



CRTEŽI DOSTOJEVSKOG: NOVA PERSPEKTIVA NJEVOVOG KNJIŽEVNOG STVARALAŠTVA POVODOM KNJIGE KONSTANTINA BARŠTA *CRTEŽI I KALIGRAFIJE FJODORA DOSTOJEVSKOG*¹

Uoči Oktobarske revolucije, piščeva druga supruga Ana Grigorjevna odnela je u arhiv do tada nepoznate beležnice Dostojevskog koje su sadržale veliki broj kaligrafskih priloga. Uslov je bio da se drže u tajnosti sve do njene smrti. Ana Grigorjevna preminula je 1918. godine i, na stotu godišnjicu Dostojevskog, 1921. godine, vladina komisija je otvorila metalnu kutiju sa petnaest beležnica. Četrdeset godina nakon smrti Dostojevskog dogodilo se nešto presudno za percepciju njegovog dela.

Dotadašnja izdanja dela Dostojevskog ravnala su se prema autorizovanim štampanim verzijama, bez upoređivanja sa rukopisima, a pogotovo bez uzimanja u obzir pripadajućih crteža i kaligrafije. Čak ni ljudi iz bliže piščeve okoline, uz tek nekoliko izuzetaka, nisu znali za njegovu sklonost da crta dok koncipira svoja dela.

Do koje mere su crteži tesno utkani u rukopisni tekst možemo videti na stranici iz beležnice za roman *Zli dusi* (Crtež br. 114) koja sadrži skicu plana romana.

Na toj stranici prisutna su sva tri grafička žanra koja je Dostojevski pasionirano negovao.

1. U centru se nalazi portret koji zacelo treba da predstavlja ruskog seljaka: izbrazdanog čela, skoro ćelav, blago iskošenih bademastih očiju, širokog nosa, krupnih usana razvučenih u zagonetni poluosmeh, s dugom i bujnom bradom.

2. Levo gore vidimo primer drugog glavnog žanra, naime prozor u stilu gotike. U ovom slučaju to je zanimljiv hibrid: gotički elementi nakalemljeni na tipičnu rusku izbu.

3. Na vrhu stranice nalaze se mnogobrojni počeci i varijacije kaligrama „Rachel“ i kaligram „Paris“. Zacelo se odnose na glumicu Alizu Rahel, koja je zablistala na pariskim scenama 1840-ih. Njeni nastupi izazvali su senzaciju u Sankt Peterburgu, čemu je svakako bio svedok i Dostojevski, kao veliki ljubitelj pozorišta. Nije isključeno ni da je, posedujući istančano osećanje za žensku lepotu, bio zanet samom glumicom. Ipak, veza između „Rachel“ i samog romana nije jasna. Moguć je čitav niz asocijacija kojima se autor knjige koju predstavljamo, Konstantin Baršt, znalacki poigrava.

¹ Wolf Schmid, *Dostoevsky's Drawings: a New Perspective on his Literary Creation*. THE DOSTOEVSKY JOURNAL, A Comparative Literature Review, 21 (2020), str. 46–63.

Činjenica da portreti nisu podložni jasnoj atribuciji bitna je odlika ovog grafičkog korpusa. On je autokomunikativan, nije namenjen publici. Grafike nisu ilustracije romana, nemaju zadatak da nešto objasne ili preciziraju, već da izraze neke asocijacije izrazito privatne naravi. Njihova veza sa delom je često sasvim indirektna i teško ju je uspostaviti. Otuda grafike Dostojevskog zahtevaju hermeneutički napor, interpretaciju u kontekstu dostupnih biografskih činjenica, ali i unutrašnjih značenjskih vektora. Crteži, pogotovo kada su enigmatični, čine neotuđivu komponentu dela, a ne samo njegov uzgredni i zane-marivi prilog.



Crtež br. 114

Arhitekturni crteži, kaligrama i portret starca u pripremnom materijalu za roman *Zli dusi*, 1869–1870.

Nakon otkrivanja rukopisa, sve do 1936. godine, postojala su samo sporadična pozivanja na crteže, i njihove odgovarajuće i pojedinačne reprodukcije. Godine 1965. objavljen je tom u seriji „Literaturnoe nasledstvo“, koji je sadržavao integralne materijale za roman *Mladić*. Prvo značajno pominjanje rukopisa i crteža dogodilo se tek 1971. godine, na stranicama lista *Literaturnaja gazeta*. Autor članka bila je Galina Fridmanovna Kogan, koja je radove potpisivala sa Galina Vladimirovna Kogan. Ima neke istorijske ironije da je upravo jedna Jevrejka prva obratila pažnju na skriveno blago ovih rukopisa, s obzirom na sve izraženiji antisemitizam piščeve publicistike pred kraj njegovog života.²

Postavlja se pitanje: zašto ovi rukopisi nisu ranije uzeti u razmatranje? Teško je shvatiti da je trebalo da prođe pola veka od njihovog otkrića do sistematičnog istraživanja...

Dvadesetih godina dvadesetog veka stav sovjetske kulturne politike prema Dostojevskom bio je nedvosmisleno neprijateljski. Patrijarh sovjetske kulture, Maksim Gorki, žigoše dela Dostojevskog kao „štetnu književnost“ (*vrednaja literatura*).³ To objašnjava činjenicu da pronađene rukopisne varijante romana *Braća Karamazovi* nisu objavljene u Rusiji, već u Nemačkoj, na nemačkom jeziku.⁴ Ni sabrana dela Dostojevskog na ruskom, u trinaest toмова, koja je uredio Boris Tomaševski tokom relativno liberalnog perioda od 1926. do 1930. godine, nisu mogla da se pozovu na rukopise, pošto stepen njihove sredečnosti i proučenosti još nije bio zadovoljavajući.

U periodu 1935–1953. godine publikovanje rukopisa Dostojevskog u Rusiji bilo je nezamislivo. Tokom mračnog perioda staljinizma zabrana se odnosila i na obična školska izdanja. I samo pominjanje imena Dostojevskog bilo je zazorno.

Ponovljeno izdanje njegovih dela moglo se pojaviti tek 1956. godine. To čuveno, ni izdaleka kompletno, desetotomno izdanje potom je postalo reper za čitavu jednu generaciju naučnika. Moglo se kupiti jedino u prenumeraciji, a budući srećni čitaoci stajali su tokom noći u redovima ispred knjižara da bi napokon primili svoj primerak. Ali ni ovo izdanje nije moglo da uzme u obzir postojeće rukopise.

Proces njihovog konsultovanja započinje tek sa tridesetotomnim izdanjem, koje je izlazilo u periodu 1972–1990, ne bez zastoja, i tek nakon prevazilaženja određenih političkih teškoća. To je uglavnom bila zasluga Georgija Fridlendera. Tiraž nije prevazilazio 200.000 primeraka, što je bila kap u moru ruskog čitališta. Poznato je da Rusi čitaju najviše na svetu, pogotovo fikciju, što dakako ima svoje razloge. Pošto je postojala državna cenzura nad ruskom istorijom, kako carističkom tako i komunističkom, Rusi su u vezi sa pitanjima filozofije, politike, sociologije i drugih oblasti kulture, komunicirali preko književnosti, koju su čitali na ezopovski način, kao neku tajnu poruku. Fridlenderovo tridesetotomno izdanje

² Ova tema pokrenula je posebnu diskusiju. Filip Ingold tako iznosi tezu da neprimereno snažni antisemitizam obrazovanog i umnog Dostojevskog ne može biti drugo do izraz skrivenog i potisnutog divljenja prema kulturnim dostignućima Jevreja. Felix Philipp Ingold, *Dostojewskij und das Judentum*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1981.

³ Максим Горький, О „карамазовщине“, Русское слово, 1913, 22. septembar. Pritom, A. K. Zakrzewski 1912. godine, u Kijevu, objavljuje knjigu pod naslovom *Карамазовщина*.

⁴ *Die Urgestalt der Brüder Karamasoff. Dostojewskis Quellen, Entwürfe und Fragmente*. Herausgegeben von Wladimir Komarowitsch. München: R. Piper, 1928.

uspelo je da ostvari saodnos s velikim brojem rukopisnih varijanti, ali je grafičku produkciju Dostojevskog prezentovalo u minimalnoj meri, i to u svojstvu ilustracija. Ti crteži, međutim, kao što smo već istakli, ni u kom slučaju nisu ilustracije.

Njihovo kompletno izdanje i istančanu interpretaciju ponudio nam je peterburški teoretičar književnosti, profesor Konstantin Baršt. On je pre svega prepoznao funkciju tih crteža. To je njegova velika zasluga u poređenju s prethodnicima. Crteži, kako on neumorno ističe, nisu ilustracije, nego piktoralni delovi hibridnog dela i stoga zahtevaju podjednake hermeneutičke napore kao verbalni tekst. Istraživanje piščeve ideografije je otuda bitan deo analitičkih napora u tumačenju sabranih dela Dostojevskog. Pošto se crteži pojavljuju najčešće u rukopisima planova za velike romane i nastaju u fazi njihovog primarnog koncipiranja, oni ukazuju na „momenat rađanja umetničke ideje“, kako se izrazio Baršt parafrazirajući samog Dostojevskog (*Risunki*, 12). Međutim, crteži nisu samo deo geneze dela; kako često označavaju prelazak na finalnu koncepciju, oni čine neotuđivu sastavnicu konačnog teksta.

Beležnice su bile izuzetno važne za samog Dostojevskog. I dok se veoma lako oslobađao verbalnih rukopisa nakon publikovanja dela, piktoralne delove je brižljivo čuvao, i kada bi započinjao novi roman, podsećao bi sam sebe: „Pogledaj u stare beležnice“.⁵

O crtežima i kaligrafijama Dostojevskog Baršt je, zajedno sa P. Toropom, objavio prvi esej 1983. godine.⁶ Godine 1988. bio je urednik izdanja *Zločina i kazne*, sa pripadajućim crtežima. Prva monografija sa reprodukcijom 96 rukopisnih stranica objavljena je 1996. godine, u izdavačkoj kući „Formika“, isto pod Barštovim uredništvom. Barštov komentar povodom tih crteža, na 200 stranica, predstavlja posebnu vrednost.

Publikovanje i analiza crteža Dostojevskog dostiže svoj vrhunac upravo u izdanju koje želimo da predstavimo. Italijanska izdavačka kuća „Lemma Press“, otvara svoju seriju *Calligrammi* publikovanjem tri paralelna toma, na tri jezika – ruskom, engleskom i italijanskom – koji sadrže sve crteže i kaligrame Dostojevskog.⁷ Mimo iscrpnosti građe, što nam omogućuje da neke grafike vidimo prvi put, izdanje je posebno i iz dva druga razloga:

- Crteži su prikazani u originalnoj veličini i originalnoj boji
- Crteži nisu samo komentarisani, već su i interpretirani u kontekstu dela uz koja su nastali, kao i uticaja koje je Dostojevski tada trpeo.

Ovako zamišljen tom baca sasvim novo svetlo na književni rad Dostojevskog, koji je do sada smatran isključivo tvorcem verbalnih tekstova. Ruski tom, na koji ćemo se fokusirati,

⁵ Полное собрание сочинений, том 17, стр. 7, 16, 243; *Рисунки*, 12.

⁶ Константин Баршт, Пеетер Тороп, *Рукописи Ф. М. Достоевского: рисунок и каллиграфия*, у: *Текст и культура. Семиотика. Труды по знаковым системам*, XVI, Тарту, 1983, 135–152.

⁷ Monografija je objavljena na tri jezika u tri nezavisna knjižna izdanja:

1. Константин Баршт, *Рисунки и каллиграфия Ф. М. Достоевского. От изображения к слову*. Predgovor Stefano Aloe (Bergamo: Lemma Press, 2016 (citirano kao *Рисунки*)).

2. Konstantin Barsht, *Disegni e calligrafia di Fedor Dostoevsky. Dall'immagine alla parola*. Prev. Giorgia Pomarolli (Bergamo: Lemma Press, 2017).

3. Konstantin Barsht: *The Drawings and Calligraphy of Fyodor Dostoevsky. From Image to Word*. Prev. Stephen Frauzel (Bergamo: Lemma Press, 2016).

otvara rasprava o kaligramima Dostojevskog, iz pera Stefana Aloe. Aloe je profesor ruske književnosti na Univerzitetu u Veroni i potpredsednik Međunarodnog dostojevističkog društva. Specijalista za kaligrafiju, u svojoj raspravi on, jasno i informisano, predstavlja značaj brojnih kaligrama u delima Dostojevskog. Aloe ističe da Dostojevski nije voleo da crta i nije težio da stvori piktoralno delo. Aloe ukazuje da je ono nastajalo u trenucima duboke autorove zamišljenosti, kada je ovaj tragao za koncepcijom dela, pre nego što je fiksirao odlučujuću zamisao, i predstavlja rezultat velike asocijativne tenzije. Posebno su zanimljiva zapažanja povodom kneza Miškina, kome je Dostojevski preneo ne samo svoju epilepsiju već i opsesiju kaligrafijom. U tom kontekstu, Aloe razvija svojevrstu filozofiju onoga što nam se na prvi pogled čini površnim i dekorativnim žanrom.

Glavni deo knjige čini rasprava Konstantina Baršta. To nije puki komentar koji ide od slike do slike, već sistematizovani uvid u celinu. U četiri poglavlja na 340 stranica velikog formata razmatraju se četiri teme:

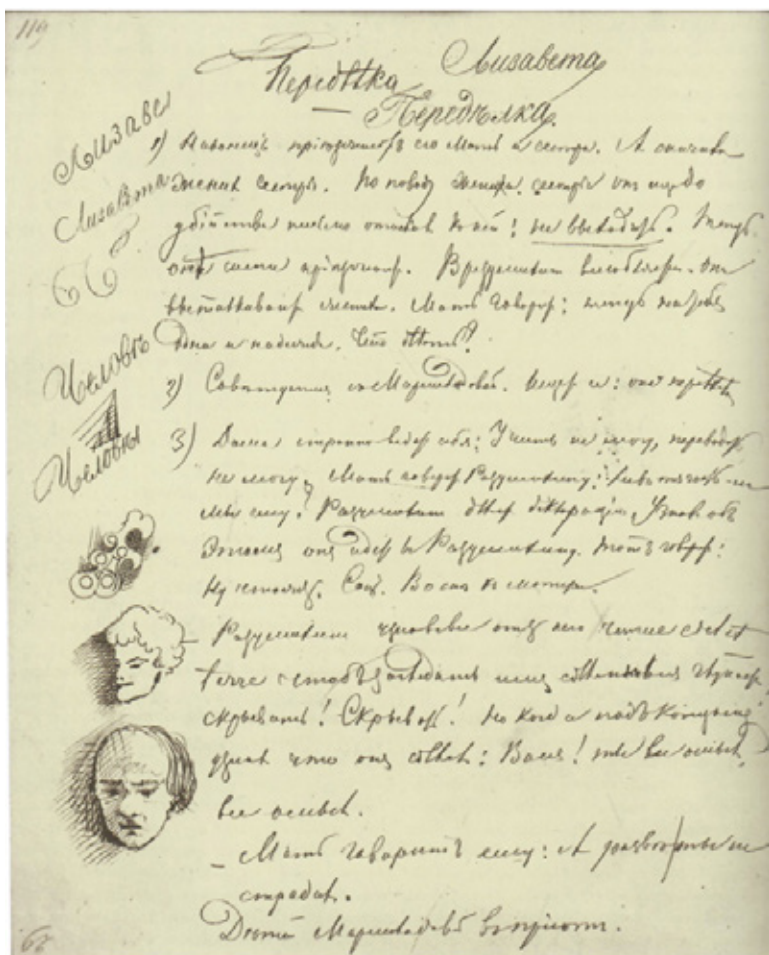
- Razvoj grafičke umetnosti Dostojevskog,
- portreti znamenitih ličnosti poput Belinskog, Turgenjeva, Voltera, Madam de Stal, kao i autoportreti Dostojevskog,
- formiranje „lika ideje“ u glavnim delima kao i nosiocima ideje,
- lična filozofija tri glavna grafička žanra Dostojevskog: portreta, gotičke arhitekture i kaligrafije.

Razmotrimo upravo ove pomenute žanrove. Počnimo od kaligrafije.

Crtež br. 66 pokazuje stranicu iz beležnice za roman *Zločin i kazna* (nov. dec. 1865). Tu čitamo reči: „Peredelka“, „Lizaveta“, „Čelovek“. One ističu misli autora tokom „prerade“ koncepcije romana i fiksiraju romaneskne likove. Lizaveta je trudna polusestra Aljone, zelenašice koju je ubio Rodion Raskoljnikov. Opisana je kao upadljivo „visoka, čudna, stidljiva, pokorna, skoro maloumna“. U portretu s leve strane Baršt vidi upravo njen lik. Moguće da Dostojevski, dok nekoliko puta ispisuje njeno ime, dolazi na ideju da Raskoljnikov, sasvim nepredviđeno, ubije i nju, a ne samo zelenašicu. Evo kako zvuči taj opis u tekstu romana:

Nasred sobe stajala je Lizaveta, sa velikim zavežljajem u rukama, i preneraženo gledala u ubijenu sestru, sva bleđa kao krpa, i kao da nema snage da vikne. (...) On jurnu na nju sa sekirama; njene se usne iskriviše tako žalosno kao u sasvim male dece kada se počnu nečega bojati, pa ukočeno gledaju na predmet koga se boje, i spremaju se da briznu u plač. I toliko je ova nesrećna Lizaveta bila prosta, jadom ubijena i jednom zauvek zaplašena, da čak ni ruke ne podiže da zaštiti svoje lice, iako je to bio najnužniji i najprirodniji pokret u tom trenutku (...). On je udari ostricom pravo po lobanji, i odjednom preseče sav gornji deo čela, skoro do temena. Ona se odmah stropošta. Raskoljnikov se sad sasvim zbuni, ščepa njen zavežljaj, baci ga, i potrča opet u predsoblje.⁸

⁸ Fjodor Dostojevski, *Zločin i kazna*, prev. Milosav Babović, Rad, Beograd, 1967, str. 90.



Crtež br. 66

Stranica sa crtežima i novi plan romana *Zločin i kazna*, 1865.

Ovo, od junaka ili autora neplanirano ubistvo, naglo i temeljno menja motivaciju ubistva. U ranim verzijama romana, Raskolnikov opravdava ubistvo zelenašice filantropskim pobudama. Ubistvo socijalno štetne starice služilo bi da se spasi sestra Raskolnikova, koja je u prostituciji videla jedini izlaz iz krajnje porodične bede. Opljačkanim novcem zelenašice, majka i sestra bile bi spasene. Lizaveta nije bila uključena u taj filantropski scenario.

Njeno ubistvo iznenada menja celokupan motivacioni sistem romana i čini ga mnogo kompleksnijim nego u ranim verzijama. Sve to moglo je da prolazi kroz glavu Dostojevskog, dok je dva puta ispisivao reč „Prerada“, isto toliko puta reč „čovjek“ i tri puta ime „Lizaveta“, očito zaokupljen stvaralačkim problemima.

Iz svega toga moguće je izvući dva zaključka:

Crteži nisu ilustracija u tekstu fiksiranog zapleta, već predstavljaju momenat promene prvobitne zamisli. Oni nisu puki dodatak delu, već mu pripadaju kao znaci autorove promene mišljenja.

Pogled na crteže otklanja famu da je Dostojevski pisao u bezumnom stvaralačkom zanosu. U svom radu na romanu pisac je bio kudikamo svesniji i pribraniji nego što legenda kazuje. Dostojevski je nadasve pažljivo vagao pitanja romaneskne konstrukcije i tačke gledišta. Beležnica za roman *Mladić* sadrži veoma podrobno razmatranje šta je bolje s obzirom na samu recepciju romana: da li da bude pisan u trećem ili u prvom licu. Obe mogućnosti su analizirane više puta, sa pripadajućim izmenama. Prednosti i mane obe ove pripovedačke tehnike precizno su izložene.

Pogledajmo još jednu kaligrafsku celinu koja se odnosi na *Zločin i kaznu*. Na crtežu br. 69 nalazi se serija kaligrama:

- 1) francuska reč „La Routine“,
- 2) tri puta napisana francuska reč „Partie“,
- 3) latinično slovo J
- 4) slovo R (dva puta) i slovo N.

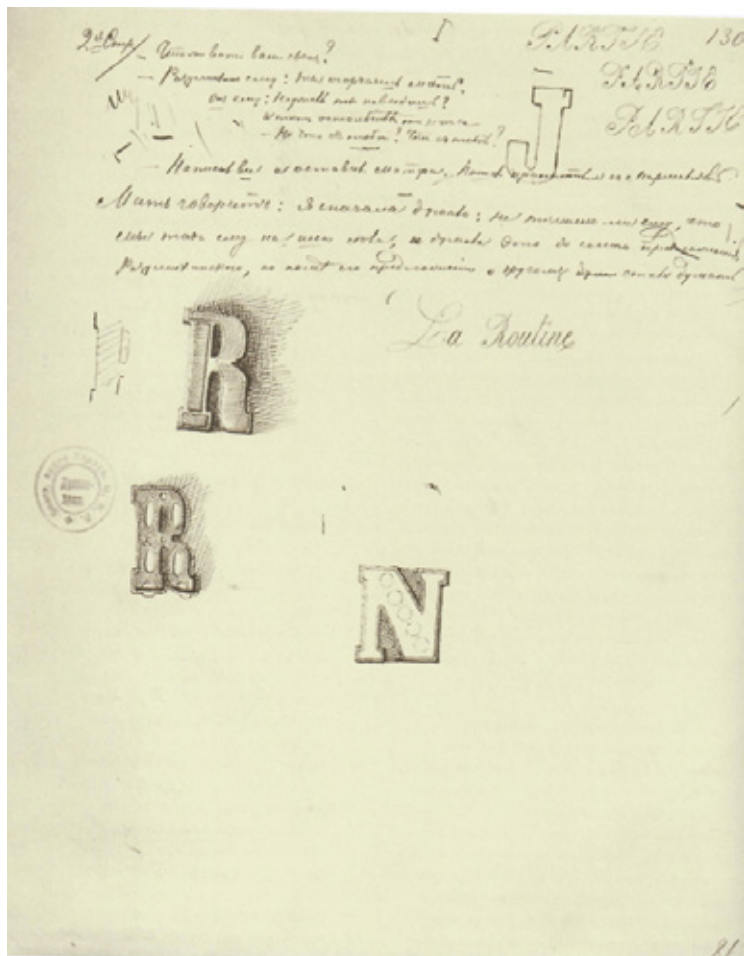
Šta Baršt ima da nam kaže povodom toga?

„Routine“ je stanje koje Raskolnikov želi da prevaziđe ubistvom zelenašice. Rutina, kao banalnost, mediokritet, hipokrizija. „Partie“ označava separaciju, podelu, i sugeriše da je rutina prevladana od jedne grupe ljudi, koje Raskolnikov zove „izuzetnima“, kojima je, u ime progressa i ljubavi prema čovečanstvu, dozvoljen čak i zločin. Slovo **J** Baršt tumači kao znak za žurnal (*Journal*, dnevnik), i to s obzirom na prelaznu zamisao Dostojevskog da roman strukturiše kao dnevničke zapise junaka. Bio bi to zaista originalno komponovan roman.

I ja bih se složio da **J** upućuje na *Journal*, ali bih sugerisao drugačiju asocijaciju uz tu reč. Dostojevski je mogao da aludira na časopisni članak Raskolnikova, u kome je ovaj podelio ljude na izuzetne ličnosti, koje su pozvane da vrše zločine za dobrobit čovečanstva, i beslovesna, kukavna stvorenja.

Islednik Porfirije Petrovič pročitao je taj članak u časopisu i, na osnovu njegove osnovne teze, veruje da je Raskolnikov traženi ubica, ali to ne može da dokaže. To je osnova za psihološku igru mačke i miša koju vodi s ubicom, i koja ima veliki značaj u romanesknom saspensu. Sve to bi moglo da se podrazumeva pod kaligramom **J**.

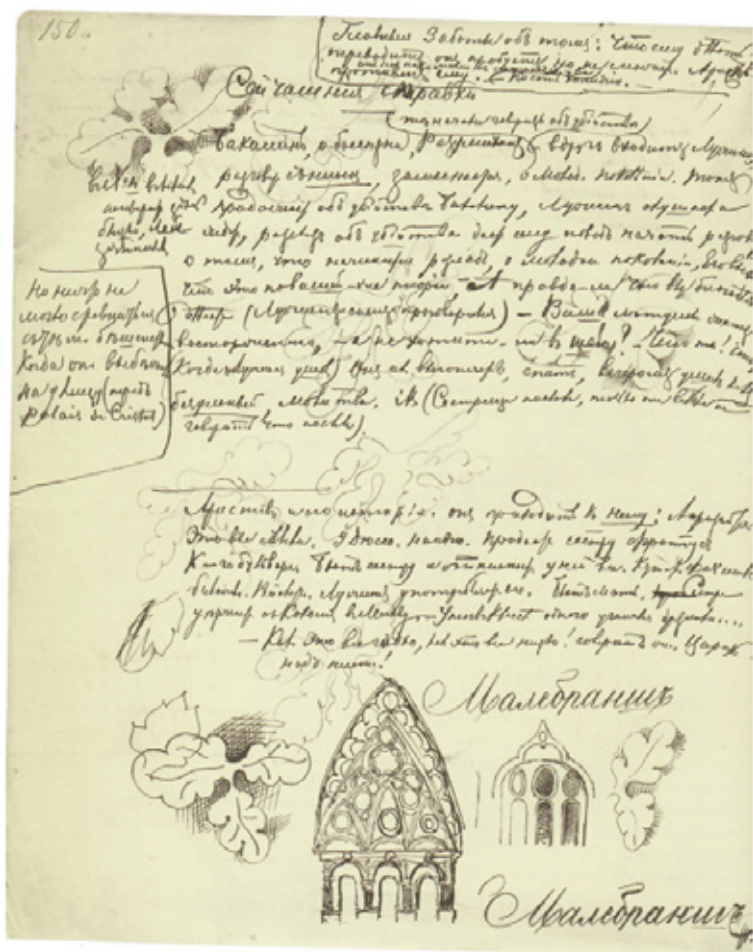
Baršt ide i korak dalje. U Raskolnikovljevoj ideji o prevazilaženju rutine, kao i u nameri Dostojevskog da pokrene „razgovor o rutini“ (kada ličnost od srca i duše ne može a da ne poćini zločin) – on prepoznaje uticaj francuskog filozofa Nikole Malbranša. U svojoj četvoro-rotomnoj raspravi *De la recherche de la vérité* (1674), koju je Dostojevski zacemento ćitao u originalu, i Malbranš povlaći granicu između dva tipa ljudi. Jedan tip raspolazuje velikim sposobnostima, i vlada se po odgovarajućim pravilima, a drugi, „osrednji umovi“, imaju odveć uske vidike da prepoznaju razloge za uvođenje tih pravila. Filozof detaljno analizira „pokretaćku snagu ljudi da se hvališu zloćinima za koje drugi nisu kadri“ (*Risunki*, 144). Za Malbranša osnovni motiv za ovaj tip razmišljanja jeste ideja „odabranosti“, uverenje da se radi o „izuzetnom ćoveku“ kome ja dato više slobode nego obićnim ljudima.



Crtež br. 69

Crtež ukrašenih slova sadržanih u reči „la Routine“ u pripremnom materijalu za roman *Zločin i kazna*, 1865.

Nema razloga za sumnju da je Raskolnikovljeva teorija o slobodi izuzetnih ljudi nastala pod uticajem Malbranša. Dostojevski je mogao pročitati delo francuskog filozofa u originalu, za vreme studija, u biblioteci peterburške škole za inženjere. I zaista, put do Malbranša vodi preko serije kaligrama. Osim reči *Routine* na francuskom, koja upućuje na filozofa, njegovo ime se pojavljuje dva puta na jednoj stranici (crtež br. 68), napisano ćirilicom. Stranica je datovana u 1865. godinu, i osim kaligrama sa Malbranševim imenom, vidimo dva primera drugih omiljenih grafičkih žanrova Dostojevskog: listove hrasta (simbol prirodnosti i vitalnosti, koji se pojavljuje više puta na istoj stranici) i elemente gotičke arhitekture.



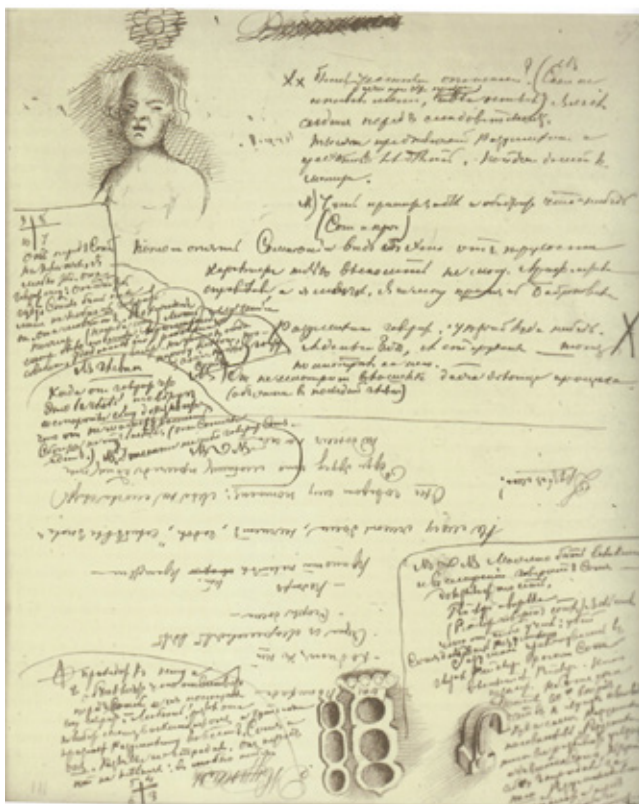
Crtež br. 68

Završna stranica „druge“ beležnice Dostojevskog za roman *Zločin i kazna*, sa imenom filozofa Nikole Malbranša, 1865.

Predimo sada na portret, koji je posle kaligrafije drugi po važnosti grafički motiv Dostojevskoga. U njegovim rukopisima se nalazi više od stotinu portreta: to su portreti ličnosti iz savremene istorije, portreti likova njegovih romana i njega samoga. Obratimo ovom prilikom pažnju na portrete fiktivnih junaka njegove proze. Dostojevski ostaje veran svom prepoznatljivom principu karakterizacije: dopušta da unutrašnjost ličnosti prosijava ka spoljašnjosti. To je ujedno i osnovni princip ovog portretisanja. Ovi portreti imaju pri tom još jednu opštu osobinu: nije ih lako identifikovati. Barštove atribucije portretnih skica su i pored toga posve ubedljive, pa čak i kada nam se čini mogućim i drugačije tumačenje.

Osmotrimo поближе crtež br. 61. Koga bi mogao da predstavlja portret? Rešenje nije nimalo lako. Otisnuvši se od verbalnog konteksta, Baršt zaključuje da je to Sonja Marmeladova, ćerka pijanca Marmeladova, koja prostitucijom izdržava svoju porodicu. Dodajmo da pol portretisane osobe nije sasvim jednoznačan: pred nama je spoj prostitutke i mučenika.

Baršt zaključuje da se radi o trenutku kada Raskoljnikov na kolenima priznaje Sonji ubistvo i izjavljuje joj ljubav. Taj tekstualni fragment razrešava se njenim zahtevom da se Raskoljnikov preda policiji. Portret je ulovio upravo taj krucijalni momenat romanesknog zapleta: dvostruko priznanje – ljubavi i zločina. Kontrast svetlosti i senke Baršt tumači kao izraz ekstremne unutrašnje drame. U cvetu ruže iznad Sonjine glave, koji je autor naknadno prekrizio, on vidi autorovo kolebanje: da li je ova cvetna pojedinost nužna i dovoljna za karakterizaciju Sonje? Odgovor koji Baršt daje u autorovo ime je negativan. Cvet ruže može podsećati na oreol. Ako je pak autor taj oreol poništio, to bi značilo da se Dostojevski predomislio u nameri da nacрта Sonju kao hrišćansku mučenicu, koja spasava Raskoljnikova i samu sebe.

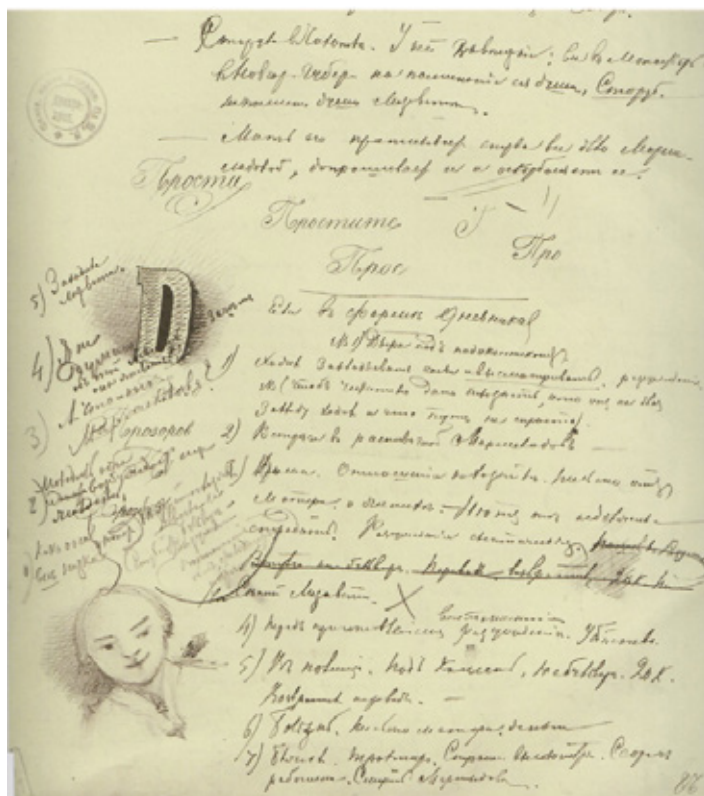


Crtež br. 61

Lik Sonje Marmeladove, junakinje romana *Zločin i kazna*, 1865.

Dostojevski je napustio prvobitni plan o strasnoj ljubavi između Sonje i Raskoljnikova; njihov odnos u romanu sveden je na hrišćansku ljubav, lišenu svakog erotizma. Portret možda ovekovečuje trenutak kad Sonja moli Raskoljnikova, koji kleči pred njom, da ustane, ode na trg, poljubi zemlju i prisutnom narodu javno prizna svoju krivicu.

Portret Sonje Marmeladove pojavljuje se još nekoliko puta. Na crtežu br. 62 vidi se ženska glava u kojoj Baršt prepoznaje Sonju. Kaligrafija u gornjoj polovini lista upućuje na reč „Prostituta“ (Oprostite). To može – saglasno Barštovom tumačenju – da bude reakcija mlade „grešnice“, koja spasava svoju porodicu po cenu moralnih prekora sredine.



Crtež br. 62

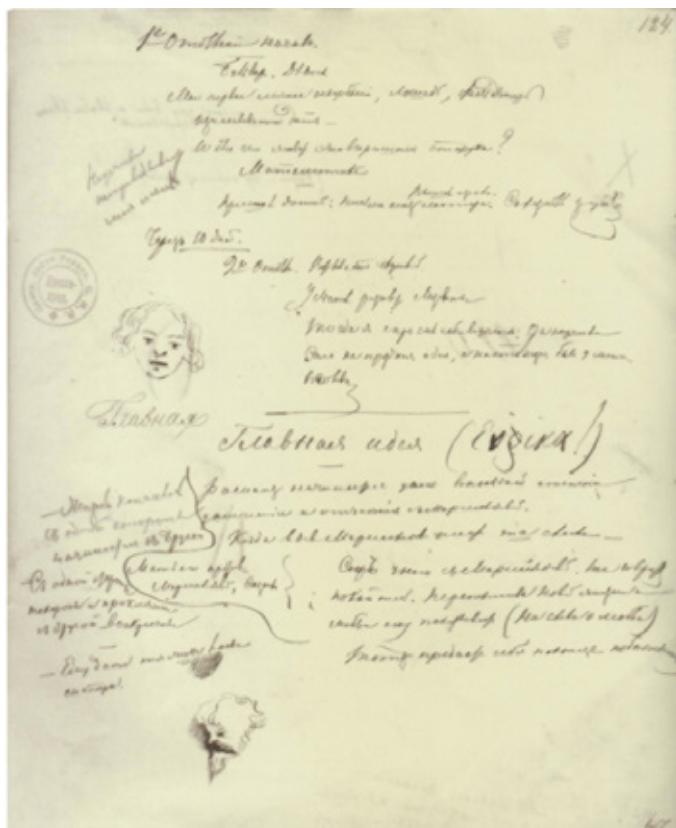
Ženski portret iz pripremnog materijala za roman *Zločin i kazna*, 1865.

U Sonjinom portretu na crtežu br. 63 Baršt raspoznaje pikantnu povezanost sa revolucionarnim demokratom Nikolajem Černiševskim, koga Baršt prepoznaje na crtežu u dnu stranice. Naime, 1863. godine Černiševski je napisao roman *Šta da se radi?*, u kome propagira plan borbe sa prostitucijom u Peterburgu, koji se temelji na osnivanju krojačkih zadruga za žene. U *Zapisima iz podzemlja*, napisanim nakon godinu dana, Dostojevski ismeva tu soluciju, baš kao i književnost posvećenu spasavanju prostitutki, koja je tada cvetala u

Rusiji. U kontekstu te polemike sa Černiševskim, socijalno-utopijska ideja o spasavanju Sonje Marmeladove pomoću „šivaće mašine“ deluje krajnje sumnjivo. Znakovito je da u centru stranice vidimo belešku: „Eureka!“ Čini se da Dostojevski upravo tada pronalazi jedino pravo rešenje za dalju sudbinu Sonje.

Najzad, razmotrimo treći i najčešći osnovni motiv pišćevih crteža: gotička vitražna okna i gotičke (slomljene, šiljaste) lukove. Napominjemo da Dostojevski nikada nije nacrtao celu gotičku građevinu, već samo njene delove.

Postoji ustaljeni obris gotičkih elemenata koje crta Dostojevski; većina je produžena u šiljak, naglašenih vertikalala, uz očitu građevinsku neizvodljivost (*Risunki*, 146). Međutim, to nisu puke statičke greške maštovitog laika. Dostojevski je, ponovimo, stekao odgovarajuće obrazovanje u inženjerskoj školi. Bitan segment njegove obuke činilo je tehničko crtanje, koje je obuhvatalo i istoriju arhitekture. Nastavnici su mu bili vodeći ruski i strani stručnjaci. Iz tako stečenih znanja sledi da je i te kako uviđao statičku neodrživost svojih crtačkih tvorevina.



Crtež br. 63

Portret žene i muškarca u beležnici za roman *Zločin i kazna*, 1865.

Crtež br. 171 primer je kako se gotički prozori sa lukovima prepliću sa samim tekstom. Raspolažemo sa preko stotinu crteža koji su nedvosmisleno fokusirani na rukopis romana *Zli dusi*. Takvo obilje crteža predstavlja zagonetku čak i za stručnjake, i pokreće niz pitanja:

1. Zašto je Dostojevskog tako privlačila gotika? Gotika je povezana sa zapadnim hrišćanstvom, sa katolicizmom, protiv koga se Dostojevski žestoko borio. Setimo se makar poeme *Veliki inkvizitor* Ivana Karamazova, koja sadrži oštru kritiku zapadne crkve.
2. Otkuda toliko šiljatih lukova? Neko će reći da ih je Dostojevski viđao na katedralama Kelna, Milana, Pariza. Ali on je takođe i dodavao mnoge arhitekturne detalje, uključujući i one koji dovode u pitanje građevinsku izvodljivost datih konstrukcija.
3. I konačno, čemu takvo obilje gotičkih lukova, pogotovo u rukopisu *Zlih duhova*? U ovom romanu tema vere i crkve ima mnogo manju ulogu nego u *Braći Karamazovima*, na primer.

Baršt nudi detaljne odgovore na ova i mnoga druga pitanja u četvrtom poglavlju, posvećenom „ideogramskom pismu“ Dostojevskog.

Navešću najsazetiju verziju tih odgovora.

Gotička arhitektura za Dostojevskog predstavlja model složenog savršenstva celine, esenciju, sažetak njene lepote. Šiljasti luk otelovljuje konstruktivnu ideju celine, posredstvom figure *pars pro toto*.

Baršt detaljno razmatra književnu i filozofsku literaturu koju je Dostojevski čitao u velikoj i bogatoj biblioteci ugledne inženjerske akademije. A radilo se uglavnom o engleskoj i francuskoj „gotičkoj“ književnosti. Roman *Bogorodičina crkva u Parizu* iz pera Viktora Igoa imao je poseban značaj za Dostojevskog, koji ga je cenio mnogo više no njegovi francuski savremenici. Čak i kao zreo pisac koji izrasta u realistu, Dostojevski preferira umetnički svet romantičara, počev od Viktora Igoa pa do E. T. A. Hofmana, vođen sopstvenom čitalačkom mladošću.

Divi se gotskim katedralama zbog njihovog stremljenja ka visinama. Srednjovekovne zapadnohrišćanske crkve za njega su predstavljale „filozofsku raspravu uklesanu u kamen“ (*Risunki*, 355).

Baršt raspoznaje u romanima Dostojevskog analogiju sa gotskim katedralama (*Risunki*, 355). U oba slučaja dominira vertikalna. Saglasno nalazima ruskog naučnika Dimitrija Lihačova, to je ključna osa romana Dostojevskog.

Navedimo za kraj ovog prikaza reči Konstantina Baršta, kojima se sumira stav samog Dostojevskog prema analogiji između katedrale i romana:

Prozračna, vazdušasta i u isto vreme istinska monumentalnost, matematička preciznost konstrukcije i briljantno rukovanje detaljima – sve to u potpunosti odgovara i zahtevima jednog pisca, koji od sebe potrebuje istu strogost, savršenstvo i upečatljivu umetničku formu sopstvene književne tvorevine. (Risunki, 357).



Crtež br. 171

Gotički obrisi u pripremnom materijalu za roman *Zli dusi*.

Trud na odgonetanju i tumačenju crteža Dostojevskog, kao i prepoznavanje uloge tih crteža u pišćevim romaneskim konstrukcijama, predstavlja dragocen doprinos Konstantina Baršta savremenoj dostojevistici. Na taj način omogućeno je novo čitanje Dostojevskog, kao i važna podrška postojećim čitanjima, koja još nisu zadobila odgovarajuću recepciju.

(S engleskog prevela **Draginja Ramadanski**)