

PORTRET I KOSTIM LIKA U OLEŠINOJ ZAVISTI

VIŠNJA RISTER
Filozofski fakultet u Zadru
Faculty of Philosophy in Zadar

UDK/UDC: 882.09:929 OLEŠA
Izvorni znanstveni članak
Original scientific paper

Primljeno : 1989-01-16
Recieved :

Najjednostavniji način karakterizacije lika je imenovanje lika a zatim opis vanjštine lika. Ako ime lika shvatimo kao označitelj lika/znaka, opis vanjštine je jedan od elemenata denotata. Na razini ovakvog denotata razlikujemo portret (opis fizikusa) i kostim lika. Analizom ovih elemenata karakterizacije u Olešinom romanu *Zavist* došli smo do sljedećih zaključaka: Olešini likovi na šizejnoj razini obnavljaju arhetipske mitske likove cara (A. Babičev), njemu suprotstavljene likove – mitskog roba (*šuta*) juridivog (N. Kavaljerov) i *šutovskog* cara (I. Babičev). Istovremeno ova dva lika (a mitski *šutovski* car samo je varijanta lika rob (*šut*) jurodivi) funkcioniraju u romanu kao »komični dvojnici«, likovi česti u ruskoj srednjovjekovnoj književnosti, a prepoznajemo ih i u Gogoljevu djelu. Budući da je svijet Olešina romana »izokrenuti« svijet (Pančenko), Olešin mitski car A. Babičev u stvari je tek groteskna utroba (Bahtin), dok se na vrhu aksiološke ljestvice nalazi *šutovski* car, I. Babičev. Romanom se afirmira mitski lik kulturnog junaka / trikstera koji se razdvaja na kulturnog junaka i njegovu demonsko komičnu negativnu varijantu tek s pojavom etičkog dualizma na planu religije, odnosno diferencijacijom herojskog i komičnog na poetskom planu. Analogija s Chaplineovim Charliejem potvrđuje nam činjenicu da je ambivalentni, herojsko-komični lik karakterističan ne samo za rusku sovjetsku književnost 20-tih godina, već je tipičan za evropsku (svjetsku) umjetnost XX. stoljeća.¹

Kostim, i portret u Oleše

Olešina *Zavist* sastoji se iz dva podjednako velika dijela (I. dio – 15 poglavlja, 47 str; II. dio – 12 poglavlja; 55 str.) s tim da I. početni dio, pripovijeda jedan od središnjih likova romana – Nikolaj Kavaljerov, dok u drugom riječ preuzima autorski pripovjedač. Prvi i drugi dio romana nisu suprotstavljene kao subjektivno i objektivno pripovijedanje, budući da – 1. autorski pripovjedač preuzima, tj. služi se Kavaljerovljevim osobnim i osobitim lirsko-metaforičkim, impresionistički preciznim jezikom (govorom), koji je u Oleše izjednačen sa svjetonazorom (primjer čega je i Kavaljerovljevo pismo A. Babičevu); 2. u drugom dijelu romana autorski pripovjedač veoma često riječ daje akterima zbivanja (Ivanu Babičevu i Kavaljerovu), a na razini govora/svjetonazora teško je razlučiti iskaz autor-

¹ *ŠUT* – »hist. dvorska luda, budala; komično lice u starinskim komedijama; fig. prez. lakrdijaš, pajac, komedijant; u nizu idioma (npr. *šut s nim!* – nek ga davo nosi!) – vrag, davo« (Poljanec, 1987); »1. U staro doba osoba u gospodskoj kući ili na dvoru, dužnost koje je da zabavlja gospodu i goste šaljivim dosjetkama. 2. Komičan lik starinskih komedija, vašarskih (*balagannye*) igrokaza; pajac. 3. Čovjek koji izigrava budalu i lakrdija drugima za zabavu, koji je predmet ismijavanja sviju (prez.). 4. Upotrebljava se kao eufemizam umjesto vrag, davo u nekim idiomima (razg. fam.)« (Ušakov, 1940).

Zbog slojevitosti značenja riječ *šut/šutovskij* u tekstu ne prevodimo.

skog pripovjedača od »tude riječi«; 3. pripovijedanje I. Babičeva i Kavaljerova žanrovski je određeno – to su »priče«, »novele«, »legende« i grafički i naslovom izdvojena *Bajka o susretu dvojice braće* (Skazka . . .) što znači da je redovito riječ o fikciji (nešto izmišljeno, izmišljena stvar / zamisao; lažna pretpostavka, B. Klaić;) odnosno – »Pretpostavka za koju se zna da ne odgovara (ili se ne zna da li odgovara) objektivnoj stvarnosti«, *Opća enciklopedija*, 1977), a u romanu je odnos prema fikciji dvojak: Ivan Babičev poistovjetit će legendu s laži (»To je laž. Legenda.«, 85), ali će i ustvrditi – »Izmišljotina, to je dragana razuma.« (77), a njegovi prijatelji s pažnjom slušaju i prihvaćaju Ivanove »improvizacije« (77). Promjena pripovjedača, dakle, nije i promjena perspektive pripovijedanja; autorski pripovjedač tek neznatno širi ograničenu perspektivu Kavaljerova i na razini jezika/svjetonazora identificira se s likovima – Kavaljerovim i Ivanom Babičevom.

Olešino portretiranje likova impresionističko je i naglašeno subjektivno; portret je uvijek *nečije* viđenje lika, trenutno, određeno osvjetljenjem, prostorom i rakursom, često izrazito filmskim – ptičjim ili žabljim. Detaljist Oleša, opisujući tek slučajne prolaznike, pažljivo bira detalje kostima ili izgleda iznalazeći neočekivane poredbe vizualno vrlo upečatljive: na klupama sjede »prekrasne majke«, a na potamnjenim licima svijetle oči svjetlošću riblje krljušti; dojenče je odjećom nalik na rimskog papu; Lilijina teta šarena je i sva u cvijeću kao navlaka za fotelju u malogradskoj sobi za goste, sva je u perecima, kiflicima, u uvojcima i s frizurom nalik na puža; ulicom prolazi Cigan u plavom prsluku obojenih obraza i brade a na ramenu mu čista bakrena plitica pa se na ramenu Cigana udaljava i dan, a disk je plitice svijetao i slijep; balerine su leptirići a komičar je u majmunskom prsluku; tipična djevojčica, tankonoga, u kratkoj haljinici, sva ružičasta, satenska, nakićena, s uvojcima i mašnjama nalik je cvijetu što ga zovemo žabica; lice udovice je lokot a sva je ona stara, debela i trošna pa je čovjek može istisnuti kao jetrenu paštetu.

Valja je i u Kavaljerovljevu i u pripovjedačevu iskazu izuzetno metaforično opisana – Ivan Babičev zazvao je pod prozorom na kojem je bila mala plava vaza – »Valja!«, pozvao je vazu, kaže Kavaljerov. Na prozoru se uz vazu pojavljuje djevojačko lice u nečem ružičastom, vaza se prevrnula, Valja plače i po obrazu, kao po vazici, vijuga suza (44). Kavaljerov je vidi kao grančicu punu cvijeća i lišća. Za njega je Valja »lakša od sjene, zavidjet bi joj mogla i najlakša sjena – sjena snijega što pada«, ona ga sluša sa sljepoočicama, a njeno potamnjeno lice nalik je na orah okruglim jagodicama što se sužavaju prema bradi; vitka je poput šahovske figurice (59/60). Valja u sportskim hlačicama ima noge djevojčice – prljave, potamnjele, sjajne, koljena su hrapava kao naranča zbog prerano zderanih krasta (113). U loži na stadionu Valja je »čarobna djevojka u ružičastoj haljini, gotovo djevojčica« a »Vjetar je od nje činio što je htio.«, podizao joj je rukav i »otkrivao ruku, vitku poput flaute« (114/115). Za Kavaljerova idealno lijepa žena tankoruka je, jajolikog lica. Detalje Valjina izgleda saznajemo tek kad Kavaljerov pokušava govoriti jezikom razumljivim i za

A. Babičeva – šesnaest joj je godina, gotovo djevojčica, sivoooka, kratko podšišane razbarušene kose (59), no romanom dominira Valja-metafora. Valja cvijetna grančica pa se i semantički i izborom boja ukazuje na ženski princip (cvijetna čašica) s jedne strane, s druge – ovakva cvijetna, mladenačka Valja alegorijski je lik proljeća, pa se njeni kostimi ne opisuju, ne detaljiziraju – Valja je u ružičastom a ružičasto (*rozovoe*) nije tradicionalno semantički opterećeno kao crno, crveno ili bijelo, ali je jedina »biljna«, »cvjetna« boja, a Valjinim se likom cvijetne grančice ova metafora realizira. Valja se kao lik-objekt pojavljuje u tri scene romana (kao opisani lik u Kavaljerovljevu pismu) i svaki put na otvorenom prostoru, u jasnom, sunčanom osvetljenju, na pozadini zelenila i/ili cvijeća (za razliku od nje udovica Prokopovička redovito se pojavljuje u zatvorenom, jedva osvijetljenom prostoru). Ružičasta Valja, Kavaljerovljevo (Olešino) viđenje »vječne ženstvenosti«, dio je prirode, jer, poput Valje, »ružičasto je tiho jutro«, a ružičast je i jutarnji svijet sobe; vrijeme događanja u romanu je određeno kao »proljeće«, odnosno – »cvjetanje«, a i Kavaljerov će vrijeme provedeno u Babičevu stanu određivati prema sunčanom »žečiću« (*zajčik*). Ne možemo se složiti s A. Flakerom koji citira tvrdnju M. Čudakove da je Valja »dovršeni maneken, model, lišen samostalnog života, postavljen u strogo određeni rakurs samo zato da je naslikaju« (1980: 227). Metaforična Valja povezana je ružičastim, cvijećem, sunčanom svjetlošću, s prirodom, njoj je izomorfna i kao »priroda« suprotstavljena je kulturi/civilizaciji u binarnoj opoziciji priroda: kultura. Ostali likovi djela predstavnici su »nove« ili »stare kulture« (civilizacije), pa im je Valja suprotstavljena i kao nepromjenljivost, konstanta prirode: promjenljivosti uvijek normirane kulture/civilizacije. Valja je Olešina metafora proljetne »vječne ženstvenosti«.

Groteskna slika tijela

Roman započinje pražnjenjem: neko neimenovano »ja« sluša, zatim promatra nekog neimenovanog »on« pri pražnjenju i jutarnjoj toaleti. Ime subjekta pripovijedanja saznajemo iz prve replike koju upućuje još uvijek neimenovani »on« – »Žderite, Kavaljerovu!« (»Lopajte«, 28). Ime tog »on« saznat ćemo iz »tuđe riječi« – citira se Narodni komesar koji je u jednom od svojih govora izjavio »Andrej Babičev jedan je od istaknutih ljudi u državi« (28). Kavaljerov je u romanu imenovan vulgarno-intimnom replikom – »Žderite, Kavaljerovu!« samo prezimenom; Andreja Babičeva u romanu su imenovali »strukture«, tj. *narkom* u govoru narodu. Kavaljerov, pripovjedač I. dijela romana i nadalje će, govoreći o Andreju Babičevu, i nakon tog komesarskog imenovanja inzistirati na općenitom, nediferentnom, neindividualiziranom, objektom, zamjениčkom »on«.

Na razini kostima Andrej Babičev je dvojak: pojavljuje se pred čitateljem gol do pojasa u trikotažnim dugim gaćama zakopčanim jednim dugmetom (ono, zatim popušta: Babičev se dodatno ogoljuje) s opuštenim plavim naramenicama i zlatnim cvikerom. Kronološki prethodi, no sižejno slijedi za golim Babičevom Andrej Babičev u elegantnom sivom kostimu,

namirisana, s aktovkom i zlatnim cvikerom – »građanin vrlo solidnog očito državničkog izgleda« (29). Ovaj Babičev zasigurno je Gogoljevo *značitel'noe lico* (istaknuta, utjecajna osoba), odnosno »ugledna osoba« u Andreja Bjelog. »On, Andrej Petrovič Babičev, zauzima položaj direktora trusta prehrambene industrije«, kaže pripovjedač Kavaljerov, no ova karakterizacija očividno je »tuđa riječ« jer Kavaljerov rečeno objašnjava »svojim jezikom« – »Veliki je kobasičar, slastičar i kuhar«, i »On upravlja svime što se tiče žderanja« (28). A. Babič u sivom odijelu, istaknuta, ugledna i utjecajna osoba posjeduje odlike mitološkog lika »cara«, odnosno – »kulturnog junaka«. Mitološki car, odnosno »voda kolektiva«, kulturni junak u »mitološkoj koncepciji cikličkog smjenjivanja smrti i ponovnog rađanja, utjelovljenje je pola života kojim se savladava propast svemira i ljudske zajednice«; kulturni junak (što mitološki car redovito jest) uči ljude kako naći, uzgojiti i pripremiti hranu, on uspostavlja prehrambene norme neke zajednice, koje su uvijek usko povezane s bračnim normama i osnovne su norme mitske zajednice (usp. Braginskaja 1982: 614 i Toporov 1980: 427). Budući da je hrana u mitu povezana sa sva tri elementa kompleksa smrti – plodnošću, životom i žrtvovanjem u kojem i jest misterija smrti – ovaj se motiv (hrana – *edu*) redovito pojavljuje kao granica dvaju vremenskih ciklusa – njime se negiraju stare prehrambene tradicije, tj. ovim se motivom označava prelazak na novu, drugačiju kulturu (ili – *na kulturu*; usp. Toporov, *isto*). Andrej Babičev predstavnik je »novog vremena«, tj. – nove kulture i svojom kuhinjom – tvornicom »Četvrták«, negira stare prehrambene tradicije, domaće ognjište i ustaljen način pripremanja hrane o čemu govore i Bahtin (1978: 359) i Kavaljerov, a sve to u ime »industrializacije kuhinje« (28).

Položaj (funkciju) »cara« potvrđuje i Kavaljerov izjavom »A ja, Nikolaj Kavaljerov, pri nem šut.« (»Ja, Nikolaj Kavaljerov njegova sam dvorska luda.«, 28). *Šut*, koji je uz »slugu, budalu, jurodivog« tek jedna raznovidnost lika »roba«, u mitu je suprotstavljen »caru« i često istoznačan *šutovskom carju* (lakrdijaškom caru/kralju), metafora je smrti, koja je usko povezana s metaforama privremene smrti – s glupošću, bezumljem, privremenim pomračenjem svijesti, jurdovstvom, no lik *šuta* (roba, budale, jurodivog . . .) istovremeno personificira svetu i životvornu ulogu smijeha (Braginskaja 1982: 360/361). Nešto kasnije Kavaljerov će reći – »Ja durak pri njem.« (»Ja sam njegova budala.« 33), no sljedećom rečenicom uspostavit će razliku među *durak pri i durak* – »On misli da sam ja budala.« (»durak«, 33). Oleša, tj. Kavaljerov očigledno razlikuje »ulogu budale«, tj. »Dvorske ili kućne lude u XVIII stoljeću (»Pridvorny ili domašnji šut v 18 v.«, Ušakov, 1934), od »glupi čovjek« (Ušakov, *isto*). U X. se poglavlju, u sceni na gradilištu Kavaljerov se predstavlja kao »klaun« (*klovn* – prema Poljancu to je »cirkuski lakrdijaš, komičar, komedijaš«, što je, očigledno, još jedna varijanta *šuta*, odnosno – »mitološkog roba«).

Gogoljevo *značitel'noe lico* razodjenuo je Bjeli, a Oleša ne razodijeva svoju »uglednu osobu«, već započinje portretiranje od golog Babičeva.

štoviše – od njegove »unutrašnjosti«, rekao bi Bahtin, »utrobe, crijeva« i pražnjenja crijeva. Iznutrice, crijeva, odnosno utroba, trbuh, to je život čovjeka, tvrdi Bahtin, što, naravno potvrđuje i ruska riječ za trbuh – *život* (koju uostalom, i danas koriste i naši otočani s istim značenjem). To je središnje mjesto tjelesne topografije gdje gore i dolje prelaze jedno u drugo, pa su crijeva, kaže Bahtin »nerazmsrivi groteskni čvor« u kojem su isprepleteni život, smrt, rođenje i jelo, ali utroba je vezana i za pražnjenje i »ne samo da jede i guta nego i nju jedu i gutaju« (usp. Bahtin, 1978: 179, 178). U romanu će se potvrditi motiv crijeva na svim Bahtinovim razinama, doduše, unekoliko drugačije nego li u materijalu od kojega polazi Bahtin, jer, na primjer, plodnost/rađanje ostvaruje se u romanu kao rađanje jela: Kavaljerov kaže o A. Babičevu – »Htio bi radati hranu.« i – »Rodio je 'Četvrták'.« (28)

S crijeva Kavaljerov prelazi na trbuh (*život*) A. Babičeva; s unutrašnjosti na vanjštinu zadržavajući se na središnjem mjestu tjelesne topografije. Upravo posred trbuha nalazi se jedino dugme dugih gaća Babičeva i »Plavi i ružičasti svijet sobe okreće se u sedefnom objektivu dugmeta.« (26); središte trbuha Babičeva postaje pupak svijeta. Trbuh je detalj vanjštine koji će pripovjedač redovito spomenuti bilo da je riječ o golom Babičevu, tj. »uzornoj muškoj osobi«, bilo da je riječ o »građaninu vrlo solidnog očito državničkog izgleda« u elegantnom sivom odijelu. U svim scenama, pa i u stavu mirno u sceni na aerodromu, Babičev stoji *isturivši trbuh*. trbuhu A. Babičeva on je uvijek nazvan *žitov*, dok će trbuh njegova brata bitinježno nazvan *brjuško* ili će se reći da je on *tolstopuzyj*; riječ *život* trbuhu A. Babičeva je uvijek nazvan *život*, dok će trbuh njegova brata biti nježno nazvan *brjuško* ili će se reći da je on *tolstopuzyj*; riječ *život* neće biti upotrebljena ni kad je riječ o Ivanu Babičevu, niti kada se opisuje debeljuškasti Kavaljerov.

Središnje dugme popušta, pripovjedačev pogled se kreće prema *dolje* – »Ukazuju se prepone. Njegove su prepone divne. Nježna krznena mrlja. Zavjetni kutak. Prepone proizvođača. Istu sam takvu baršunastu zagasitost prepona vidio u mužjaka antilope« (26). Pogled spušten na prepone izaziva asocijaciju s plodnošću, koja će se u romanu realizirati kao »rađanje«, i to rađanje hrane, odnosno »Četvrtaka«. Utroba koja jede i koja se jede, kaže Bahtin, istovremeno je i rađajuća utroba, no »kralj koji rađa« u srednjovjekovnoj literaturi pripada »izokrenutom svijetu«, mada je motiv »androgina« u narodnoj književnosti ovog razdoblja vrlo čest (usp. Bahtin, 1978: 243, 314, 340), a nastaviti će ga pripovjedač scenom gozbe koju Bahtin određuje kao »trijumf života nad smrću«, što je ekvivalent začinjanju i rađanju (*isto*, 300). Motiv androginije započet je već na prvoj stranici romana gdje se u definiciji/opisu golog Babičeva koristi riječ ženskog roda, a gramatički rod naglašavaju i pridjevi što joj prethode – »Eto obrazcovaja muškakaja osoba.« (To je uzorna muška osoba.). Ženski princip (plodnost kao rađanje) razvija se u romanu željom Babičeva da rađa hranu i rađanjem »Četvrtaka«, a muški će princip plodnosti biti zanijekan nepostojanjem

ljubavne veze A. Babičeva na razini fabule; usinovljenjem Volode Makarova (o čemu eksplicite govori I. Babičev) i, konačno, nepostojanjem nosa na portretu koji nam pripovjedač(i) nude. »U novom telesnom kanonu glavnu ulogu preuzimaju individualno karakterološki i ekspresivni delovi tela: glava, lice, oči, usne, . . .«, trbuh, usta i nos ostaju, no imaju karakterološku i individualizirajuću funkciju (usp. *isto*: 338, 337). Groteskno tijelo tijelo je u nastajanju »Zato kod grotesknog tela najbitniju ulogu imaju oni delovi, ona mesta kojima ono sebe nadrašta, kojima prekoračuje sopstvene granice, kojima započinja novo (drugo) telo: utroba i falos.« U podrobnom i »poetičnom« opisu prepona Babičeva falos se ne spominje. Kad konačno pripovjedač/Kavaljerov diže pogled i uočava glavu, slijedi ne »karakterološki, ekspresivni« portret, već objašnjenje zašto jutarnja toaleta Babičeva ne uključuje uređivanje kose, brade i brkova. Taj prvi portret, prema »novom tjelesnom kanonu«, rekao bi Bahtin, je sljedeći – »Glava mu je kratko ošišana, brkovi su kratki – pod samim nosom« (27). Nosa, kao što primjećujemo, nema, a nos ima, kaže Bahtin, ulogu zamjene falosa. Nos u romanu ima samo Nikolaj Kavaljerov, štoviše, Ivan Babičev ga izdvaja u njegovu portretu riječima – »S tako debelim nosom morate biti slavni, poput junaka, da biste bili sretni kao običan malogradanin.« (89; već ranije je vlastiti nos, kao karakteristični detalj portreta, tj. autoportreta, spomenuo i Kavaljerov). U portretu Babičeva zatim će se spomenuti usta, u prvom opisu to su »svježje, malo isturene usne«, u drugom to će biti donji dio lica (gornji ne postoji, zaklanja ga abažur lampe) koji Kavaljerova podsjeća na »glinenu šparkasu« (27, 38). Očiju Andrej Babičev nema. Ne samo da se spominjanje ili opis očiju izostavlja, već se u nekoliko navrata u romanu kaže »glaz u njego ne bylo«, (promatrači su Kavaljerov i Ivan Babičev). Ponovo se pozivamo na Bahtina koji kaže da kada je riječ o licu »grotesknog tijela« snažnu ulogu imaju samo usta i nos – usta povezana s utrobom, kojima ovo tijelo guta svijet, mjesto kojim ono sebe nadrašta i kojim ono prekoračuje vlastite granice, i nos, zamjena za falos, kako je rečeno, kojim se gradi i stvara drugo tijelo. »Oči nemaju ni najmanju ulogu pri grotesknom prikazivanju tijela.«, u ovoj vrsti groteske mogu se pojaviti tek »iskolačene oči« koje obilježavaju trenutke »činova tjelesne drame« (*isto*, 333, 334). Babičev očiju u romanu nema, umjesto njih tupo svjetlucaju stakla cvikera kad god se okrene prema sugovorniku, tj. pripovjedaču. Ta stakla umjesto očiju bljeskaju poput »limenih značkica« (bljaški), poput žive, to su »slijepe metalne značkice« (53, 49). Ovim poredbama oči kao individualizirajući detalj izgleda, u ruskoj književnoj tradiciji nazvane »ogledalom duše«, još jednom su zanijekane neživim, anorganskim metalom. Živa, jedini metal koji Oleša specificira, simbolizira ženski princip, a »Rastočna moć žive također predstavlja stravični zid velike majke, a rastoćenje i smrt su nužni za ponovo rođenje, pa je živa, kaže Cooper, »'utroba' svih metala« (Dž. Kuper, 1986). Tek jednom u romanu ugledat ćemo oči Andreja Babičeva – na samom početku, poslije replike »Žderite, Kavaljerove!«, čemu prethodi rableovski spisak namirnica koje Babičev namjerava proždrijeti, a za čime slijedi opis žderanja koji završava s »Oči su mu se nalile krvlju, skidao je

i stavljao cvikere, mljackao, puhao, micao je čak i ušima.« Ovim Oleša još jednom potvrđuje Bahtinovu koncepciju »grotesknog tijela« u opisu kojeg se oči, koje izražavaju »individualni i samodovoljni *unutrašnji* čovjekov život«, pojavljuju samo kao »iskolačene oči« (= podlivene krvlju) da bi obilježile »činove tjelesne drame« tj. – rađanje, pražnjenje, žderanje i sl. (Bahtin, *isto*: 333).

Andrej Babičev u romanu malo govori – rijedak je ne samo upravni govor, već i prepričavanje Babičevih iskaza, no Babičev se glasa: činovi njegove tjelesne drame popraćeni su raznorodnim zvukovima koje proizvodi Babičevo tijelo. Pri pražnjenju Babičev pjeva, bez riječi i melodije, pa, rekao bi Harms, to tek uvjetno možemo nazvati pjevanjem; Kavaljerov prevodi, artikulira njegovo glasanje – Babičev »pjeva« o pražnjenju crijeva. Do »Žderite, . . !« Babičev ne govori, ali se glasa – on frkće i duduče pri pranju, hrče, mljacka, guši se od smijeha. Oleša redovito pronalazi onomatopeju da bi prikazao glasanje grotesknog Babičevog tijela – On *dudit, fyrkaet, hrapit, čavkaet, sopit, hohotaet, ržet, myčit*. Valja citirati i prve tri Babičeve replike (III. poglavlje): iznenadni, ničim motiviran uzvik »Četvrták! Četvrták!«, pitanje – »Tko je to Jokasta?« i »Volite li masline?« (Kavaljerov pitanja naziva »glupim« – *durackie voprosy* i na njih ne odgovara; 31/2/3). Zaključimo, na razini jezika Babičev u romanu postoji također prvenstveno kao groteskno tijelo, neartikulirano glasanje koje označava trenutke tjelesne drame.

Jelo

Dva osnovna motiva romana vezana su uz likove dvojice braće i međusobno su suprotstavljena: Andrej Babičev nositelj je motiva »jela« (*eda; pišča*), Ivan – motiva »(zavjere) osjećaja« (što ne smijemo prevesti s tradicionalnim opozicijama priroda: kultura ili tjelesno : duhovno). Motiv »osjećaja« ostvaruje se u romanu prvenstveno Ivanovim iskazima (bilo da je riječ o njegovim govorima, ili »pričama«, »novelama«, »legendama« i »bajkama«) – na razini jezika i mašte, a da se ni u jednom trenutku ne postavlja pitanje istinitosti. Ivan svijet stvara jezikom i maštom, »objektivna istina« u ovom svijetu ne postoji (prisjetimo se – legenda je laž, ali je izmišljotina dragana razuma).

Motiv »jela« realizira se na nivou fizikusa Andreja Babičeva (crijeva/ trbuh – *život*), na razini društvenog statusa (direktor je trusta prehrambene industrije, tj. – upravlja svime što se tiče žderanja) i, konačno, na razini stvaralačkih mogućnosti ovog lika (izmislio je i sagrađio »rodio« kuhinju-tvornicu »Četvrták« i kvalitetnu kobasicu koja košta svega 35 kop.). Na razini fizikusa motiv jela višestruko se potvrđuje u romanu kao crijevo/ utroba i kao trbuh (*život*), što je dominantna i prepoznatljiva, u odnosu na druge likove – diferentna odlika golog i odjevenog Babičeva. Utroba (crijeva), središte grotesknog tijela, ždere i prazni se, rada, ali ne oploduje, jer Oleša je Andreja Babičeva lišio falosa, time i »muškog tvornog principa, rasplodne, generativne sile prirode i ljudske rase«, ali i »funkcije i potencije

tvorčeve« (Kuper, 1986). Kastirani A. Babičev nema ni nosa, samo – nosnice («ne lico – tol'ko nozdri», 55) i primoran je radati hranu.

Jelo, rečeno je, povezano je u mitu sa smrću, plodnošću, životom i žrtvovanjem, središnji je čin društvenog života pa obred jela redovito postoji i kao dio rituala žrtvovanja. Riječ kojom se označava pojam »jelo« vrlo je često ista riječ kojom je označen i pojam »žrtva«. U ruskom jeziku riječi *žrat* ili *žratva* nastaju iz riječi *žertva* i *žrec*. Prvo artikulirano glasanje Babičeva je *Žderite . . .*, no već ranije Kavaljerov je rekao da je on *obžora* (žderonja, proždrljivac); on upravlja svime što se tiče *žderanja* (*žran'e*); on jedini u romanu *ždere* (a majstor-kobasičar Šapiro *kušacet* – jede). Motivom hrane, crijeva, iznutrica (utroba), kobasice povezani su sižejno nepovezani likovi – Andrej Babičev i udovica Prokopovič obavijena »životinjskim crijevima i žilama« koja »laktovima kida crijeva kao što princeza kida paučinu«, koja izgleda kao istisnuta jetrenjače (*livernaja kolbasa*«, 41). U sceni »Gozba privrednika« (*pir*, a gozba, ili žderanje, rekli smo, trijumf je života nad smrću ali i ekvivalent začinjanja i rađanja), Kavaljerov će (Oleša) A. Babičeva nazvati *črevougodnikom* (blagoutrobnik), što je knjiški sinonim uobičajenog *obžora*, no i riječ koja izaziva u ruskom čitatelja dodatne konotacije na razini androgino-grotesknog tijela. Naime, riječ *črevo* pripada crkveno-književnom, poetskom i zastarjelom jeziku sa značenjem *život* (trbuh), a u suvremenom se jeziku odražava u idiomu *vo čreve materi* (u majčinoj utrobi) i pridjevom *črevatyj* koji označava onog/ono koji može »porodit, proizvesti čto-n., čto možet vyzvat te ili inye posledstviya« (Ušakov, 1940), ili, prema Poljancu, znači »bremenit (čime)«.

Dvojnost i izomorfnost motiva jelo/žrtvovanje u Olešinom se romanu potvrđuje na raznorodnim razinama teksta a kulminira u VIII. poglavlju I. dijela (str. 45-50) romana gdje je riječ o »čuvenoj kobasici«, izuzetno kvalitetnoj i jeftinoj koju je proizveo i stvorio A. Babičev te gozbi na kojoj Babičev s drugovima pojede tu kobasicu. Dvostruki motiv počinje ranije jer Kavaljerov »žderonju« Babičeva (*obžora*, 27) naziva *žrecom* već u III. poglavlju – njegov je smijeh, naime *hohot žreca* (31). *Žrec* je riječ koja u ruskom jeziku pripada književnom leksiku a označava osobu koja, u poganskim religijama, prinosi žrtvu dok u prenesenom (ironičkom, Poljanec) značenju to je »službenik, vatreni zastupnik« znanosti, umjetnosti i sl. (Ušakov). Semantički skup pojma *žrec* ima zajednički presjek, a u romanu i razvoj, sa semantičkim skupom *idol*, kako, u vrlo različitim, intimnim i javnim situacijama Kavaljerov naziva A. Babičeva. U ruskom je jeziku »idol« oksimoronski pojam budući da je to 1. idol, kumir, kojem se klanjaju kao božanstvu; 2. predmet (osoba ili stvar) obožavanja; i 3. *bolvan*, dakle – glupan, blesan, budala, zvekan, itd. (Poljanec), odnosno – bezosjećajan i tup čovjek (usp. *idol*, *istukan*, *bolvan* u Poljanca i Ušakova). Babičev je, štoviše »glineni idol« čime se završava semantički niz koji počinje s »glinenom šparkasom« (donji dio lica Babičeva) a nastavlja se s licem Babičeva – rumenim *goroškom* (glinena, keramička posuda), gdje glinu shvaćamo kao nešto manje vrijedno u odnosu na metal (ili čak –

plemenit metal!). Fabulom romana potvrđuju se sva značenja riječi *žrec* – *idol* (kao i idiom *stojat' idolom*), s tim da je prelazak sa *žrec* na *idol* suprotan postupku antropomorfizacije jer to je – »opredmečivanje« čovjeka.

Središnja ličnost VIII. poglavlja I. dijela romana, zapleta romana »grotesknog tijela« (ili – zaplete crijeva) je *kolbasa*, koju ruski rječnici definiraju kao »crijevo napunjeno mljevenim mesom«. Postoji čak četiri videnja »čuvene kobasice«; to je: »obična kuhana čajna kobasica, . . . Kobasica kao svaka kobasica« (Kavaljerov, 45); za Babičeva ona je »nešto živo«, »ljepotica«, a kad su mu na dlan položili »odrezak ovog crijeva (*kiška*), porumenio je, u prvi mah se zasramio poput mladoženje koji je shvatio kako je lijepa njegova mlada nevjesta«; Kavaljerov korigira ovo videnje, jer riječ je tek o »debelom, čvrsto nabijenom crijevu (*kiška*)« koje se njiše poput slonove surle (48); stari, mudri Židov, majstor-kobasičar Šapiro vidi »kobasicu koja se neće usmrđiti za jedan dan« a košta svega 35 kop. Za starog majstora-kobasičara kobasica je roba – važna je kvaliteta i prodajna cijena.

U dva se navrata »čuvena kobasica« naziva *kiška* (crijevo), čime se uspostavlja odnos istovjetnosti između Babičeva, primarni opis kojeg je »crijevo« (*kiška*), odnosno »utroba«, a ovako čitanje potvrđuje invarijabilan detalj vanjštine – trbuh, a na razini jezika riječ *život*. Crijevu su, kaže Bahtin, metonimija utrobe koja guta i koju gutaju, a Babičevljeva kobasica je također crijevo nabijeno mesom (*kiška*). Ne smijemo zaboraviti da je Babičev onaj koji rade hranu, pa je, prema tome, rođio i »čuvenu kobasicu« – »nabijeno crijevo«. Za Kavaljerova kobasica je prehrambeni artikal, ali i »nabijeno crijevo koje se njiše teško poput slonove surle«, odnosno – nesumnjivo falički simbol (što potvrđuje i suvremena hrvatska književnost). U ovom poglavlju dvije su ključne, mitske scene u kojima su, kao u utrobi, isprepleteni mitski motivi. U prvoj Kavaljerov nosi »čuvenu kobasicu« od Andreja Babičeva k starom majstoru, melankoličnom Židovu Šapiro. U ovoj sceni prepoznajemo karnevalsku scenu trijumfnog pronošnja ogromne kobasice u karnevalskoj povorci: pred Kavaljerovim ljudi se razmiču, »put se magično čisti« (46, mada se nositelj kobasice ne osjeća nimalo trijumfalno; usp. Bahtin, *isto*: 235). Babičevljevi izrazito seksualni odnos prema kobasici (ljepotica; prekrasna nevjesta pred kojom rumeni) dodatno je groteskan kad imamo na umu – da je kobasica falički simbol; da je Babičev rođio kobasicu i da su kobasica i on izomorfni (*kiška*); da je A. Babičeva Oleša lišio falosa na početku priče (nije ga kasnije »kastri-
rao«).

Druga ključna scena poglavlja je »gozba« – »Pir u hozajstvenikov«, kako je naziva Kavaljerov, a Bahtin kaže da su »gozbene slike« vrlo prisno isprepletene sa slikama grotesknog tijela (*isto*: 296), naime, slike jedenja nerazdvojno su povezane sa slikama tijela i slikama spolne moći (*isto*: 296). U Olešinoj sceni gozbe uspostavljaju se svi paralelizmi koji proistječu iz prvotnog paralelizma – jelo/prinošenje žrtve (kako nas upozorava Toporov 1980: 428): *obžora, črevougodnik* A. Babičev, već ranije nazvan *žrec*, za

stolom/oltarom (žrtvenikom) ima utogu središnjeg žreca/kuhara a žrtva koju prinose - komadaju i jedu, Babičevljeva je kobasica u čemu prepoznajemo čest u mitovima motiv žrtvovanja i jedenja vlastite djece (usp. Toporov 1980: 428 i 429), jer kobasica/crijevo porod je crijeva A. Babičeva; u sceni gozbe, dakle, utroba guta utrobu. »*Trijumf gozbe je univerzalni trijumf: to je trijumf života nad smrću.* U tom pogledu on je ekvivalentan začinjanju i radanju«; gozbu Bahtin promatra na pozadini simpoziona kojeg određuje kao »dijalog za vreme gozbe« (1967: 183), pa je bitna odlika gozbe »gozbeni reč«, koja je »utopična«, koja »prvenstveno govori o budućnosti«, koja je »pohvala – pogrda« (1978: 300 i 303; usp. s »simpozion« – »Dijaloška reč na gozbi imala je posebnu slobodu, neusiljenost, familiarnost, posebnu otvorenost, ekscentričnost, ambivalentnost, tj. spoj hvale i pokude u reči, ozbiljnog i smešnjog.«, Bahtin 1967: 183). Kavaljerov misli da će se budući promatrač slike »Gozba privrednika« s čuđenjem pitati o čemu s takvim »oduševljenjem govori uhranjeni div u plavim naramenicama« (dijaloga, znači, nema). Govor Babičeva valja citirati u potpunosti i čitati ga na pozadini Bahtinovih određenja »gozbene reči« i »simpoziona«: »Mi ne znamo praviti hrenovke! Zar su ovo te naše hrenovke? Šutite, Solomone. Vi ste Židov, uopće se u hrenovke ne razumijete – vi volite košer, malokrvno meso . . . Uspjet ću, napraviti ću takve hrenovke.« (51). »Gozbena reč«, »simpozion« Babičeva parodija je i negacija dijalogičnosti, utopičnosti, slobode i ambivalentnosti, sviju odlika gozbene riječi i simpoziona.

Ivan Babičev ubija Andreja Babičeva u svojoj *Bajci o susretu dvojice braće* (103-107), odnosno, u Ivanovoj izmišljotini-bajci Andreja ubija izmišljotina ne-mašine Ofelija. Pripovjedač I. dijela romana Nikolaj Kavaljerov također ubija Andreja Babičeva, ali ne na razini priče. Naime, Toporov tvrdi da je smrt u ritualu komadanje, rastavljanje neke cjeline na dijelove (1980: 428), a već prvi Kavaljerov portret A. Babičeva »raskomadani« je portret – zamjениčko objektivno »on« u stvari je: crijevo, trup, laktovi, leđa, noge, prsa, trbuh, prepone, glava, usne (25-27); cjelovit portret lika ne postoji. Komadanje je Kavaljerov način portretiranja A. Babičeva; komadanje se motivira uglom promatranja: abažur prikriva gornji dio lica A. Babičeva, ostaje samo donji – glinena šparkasa; u sceni na gradilištu žabljin se rakursom opravdava viđeno (VII. poglavlje), a u sceni »na terasi« – »Okna raščlanjuju onog što hoda.« (112), no ovo je već II. dio romana što znači da je pripovjedač preuzeo ovakav način portretiranja.

Volodu Makarovu upoznajemo u romanu ne kao lik-objekt, već kao opisano lice. Naime, na Kavaljerov upit tko je *černjavij junša* (crnopusi mladić) s fotografije, A. Babičev će reći da je riječ o »izvanrednom mladom čovjeku«, »studentu«, koji je Babičevu »poput sina«, »poznatom nogometašu« (35/6). Početni opis *černjavij junša* ponavljat će i Kavaljerov i pripovjedač drugog dijela romana. Ovaj jezični sklop je fiksni, a ponavljanjem on postaje osnovnim denotatom lika imenovanog Voloda Makarov. *Černjavij* (crnokos ili crnopus) Poljanec određuje kao »*narodni izraz*«, dok

junosa (*podrostok*, *paren'*) pripada književnom jeziku, kao i zastarjelo *junec* i *junica*, preuzeto je iz staroćrkvenoslavenskog a korijen im je staroindijski *yuvan* baš kao i u latinskim riječima *iunus iunior* a i *iuvenis* (*junac*, mladi bik; Fasmer 1973; Preobrazhensky 1951). Napomenimo da je i Junonino ime »izvedeno iz indoevropskog korijena koji znači *životnu snagu*, a nalazimo ga i u riječi »*Iuvenis*, *čovjek u naponu snage*, *mlad*« (Chevalier, Gheerbrant 1983). Očigledno da je riječju *junosa* (prema mogućem *podrostok*, kako naziva Valju, ili *paren'*) naglašena mladost i životna snaga Makarova. Semantiku obiju riječi potvrdit će Kavaljerov opisom što slijedi: »Crnomanjasti se mladić na slici smiješka. Ima plebejsko lice. On pokazuje posebne, muški sjajne zube. On pokazuje čitav blještav kavez zuba, poput Japanca« (38). Izbor riječi *junosa* umjesto spomenutih ili čestog *molodoj čelovek* ukazuje i na motiv androgynosti jer Junona je »božica plodnosti i božica kraljica; zaštitnica je vjenčanja i porođaja«, »Simbolizira *ženski princip* u doba njegove mladenačke zrelosti, plodan, borben i nadmoćan u naponu snage.« (Chevalier, Geerhbrant 1983). Jedini detalj portreta Babičevljeva »sina« – zubi – povezan je ponovo motivom utrobe. Sportaš Voloda Makarov, koji želi postati čovjekom-mašinom nova je verzija grotesknog tijela – »industrijalizirana« verzija.

Voloda je istovremeno, mladošću, tjelesnošću i smiješkom (doduše – japanskim, 63) dvojnuk Valje. Budući brak »sina« A. Babičeva i kćeri I. Babičeva u stvari je incest, motiv u mitskoj kulturi usko povezan s motivom jela (vidi Toporov 1980: 427).

Charlie i dvojnici

Andrej Babičev je ogroman, on je »div«, tust i visok, ali i »visoki činovnik«, a Kavaljerov naglašava sve ove odlike čestim žabljim rakursom iz kojeg posmatra Babičeva. Ivan Babičev »malen je čovjek širokih ramena«, »debeljko sa šeširom«, nešto kasnije Kavaljerov će primijetiti da je to u stvari polucilindar (37/8). U sljedećem susretu Kavaljerov će uočiti »polunjesec njegova lica«, jer »mali se čovjek u polucilindru« okrenuo da pogleda pticu; za uho je nosio veliki žuti jastuk i koljeno mu je procvjetao paperjem.

Kavaljerov voli ulična ogledala u kojima se sa stereaskopičnošću i jasnoćom otvaraju daljine, tajanstveni svijet već viđenog, u kojima je jedino prepoznatljivo i nepromjenljivo – lice promatrača. U ogledalu se sreću Ivan i Kavaljerov: smiješak koji je Ivan pripremio za se, pripao je Kavaljerovu (71). Ivan je za glavu niži od Kavaljerova, pročelav je, ima »visoko čelo umorna čovjeka« (85), a pod »očima mu vise, kao u bivšeg čovjeka, vrećice poput ljubičastih čarapa« (85). Kostim »bivšeg čovjeka« okarakterizirat će pripovjedač II. dijela romana tek jednom: košulja mu liči na gostioničarski ubrus, manšete su mu svježije uskrobljene; s hlaća vise resice, na glavi mu je polucilindar, u zupučku – cvijet, koji se postupno pretvara u plod. Ivan je spoj »neurednosti i kicoštva« (81); očigledno je riječ o čovjeku kojeg »dobrobit« (*blagopoluđije*) ne zanima, kako će Charleija Oleša okarakterizirati godine 1936.

Osnovni detalj kostima (portreta) »bivšeg čovjeka« Ivanov je polucilindar, zaštitni znak Chareliejca ili Charlota kojem će Oleša posvetiti *Misli o Čapline (Misli o Chaplinu)*, a koji je za njega »smiješan čovječuljak«, tek ponekad »elegantan«, »staromodna figurica« koja nas podsjeća na ilustracije u Dickensonovim i Hugoovim knjigama, lik koji pripada bajci, u kojem je »ujedinjena suvremenost i sreću umjetnika draga književna reminiscencija«. Chaplinov junak, završava Oleša svoje *Misli o Chaplinu*, nezaposlen je čovjek (*bezradni*), koji je shvatio da je u ovom svijetu čovjek postao »dodatak mašini« i sam je skitnica, no »pametniji, pronicljiviji i hrabriji od mnogih« (1956: 436-439). *Image* »deklasiranog sentimentalnog clowna« (kako je lik Charliea određen u *Općoj enciklopediji* 1978. a što je, uostalom, vjeran opis Ivana) dostiže se prvenstveno kostimom lika – »cilindrom, . . ., iznošenim gospodskim odijelom« (Pogačnik 1986), a u liku je sjedinjen »nedužni prakticizam Sancha Panze i idealizam Don Quijota« (*isto*). Veza Ivana Babičeva i Charliea više je no očigledna. Ivanov polucilindar, prvi je i stalni detalj njegova kostima semantički opterećen i u tekstu romana: za Kavaljerova, pripovjedača (a i čitatelja) to je dio kostima »bivšeg čovjeka«; A. Babičeva polucilindar smeta, jer 20-tih polucilindar nosi bilo staretinar, bilo poslanik (82).

Kavaljerov je »čudan čovjek debela nosa, blijeda dobrodušna lica, čupav, dječjački debeljuškast, u sakou koji je sačuvao tek jedno dugme na trbuhu« (47), on je »trbuškast čovječuljak u prekratkim hlačama« a na »blijedom dobrodušnom licu« ističe se tek ogroman nos (52/3). Taj detalj Kavaljerovljeva lica prokomentirat će Ivan: »S debelim nosom morate biti čuveni poput junaka da biste bili sretni kao običan malogradanin« (89). Na razini vanjštine Ivan i Kavaljerov su dvojnici, pa zato u sceni susreta u uličnom ogledalu Kavaljerov ne nalazi za shodno opisivati Ivana. Dovoljno je – »Bio je za glavu niže od mene.« (71), a s njim je suglasan i pripovjedač koji završava scenu riječima: »Odvojiše se od ogledala. Sada su već dva komedijaša (*komika*) išla zajedno. Onaj, niži i deblji, za korak je pretjecao drugog« (88). Pripovjedač iskazom potvrđuje da je riječ o dvojnicima, štoviše, komičnim dvojnicima, čestim likovima ruskog srednjovjekovnog narodnog stvaralaštva (usp. Lihačev, Pančenko, 1976). Kavaljerov je u Oleše također povezan s likom Chaplina Charliea. Naime, Oleša kaže da »Uz lik žene Chapline vezuje svijet.« i prepričava scenu iz filma *Svjeta velegrada*, gdje Charlie s svijetom u ruci promatra djevojku, koja ga je prvi put ugledala nakon što je progledala: »Da li je moguće voljeti takvog? Ne, nije, kao da joj odgovara Chapline, – ja sam skitnica i siromah. Zar sam ja kriva što ste se vi zaljubili u mene? ne, niste krivi, kao da odgovara djevojci. Nitko nije kriv, djevojka je u pravu, Chapline joj sve oprašta. Ali svijet u njegovim rukama vene.« (Oleša 1956: 437). Očigledno je riječ o analognom svjetonazoru, jer *Misli o Chaplinu* napisane su 1936. god. *Svjeta velegrada* snimljena su 1931. god. a *Zavist* je tiskana još 1927. godine. Junak je opisan kao »deklasirani sentimentalni clown«, hrabar, pronicljiv i pametan, koji ujedinjuje »nedužni prakticizam Sancha Panze

i idealizam Don Quijota«, gotovo je istovjetan u ruskoj sovjetskoj književnosti 20-tih godina, i američkom filmu treće i četvrte dekade XX. stoljeća. Arhetip nije teško prepoznati – riječ je o mitološkom kulturnom junaku/triksteru.

Lakrdijaš (*komik*) samo je jedna realizacija mitološkog lika rob/lakrdijaš (*rabslugaljurodivyjšut . . .*), a Kavaljerov se već u I. dijelu romana predstavlja gotovo svim varijantama ovog lika. U prvom će poglavlju Kavaljerov, opisavši Babičeva kao »uglednu osobu«, tj. mitološkog cara, reći – »A ja, Nikolaj Kavaljerov, pri nem šut.« (njegova dvorska luda, 28). To je prvi denotat lika imenovanog Kavaljerov. U II. će poglavlju reći »Ja durak pri nem.« (33, ali i »On dumaet, što ja durak.«); ustvrdit će da je njegova uloga u kući A. Babičeva »sluganska uloga« (*holujskaja rol'*, 32); čini mu se da je za radnike na gradilištu on *clown* (*kloun*, 55); Kavaljerov smatra da su »gospodinu« Andreju Babičevu potrebni »šuti i čankolisci« (*šuty i nahlebniki*, 57), no on više ne želi »ropski« gledati (*rabopleno*) na visoko postavljenog činovnika – »gospodina, egoistu, sladokusca, tupavca«, ne želi više »izigravati *budalu*« (*valjat' duraka*, 32; podcrtala V. R.). Dakle, sve varijante mitološkog lika *rob*, u mitovima suprotstavljenog liku cara iskorištene su; štoviše, Oleša/Kavaljerov pridodaju im još dvije moguće realizacije ovog lika *komik* i *klaun*, a obje su, očigledno, zapadnoevropske provenijencije. Vjerovatno i »*jurodivoga*« možemo prepoznati u Kavaljerovljevom iskazu – »Menja, kak *svjatogo*, okružal kustarnik.« (53, »Grmlje me je okruživalo kao sveca.«). Spomenimo da je Nikolaju Kavaljerovu u romanu točno dvadeset i sedam godina, upravo kao i idiotu Dostojevskog – knezu Miškinu.

Štovski car

Čitatelj upoznaje Ivana Babičeva posredno. U I. dijelu romana likovi romana Kavaljerov, A. Babičev i Voloda Makarov vide Ivana kao: »debeljka s polucilindrom« (Kavaljerov opis koji se ponavlja u više navrata), »Hulja! Lijenčina, štetan i nezdrav čovjek. Treba ga streljati!« (A. Babičev), »šarlatan« (Makarov). Krajem prvog dijela romana Ivan će reći da je on, u stvari, samog sebe izmislio (71). Drugi dio romana, gdje riječ preuzima autorski pripovjedač, započinje opisom »debeljuškastog, dobrog, snenog, lijenog«, malog Ivana (75) i njegovih »izuma«. Mali izumitelj, koji će kasnije postati inženjerom, svojevrsna je parodija kulturnog junaka i demi-jurga. Zatim se Ivan pojavljuje kao propovjednik u pivnicama prizivajući »Jake ličnosti, ljude koji su odlučili živjeti na svoj način, egoiste, tvrdoglavec, svoju avangardu« da mu se pridruže, a publici se predstavlja pjesmicom u kojoj kaže da nije »njemački šarlatan« ni prevarant, već »sovjetski madioničar« i »suvremeni čarobnjak« (80). Ivan, »kralj ništarija« poziva svoje vojnike i generale, a to su oni »pritisnuti jadom, nošeni pjesmom«, onaj »što ubija iz ljubomore« i onaj koji »veže omču samome sebi«, »djecu vijeka što ginu, ništarije i zanesenjaci, oci porodični što kćeri svoje njeguju,

poštene građane, ljude vjerne tradicijama koje poštuju norme časti, dužnosti, ljubavi, koji se boje krvi i nereda . . .» (80).

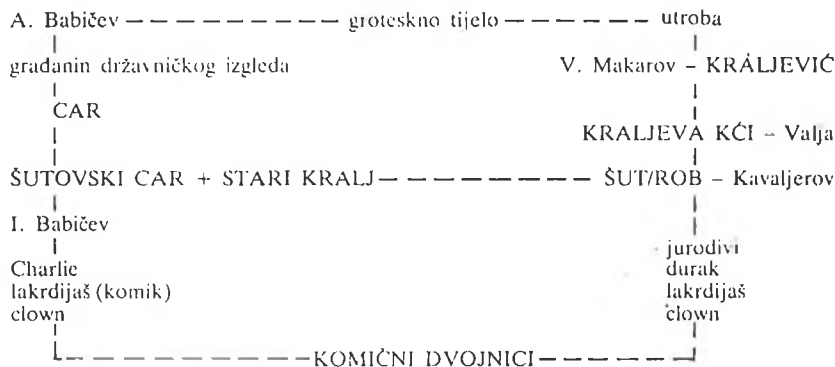
Dvojnost i izomorfnost motiva jelo/žrtvovanje parodijski potvrđuje i Ivan kad se predstavlja kao i »proždirač rakova«, da bi se zatim objasnio – »ne jedem ih, već ih uništavam kao žrec« (81).

Ivan će se nazivati kraljem – »kraljem jastuka«, kraljem »Nesretnih ljubavnika! Usidjelica! Računovođa! Častoljubaca! Budala! Vitezova! Kuharica!«, a pripovjedaču se čini da prije podsjeća na glumca ili na raspopa nego li na inženjera (81), a o kralju ništarija, Ivanu, gradom počinju kružiti legende i glasine. Motiv *šutovskog cara*, odnosno »kralja ništarija« (*korol pošljakov*) doveden je do kulminacije u sceni u GPU (*Gosudarstvennoe političeskoe upravlenie*, 1922) III. poglavlje II. dijela romana. Prema »legendi« hapšenje Ivana zatražio je njegov brat Andrej, prema iskazu Ivana on je uhapšen u pivnici. Dijalog Ivana i neimenovanog, zamjenicom ili tek trećim licem jednine određenog službenika GPU neodoljivo podsjeća na razgovor Isusa i Pilata (usp. *Evangelje po Ivanu* 18-33), osobito početnim pitanjem – »Jeste li se nazivali kraljem« (Ivan odgovara – »Da . . . kraljem ništarija.« 85). Ako A. Babičev u svijetu djela (i sovjetskih 20-tih godina) funkcionira kao mitološki car, onda je Ivan zasigurno mitološki lik šutovskog cara, po svojoj semantici lik – smrti. Valja, careva (kraljeva) kći svojom ulogom u romanu potvrđuje motiv Ivana-kralja (ništarija). Naime, u mnogobrojnim predajama kraljeva se kći daje junaku kao nagrada za njegovu odvaznost i hrabrost. U ovom slučaju mladi (*junyj*) junak je Voloda Makarov, kojem je Valja obećana, no valja upozoriti i na tumačenje lika kraljeve kćeri u odnosu na gotovo univerzalni mit o starom kralju: »Stari je kralj pamćenje svijeta, kolektivno nesvjesno, onaj koji je sabrao sve arhetipove duge ljudske povijesti. Kćer drži zatočenu: ona predstavlja individualno nesvjesno koje se, bez vlastitog iskustva, ne uspijeva izdići iz kolektivnog nesvjesnog svoga oca, što je opterećuje cijelom svojom prošlošću. Ali doći će kraljević, ili aktivni princip svijesti, da je probudi i oslobodi tereta te stega; zauzvrat, ona će mu donijeti dio tog pamćenja svijeta, pa će na toj osnovi moći rasti uskladeno djelovanje kraljevića i kraljeve kćeri, koji simboliziraju savez kolektivnog nesvjesnog (stari kralj), individualnog nesvjesnog (kraljeva kći) i svijesti (kraljević).« (Chevalier/Gheerbrant 1983). Na razini sižeja Olešina romana u odnosu Ivana Babičeva, njegove kćeri Valje i Volode Makarova groteskno se, s nevjerovatnim osjećajem za mitsko i nesvjesno, potvrđuju odnosi starog kralja, kraljeve kćeri i kraljevića u »racionalnom«, industrijaliziranom sovjetskom društvu 20-tih godina.

Valja podsjetiti i na objašnjenje lika »klaun« u Chevaliera i Gheerbanta, gdje se kaže da je »Po predaji klaun lik ubijenog kralja. Smiješnom odjećom, riječima i ponašanjem simbolizira izvrtnje kraljevskih svojstava. Uzvišenost zamjenjuju lakrdija i drzovitost; umjesto suverenosti vlada odsutnost svakog autoriteta; strah zamjenjuje smijeh, pobjedu poraz, zadane primljeni udarci. Klaun je poput naličja medalje, suprotnost kraljevskog dostojanstva: utjelovljenje paradije.« (1983). Očigledno je da ovaj opis u

potpunosti odgovara liku Ivana Babičeva u *Zavisti*, no ne smijemo zaboraviti da je »kralj« u romanu – Andrej Babičev, tek groteskno tijelo, utroba, dok je »građanin vrlo solidnog očito državničkog izgleda« – maska.

Pokušajmo shematski prikazati odnos funkcija likova (»lica«) u romanu, hipostaze istog, denotate likova i fabularne suodnose likova:



Car, šutovski car/stari kralj, kraljeva kćer, kraljević i u Olešinom su romanu tradicionalne »funkcije lica radnje«, a upravo je funkcija lica, nezavisno od toga tko ih i kako obavlja, prema Proppu, postojani i nepromjenjiv element bajke (1978: 41, 42). Oleša narušava ne samo strukturu bajke, već i njen aksiološki sustav ukrštanjem poetike bajke s poetikom romana, jer u njegovu romanu više nije nevažno *tko* obavlja funkciju, budući da »lica« romana nisu jednoznačno određena funkcijom, već likovi, imenovane funkcije, imaju oksimoronske denotate, bilo da je riječ o nesukladnosti funkcije i denotata ili pak funkcije i oksimoronskih denotata (A. Babičev, »car« ugledna je osoba, ali i groteskno tijelo, a i »kraljević« Makarov prvenstveno je utroba). »Lica« koja funkcijom pripadaju vrhu tradicionalne vrijednosne ljestvice, na razini denotata pripadaju dnu ljestvice i *vice versa*. Sovjetska je kritika Olešin roman pročitala prema funkcijama »lica« (kao bajku), a Oleša je opovrgao ovakvo čitanje ustvrdivši 1936. (šest godina nakon Harkovskog kongresa), da je Charlie, skitnica, smiješan čovječuljak, staromodna figurica »pametniji, pronicljiviji i hrabriji od mnogih«. U vrhu vrijednosne ljestvice u Olešinom se romanu nalazi »šutovski car« (koji tradicionalno pripada dnu ljestvice), u liku kojeg je sjedinjen »nedužni prakticizam Sancha Panze i idealizam Don Quijota«, pa je očigledno da je »kralj ništarija« nasljednik mitološkog kulturnog junaka/trikstera.

IZVORI I LITERATURA:

- Ju. Oleša, *Zavist*, Moskva, Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudožestvennoj literatury, 1956. (Kad god je to bilo moguće služili smo se prijevodom A. Flakera, izdanje – J. Oleša, *Zavist*, Zagreb, SNL, 1980).
- M. Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskoga*, Beograd, Nolit, 1967.
- M. Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, Beograd, Nolit, 1978.
- N. V. Braginskaja, »Car«, *Mify narodov mira II*, Moskva, Sovetskaja enciklopedija, 1982.
- J. Chevalier – A. Gheerbrant, *Rječnik simbola*, Zagreb, Nakladni zavod MH, 1983.
- G. Fasner, *Etimologičeskij slovar' russkogo jazyka*, Moskva, Progress, 1973.
- A. Flaker, »Olešina Zavist«, J. Oleša, *Zavist*, Zagreb, SNL, 1980.
- Dz. K. Kuper, *Ilustrovana enciklopedija tradicionalnih simbola*, Beograd, Prosveta-Nolit, 1986.
- D. S. Lihačev – A. M. Pančenko, »Smehovoj mir« *drevnej Rusi*, Leningrad, Nauka, 1976.
- Ju. Oleša, *Ni dnja bez stročki*, Moskva, Sovetskaja Rossija, 1965.
- E. M. Meltinskij, »Kul'turnyj geroj« *Mify narodov mira II*, Moskva, Sovetskaja enciklopedija, 1980.
- V. Pogačnik, »Chaplin Charlie«, *Filmska enciklopedija*, Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, 1986.
- R. F. Poljanec – S. M. Mandatova-Poljanec, *Rusko-hrvatski ili srpski rječnik*, Zagreb, Školska knjiga, 1987.
- A. G. Preobrazhensky, *Etymological Dictionary of the Russian Language*, New York, Columbia University Press, 1951.
- V. J. Prop, »Morfologija bajke«, *Narodna bajka u modernoj književnosti*, Beograd, Nolit, 1978.
- V. N. Toporov, »Eda«, *Mify narodov mira II*, Moskva, Sovetskaja enciklopedija, 1980.
- D. N. Ušakov, *Tolkovy slovar' russkogo jazyka*, Moskva, Gosudarstvennoe izdatel'stvo inostrannyh i nacional'nyh slovaroj, 1940.

Višnja Rister PORTRAITURE AND COSTUME OF THE CHARACTERS IN OLEŠA'S
ENVY

Summary

The simplest mode of characterization is by naming and giving a description of the outer semblance of a character. If the name is conceived of as the signifier of the character/sign, then the description of the outer semblance is part of the denotated. On the level of this denotated one distinguishes between the portrait (the description of the physical entity) and the costume of the character. Through an analysis of these elements of characterization in Oleša's novel *Envy* we have come to the following conclusions: As far as the plot is concerned, Oleša's characters renew the archetypal mythic characters of the czar (A. Babičev), and the characters that stand in opposition to him – the mythical slave/»šut«/»jurodivyj« (N. Kavaljerov) and the »šut«-ian czar (I. Babičev). At the same time, these two characters (the mythic »šut«-ian czar is merely a variant of the slave/»šut«/»jurodivyj« character) function in the novel as »comic doubles«, characters frequent in Russian medieval literature and present in Gogol's work. Because the world of Oleša's novel is an »upturned« world (Pančenko), Oleša's mythic czar A. Babičev is in reality only a grotesque entrail (Bakhtin), while the »šut«-ian czar stands at the top of the axiological ladder. The novel affirms the mythic character of the cultural hero/trickster who divides into a cultural hero and his daemonic comic negative variant only with the rise of ethical dualism within religion, or with the differentiation of the heroic and the comic within poetics. The analogy with Chaplin's Charlie confirms the fact that the ambivalent, heroic-comic character is characteristic not only of Soviet literature of the 20ies but is typical for twentieth century European (world) art.