. Grad je uvek jedan od tih polova, ali ne uvek isti. Andromaha, Viktor Igo (kome je pesma posvećena) i pesnikov um prognani su *iz* gradova. Labud i crnkinja prognani su *u* grad. I sam stari grad, sada uništen, prognan je u pesnikovo sećanje da bi ga zamenio novi, nedovršeni grad, čiji fizički fragmenti okružuju pesnika. Pred kraj pesme pesnikova vizija se širi kako bi uključila svet izgnanika; čini se, da se pesnik nije na vreme zaustavio, da bi se njegov spisak nastavio dok ne bi uključivao sve. Pa ipak, to širenje istovremeno je i skupljanje u vidu pesnikovog povlačenja iz spoljnog sveta u sopstvenu egzistencijalnu izolaciju.

„Labud“ sažima raznorodne fragmente. Književni motivi i odjeci Vergilija i Ovidija mešaju se sa antropološkim i sociološkim uvidima i retorikom romantizma, naspram neizrečene političke pozadine. Pesnikov um projektuje te izmešane elemente na grad, predstavljen kao znamenje nestabilnih kretanja i diskontinuiteta. Radikalni raskol između razgradnje starog grada i izgradnje novog čini grad figurativno prozirnim, više znakom nego objektom. (Naslov već sadrži tu dvosmislenost pošto su na francuskom „cygne“, labud, i „signe“, znak, homonimi.)

Promenljivi grad u vezi je sa snažnim patosom pesme. Izgnanstvo je geografski koncept, gubitak prvobitnog mesta kome čovek prirodno pripada. Izmeštenost izgnanstva progona pripadnost u sećanje, a ideju disocijacije stvara od novog doma. Progon iz raja jeste arhetip izgnanstva; kako Prust kaže, jedini stvarni rajevi jesu oni koje čovek izgubi.⁴ U „Labudu“ labud je izgubio svoje „lepo jezero zavičajno“, crnkinja je izgubila „gordu Afriku“, a pesnik je izgubio svoj grad. Novi Pariz je drugačiji grad istog imena i na istom mestu, što je možda najokrutniji vid izgnanstva za pesnika koji i dalje u njemu obitava.⁵

U druge dve značajne pesme Bodler predstavlja grad u znaku neprestanih promena. U njima nije izgnanstvo znak disocijacije nego je to promena stanja grada iz noći u dan i iz dana u noć. U „Praskozorju“ (*Le Crépuscule du matin*, 1852; drugo izdanje navodi 1843) i „Sutonu“ pesnik predstavlja noć i dan kao odvojene, samodovoljne i međusobno nepovezane svetove. Noć je vreme za zločin, bezumlje, divljaštvo, demone, razvrat, smrt, spavanje i snove. Dan je vreme za uskomešano dirinčenje radnog naroda. Važan trenutak u obe pesme jeste prelaz iz jednog stanja u drugo. Prust i Kafka će kasnije biti opčinjeni trenucima buđenja i odlaska na počinak, ali će ih usaditi u svesni ili polusvesni um likova. Bodler ih usađuje u grad. Grad, a ne pesnik, jeste taj koji se budi i ide na počinak. U obe pesme grad se posmatra u toku prelaska. Dok se noćni razvratnici vraćaju kući u zoru, „satrveni od pregnuća“ (*brisés par leurs travaux*), Pariz izranja kao alegorijski lik „le sombre Paris“, kao stari radnik koji trlja oči u osvit dana i poseže za svojim alatom.

³ *Oeuvres complètes*, str. 81-83. (Šarl Bodler, *Cveće zla*, prev. Branimir Živojinović)

⁴ *À la recherche du temps perdu* (Paris: NRF Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1954), Vol. 3, str. 870.

⁵ Za opis mere do koje se Pariz fizički promenio između 1850. i 1870. vidi David H. Pinkney, *Napoleon III and the Rebuilding of Paris* (Princeton: Princeton University Press, 1958). Pariz koji je Viktor Igo poznavao u mladosti još uvek je velikim delom bio srednjovekovni grad.

Obe pesme svedoče o sve većem prilagođavanju književnosti savremenim urbanim ritmovima prostora i vremena – iskidanim, kratkoročnim i odsečnim. I rad i zadovoljstvo svedeni su na dosadnu rutinu naizmeničnih navika. Grad je izbrisao seljaninovu jasnu i jednostavnu podelu na dan i noć; unutrašnja organizacija grada oko njegovog dana i njegove noći u „Praskozorju“ i „Sutonu“ izbrisala je svest o bilo kom drugom poretku stvari. Kada se uporedi sa romantičarskom poezijom prethodne generacije, Bodlerova je redefinisala prirodu kao urbanu. Mali je korak od Bodlerovog Pariza do fragmentarnih gradova Eliota, Džojisa, Rilkea i Brehta.

U Vitmanovoj pesmi „Prelazak bruklinskom skelom“⁶ sve je u pokretu. Pesnik stoji na skeli dok prelazi Ist River između Menhetna i Bruklina; mesto zbivanja u pesmi je pesnikova svest. Mnoštvo putnika na skeli koji pobuđuju pesnikovu maštu vraćaju se s posla iz jednog grada kući u drugi. Vitman je bio novinski dopisnik i kompulsivno je tumarao njujorškim i bruklinskim ulicama; i ljudi i pristanište za njega su predstavljali stalno zadovoljstvo, i oduvek je osećao, kako kaže u *Oglednim danima* (*Specimen Days*), „strast prema skelama; meni nude neponovljive, strujeće, žive pesme koje nikada ne omanu.“⁷ Preciznost opažanja u pesmi „Prelazak bruklinskom skelom“ potvrđuje Vitmanovo oštro oko za urbanu stvarnost, a pesma tu stvarnost ipak predstavlja dosta uopšteno. To nije slučajno; Vitman je želeo da uzdigne slike sebe kao pesnika, dva grada, njihovog radnog stanovništva i prelaska vode na nivo univerzalnog i mističnog značaja.

„Prelazak bruklinskom skelom“ je pesma o sopstvu; njen centar gravitacije nalazi se u pesnikovoj viziji, a ne u nabrojanim predmetima, koje silna moć njegove vizije čini prozirnim. Grad spomenika i zdanja primetno je odsutan; Vitman nam nudi druge atribute grada: gomile radnika, njihova uobičajena mesta okupljanja u životu, pristanište puno brodova, prevoz i trgovinu, a posebno sebe kao stanovnika grada.

Osobito okruženje u ovoj pesmi jeste prazan prostor između dva grada. Taj prostor je reka, koja je istovremeno Ist River u Njujorku i jednostavno jedna reka. Kao u *Našem zajedničkom prijatelju*, mitski arhetipi grada i reke kombinuju se sa trgovinom. Skela je suštinska veza i neophodna spona u komunikaciji između dva grada; takođe je spona između pesnika i čovečanstva, i između prošlosti, sadašnjosti i budućnosti. S jedne strane, slike u pesmi nagoveštavaju vanvremeni, mitski nivo arhetipskih šablona, poput duša mrtvih koje se prevoze preko Stiksa (Vitmanova prepuna skela predviđa gomile koje prelaze reku preko Londonskog mosta u Eliotovoj *Pustoj zemlji*); s druge strane, ova pesma je naglašeno istorijska, kao vizija prošlosti i budućnosti koju pesnik obznanjuje u sadašnjosti.

U pesmi „Prelazak bruklinskom skelom“ sve je u pokretu i u vezi sa svime ostalim: voda, plima i oseka, istorija, ljudi, čak i zamenice.⁸ Sam pesnik, u središtu arhetipskih i istorijskih svetova, kreće se sa gomilom u sprezi sa gradovima iza kulisa. Njegovo marginalno

⁶ 1856. Sve vreme upućujem na izdanje iz 1881. (Volt Vitmen, *Vlati trave: izabrane pesme*, prev. Ivan V. Lalić)

⁷ U *The Portable Walt Whitman*, ed. Mark van Doren, rev. Malcolm Cowley (New York: Viking Press, 1974), str. 399-400.

⁸ Vidi Edwin H. Muller, *Walt Whitman's Poetry, a Psychological Journey* (New York: New York University Press, 1968), str. 200-207. Zanimljiva rasprava o „Prelasku bruklinskom skelom“ može se naći u Quentin Anderson, *The Imperial Self* (New York: Random House, Vintage Books, 1971), str. 119-165.

viđenje menja se sa promenom relativnog položaja čamca u pokretu. On gleda i dole u vodu i gore u nebo. Relativizam je od suštinskog značaja u ovom svetu, koji pokušava da smesti sve u ljudski život i da ustanovi šemu koja bi ujedinila njegove elemente:

*Ta jednostavna, čvrsta, dobro povezana šema
u kojoj sam razložen, svi su razloženi
a ipak su deo šeme,
Sličnosti u prošlom i one u budućem,
Divote nanizane kao biseri na najmanjim
stvarima koje vidim i čujem, kada
koračam po ulici ili prelazim preko
reke,
Struja koja hita tako brzo i otpplavljuje me
daleko,
Oni drugi koji će da slede za mnom, veza
između mene i njih,
Izvesnost tih drugih, život, ljubav, vid,
sluh tih drugih.*

Grad budućnosti postaje mesto u kome će jedinstveni lični identitet govornika biti glas iz prošlosti – živo prisustvo koje se ponavlja u pojedincima u budućnosti:

*...udaljenost ne koristi, i mesto ne koristi,
I ja sam živeo, Bruklin prostranih
bregova beše moj,
I ja sam koračao ulicama ostrva Menhetn i
kupao se u vodama oko njega,
I ja sam osećao u sebi micanje čudnih,
nenadnih pitanja.
Po danu usred mnoštva ljudi ponekad bi
me spopadala,
Dok koračam kući kasno u noć ili dok u
krevetu ležim ona bi me spopadala,
I mene je zbunjivao taj tok u večnoj otopini,
I ja sam sticao svojebitnost od svoga tela.*

Početak pesme vodi nas od „plime ispod mene“ i „oblaka zapada“ do „gomile ljudi i žena (...) što prelaze skelama na povratku kući“. U trećem delu pesme Vitman prikazuje prirodni svet vode i ptica, prometno pristanište i vatre livnice na obali noću. Čitav taj deo posvećen prividnom posmatranju smešten je, međutim, u prošlost. Svi glagoli su u prošlom vremenu (motrio, video, gledao); nije noć (suncu na zapadu je „ostalo pola sata“). Pesnik takođe jasno stavlja do znanja da ne govori samo o jednom nego o dugom nizu prelazaka – „I ja sam mnogo i mnogo puta prelazio reku od nekada“ – nagoveštavajući i svoji prošli život i prethodne inkarnacije.

Kad se malo bolje pogleda, ispostavlja se da treći deo pesme, koji je, čini se, najpreciznije deskriptivan, predstavlja uopštenu sumu mnogih iskustava sažetih u opis jednog iskustva. Ali taj opis nije uopšten toliko da se briše njegova osobitost: dato je doba dana, gomile se vraćaju kući s posla, pesnik opisuje luku koja može biti samo njujorška luka. Ne može se pomešati sa Bostonom ili Filadelfijom, čak i ako se izuzme njena identifikacija u naslovu i tekstu pesme; Vitmanovo pristanište je preveliko, ritmovi aktivnosti i ljudi u njemu previše su užurbani, a čak je i ritam same poezije suviše razigran da bi se radilo o bilo kojem drugom mestu. Po svom osećaju za mesto, pesma „Prelazak bruklinskom skelom“ mnogo je određenija nego London u Vordsvortovoj pesmi „Vestminsterski most“.

Poslednji deo „Prelaska bruklinskom skelom“ predstavlja učestalije ponavljanje pojedinačnih elemenata pesme. Niz imperativa opominje prirodne i mehaničke procese da nastave ono što već rade u luci velikog grada.

Breme Vitmanove pesme nije sam urbani prostor nego njegova neosporna transiluminacija. Bordure pesme predstavljaju elementi vazduha, zemlje, vode i vatre; četiri strane sveta na kompasu; prošlost, sadašnjost i budućnost, i sam pesnik kao pojedinačna svest koja nadmašuje sopstveni istorijski životni vek. Ist River zapravo nije veoma široka reka, ali Vitman uspeva kratak prelazak skelom da pretvori u mitsko putovanje. Uzan prostor između gradova od stvarnosti prerasta u ideju; preveden je izvan čulnog opažanja, ali više kao rezultat energije koju je nametnula pesnikova volja nego energije koja do pesnika dopire iz posmatrane stvarnosti. On nameće svoju viziju, ne izvodi je kao zaključak. Promišljenost tog proročkog stava može da se naglasi kada se on uporedi sa realističkim opisom iz jednog američkog romana iz istog perioda. Obično prefinjeni Henri Džejms opisuje jedan urban prizor u *Bostoncima* na sledeći način:

[Moglo se videti] nekoliko dimnjaka i tornjeva, uspravnih, prljavih cevi fabrika i mehaničarskih radionica. (...) Bilo je nečeg neumitnog u oskudici tog prizora, sramotnog u trošnosti detalja, sveukupnom utisku koji su odavale daske i limenke i smrznuta zemlja, hangari i trule gomile, šine koje su se svom dužinom protezale putem prepunim bara, (...) klimave ograde, puste parcele, humke otpada, metri prekriveni razbacanim gvozdanim cevima, telegrafski stubovi i ogoljene drvene poleđine.⁹

Uprkos uredničkim komentarima pripovedača, prizor je predstavljen onakav kakav bi mogao biti u stvarnosti. Nije potkrepljen, nadmašen, niti transcendiran u višu viziju. (Bio bi potreban jedan Rilke, u *Desetoj elegiji*, da to učini sa sličnim opisom.) Nasuprot, postaje jasno koliko je uporan Vitmanov poriv da se izdigne iznad fizičke prljavštine Amerike koju osvaja industrija. Praktično govoreći, naravno, čak ni snaga Vitmanove vizije nije mogla nadmašiti tu konkretnu stvarnost duže od trajanja jedne pesme, a njegov utopijski vizionarski grad kasnije je sveden na alabastersku himeru „Amerike Lepe“.

Vitman je, kao i Džejms, bio svestan stvarnosti iza vizije. *Demokratski pogledi* sadrže neke rečite stranice u kojima se on priseća vizionarskog potencijala stvarne Amerike, a zatim razbija sopstvenu viziju o stenu realnosti. Ovu mini-propoved vredno citirati zbog

⁹ (New York: Random House, The Modern Library, 1956), str. 178.

toga što ukazuje na to koliko je grad od suštinskog značaja za Vitmanovu misao, kao i na njegovu svesnu spoznaju empirijske stvarnosti. Nakon oštre osude društvenih vrednosti, politike, religije i književnosti svog vremena, on nastavlja:

Nakon odsustva sada sam ponovo (septembra 1870. godine) u Njujork Sitiju i Bruklinu, na odmoru od nekoliko nedelja. Sjaj, živopisnost, okeanska širina i užurbanost tih velikih gradova, neprevaziđena situacija, reke i zaliv, svetlucave plime i oseke, raskošne i visoke nove zgrade, fasade od mermera i gvožđa, originalne velelepnosti i elegantnog dizajna, sa mnogo živih boja, među kojima preovlađuju bela i plava, lepršave zastave, beskonačni brodovi, uskomešane ulice, Brodvej, teška, duboka, muzička huka, koja se gotovo nikada ne prekida, čak ni noću; kuće nadničara, bogate prodavnice, pristaništa, veliki Central park i brežuljkasti Bruklin park (dok šetam među bregovima po ovom prelepom jesenjem vremenu, razmišljajući, posmatrajući, upijajući) – okupljanja građana u grupama, razgovorima, poslu, večernjoj zabavi, i po sporednim kvartovima – sve to, kažem, i sve nalik tome, u celosti zadovoljava moje osećaje za moć, potpunost, kretanje, itd. i pruža mi, kroz takve osećaje i appetite, i kroz moju estetsku svest, osećaje trajnog ushićenja i apsolutne ispunjenosti. Uvek i sve više i više, dok prelazim Ist River i Nort River, na skelama, sa kormilarima u svojim kabinama, ili dok provodim sat u Vol stritu, ili na berzi zlata, shvatam (ako moramo da priznamo takve pristrasnosti) da nije samo priroda veličanstvena u svojim poljima slobode i na otvorenom, u olujama, predstavama noći i dana, planinama, šumama, morima – nego je i u onom veštačkom čovekovih ruku delo veličanstveno – u ovoj obilnoj vrevi ljudi – ovim domišljatostima, ulicama, robi, kućama, brodovima – ovim užurbanim, grozničavim, električnim gomilama ljudi, sa njihovim složenim poslovnim genijem (ništa manjim od drugih genija) i svem ovom moćnom, mnogostrukom bogatstvu i industriji koncentrisanim ovde.

Ali strogo odbacujući, zatvarajući oči prema sjaju i veličanstvenosti opšteg površnog efekta, dolazimo do jedinog što je istinski važno, Ličnosti, i detaljno proučavajući, preispitujemo, pitamo: Postoje li zaista ljudi vredni tog imena? Postoje li atlete? Postoje li savršene žene, koje bi pasovale izdašnoj materijalnoj raskoši? Postoji li preovlađujuća atmosfera lepih manira? Ima li skupina divnih mladih ljudi, i veličanstvenih staraca? Postoje li sloboda vredna umetnosti i bogat narod? Postoji li velika moralna i verska civilizacija – jedino opravdanje za veliku materijalnu civilizaciju? Priznajte to strogom pogledu, koristeći nad čovečanstvom moralni mikroskop, pojaviće se nekakva sušna i ravna Sahara, ti gradovi, prepuni sitnih groteski, nakaznosti, aveti, koje se besmisleno krevelje. Priznajte da svuda, u prodavnici, na ulici, u crkvi, pozorištu, baru, na univerzitetu, preovlađuju površnost i vulgarnost, niska lukavstva, neverstvo – svuda su mladi zakržljali, drski, prerano sazreli pomodari – svuda su abnormalna požuda, nezdrava obličja, muška, ženska, obojena, postavljena, ofarbana, sa šinjonima, blatnjavom puti, zlom krvlju, sve manjom ili izgubljenom sposobnošću majčinstva, plitkim idejama o lepoti, i sa opsegom manira ili, bolje rečeno, nedostatkom manira (s obzirom na uživane prednosti) verovatno najbednijih na svetu.¹⁰

¹⁰ *The Portable Whitman*, str. 326-328.

Ova pesma u prozi, sa homerovskim kataloškim spiskom, takođe uopštava pojedinosti. Čini to, međutim, ne u svečanoj formi „Prelaska bruklinskom skelom“ već u kritičkom maniru propovedi, retorički kudeći fizičke i etičke nedostatke urbanog društva takvog kakvo jeste. Problem, kako ga Vitman vidi, jeste u tome što su složenosti savremenog grada veličanstveno ljudsko postignuće i sadrže bogatstvo koje je stvorio pozitivan ljudski trud, ali stanovnici „tih gradova“ pokazuju sve znake degeneracije, a ne regeneracije koju bi njihova okolina trebalo da izazove. Čak je i za proročansku maštu ambivalentnost znak grada. Umesto da razreši tu ambivalentnost, Vitman dalje u *Demokratskim pogledima* najavljuje novu književnost.

Stoga odlučna, optimistična vizija iz pesme „Prelazak bruklinskom skelom“, napisane pre i prerađene nakon *Demokratskih pogleda*, ne proizlazi iz pesnikove naivne vere nego iz njegove svesti o tome da je stvarnost koju priželjkuje suprotna onoj koju vidi, ta prva je samo potencijalno prisutna u potonjoj. Njegova pesma opominje i smišljena je da čistom snagom (njegovog) uma podigne na nivo idealnog ono što u svojoj proznoj propovedi naziva „površnošću i vulgarnošću, niskim lukavstvima, neverstvom“ naroda.

Ali nametanje preobražujuće volje sirovosti fizičkog sveta stvara neobičan osećaj nategnutosti u „Prelasku bruklinskom skelom“. Središnji prostor u pesmi, luka, jeste prazan prostor. Gradovi je okružuju sa svojim poslovnim i društvenim aktivnostima, ali kao prazna ljuštura posmatrana iznutra. Sama skela je prevozno sredstvo između dve obale, ali preko ništavila. Pesma počiva na trima dimenzijama, vodoravnoj, uspravnoj i vremenskoj, čija je jedina tačka preseka u umu putujućeg pesnika. Stojeći na palubi skele, on gleda gore u nebo i dole u vodu, a posmatra i vodoravnu užurbanost pristaništa, ljudi i gradova. To mu omogućava da uvede uspravnu dimenziju vanvremene kontemplacije u vodoravni svakodnevní svet. On nameće ogroman, nadmašan prostor-vreme manjem i ograničenom četvorodimenzionalnom kontinuumu. Preseci dimenzija su u njegovom sopstvu, koje se u toku pesme znatno uvećava i od individualnog prerasta u neku vrstu svetskog sopstva, vodeći do konačnih uputa:

*Bujajte gradovi – donosite vaše toware,
vaše prizore, vi reke obilne i dovoljne,
Rasprostranjuj se, biće od kojeg možda
ništa drugo duhovnije nije,
Ostanite na svojim mestima, predmeti od
kojih ništa drugo trajnije nije.*

„Biće“ ovde, čini se, upućuje na svest, „predmeti“ na detalje fizičke stvarnosti, poput skele, koji predstavljaju obeleživače svesti. Čini se da u ovoj opskurnoj trijadi „gradovi“ služe kao veći organizacioni princip koji predstavlja okupljanje ljudskih nastojanja, dovodeći ih do tačke koncentracije koja bi se mogla nazvati kritičnom masom za pesnikovu maštu.

Ali – da poverujemo *Demokratskim pogledima*– stvarni gradovi nisu cvetali u etičkom smislu; ako verujemo „Prelasku bruklinskom skelom“, predmeti nisu ostali na svojim mestima, nego su bili u neprestanom, relativističkom kretanju. S druge strane, pesnikovo biće je zasigurno raslo, bar u smislu opomena, odlučno da promeni neukrotivi urbani svet. To viđenje grada je krajnje solipsističko; Vitmanovo iskustvo prelaska i prelazaka skelom,

mnostvo njegovih saputnika, gradovi, kao i vizije koje izrastaju iz tih elemenata, ličnog su karaktera. On ne izražava vrednosti koje deli s voljenim sugrađanima, nego vrednosti koje bi želeo da oni cene. Pesnik u „Prelasku bruklinskom skelom“ jeste usamljeni propovednik, poput Helderlinovog Empedokla ili Ničeovog Zaratustre. Grad predstavlja veliki problem koji mora da se prevaziđe, otuđenje sve mnogobrojnijeg urbanog stanovništva od kulturnih vrednosti i etike zasnovane na kulturi – razlike između *Gesellschaft* (društva) i *Gemeinschaft* (zajednice), po Tenisovoj poznatoj formulaciji, koja takođe potiče iz Vitmanovog vremena.

Hart Krejn, koji je u svojoj epskoj pesmi *Most* (1930) otvoreno odao poštovanje Vitmanu, preuzima taj snažan čin volje usmerene ka budućnosti boljoj od sadašnjosti. Kao što Krejnova apostrofa Vitmanu kaže:

*O Skitnice po slobodnim putevima pred sobom!
Nije ovo naše carstvo još, već lavirint
U kome nam oči, kao Velikom Navigatoru bez
broda,
Sjaje iz velikog kamenja svake zatvorske kripte
Kanjonskog saobraćaja...¹¹*

Odbacujući fizičku stvarnost grada zarad unutrašnje vizije, Vitman je na svoj način činio ono što su mnogi pisci u njegovo vreme i kasnije radili, povlačeći se iz spoljašnjeg grada u unutrašnji. On ga je preveo izvan čulnog opažanja kao što ga je Bodler alegorizovao, a Prust je kasnije slavio uspomenu na njega. Do kraja devetnaestog veka književna konvencija grada za mnoge je postala popločana osama. Što se tiče bruklinske skele, uskoro je postala prelazak u umu: Bruklinski most je otvoren za saobraćaj 24. maja 1883, da bi zatim postao novi mit, Krejnov „ključni Mit.../ Večni svetlucavi zavet Božanstva“, organizaciono urbano znamenje Krejnovе epske pesme o Americi.

U pesmi „Grad strašne noći“ (1870-74) Džejmsa Tomsona grad je lično znamenje potpuno druge vrste u odnosu na Vitmanovo ili Krejnovо. Grad uobličava unutrašnji strah i crnu melanholiju, tek malo okrenute prema spolja.¹² Tomson, engleski Po, vodio je turoban život alkoholičara; ovo je jedina njegova pesma koja je pobudila interesovanje šire publike. Ona je krajnje ispoljavanje pesimizma koji nalazimo kod Metjua Arnolda i Hardija i u mešavini estetske raskoši i straha kojima odiše London u *Slici Dorijana Greja*, kao i u raznovrsnim avanturama Šerloka Holmsa.

Tomsonova dugačka pesma zanimljiva je zbog načina na koji on koristi statični grad kao organizacionu metaforu za svoj mentalni bol. Zamišljena, nestvarna i neimenovana metropola u „Gradu strašne noći“ jeste grad-stanje melanholije, limb za one koji, poput

¹¹ *The Complete Poems and Selected Letters and Prose of Hart Crane*, ed. Brom Weber (New York: Liveright, 1966.), str. 89.

¹² Ovog autora (1834-1882) ne treba mešati sa mlađim savremenikom Frensisom Tomsonom, autorom „The Hound of Heaven“, ili sa ranijim i poznatijim Džejmsom Tomsonom (1700-1748), autorom *The Seasons*. Citirano izdanje: *The City of Dreadful Night and Other Poems* (London: Bertram Dobell, 1910), str. 1-50.

pripovedača, nisu ni živi ni mrtvi, a ostali su bez i trunke nade. Jedan od epigrafa ove pesme jeste prvi stih natpisa iznad vrata Pakla u trećem pevanju Danteovog *Pakla*: „Per me se va ne la città dolente“ („Kroz nas se ide u grad sviju muka“). Taj citat čitaoca vraća na hrišćansko viđenje grada Pakla, ali je za Tomsona taj grad lišen vrednosti, on je prazan sud koji projektuje pesnikovu osamu:

*Reka grad sa zapada i juga opasa,
Glavni severni kanal široke lagune,
Sa slanim plimama iz usta povraća;
Sjaje na mesečini močvare kužne
Miljama morskim, vresištima, grebenima;
Molima, nasipima, dobrim mostovima,
Povežu grad i ostrvskih predgrađa hrpe.*

* * *

*Grad ne leži u ruševinama, iako
Velike ruine nezapamćenog doba,
Sa onim drugima su što veka su kratkog
Tužnije, na mestu prostranstva njegovoga.
Ulična svetla uvek gore; jedva prozor
Kuće il' lica dvorca od poda do krova
Sija il' treperi naspram mračnoga svoda.*

*Ulična svetla gore u preteće tmine,
Među nečujnim samoćama prevelikim
Zdanja mračnih, tihih k'o grobnica zidine.
Muk što otupljuje il' napreže razum im
Poštovanjem ispunjava nem očaj duše:
Stanovnika mnoštva što uvek tu spavaše,
Mrtvi su, il' u begu pred zlom bezimenim!*

*Pa ipak kao na groblju vidiš da šeta
Jedan što žali na možda hiljadu mrtvih,
Tako je; umorna lica, gluva i slepa,
Tragične kamen maske. Koraka umornih,
Udesom ogrnuta, lutaju, lutaju,
Sustalo sede, setno mislima plutaju
Kroz besanu kuću teških glava klonulih.*

Taj fiksni grad-priviđenje jeste materijalizacija pesnikovih osećanja. On je izmišljen, za razliku od Direrove „Melanholije“ i Sfinge, označenih u empirijskom svetu, koji se eksplicitno i nadugačko pojavljuju na kraju pesme. Crtež i statua su konvencionalne alegorije melanho-

lije i tajanstvenosti, ali je najznačajnija odlika pesme Tomsonovo osmišljavanje jednog grada kao znamenja koje materijalizuje njegovu utučenost pred životom. Njegov tužni i tih grad željno iščekuje urbane pustinje De Kirika. Tomsonova pesma je ekstreman primer kako je slika grada sve više predstavljala osamu, a sve manje zajednicu; ni raj, ni pakao, nego limb.

Još jedna važna promena u književnosti devetnaestog veka jeste postepeno slabljenje toposa sela nasuprot gradu, što je bila konvencija u evropskoj književnosti od Vergilija. Kako je društvo postajalo sve urbanije, u književnosti je došlo do ometanja vrednosti tradicionalno vezanih za ovaj topos (grad kao naporna vrema, selo kao pastoralna harmonija). Povremeno se javljaju odgovori na pastoralnu prirodu. U Bodlerovom „Pejzažu“ pastoralne forme ekloga i idile svedene su na apstraktna imena, ali je grad, uslovno rečeno, živ. U *Sentimentalnom obrazovanju* (1869) Flober s tom izvitoperenošću uobičajenog odgovora ide korak dalje. U jednoj od malobrojnih ruralnih scena u ovom gradskom romanu, nesrećni Frederik i kurtizana Rozanet besciljno se voze u prirodi dok se u Parizu odvija revolucija 1848. Pripovedač predstavlja pejzaž kao romantičnu pastoralnu idilu velike lepote; čak se zaustavlja da opiše slikara kako slika. Za razliku od pripovedača, pak, dvoje likova je i više nego nesvesno te lepote, oni jednostavno nisu u stanju da odgovore na nju. Rozanet, koja je odrasla kao urbana kurtizana, može da se oprosti ta praznina; Frederik je, međutim, odrastao na selu i ima uzvišene vizije sebe kao velikog budućeg pesnika, dramskog pisca, romanopisca i slikara. Frederikov krnji osećaj za stvarnost jedino može da odgovori – a ni to ne može kako treba – na brz protok hitrih, nepovezanih sadašnjih trenutaka života u gradu, na utiske i rasonodu. Poput pesnika u „Pejzažu“, Frederik može samo da sanja egzotične idile, ali za razliku od govornika u Bodlerovoj pesmi, koji se nada da će bar stvoriti bajkovite vizije iz sebe, Frederik je u potpunosti okrenut priželjkivanju. U Floberovom romanu, kao i u Bodlerovoj pesmi, grad je jedinstvena organizaciona matrica predstavljenog prizora.

Ako su London i Pariz bili središnji mitski gradovi evropske kulture u osamnaestom i devetnaestom veku, neodređenost Sankt Peterburga nudi zanimljivo viđenje grada iz pozicije na rubu te kulture. Sudbina i istorija spojile su se kako bi glavnom gradu imperijalne Rusije dale jedinstveno slikovit potencijal za mitifikaciju. Nasuprot velikom porastu kulturnih centara kao što su London i Pariz, Sankt Peterburg je izrastao poput savremene Minerve iz glave Petra Velikog. Taj izuzetni monarh naredio je izgradnju dotičnog grada na močvari, ni iz čega, 1703. Otelotvorivši se kao posledica volje jednog vladara, arhitektonski osmišljen po zapadnjačkim, a ne domaćim modelima, namenjen kao prozor prema Zapadu jedne nazadne i duboko neevropske kulture, odmah je postao glavni grad prostrog carstva: nije ni čudo što su i stvarni Sankt Peterburg i grad-reč istog imena izazvali podvojene reakcije u ruskoj kulturi.

„Tek osnovan grad poseduje relativno pojednostavljenu strukturu nasuprot modelu po kom je nastao“, piše jedan savremeni sociolog, „budući da je njegova polazna tačka pojednostavljena verzija krajnje faze u razvoju grada.“¹³ To verovatno objašnjava zašto pripovedač *Zapisa iz podzemlja* Dostojevskog naziva Peterburg „najapstraktnijim i najnamernijim gradom na celom svetu. (Postoje namerni i nenamerni gradovi).“¹⁴ Gradovi američke istočne

¹³ Don Martindale, „Prefatory Remarks“, u Max Weber, *The City* (New York: The Free Press, 1958), str. 11.

¹⁴ Prev. Ralph E. Matlaw (New York: E. P. Dutton, 1960), str. 6.

obale mogu se posmatrati na isti način, ali tu postoji jedna bitna razlika: iako su izgrađeni po modelima evropskih gradova („krajnja faza“ je možda prejak izraz), oni i nova zemlja osnovani su istovremeno, kao deo iste kulture. Sankt Peterburg, međutim, predstavlja strano telo nametnuto jednoj dugovečnoj i sasvim drugačijoj kulturi. Bio je, piše Filip Rav,

*daleko više glavni grad Ruskog carstva nego ruske zemlje. Podignut je na finskim močvarama surovom brzinom i po cenu mnogih života ediktom Petra Velikog, koji se sa divljačkom racionalnošću tipičnom za okasnele i strane preobraćenike u napredak prihvatio da odjednom pretvori svoju nazadnu teritoriju u efikasnu državu militarizovanu po savremenim uzorima. Samovolja i užurban stil njegove operacije stvorili su grad bez korena u prošlosti ili u širokom ruralnom zaleđu, centar otuđenja i svega novog i stranog što narušava nacionalne običaje i patrijarhalni način života.*¹⁵

Sankt Peterburg je bio protomitski u još jednom smislu. Kao grad na vodi, izgrađen na močvari i ispresecan kanalima koji vode u Nevu, izložen je čestim poplavama. Ideja o uništenju grada u poplavi (zaključak Igoove pesme „Trijumfalna kapija“) u ovom slučaju je prirodna slika. Zaista, prateći razvoj mita o Peterburgu od osnivanja grada, jedan kritičar beleži da su u istoriji grada „periodične poplave, pritisak besnog mora u užasnim jesenjim noćima, evocirale slike prastarih mitova. Haos je težio da proguta stvoreni svet“.¹⁶

Velika poplava iz 1824. pojavljuje se kao glavni događaj Puškinove nezaboravne pesme „Bronzani konjanik“, napisane 1833. Iako u predgovoru pesmi Puškin o gradu piše s ljubavlju, sama pesma govori o velikoj nesreći koja ga zadesi – poplavi – i nezaslužnim strahovima koji progone i remete nedužnog mladog junaka koji se radovao životu nevine sreće. Na putu da se nađe sa verenicom plaća skeledžiji za prevoz, ali kuću verenice nalazi uništenu. Umišlja da bronzana statua Petra Velikog, osnivača grada, oživljava i neumorno ga progoni kroz ulice grada. Užas ove ambivalentne pesme podseća na Poa i Hotorna, kao i na Kafku. U „Bronzanom konjaniku“ ambivalentnost je ukorenjena u slici plavljenja grada; kazna za nepoznate grehe savladava nedužnog junaka i voljeni grad.

Plavljenje grada u vezi je i sa najambivalentnijim junakom *Zločina i kazne*, Svidrigajlovim. Taj neobični čovek mrzi vodu, čak i na slikama. U noći koja se završava njegovim samoubistvom, snažna oluja ga privlači prozoru jeftinog hotela u kom se nalazi. Grad je poplavljen. Zvuk topovske paljbe u znak upozorenja u njemu budi kratku, gorku viziju:

*„A signal! Voda nadolazi“, pomislio je, „pred zoru će voda izavreti tamo gde je nizina, na ulice, potopiće suterene i podrume, isplivaće podzemni pacovi, a ljudi će po kiši i vetru, psujući se, mokri, početi da premeštaju svoje prnje na gornje spratove...“*¹⁷

¹⁵ „Dostoevsky in *Crime and Punishment*“, *Partisan Review*, Vol. XXVII, No. 3, leto, 1960, str. 393-425. Ponovo u Dostoevsky, *Crime and Punishment*, ur. George Gibian. Rev. ur. (New York: W. W. Norton, Norton Critical Editions, 1975), str. 536-560.

¹⁶ N. P. Antsiferov, *Byl i mif Peterburga* (Petersburg, 1924), str. 57. Prev. i citati u Donald Fanger, *Dostoevsky and Romantic Realism* (Chicago: University of Chicago Press, 1965), str. 295.

¹⁷ Prev. Jesse Coulson, ur. Gibian, str. 429-430 (F. M. Dostojevski, *Zločin i kazna*, prev. Milosav Babović, str. 484).

Svidrigajlov zamišlja plavljenje grada; njegova mašta otkriva poplavu kao sliku njegovog uma, čiji destruktivni nagoni libida – namerava da se ubije – prete da se pokrenu dok mu voda i pacovi preplavljaju svest. Tu viziju u korak sledi halucinacija; Svidrigajlov u „hotelskom hodniku“ (koji je, naravno, zapravo u njegovom umu) nalazi raskalašnu devojčicu. Sledeće jutro Svidrigajlova i čitaoca vraća u stvarnost: „Mlečna gusta magla pritiska je grad. Svidrigajlov je pošao po klizavoj, prljavoj, drvenoj kaldrmi u pravcu Male Neve. Priviđala mu se prekonoc nabujala voda Male Neve...“ U okviru fikcionalnog teksta Svidrigajlov šeta kroz „stvarni“ grad, suprotstavljen halucinaciji u njegovom umu. U tom „pravom“ gradu se Svidrigajlov ubija. U *Zločinu i kazni* Svidrigajlov ima ulogu Raskolnikovljevog potisnutog libida; njegovo samoubistvo je nužna priprema za Raskolnikovljevo priznanje i konačno iskupljenje. Budući da je Raskolnikovljev zločin bio urbani zločin, određen u okvirima anonimnosti i obezličnosti grada bez korena, Svidrigajlovljeva smrt predstavlja iskupljenje koje uništava grad kao halucinaciju i ponovo ga uspostavlja kao stvarno, obično mesto bez posledica.

Kako se taj obezličeni, morbidni grad uklapa sa živopisnim novinskim feljtonima Dostojevskog? Povremeno radeći kao novinar, poput Vitmana, Dikensa i Bodlera, Dostojevski je bio budna uhoda stvarnog Sankt Peterburga i u njemu. U jednom od feljtona opisuje utiske na sledeći način:

Ovde čovek ne može da napravi ni jedan korak a da ne vidi, ne čuje i ne oseti savremeni trenutak i ideju sadašnjeg trenutka. Može biti da je u izvesnom smislu sve ovde karikatura: ali s druge strane, sve je život i kretanje. Peterburg je i glava i srce Rusije. Započeli smo govoreći o arhitekturi grada. Čak i sva ta raznolikost svedoči o jedinstvu misli i jedinstvu kretanja. Ovaj red zgrada holandske arhitekture priziva u sećanje vreme Petra Velikog. Ova zgrada u Rastreljevom stilu priziva doba Katarine; ova, u grčko-rimskom stilu, najranije doba; ali sve zajedno prizivaju istoriju evropskog života u Peterburgu i čitavoj Rusiji. I dan danas Peterburg je u prašini i šutu; još uvek se gradi, još uvek nastaje. Njegova budućnost još uvek je ideja; ali ta ideja pripada Petru Velikom; svakim danom ona se otelovljuje, raste i ukorenjuje se, ne samo u peterburškoj močvari nego u čitavoj Rusiji, a ona cela živi samo od Peterburga...¹⁸

Živopisnost ovog pasusa, koji je obuhvatio grad još uvek u izgradnji, u kontrastu je sa morbidnim šokom pesnika iskazanim u Bodlerovom „Labudu“ kao odgovor na rekonstrukciju Pariza. Pariz je, međutim, do sredine devetnaestog veka velikim delom bio srednjovekovni grad. Kakve su veze sa Rusijom, u ovoj mladoj prestonici, imali „holandska arhitektura“, zapadno orijentisana arhitektura Rastrelija, ili „grčko-rimski stil“? Za Dostojevskog kao novinara ti inostrani elementi izgleda nose svežinu zapadne kulture. Dostojevski kao romanopisac, pak, predstavlja tajanstveniji grad. Povezivanje preciznih urbanih detalja i apstraktnog logičkog zaključivanja posmatrača u tom feljtonu tipično je i za *Zločin i kaznu*. U tom smislu Raskolnikovljevo razmišljanje paralelno je razmišljanju Dostojevskog, osim što je autor razvio likove i raskolničke prirode grada u negativnom pravcu. U romanu,

¹⁸ *Statyi za 1845-1868 gody*, u B. Tomashevsky i K. Khalabayev, ur., *Polnoye sobranie Rhudozhestvennykh sochinenii* (Moscow-Leningrad, 1930), Vol. XIII, str. 23. Prev. i citati u Fanger, str. 143-144.

grad bez korena je neophodno okruženje za solipsistu bez korena i njegove grandiozne ideje o savršenijem moralnom poretku. Samo u tom gradu takva vrsta ludila može da uspe. „Nigde drugde, po njegovom mišljenju“, piše Vječeslav Ivanov o Sankt Peterburgu i Dostojevskom, „*genius loci* nije proizveo tako strašnu groznicu duše...”

„Nije li sam Sankt Peterburg (...) čisto imaginarna i ostvarena zamisao?“ Ivanov dalje pita: „Nije li on u odnosu sa srži Rusije kao priviđenje sa stvarnošću? Nije li ‘petrogradski period’ u ruskoj istoriji epoha velikog raskola između stvarnosti i pojavnosti; jednog vida svesti – drske i iluzorne, jer su joj koreni u naciji presečeni – koji uništava čovekov osećaj za sopstveno organsko jedinstvo sa Majkom Zemljom, te za živu stvarnost Boga i sveta?“¹⁹ (Ivanovljeva izjava ima još više smisla kada se primeni na najbolji primer petrogradskog romana, *Petrograd* Andreja Belog.)

Naročito su uočljive dve odlike slike grada u *Zločinu i kazni*: ograničen je na mali topografski prostor, sačinjen uglavnom od siromašnijih petrogradskih četvrti, a naturalistički realizam koji Dostojevski koristi u opisima širi taj mali deo grada toliko da on zauzima gotovo sav prostor u romanu. Ulice, putanje kojima se kreću likovi, razdaljine između tačaka u knjizi lako se mogu naći u stvarnom svetu, toliko lako da savremeno izdanje informiše čitaoca o tome da se „karta Sankt Peterburga iz vremena Dostojevskog, koja pokazuje lokacije važne u *Zločinu i kazni*, može naći na str. 468-69“.²⁰ Pa ipak, to je grad-reč, i uprkos piščevom pažljivom realizmu detalja, on funkcioniše više kao projekcija Raskolnikovljevog uma nego kao nezavisno okruženje u kome Raskolnikov deluje. Roman se usredsređuje gotovo isključivo na likove i zaplet: iako je njegov izmišljeni grad dovoljno stvaran da bi se iscrtala karta, nikada nije u prvom planu pripovesti, kao što je čest slučaj kod Balzaka i Dikensa. Piščeve radne beleške za *Zločin i kaznu* naglašavaju isto.²¹ Odakle, onda, potiče utisak o moći grada u tom romanu?

Jedan od ključeva možda leži u izjavi Dostojevskog da u Sankt Peterburgu „čovek ne može da napravi ni jedan korak a da ne vidi, ne čuje i ne oseti savremeni trenutak i ideju sadašnjeg trenutka.“ To sugerise da u romanu grad funkcioniše kao niz čulnih nadražaja i da ti nadražaji iskazuju neukorenjenost sadašnjosti bez prošlosti, usađenu u grad još od njegovog osnivanja. Stoga Sankt Peterburg uobličava i hrani likove u *Zločinu i kazni* bez usredsređivanja pažnje na njega na način na koji se to dešava Balzakovom Parizu i Dikensovom Londonu. Radne beleške Dostojevskog potvrđuju ono na šta roman ukazuje, da je on, poput Bodlera, doživljavao grad kao sveukupno okruženje koje do detalja upijaju i usvajaju njegova ličnost i stavovi. Dostojevski je preneo tu crtu na likove iz *Zločina i kazne*. Stoga, iako predstavlja slike samo ograničenog dela Sankt Peterburga, gradski prostor ispunjava čitav roman iz likova koji se kreću od sobe do sobe, od stana do stana, ulicama, do policijske stanice, i tako dalje.

Grad u ovom romanu je, dakle, neophodan i sveprisutan kontekst zbivanja, ali on sam nije u njihovom prvom planu; čitaočeva pažnja je usredsređena na tenzije i sukobe između

¹⁹ „The Revolt against Mother Earth“, u *Freedom and the Tragic Life* (New York: Noonday Press, 1952), str. 72-85. Ponovo u *Crime and Punishment*, ur. Gibian, str. 577-585; str. 578.

²⁰ Ur. Gibian, uvodna beleška.

²¹ Dostoevsky, *The Notebooks for Crime and Punishment*, prev. i ur. Edward Wasiolek (Chicago: University of Chicago Press, 1967).

likova. Likovi, pak, ne bi mogli da funkcionišu kao što bi funkcionisali bilo gde osim u topotno sadašnjoj, mitskoj i stranoj prestonici bez korena. Zbog toga što su detalji književnog grada osmišljeni tako da se u velikoj meri podudaraju sa spoljnom topografskom stvarnošću Sankt Peterburga, utemeljuju fantastičnu radnju priče u naizgled poznat svet.

Kako to funkcioniše može se videti u jednom pasusu s početka *Zločina i kazne*. Opis mesta dešavanja nije „deo scenografije“, prvo predstavljen u tekstu a zatim povezan sa glavnim likom tako što on izlazi na „scenu“; zapravo, nered grada odgovara neredu u Raskolnikovljevom umu:

*Na ulici je bila strašna vrućina, pored toga zapara, gužva, na sve strane kreč, skele, cigle, prašina i onaj naročiti letnji zadah, tako poznat svakom Petrograđaninu koji nije u stanju da iznajmi vilu za letovanje – sve to neprijatno je potreslo ionako već rastrojene mladićeve živce... U finim crtama mladićevim za trenutak se pojavi osećanje najdublje odvratnosti... Ali, uskoro je utonuo u neku duboku zamišljenost, tačnije rečeno, kao u neki zanos, i pošao dalje ne opažajući više svet oko sebe, a i ne želeći da ga opaža.*²²

Zločin i kazna je u potpunosti roman o gradu, te ne dozvoljava rusooovski kontrast između urbane iskvarenosti i seoske idile. Primedbe poput one navedene („svakom Petrograđaninu koji nije u stanju da iznajmi vilu za letovanje“) samo su uzgredne i služe kao merilo za čitaoca srednje klase, ne pripisujući selu nikakve vrednosti. Po svemu što saznajemo o društvu provincijskog grada odakle su Raskolnikov, njegova majka i sestra, Lužin i Svidrigajlov, ono nije ništa manje mahnito od opisanog Peterburga. Čak i epilog počinje rečima: „Sibir. Na obali široke i puste reke leži grad – jedan od administrativnih centara Rusije; u gradu je tvrđava i u tvrđavi tamnica.“ Jedini trenutak u romanu koji nije klaustrofobično urban jeste sam kraj, kada Raskolnikov, razmišljajući o prostranoj otvorenoj stepi (pustinji pre nego pastoralnom pejzažu), po prvi put zamišlja mogućnost novog života. Ali ovde se radi o opoziciji „zatvoren-otvoren“ (grad-varoš-tvrđava-tamnica/stepa), ne „grad-selo“.

U *Petrogradu* (1910-11), Andrej Beli simbolički grad Puškina i Dostojevskog vodi u apokaliptičnu krajnost. Njegovi likovi su daleko slabiji od onih u *Zločinu i kazni*; čak bi se mogli nazvati i recisivnim. Relativno bledilo likova služi da istakne stvarni predmet interesovanja knjige, grad. Grad je u sadašnjosti istovremeno veštački i neukorenjen, simbolizuje potpuno nekoherentan društveni poredak; čak je i društveni nered u tom romanu nekoherentan. Tehnika je živopisna: Sankt Peterburg je u različito vreme predstavljen impresionistički, ekspresionistički, pointilistički, realistički i fantazmagorički. U romanu postoji narativni tok, „priča“ likova, ali prizori, zvuci i boje samog grada neprestano ulaze u fokus i izlaze iz njega.

Taj Petrograd u neprestanim promenama u kontrastu je s užurbanošću njegovih stanovnika u revolucionarnom žaru 1905; najviše sa krutim starim birokratom Ableuhovim i njegovim sinom Nikolajem, novijom verzijom čoveka iz podzemlja kod Dostojevskog. Otac ne poseduje fleksibilnost, a sin stabilnost. Nikolaj je neurotičan i patetično sramežljiv čovek koji se poigrava revolucijom. Iz slabosti žali što je jednom ponudio terorističko

²² Ur. Gibian, str. 2 (str. 8. u srpskom prevodu).

grupi da raznese njegovog oca, a oni su prihvatili. Daju mu bombu u konzervi sardine, te i Nikolaj i čitalac kroz čitav roman čekaju da eksplodira.

Beli počinje da plete mrežu svog grada-reči u prologu: „Petrograd nam se ne priviđa samo, on se i vidi – na kartama; u vidu dva kružića što jedan u drugome sede, s tačkom crnom u središtu; i baš iz te tačke matematičke, koja dimenzija nema, objavljuje on energično da – postoji: otuda, iz te baš tačke, juri bujica napečatane knjige; iz te nevidljive tačke mu-njevito juri cirkularno pismo.“²³ Kasnije u romanu jedan od likova kaže drugome: „da: na to da prestoni naš grad pripada zemlji duhova – nije običaj da se podseća pri sastavljanju vodiča... Petrograd je četvrta dimenzija koja nije označena na kartama; označena je samo tačkom; a tačka je mesto dodirivanja ravni postojanja sa površinom zemljinog šara i ogromnim astralnim kosmosom“.²⁴

Empirijski grad u *Petrogradu* tretira se kao nepostojana ideja koja povezuje sadašnjost i prošlost, Istok i Zapad, a takođe odražava ludilo Rusije pre revolucije, uhvaćene između sadašnjosti i budućnosti, i Istoka i Zapada. Pošto je ustanovio prozirnost Sankt Peterburga kao njegov osnovni princip, Beli „vidi kroz“ njega na različite načine. Opisujući zalazak sunca u bojama krvi i vatre, on usmerava zrak svetlosti kroz grad u viziji koja nagoveštava njegovo vatreno razaranje:

Nad Nevom je jurilo ogromno i purpurno sunce: i petrogradska zdanja kao da su nestajala pretvarajući se u lake ljubičastozadimljene čipke; a od stakla je prodirao zlatnoplameni odsev, i od šiljaka visokih rubinio se sev; i udubljenja, i ispupčenja – pobegoše u razbuktalu usplamtelost: karijatide, pervazi balkona od cigalja.

Krvavio je riđe crveni dvorac; gradio ga je Rastrelli; kao plavetni zid stajao je tada stari dvorac u belom jatu stubova; pokojna carica Jelisaveta Petrovna otvarala je prozor na nevske daljine. Za Aleksandra Pavloviča dvorac je bio obojen: u žutu boju; za cara Aleksandra II dvorac obojiše po drugi put: postade riđe crven.

Tamnela je lagano povorka linija i zidova na ljubičastom zgasnulom nebu; i rasplamsavale se nekakve iskraste zublje; i rasplamsavalo se neko paperjasto pramenje.

*I – zorila se tamo prošlost.*²⁵

Prošlost u *Petrogradu* sija i na jedan drugi način, u povremenom pojavljivanju Puškinovog osvetničkog bronzanog konjanika, statue Petra Velikog. Kao u Puškinovoj pesmi, i ovde junak koji je osnovao grad postaje instrument osvete u njegovom uništenju. Njegova je uloga gnevnog Boga. Čini se da Beli označava ovu zloćudnu statuu kao *genius loci*, duh mesta koji vlada. Čak i na nivou mitskog, iznad društva na izdisaju nalazi se znak ambivalentnosti:

²³ Prev. John Counros (New York: Grove Press, 1959), str. Xxii. Noviji i pouzdaniji prevod romana *Petrograd* uradili su Robert A. Maguire i John E. Malmstad (Bloomington: Indiana Univ. Press, 1978) (Andrej Beli, *Petrograd*, prev. Milica Nikolić i Danilo Kiš, str. 24).

²⁴ *Ibid*, str. 227 (str. 242, 244. u srpskom prevodu).

²⁵ *Ibid*, str. 115 (str. 131).

Oblaci se iskidaše; i kao zeleni dim rastopljene bronze, pušili su se pod mesecom oblaci... U magnovenju – sve buknu: voda, krovovi, granit; buknu – Konjanikovo lice, bronzanolovorov venac; i – pružena zapovednički: mnogo stotina kilograma teška ruka; učini se – ruka će se pokrenuti, metalna kopita tek što nisu pala na stenu; proneće se čitavim Petrogradom:

- Da, da, da...

- To sam ja...

- Uništavam: nepovratno!²⁶

Vizija grada u tom romanu impresionistički je apokaliptična. Opisuje razaranje, pod centrifugalnim silama koje ne može da izbegne, grada koji od samog osnivanja nikada nije koherentno ujedinjavao rusku kulturu.

Nakon revolucije 1917. Sankt Peterburg je dobio ime Petrograd. Kao sastavni deo demistifikacije carističke Rusije, novi vladari su prestonicu vratili u Moskvu marta 1918. (Moskva nije bila glavni grad Rusije od 1712). Posle smrti Lenjina, 1924, Petrograd je preimenovan u Lenjingrad. U mitskom smislu, ponovo je osnovan po liku novog heroja, ali je dvesta godina grada kao mitskog simbola napora ruske kulture završeno. Lenjin, novi heroj, sahranjen je u Moskvi umesto u „Lenjinovom gradu“ – kao stari gest pohranjivanja mrtvog heroja-osnivača u centar moći.

*(Sa engleskog prevela **Arijana Luburić-Cvijanović**)*

Izvornik: Burton Pike, "The City in the flux", u: The Image of the City in Modern Literature, Princeton University Press, New Jersey, 1981.

²⁶ *Ibid*, str. 167 (str. 183).