

Јелена М. Тодоровић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Катедра за српску књижевност

ТИШМА (У)ЧИТА(ВА) ГОГОЉА: ИНТЕРТЕКСТ У РОМАНУ БЕРНАРДИЈЕВА СОБА

У раду се бавимо алузијама и парафразама на Гогољеве приповетке „Нос”, „Портрет” и „Шињел” у роману *Бернардијева соба* Слободана Тишме. Компаративном анализом истражујемо утицај Гогољевих приповедака на форму Тишминог романа уз посебно истицање трансформације основних идеја приповедака и настојање да издвојимо конкретне делове романа који јасно упућују на поменута угледања. Предочићемо на који начин и у којој мери се мења полазно значење и основна симболика издвојених мотива и какву промену у интерпретацију приповедака уноси роман *Бернардијева соба*. Циљ рада је представити утицај Гогоља на поменути роман српског аутора и доказати да је поменута веза намерна и сврсисходна.

Кључне речи: Н. Гогољ, С. Тишма, реализам, постмодернизам, интертекст, приповетка, роман, трансформација

Увод

Предмет рада је представљање и анализа спреге Гогољевих приповедака „Нос”, „Портрет” и „Шињел” и романа *Бернардијева соба* Слободана Тишме. Компаративном анализом текстова тежићемо издвајању и детаљном образлагању примера интертекстуалности у поменутих делима. Осим уочавања конкретних примера, објаснићемо на који начин Тишма у свом роману трансформише мотиве и идеје из Гогољевих приповедака. Посебну пажњу ћемо обратити на новину која настаје поменутом трансформацијом примарног текста у новонасталом дискурсу, али истовремено и у интерпретацији прототекста².

Интертекстуалне везе некада су јасно уочљиве, а некада су намерно одређена значења прототекста трансформисана у новом тексту до непре-

¹ jelena.todorovic91@yahoo.com

² О фактору деловања традиције, који суштински одређује аутора и његово дело, као и о њеној динамичности, али и о условима оригиналности аутора видети рад „Т. С. Елиот: Песник у огледалу критичара” (Arsenijević 2012: 205-208). Елиот не посматра традицију са класицистичког становиштва, нити инсистира на иновацији аутора, већ аутора посматра као оног који „заузима активни однос према традицији”, чиме закључује да оригиналност аутора и његовог дела може езгистирати искључиво кроз „преобликовање и проширивање традиције” (Arsenijević 2012: 206-207). Свако ново бављење делима која припадају књижевној традицији је „превредновање традиције”, које издвојеним делима поновно потврђује вредност (Arsenijević 2012: 207).

познатљивости. Интертекстуалност је у основи процес комуникације прототекста или подтекста и новонасталог дискурса, што нужно доводи до интерференције значења различитих прототекстова у новонасталом тексту (Živković 2016: 7-8). На овај начин настају нови текстови на већ постојећим, чувајући значење прототекста или га мењајући у одређеној мери. Интертекстуалност може бити производ и свесне и несвесне селекције аутора, као и степен трансформације прототекста (Živković 2016: 17), што значи да аутор новонасталога текста свесно или несвесно одабира на који начин и у којој мери ће трансформисати прототекст. Од степена трансформације прототекста зависи који ће интертекстуални поступак бити примењен, цитат, алузија или парафраза. Цитат нужно подразумева дословно преношење сегмената прототекста у новонастали текст. За разлику од цитата, алузија и парафраза своје примарно значење мењају од антике до савремене књижевности. У античкој реторици парафраза је означавала преношење значења књижевног дела у новом облику, али без губљења примарног смисла, у постмодернизму парафраза може имати и форму коментара, чак и полемике новонасталога текста са прототекстом (Živković 2016: 29). Парафраза може означавати и очигледан, експлицитно наведен утицај једног књижевног дела на друго чиме се приближава алузији, која не мора задржавати доминантна значења прототекста као парафраза, већ може бити само „средство сугестије значења” (Živković 2016: 30). Можемо закључити да алузија и парафраза представљају знатније измене прототекста које се могу односити и на примарно значење текста. У роману *Бернардијева соба* Слободана Тишме могуће је уочити бројне и различите облике алузије и парафразе Гогољевих приповедака „Нос”, „Портрет” и „Шињел” чијим манифестацијама се бавимо у раду.

Приповедни постојак

У Гогољевим приповеткама, али посебно у приповеци „Шињел”, како Ејхенбаум наводи, приповедање је формирано као свакодневно, наивно ћаскање, потпуно спонтано и слободно (Ejhenbaum 1970: 255). Напетост ситуације није изражена ни у приповеткама „Нос” и „Портрет”, као што су ликови врло често лишени могућности да промене ток дешавања или исход догађаја. Специфично је да је Гогољ писац реализма, а у његовим приповеткама готово увек постоји обрт у натприродно, фантастично. Кајзер поменути обрт назива „неочекиваним” (Kajzer 2004: 174) и могуће је уочити га у „Шињелу” након Акакијеве смрти, у „Портрету” прве ноћи коју Чартков проводи у соби са портретом и у „Носу” и при нестанку носа и при његовом повратку. Поменуте приповетке су формиране од два дела, „Портрет” и „Нос” се условно могу поделити на два дела, док је „Шињел” поднасловом поделио сам Гогољ.

Исти приповедни поступак је коришћен и у роману Слободана Тишме *Бернардијева соба*. Пишта Петровић, наратор и главни лик, у комуникацији користи искључиво разговорни стил који је допуњен жаргонизмима и вулгаризмима којима јунак изражава сопствене импресије. Биће мно-

го више поменутих лексема, ако је ситуација напетија за јунака или ако нарушава његову рутину или очекивани исход. Његов говор је потпуно слободан и нема нужног распореда мисли, приповедање тече необавезно и са честим дигресијама. Постоји битна разлика између романа *Бернардијева соба* и Гогољевих приповедака, Тишмин роман је исприповедан у првом лицу, то је лична исповест јунака Пиште, док се Гогољ служи речима свезнајућег приповедача са повременим навођењем да се одиста све тако збило. Тишмин роман се одликује својеврсним обртима (што је једна од примарних карактеристика и Гогољевих приповедака) попут проналаска ружичасте књижице, проналаска новца, гажења реке итд. *Бернардијева соба* је роман подељен на поглавља, са освртом на чињеницу да је први део романа (све до последњег поглавља „Багателе”) опширно Пиштино приповедање са честим дигресијама и разноликим детаљним описима, док је последње поглавље („Багателе”) текст романа без дигресија и исцрпних описа, што као приповедни образац постоји и у Гогољевом роману *Мртве душе*. Тишма је последње поглавље наменио нестрпљивима и представља таксативно извештавање у кратким реченицама.

Власти предмета над људима

За Гогољево стваралаштво је карактеристично да предметима придаје посебну важност, у његовим делима ниједан предмет није случајно одабран и увек има посебну симболику и сврху, што врхунац достиже у његовом роману *Мртве душе*. Из самих наслова његових приповедака на којима се и заснива овај рад („Нос”, „Портрет” и „Шињел”), можемо схватити значај предмета, али и везу између предмета и оних које их поседују. Како Тишма у свом роману *Бернардијева соба* наводи:

А после, читав низ случајности, судбина предмета и њихов утицај на људе, на тзв. власнике. Ту је већ све затамњено и загонетно. И није случајно да предмети имају надмоћ над власницима (Тишма 2012: 65–66).

Однос предмета и људи се не задржава на интерференцији, већ је надилази, постаје слика односа потчињености и доминације. Власт предмета над људима је изванљудска и резултат је превазилажења интерференције. Ова идеја достиже врхунац у Гогољевим приповеткама и Тишмином роману *Бернардијева соба*, јер се не зауставља на пренаглашености људске потчињености предметима, већ кулминира егзистенцијом предмета независно од човека. Гогољ предмете често персонификује, док Тишма једноставно већу важност придаје предметима, њиховим појавама и њиховом деловању на људе. Тишмини предмети се не мењају под људским утицајем, већ мењају власнике остајући исти. Оба писца предмете виде као неуништиве и могу да постоје чак и без човека, док се људска природа у потпуности деградира без тих предмета.

Изразита гротеска је нестанак дела људског тела, што је централни мотив Гогољеве приповетке „Нос” (Kajzer 2004: 172). Берберин, Иван Јаковљевич, једнога јутра у свом сендвичу проналази нос, покушава да га

се ослободи, јер га је препознао и баца га у реку. Проналазак дела тела и то не случајно носу у комаду хлеба има посебан симболички карактер. Хлеб је основна људска храна, Јевреји су са Мојсијем прешли пустињу хранећи се хлебом, Исус је нахранио људе са седам хлебова, а на последњој вечери својим ученицима даје хлеб називајући га својим телом (Ferber 2007: 35-36). Гротескни спој, али и јасна алузија на Исусово тело и његово жртвовање за људски род је проналазак носу у комаду врућег хлеба. Наредног јутра ће колешки асесор Коваљов погледавши се у огледало констатовати да му је нестао нос³, који неће успети да пронађе упркос својим напорима. Коваљов представља тријумф вулгарног, нестанак и повратак носу је симболично губљење лица које је Божији дар, што је у основи победа страсти над хришћанским врлинама (Stahorski 2013: 378). Бубуљица која се налазила на носу пре његовог нестанка и које није било када се нос вратио на своје место није, како се очекује, симбол прочишћења, јер се Коваљов није изменио. Коваљов ће срести свој нос у цркви, али је нос за три чина виши од Коваљова, што говори у прилог чињеници да као засебан и самосталан део има већи друштвени значај него као део целине, човека. Двојник Коваљова је његов нос који се метонимијски одвојио од њега, чиме постаје телесни показатељ људских амбиција (Stahorski 2013: 377). Нестали или одбегли нос ће донети полицајац, али нови проблем је у томе што се нос не може вратити на своје место, да би се проблемска ситуација разрешила једног јутра када ће се асесор пробудити са носем на његовом старом месту. Нос је схваћен као „фатални предмет”, јер берберин не може да га се ослободи, а асесор Коваљов не може да га врати на његово право место (Kajzer 2004: 173). Фантастични поступак нестанка и повратка носу често изазива смех, јер је у основи критика људског карактера.

Истим мотивом се бави Тишма у роману *Бернардијева соба*, чак на својеврстан начин објашњава и демистификује значење носу као симбола у Гогољевој приповеци, а уједно и у свом роману:

„Зверао сам околу, посматрао бих профиле, профили су ми увек били интересантнији од анфаса, профил много више говори о човеку. Носеви! Човек је нос, сваки човек се претвара у нос, та линија носу је задивљујућа. Довољно је да му видиш нос из профила и да знаш какав је. Посебно су занимљиви лутајући носеви. Једноставно, видиш да је неки нос као залепљен за фацу, да јој не припада, да је ту дошао ниоткуда и шта ћеш онда са тим човеком, шта да мислиш о њему. Човек без носу или човек са туђим носем [...] Човечанство је колекција носева. Колекција или корекција? Несхватљиво ми је да неко оперише сопствени нос. Оперисати психолошки профил?” (Tišma 2012: 84-85).

Аутор објашњава да је нос показатељ психолошког стања човека и да је јасно који нос иде уз какву личност. Запажање о носу које износи Пишта је рационално, аналитичко и коначно духовито (Crevar 2012: 396).

3 Нестанак носу се сматра једним од сталних Гогољевих мотива разобличења (Stahorski 2013: 377).

Изречена је основна и неизмењена симболика и смисао употребе мотива носа у Гогољевој приповеци „Нос”. Нос је орган чула мириса и као такав одаје симпатије или антипатије, на тај начин усмерава жеље и речи, што значи да нос покреће ноге (Ševalijer, Gerbrant 2003: 434). Помен операције и промене на лицу или самом носу постоји и у Гогољевој приповеци и у Тишмином роману. У приповеци операција не може бити изведена, како доктор наводи, јер ће Коваљов изгледати горе са носем него без њега, док у роману корекција носева бива представљена као свакодневица, око чијих последица се не расправља. Нос у приповеци доживи трансформацију, нестане бубуљица која се на њему налазила, али се Коваљов не промени ни на који начин. У *Бернардијевој соби* је наведено да је нос могуће оперисати, да људи настоје операцијом носа кориговати сопствени психолошки профил, што је, наравно, немогуће као и промена карактера Коваљова. Операција носа није схваћена као хируршки захват, већ као промена карактера, што је, како и Тишма и Гогољ истичу, немогуће, нос се измени, али носилац носа не.

Много пре Тишминог романа, Бјелински износи сличан став о мајору Коваљову, истичући да је он универзални лик:

„Познајете ли мајора Коваљова? Зашто вас је он тако освојио, зашто вас тако забавља фантастичним перипетијама са својим носом?... Зато што није у питању мајор Коваљов, већ мајори Коваљови, тако да вам се после сусрета с њима чини да сте среди читаву сатнију Коваљових – зачас ћете их препознати и открити међу хиљадама” (Bjelinski 1965: 254–255).

Како Бјелински тврди, могуће је препознати човека по сличности са јунаком Гогољеве приповетке, постоји својеврсни универзални знак распознавања, за који Тишма каже да је нос, истичући кривину коју нос формира и коначно облик носа. Тишма користи израз „колекција носева”, а Белински „сатнија Коваљових” што се односи на универзалност лика превртљивог и уображеног човека.

У Гогољевој приповеци „Портрет” уметничком делу су додељена демонска својства, јер уметник, Чартков, потпада под утицај демонског предмета и потпуно деградира свој таленат. Изгубиће све што га је као сликара чинило посебним и стопиће се са ауторима којих се гнушао, стећи ће богатство којим неће повратити таленат, али ће моћи да купи туђа дела и уништава их. До ових последица доводи поступак Чарткова који је пандан потписивању уговора са ђаволом, мисли се на присвајање хиљаду дуката који су испали зеленашу са портрета. У роману *Бернардијева соба* описан је скоро идентичан поступак главног јунака Пиште:

„А на велико изненађење угледао сам тамо новац, избројао сам равно шест новчаница од по хиљаду марака” (Tišma 2012: 83).

„[...] да му вратим новац, таман посла. Дакле, покупио сам тај новац и то је био разлог да за сада одустанем од књижице [...]” (Tišma 2012: 84).

Узимање новца, у виду злата или новчаница, својеврсни је поступак обећања, али и последњи чин који дозвољава демонским силама да

приступе човеку. Можемо претпоставити да се мисли на метафоричну употребу појма новца. Новац има функцију камена искушавања, а они који узимају или уопште приступају новцу именују се као мењачи и њихова основна функција јесте тумачење новца, тј. давање му сврхе (Ševalijer, Gerbrant 2003: 434). Тишмин јунак новац проналази у „ружичастој књижици”, док Гогољев сликар види како зеленашу који је изашао из портрета испада фишек од хиљаду дуката. Предмет (књижица или портрет) бива представљен као посредник између демонских сила, оностраног и Пиште или Чарткова. Број хиљаду у књижевности нема негативну конотацију, симболише „бесмртност среће”, везује се за Адамов животни век који је требало да траје хиљаду година или дуговечност праведника која је била хиљадугодишња (Ševalijer, Gerbrant 2003: 703). Негативност у значење уносе симболи злата и новца и то као дара демонских сила, а у Тишмином роману и број шест (шест новчаница од по хиљаду марака). Број шест може тежити добру, али и злу, симбол је даривања и супарништва, због свог графичког облика означава искушавање, а у Апокалипси је број греха (Ševalijer, Gerbrant 2003: 845). Злато се сматра првим металом и због лепоте и чистоће у *Библији* и класичној књижевности има божански статус, али само због своје боје која подсећа на сунчеву светлост (Ferber 2007: 87-88). Злато као новац нема позитивну конотацију у књижевности већ представља поквареност и претерано подстицање жеља и уживања (Ševalijer, Gerbrant 2003: 793). Почетна симболика злата као боје биће измењена у односу на злато као новац, па је познато да је Мефистофелес у Гетеовом *Фаусту* тврдио да му је Маргарета недоступна све до момента њеног прихватања ковчежића са накитом. У драми Мефистофелес наводи и да ће бити у могућности да влада и управља људима све док буду волели злато, чиме се доказује да је злато симбол моћи и похлепе, а самим тим је повезано и са искушавањем. Број шест и мотив злата уносе значење искушавања, узимање новца или злата је симболични пристанак на везу са демонским и потпадање под утицај тих сила.

У Гогољевој приповеци наведено је да је на портрету насликан зеленаш, који је, како се верује, постао сам портрет. Зеленаш увек има негативну конотацију, што је у „Портрету” јасно изречено, посебно његовом посмртном опседнутошћу новцем и поседовањем истог. Фигуру зеленаша Тишма ће заменити ликом трговца Митра Јованића. Пиштина мајка и комшија су били сведоци да је дотични трговац дошао код Пиште и откупио намештај, али све информације које би требало да воде до њега су биле неистините и водиле су ка другим људима, док је у Гогољевој приповеци једини сведок сликарев син. Поред замене зеленаша модерним трговцем искоришћен је мотив нестанка. Нестаје Јованић као да никада није прозборио са Пиштом, сви контакти које је користио не воде до њега, али нестаје и портрет зеленаша у тренутку разоткривања његове праве природе. Постоји и паралелни мотив губљења слободе због својеврсне трговине, Пишта бива одведен у затвор, док Чарков постаје роб естетских правила тог доба и слика онако како од њега захтевају.

Исељење из стана следи проналаску новца. Чартков бива избачен јер није плаћао кирију станодавцу, а Пишта бива принудно исељен јер више нема право на становање у војном стану. Узимање демонског новца условљава губитак дома, сталног места боравка и симбола сигурности, збринутости. Кућа у значењу дома симболише унутрашње биће, а све што чини кућу (кров, распоред просторија, намештај) је стање душе, често може бити схваћена и као женски симбол уточишта, мајчинске заштите (Ševalijer, Gerbrant 2003: 329). Чартков и Пишта су исељени из станова који и нису њихово власништво, станови оба јунака су описани као претрпани и неуредни (у Пиштином стану постоји чак закључана соба са Бернардијевим намештајем што се може довести у везу са несвесним). Пишта радије борави у олупини мерцедеса него у стану, он за себе проналази нови дом у ком и ствара своју личну историју, која нема везе са реалношћу. Узме ли се за истинито да је бекство главног јунака у олупину отпор према друштву и његовим правилима Бернардијев намештај је метафорична побуна против сталних и устројених уметничких вредности (Martinov 2012: 34). Своје свакодневне навике везује искључиво за олупину, стан доживљава као неку врсту купатила, док Чартков без посебне емоционалности напушта свој вишегодишњи дом, заменивши га уреднијим и новијим. Мајка сликара Чарткова се не спомиње, док Пиштина мајка бива представљена као жена која напушта дом и свог сина и одлази са хипиком Миланком, мада и сведочи како би Пишта био ослобођен затвора и одводи га са собом у комуноу, где ће служити као „скупо задовољство, јевтина патња” (Tišma 2012: 111).

Посебна сличност Чарткова и Пиште је у њиховом опсесијама, које се манифестују хистеричним стањима и реакцијама, али су праћене и повременим и опсежним халуцинацијама. Чартков ствара читаву причу посматрајући портрет девојке коју слика, док Пишта на другој страни створи причу о Бернардијевој ћерки која је погинула тркајући се са њим, па се због тога и Бернарди обесио. Обе ове приче бивају разорене повратком у стварност, Пишта открива да Бернарди није ни имао ћерку, а Чаркова мајка девојке коју портретише исправља при осликовању. Пишта показује опсесију према ружичастој књижици, олупини мерцедеса или парчету шварцвалд торте, док Чартков купује и уништава дела сликара који су задржали особености свог талента. Прича о Бернару Бернардију је својеврсни лајтмотив, Бернарди постаје главни јунак Пиштиних снова, али и стварности, уједно је и фасцинација и фантазам (Gvozden 2013: 114). Бернарди је узрок Пиштиних опсесија посредством намештаја за који верује да је дело поменутог познатог дизајнера, док је узрок опсесије Чарткова он сам и та борба између дела која ствара и оних које жели да ствара. Мада је изазивач поменуте борбе у Чарткову портрет са којим се сусреће и који је покретач каснијих опсесивних стања.

У Гогољевој приповеци *Шињел* главни јунак је Акакије Акакијевич Башмачкин⁴ о чијем идентитету и карактеру довољно говори њего-

4 Познато је да Гогољ има посебан став према именима и презименима својих ликова и веома је вешт при њиховом избору и формирању. Име Акакиј Акакијевич заиста

во име. Руска реч „какий” која је у основи његовог имена и патронима значи „какав”, што упућује на чињеницу да је његов идентитет недокучив и неостварљив, не може га формирати ни његова мајка која му је и дала име, али ни он сам. Акакије не показује ни интересовање за формирањем идентитета, јер, кад му се укаже прилика да напредује на послу, он захтева да му се врате стара задужења. Не долази до испољавања посебности ни у интерференцији са другим ликовима, Акакије сам себе у потпуности изопштава. Кајзер наводи да је у основи „Шињела” критика друштва (Кајзер 2004: 171), што значи да Акакију идентитет није неопходан, он није конкретни лик или човек, већ представља идеју. Презиме главног јунака Башмачкин, потиче од речи „башмак” што значи ципела, као што је у приповеци и наведено (Gogolj 1964: 71). Његово презиме, које једино говори о идентитету представља само потлаченост јунака. Такође, почетак приповетке: „[...] у једном надлештву служи један чиновник [...]” (Gogolj 1964: 71) предочава да посебност јунака није неопходна, он је идеја и самим тим колективно примењив. Свет који је унутар Акакија Акакијевича ипак није без сврхе и смисла, већ херметичан, фантастичан, свој лични и себи довољан (Ejhenbaum 1970: 260). Закључујемо да Акакије не иступа из своје свакодневице и да не воли промене, јер не може да се саживи са њима, због тога што је сам себи довољан бива изопштен из било ког социјума.

Тишмин јунак Пишта Петровић истиче своју полну неодређеност у више наврата, што је један аспект идентитета. Цанкар за њега каже да је меланхолик, усамљеник и помало чудан, упирући се да одговори на питање „ко је Пишта Петровић” (Cankar 2012: 395). Такође, живи у олупини испред своје зграде, јер не подноси гужву која влада у војном стану у коме му је дозвољено становање. Сопство ипак има смисла и сврхе једино у контексту, значи у интерференцији (Gvozden 2013: 115), што значи да би требало да Пишта буде доживљен од стране станара, до чега готово да не долази. Ти гласови са стране који ометају свакодневне активности јунака постоје и у Гогољевој приповеци и у роману *Бернардијева соба*, Акакије их доживљава као колеге са којима ради, који га често омаловажавају, а Пишта као станаре у сопственом стану због којих се једном и унередио.

Поглавље „Нараменица” у роману *Бернардијева соба* је у основи алтернативна Гоголева приповетка „Шињел”. Набоков наводи: „Процес облачења у коме Акакије Акакијевич ужива, шивење и навлачење шињела, у ствари је његово свлачење и постепен повратак у потпуну нагост сопственог духа” (Nabokov 2006: 85). Сродан поступак постоји и у *Бернардијевој соби*, само је други актер свлачења Пиштина мајка, а не кројач као у „Шињелу”. Поменуто уживање ипак не постоји, јер Пишта упорно понавља да не жели нараменицу. Пишта није могао свој капутић да носи са нараменицом, толико му је сметала изнова зашивена нараменица да није носио ни капутић. Акакије, показујући сопствени дух, до-

постоји (Ejhenbaum 1970: 248).

бија нешто што ће волети, шињел, док Пишта у истом поступку одустаје и потпуно одбацје предмет који је волео и у ком је уживао, свој црни капутић. Пиштино обољевање због неношења капутића је описано као и Акакијево:

„Под налетима кише и ветра, Дунав се претварао у ледени Океан. [...] Међутим, после извесног времена сам се гадно разболео, лежао сам данима у грозници са високом температуром, имао сам, вероватно упалу плућа, али код лекара нисам хтео да идем. Мислио сам да сам готов, да ћу умрети. У бунилу, чуо сам неки гласић како виће: Пиштике, Пиштике! [...] Доле је на леденој киши стајала бледуњава мршуљава бубуљичава девојчица. [...] Тако сам преживео. Али она је после умрла, а да је нисам честито ни упознао.”

Можемо закључити да уместо Пиште умире девојчица коју чак није ни познавао, као да се смрт посредством ње уклонила од њега. У случају Акакија Акакијевича телесна смрт не бива и крај постојања, већ он наставља да се указује трагајући за шињелом. Смириће се тек када узме шињел „утицајне личности”. Алтернативна фабула подразумева потпуно избављење главног јунака, док у Гогољевој приповеци јунак проналази спокој, али нужно бива телесно мртав. Треба истаћи да не остаје до краја разјашњено да ли Акакије умире од прехладе која кулминира упалом плућа или од претеране туге за новим шињелом, док Пишта не умире због прехладе за коју и сам каже да се вероватно развила у упалу плућа, а ни од туге за капутотом који је морао да има нараменицу.

И у приповеци и у роману постоји персону медијум која коначно конституише статус јунака. У *Бернардијевој соби* медијум је девојчица без одређеног идентитета која Пишту, како и сам верује, спасава смрти. У „Шињелу” медијум је „утицајна личност”, која није прецизније одређена, али она не спасава јунака смрти, већ му омогућава коначни смирај, враћајући приповетку у сферу реалног. Девојчица је умрла након описаног сусрета са Пиштом, а у приповеци је наведен исход сусрета утицајне личности и утваре, за коју се претпостављало да је Акакије Акакијевич: „Јадна утицајна личност умало не умре” (Gogolj 1964: 102). Персону медијум је у директној вези са смрћу, у алтернативној причи умире медијум уместо јунака, док у Гогољевој приповеци медијум за мало умре, што може бити схваћено и као хиперболично и иронично приказивање страха.

На крају приповетке „Шињел” полицајац види човека у претходно много пута описаном шињелу, замењује Акакија Акакијевича човеком који је њему и украо шињел, замењује духа његовом антитезом и на тај начин описује кружницу (Навоков 2006: 88). Сличан поступак постоји у роману *Бернардијева соба*, јер се сећањем на девојчицу медијум формира кружница, али се у свести приповедача болест замењује појавом девојчице, а оздрављење њеном смрћу.

Закључак

У роману *Бернардијева соба* Слободана Тишме јасни су интертекстуални елементи Гогољевих приповедака „Нос”, „Портер” и „Шињел”. Моменти Пиштиног аналитичког приповедања у основи су литерарна анализа или чак својеврсна демистификација Гогољевог текста, док његова сећања на догађаје из детињства представљају алтернативни текст прототексту (текст конкретне приповетке). Појединачни мотиви који су преузети и неприкривено алудирају на текст приповедака могу у новонасталом тексту бити трансформисани, али не нужно. Када су употребљени са неизмењеном симболиком изнова објашњавају Гогољев текст, док, када су трансформисани, уносе модерност у дискурс и изнова актуализују већ обрађене теме (зеленаш-трговац; злато-новац). На специфичан начин су обрађене Гогољеве идеје о идентитету, сврси појединца у колективу и интерференције између предмета и људи. Фантастични елементи радње Гогољевих приповедака имаће одјека у *Бернардијевој соби*, и, што је специфично, неће бити драстично измењени као ни гротескни и апсурдни спојеви.

Преузимање познатих мотива или идеја, затим коришћење истих или сличних приповедних поступака, јасно предочава став аутора новонасталог текста према прототексту и аутору истог. Из Тишминог односа према Гогољу јасно можемо уочити дивљење и потребу враћања тексту приповедака ради доказивања њихове свевремености и иновативности коју доноси свако ново читање. Идеје нестанка и враћања носа, крађе шињела или потпадање под демонски утицај посредством материјалног увек ће бити актуелне, свакако трансформисане у одређеној мери, али чак и када је исход догађаја измењен (алтернативан) значење и симболика нису.

Извори

Gogolj 1964: N. V. Gogolj, *Petrogradske priče*, Beograd: Izdavačko preduzeće „RAD”

Gogolj 1965: N. V. Gogolj, *Ludakovi zapisi*, Zagreb: Matica hrvatska

Tišma 2012: S. Tišma, *Bernardijeva soba*, Novi Sad: Kulturni centar Novog Sada

Литература

Arsenijević 2012: J. Arsenijević, T. S. Eliot: pesnik u ogledalu kritičara u *Uzdаница*, год. 9, бр. 1, стр. 205–226. Јагодина: Факултет педагошких наука Универзитета у Крагујевцу. [org.] Ј. Арсенијевић, Т. С. Елиот: песник у огледалу критичара у *Узданица*, год. 9, бр. 1, стр. 205–226. Јагодина: Факултет педагошких наука Универзитета у Крагујевцу.

Bjelinski 1965: V. G. Bjelinski, Bilješke, u: N. V. Gogolj, *Ludakovi zapisi*, preveo Zlatko Crnković, Zagreb: Matica hrvatska.

- Gvozden 2013: V. Gvozden, Novosadski romani i urbana nelagodnost (sedam napomena i jedna opomena), u *Letopis Matice srpske* god. 188, knj. 491, sv. 1/2 (jan.-feb. 2013), str. 101-117, Novi Sad: Matica srpska. [org.] В. Гвозден, Новосадски романи и урбана нелагодност (седам напомена и једна опомена), у *Летопис Матице српске* год. 188, књ. 491, св. 1/2 (јан.-феб. 2013), стр. 101-117, Нови Сад: Матица српска.
- Živković 2016: D. Živković, *Otvoreni lavirinti: Eko i Pavić*, Kragujevac: Filum. [org.] Д. Живковић, *Отворени лавиринти: Еко и Павић*, Крагујевац: Филум.
- Kajzer 2004: V. Kajzer, *Groteskno u slikarstvu i pesništvu*, Novi Sad: Svetovi. [org.] В. Кајзер, *Гротескно у сликарству и песничству*, Нови Сад: Светови.
- Martinov 2012: Z. Martinov, Roman kao paradigma urbane pobune protiv ustaljenog sistema mišljenja ili o nepristajanju u Šveske: časopis za književnost, umetnost i kulturu god. 23, br. 104 (2012), str. 32-34, Pančevo: Mali Nemo. [org.] З. Мартинов, Роман као парадигма урбане побуне против устаљеног система мишљења или о непристајању у *Свеске: часопис за књижевност, уметност и културу* год. 23, бр. 104 (2012), стр. 32-34, Панчево: Мали Немо.
- Nabokov 2006: V. Nabokov, *Eseji (Nikolaj Gogolj vs. Fjodor Dostojevski)*, Beograd: NNK Internacional.
- Stahorski 2013: S. B. Stahorski, *Enciklopedija književnih junaka*, Beograd: Neven. [org.] С. Б. Стахорски, *Енциклопедија књижевних јунака*, Београд: Невен.
- Ševalije, Gerbrant 2003: J. Ševalije, A. Gerbrant, *Rječnik simbola: mitovi, sni, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi*, Banja Luka: Romanov.
- Ejhenbaum 1970: B. Ejhenbaum, Kako je napravljen Gogoljev *Šinjel*, u: *Poetika ruskog formalizma*, Beograd: Prosveta.
- Ferber 2007: M. Ferber, *A Dictionary of Literary Symbols*, New York: Cambridge University Press.
- Cankar 2012: M. Cankar, Nema ludila bez javnosti, u *Gradina: časopis za književnost, umetnost i kulturu*, god. 48, br. 50/51 (2012), str. 395-398, Niš: Gradina. [org.] М. Цанкар, Нема лудила без јавности, у *Градина: часопис за књижевност, уметност и културу*, год. 48, бр. 50/51 (2012), стр. 395-398, Ниш: Градина.

Jelena Todorović

TIŠMA READS GOGOL: INTERTEXT IN THE NOVEL BERNARDI'S ROOM

Summary

In this paper we deal with the allusions to and paraphrases of Gogol's short stories "The Nose", "The Portrait" and "The Overcoat" in the novel *Bernardi's Room* by Slobodan Tišma. By using a comparative analysis we will try to present the influence of Gogol's short stories on the form of Tišma's novel, with special emphasis on the transformations of the basic ideas of the stories. We will try to single out specific parts of the novel which clearly refer to the mentioned emulation. We will present in what manner and to what extent the starting meaning and the basic symbolism of the singled out motifs are changed and what change in the interpretation

of the short stories are brought about by the novel *Bernardi's Room*. The aim of the paper is to present the influence of the aforementioned Gogol's short stories on Slobodan Tišma's novel and to prove that the mentioned relationship is intentional and purposeful.

Keywords: Nikolai Gogol, Slobodan Tišma, realism, postmodernism, intertext, short story, novel, transformation

Примљен 18. маја 2017. године
Прихваћен 14. септембра 2017. године