

## Na propuhu ironije: Puškin i Kierkegaard\*

Među velikim štovateljima Aleksandra Sergejeviča Puškina, u krugu koji Josip Badalić naziva „ilirskim 'rusomanima'“ (Badalić, 1937: 5), istaknuto mjesto zauzimaju Stanko Vraz i Dimitrije Demeter, autori koji su, kako bilježi književna historiografija, Puškina čitali još za njegova života. Osim što je prevodio Puškinove stihove, Demeter je preveo i lokalizirao njegovu pripovijest „Mećava“ (*Metel*) koja je objavljena 1844. godine u „Iskri“ te je dvije godine kasnije prema motivima iste pripovijesti napisao svoje djelo „Jedna noć“. Od prvog hrvatskog prijevoda iz Demetrova pera, kako s iznenađenjem konstatira Badalić, Puškinova je pripovijest u kratkom vremenskom razdoblju čak pet puta prevedena i lokalizirana pa je nalazimo pod različitim naslovima – primjerice kao „Vijavicu“ ili „Buru“ – i u različitim verzijama<sup>1</sup>. Naposljetku, upravo se „Mećava“ pojavljuje kao intertekst najpoznatije novele Mirka Bogovića „Slava i ljubav“ iz 1853. godine, djela kojim, kako tvrdi Badalić, „započinje rodoslovlje hrvatske novelistike“ (ibid. 24). O značaju koji djela iz ciklusa „Pripovijesti pokojnoga Ivana Petrovića Belkina“ (1831) zauzimaju u hrvatskoj književnosti svjedoči, osim toga, i podatak da se libreto Zajčeve opere „Lizinka“ koji je napisao Josip E. Tomić temelji na pripovijesti „Gospođica-seljanka“, tekstu koji se u Puškinovoj zbirci, vidjet ćemo, dovodi u izravnu vezu s „Mećavom“.

Osim što se „Vijavica“ ističe među prvim prijevodima Puškina na hrvatski jezik – Demeter izdaje svoj prijevod nakon „Pik-dame“ koju Miloš Popović prevodi za *Kolo* 1842. godine – njezin značaj za hrvatsku komparatistiku proizlazi iz činjenice što se upravo Belkinov novelistički niz nametnuo kao

književni model u hrvatskoj preporodnoj književnosti (usp. Badalić, 1937; Flaker, 1970). Budući da je, dakle, Puškinova novelistika odigrala ključnu ulogu u vremenu kad se „počela strukturirati hrvatska proza“ (Flaker, 1970: 262) valja nam uputiti na slijepu ulicu u koju je dospjela hrvatska recepcija spomenutog Puškinova teksta.

Oslanjajući se na Badalićeve istraživanja hrvatsko-ruskim književnih veza, Aleksandar Flaker kaže da je Puškin kao novelist

stvorio tip fabularno zanimljive ali lakonske proze u kojoj se romantičarski elementi spajaju s nagovještajima realističkog oblikovanja, a nacionalni duh s ljubavlju za „maloga čovjeka“. Upravo je takva proza u kojoj je Puškin još uvijek nastavljač Karamzinova stila (napose u popularnoj u Hrvatskoj *Gospođici kao seljanki*), proza čitka i sentimentalna s blagom ironijom prema „osjećajnosti“ sentimentalizma, nekada osnovana na romantičkoj fabuli o „sudbonosnoj“ ljubavi, ali smještena u zbiljske povijesne okvire (*Vijavica*), a rjeđe izrazito parodična u odnosu prema romantizmu (*Grobar*)... (Flaker, 1970: 262)

Predodžba o „Mećavi“ kao salonsko-sentimentalnoj priči proizlazi, međutim, iz Badalićeve znakovitog recepcijskog previda: književni povjesničar, naime, u svojoj usporednoj analizi sklopio je dva Puškinova lika u jedan. Nastojeći dokazati da se Bogovićeve „Slava i ljubav“ podudara s Puškinovom „Mećavom“ „u sadržajnom i kompozicijskom pogledu“ (Badalić, 1937: 22), Badalić svoje čitanje temelji na koncepciji prve i prave ljubavi – koncepciji koju, međutim, Puškin ironijski pretače u množinu, u mnogobrojne sjenke, kako pripovjedač kazuje, „predmet[a] ljubavi“ (Puškin, 1974: 71). Uspoređujući zaljubljene parove Puškinove i Bogovićeve pripovijesti, Mariju Gavrilovnu i Vladimira Nikolajeviča te Janicu Blagajić i Ivana Kuljanića, Badalić kaže da se oni

na vlas jednako žarko i strastveno ljube, uz simpatiju obiju majka, a uz opiranje bogatih vlastelina otaca (...) No mladi zaljubljenici, vjerujući čvrsto u svoju ljubav i vjernost do groba, vjeruju jednako, da će tim svojim vrlinama (vjernošću) konačno svladati sve zapreke, pa i sebični roditeljski otpor. (Ibid. 22)

Prema Badalićevu prepričavanju, fabule o sudbonosnoj ljubavi posve se preklapaju,

\* Ovaj je rad financirala Hrvatska zaklada za znanost projektom *Književne revolucije* (IP-2018-01-7020).

<sup>1</sup> U studiji pod naslovom „Puškin u hrvatskoj književnosti“ Josip Badalić navodi sljedeće podatke: „Od god. 1844., kada je ova pripovijest (pod nazivom 'Vijavica') prvi put od Dimitrija Demetra na hrvatski 'slobodno', kako prevodilac u naslovu ističe, prevedena i čak djelomice i lokalizovana (radnja je u prijevodu prenesena u naš Srijem), pohrvačena je ona pet puta: god. 1864. u 'Slavoncu' (br. 34-35 pod nazivom 'Vijavica'), god. 1893. u 'Domu i svijetu' (str. 375. i dalje pod nazivom 'Bura') i u 'Narodnim novinama' (br. 153-156 pod nazivom 'Mećava' te konačno bez oznake godine u 'Odabranoj biblioteci' (sv. 2. u Sarajevu) u prijevodu M. M.“ (Badalić, 1937: 21–22).

i Bogović, jednako kao i Puškin, šalje svoga junaka u bojno Kreševo, da bi tamo, stekavši slavu i karijeru, stekao i ljubav nesklonih roditelja. I tako se dešava, da iste godine, za Napoleonova pohoda protiv Rusije, oba naša junaka, Puškinov Vladimir Burmin i Bogovićev Ivan Kuljanić, polaze na isto bojno polje, u Rusiju. Obadvojica se po programu hrabro bore, obadvojica budu ranjeni, obadvojica su odlikovani (...) – i obadvojica sretno stižu u željenu luku braka sa svojom bogatom miljenicom. (Ibid.)

U želji da dokaže kako je Bogović svoju novelu „koncipirao (...) pod premoćnim utiskom 'Mečave'“ (ibid. 22), Badalić spaja dva muška lika u jedan pa se Vladimir Nikolajevič i pukovnik Burmin u njegovoj interpretaciji slijevaju u nepostojeću figuru Vladimira Burmina. Iako se može doimati da je ovdje riječ o kritičkom cjepidlačenju i nepotrebnj strogoći u pristupu, na Badalićev previd ukazujem iz razloga što je on izuzetno zanimljiv iz perspektive interpretacije Puškinove pripovijesti. Nije mi, drugim riječima, namjera prozivati kritičara koji je prije više od osamdeset godina slučajno pomiješao u svome radu imena likova, nego mi je želja pokazati zašto Badalićeva zbrka oko Marijina bračnog druga uopće nije slučajna: ona naime proizlazi iz ideala *Jednoga* koji se raspoznaje u koncepciji *jedne i prave* ljubavi kao *jedne i prave* priče, koncepciji koja se u Belkinovoj zbirci radikalno destabilizira i dovodi u pitanje.

U prvom dijelu pripovijesti pratimo naime razvoj ljubavnog odnosa Marije i Vladimira, koji nije uspio zauzeti položaj njezina supruga, dok je drugi dio posvećen vezi Marije i Burmina koji pak nije znao da je u prošlosti već postao njezin muž. Kao što ću nastojati izložiti u analizi, pozivajući se na Kierkegaardova razmatranja paradoksalnog koncepta *prvih ljubavi*, Puškinova „Mečava“ iznosi na vidjelo upravo jaz između objekta-žudnje i strukturne pozicije koju objekt zauzima.

\* \* \*

Počevši od svoje doktorske disertacije, koja je objavljena pod naslovom *O pojmu ironije sa stalnim osvrtom na Sokrata* (1841), Søren Kierkegaard u svojem se radu nije prestao bavljati proturječjima ironije. Kako tumači Kevin Newmark, promišljanje ironije i indirektna komunikacije daje se shvatiti kao ishodište Kierkegaardova cjelokupnog filozofsko-književnog projekta (usp. Newmark, 2012: 42–43). U luku koji se proteže od Sokratove do romantičke ironije, Kierkegaard u svome radu pokazuje zašto se naslovni koncept opire izravnom određenju – pa tako predodžbu o ironiji uspoređuje sa slikom „vilenjak[a] s kapom koja ga čini nevidljivim“ (Kierkegaard, 2020: 15). Kako bi ilustrirao svoju tvrdnju o negativnosti koja je inherentna ironiji te oprimjerio zijev koji ocrtava u raspravi, Kierkegaard se zadržava na opisu određenih vizualnih i auditivnih obmana. Prvi primjer koji autor navodi odnosi se na sliku Napoleonova groba koja predočava dva visoka drve-

ta koja bacaju sjenu na njegov grob, a između kojih se nazire tek prazan prostor. Ukoliko se slika pogleda iz drugoga kuta, „iznenada iz toga Ništa istupa sam Napoleon“ kojeg je zatim nemoguće više ispustiti iz vida (usp. ibid. 23). Pripisavši dakle Sokratovim govorima anamorfički preokret koji zamjećuje na slici, Kierkegaard zaključuje da je „u tom praznom prostoru, u tom Ništa, prikriveno ono najvažnije“ (ibid.). Utoliko što Sokratovu ironiju Kierkegaard prisposobljuje, kako tumači Newmark, slikom „praznog prostora“, odnosno prostora koji „doslovno sadrži ništa“, slika Napoleonova groba predstavlja „figuru Sokratovih vlastitih riječi“ (Newmark, 2012: 54–55). Drugi primjer koji Kierkegaard izdvaja tiče se neobičnih mjesta u prirodi „koja su tako čudnovato uređena da onoga koji govori ne mogu čuti ni oni koji najbliže stoje, već samo oni koji su na određenoj tački koja je često na velikom rastojanju“ (Kierkegaard, 2020: 23). Dok se izravna komunikacija ovdje raspoznaje kao razgovor gluhih, Sokratovi govori – koji u jezičnu računicu uključuju neuračunljiv element kao „neizravnu figuru Napoleonove glave“ (Newmark, 2012: 54) – razotkrivaju zamke priopćivosti, „nemogućnost da subjekt direktno izrazi istinu svojih vlastitih misli“ (ibid. 41).

Kao da dubi rupu ili gradi razmak koji je prethodno odredio kao nužan preduvjet komunikacije, Kierkegaard se u studiji *Ili/ili* (*Enten-eller, I–II*, 1843) oslanja na autorefleksivne jezične procedure, zbog čega se njegovo djelo u kritičkoj literaturi niti ne pokušava konceptualno odvojiti od pjesništva (usp. Mackey, 1971). Studija, naime, koja nastaje dvije godine nakon disertacije nije, kako tvrdi Roger Poole, „ni filozofski traktat niti niz predavanja“, nego je „za početak i prije svega književni tekst“ (Poole, 2004: 46) koji povlači čitatelja, kako ćemo vidjeti u nastavku, sve dalje i dalje u ponore ironije. Slijedom njihove istovjetne strukture kineskih kutija, Kierkegaardov postupak autoreferencijalnog uokvirivanja čitat ćemo usporedo s Puškinovom zbirkom „Belkinove pripovijesti“ koju ćemo promatrati kao bezdano polazište hrvatske preporodne novelistike.

Kako doznajemo iz predgovora urednika Victora Eremite, studija koja nosi naslov *Ili/ili* zapravo je ukoričeno izdanje rukopisa koji je igrom slučaja pronašao skrivenog u drvenoj konstrukciji unutar pisaćeg stola iz jedne staretinarnice. Otkrivši u dvostrukom dnu ladice smotuljak tekstova, sretni nalaznik uočio je da se listovi mogu, s obzirom na razliku u izgledu i sadržaju teksta, podijeliti u dvije skupine. Dok je prvi tekst napisan čitljivim slovima, na nekim dijelovima čak i krasopisom, „na nekoj hartiji ručne izrade, u četvrtini, sa prilično širokom ivicom“, u drugom se uočava posve drukčija grafija: „[r]ukopis je bio jasan, nešto izdužen, jednoličan i jednostavan i izgleda da je pripadao nekom činovniku“ (Kierkegaard, 1979: 10). Osim što je napisan na papiru na kojem se inače „pišu povelje i slične

stvari“, drugi snop tekstova otkriva da je riječ o piscima koja su bila upućena autoru prve skupine tekstova, odnosno piscu, kako ćemo doskora doznati, estetičkih rasprava. Iako je iz teksta razabrao ime i funkciju drugog autora – riječ je naime o sudskom savjetniku Wilhelmu – Victor odlučuje obojicu nasloviti prvim slovima abecede, A i B. Među spisima koje je pronašao nalazila se još i „gomila cedulja, na kojima su bili ispisani aforizmi, lirski izlivi, razmišljanja“ (ibid.), a koje je Victor – pripisavši ih osobi A – izdvojio na početak zbirke te im odabrao naslov i dometnuo im moto. Dodatnu pomutnju u rukopisnu ostavštinu koju nam urednik opisuje u svojem uvodu unosi činjenica da se autor A poslužio onime što Victor naziva „stari[m] novelistički[m] trik[om]“ (ibid. 13), A se naime odlučio predstaviti kao izdavač tekstova, a ne kao autor, zbog čega Victor zaključuje: „jedan autor je tu da se nalazi u drugom kao kovčežić u kineskoj igri s kovčežićima“ (ibid.).

Poglavlje na kojem se kanim zadržati pripada prvom dijelu Victorove zbirke, a odnosi se na kazališnu recenziju koju je autor teksta u tekstu, autor A, naumio napisati za časopis pod uredničkom palicom Frederika Unsmanna koji je u međuvremenu, međutim, prestao izlaziti i koji je pukim slučajem završio godinu dana kasnije unutar, ako tako možemo kazati, korica posve drugih novina.

U tekstu koji je zamišljen kao prikaz Scribeove jednočinke *Prve ljubavi* (*Les premières amours*, 1825) odnosno kao osvrt na njezinu scensku izvedbu, autor se od samog početka teksta poigrava odnosom okvira i umetka, odnosno vanjštine i unutrašnjosti. Kritička studija o *Prvim ljubavima* u svojem uvodu naime sadrži samostalnu estetičku raspravu o stvaralačkoj pobudi, sugerirajući time da će se povod zaljubljenosti i stvaralačka želja moći na neki način povezati. Zrcaleći odnos subjekta naspram objekta-uzroka žudnje koji zatječe u arhitektonici Scribeove drame, u uvodnoj diskusiji A ne uspijeva dokučiti koji je pravi povod njegovu pisanju teksta o pravoj ljubavi. Ustvrdivši kako se njegova estetska rasprava o konceptu povoda može smatrati „suvišn[om] kao suvišna naslovna strana koja se prilikom koričenja knjige ne povezuje“ (ibid. 207) A zatvara okvir teksta kazavši kako je time „uvod završen“ (ibid.). Unatoč tome ili upravo zbog toga, A ne čini ništa drugo nego nastavlja diskusiju o povodu, govoreći potanko o zbivanjima iz osobnog života koja su dovela do nastanka njegova rada. Poigravajući se procedurama ironije, A remeti zamišljaj žanrovske jednovrsnosti, kako filozofije i književnosti, tako i života i umjetnosti<sup>2</sup>. Izlažući slo-

ženi prepletaž Scribeove komedije i vlastita osobna života, A ističe kako se njegov život odvijao poput dobro skrojenog komada ili u skladu sa zapletima sentimentalnih romana. U opisu svoje prve ljubavi autor A kanda sam uočava Scribeov dramaturški model, priznavši da je o sebi mislio kao o kakvom dramskom liku odnosno junaku iz romana:

Pre nego što sam mogao i pomisliti na to da joj otkrijem svoja osećanja, morao je preminuti bogati ujak čiji sam bio jedini nasljednik. I to mi je izgledalo lepo; jer u svim romanima i komedijama koje sam poznavao nalazio sam junaka u sličnoj situaciji, i oduševljavao sam se misleći da sam poetski lik. Tako je, dakle, proticao moj lep i poetski život... (Ibid. 207)

Kao što se dramsko pjesništvo pretvorilo u savršen izraz filozofske misli, tako je i umjetnička iluzija postala ne samo „pravi izraz“<sup>3</sup> ljubavnih osjećaja, nego i njihovo izravno ostvarenje: „[t]aj komad, svojom pesničkom snagom, rascvetaće ljubav u mojim grudima, tako da će se njen svet naglo otvoriti, kao Hristovo cveće“ (ibid. 208). I doista, odmah pri dolasku u kazalište A je ugledao izabranicu svoga srca kako sjedi na galeriji, što je samo osnažilo njegovu otprije uspostavljenu identifikaciju s protagonistima komada: „[k]ao što se Emelina i Šarl jedno drugom zavetuju, tako smo se i mi jedno drugom zavetovali da ćemo gledati komad svaki put kad bude prikazivan“ (ibid. 210). Zavjet ljubavne vjernosti pretvorio se u odanost kazališnoj umjetnosti, zbog čega je A kao pravi zaljubljenik u teatar pogledao sve njegove danske, njemačke i francuske izvedbe<sup>4</sup> te je naposljetku postao u pogledu toga djela, kako kazuje, i sam „stvaralac“ (ibid.) – autor A.

Okrenuvši se naposljetku najavljenom predmetu analize, A ispisuje u jednu ruku hvalospjev Scribeovom djelu – za djelo kazuje da je „komad (...) bez mane, tako savršen da bi samo on Scribea morao učiniti besmrtnim“ (ibid. 214) no kao što je slučaj sa

filozofijom i retorikom“ (Schlegel, 2006: 143). Naime, cilj romantičke poezije prema Schlegelu jest pomiješati „poeziju i prozu, genijalnost i kritiku, umjetničku poeziju i prirodnu poeziju, dijelom ih stopiti, zatim pjesništvo oživotvoriti i učiniti zabavnim, a život i društvo učiniti poetskim...“ (ibid.). Naposljetku, u kontekstu razmatranja Kierkegaardova teksta, nije na odmet spomenuti kako je za Schlegela „[r]omantička poezija među umjetnostima ono što je (...) ljubav u životu“ (ibid. 144). Da se odjek Schlegelova romantičkog projekta koji programatski odbija postaviti granice filozofije i književnosti dađe naslutiti u refleksijama osobe A uočavamo već u činjenici što je A, kako primjećuje Sigi Jöttkandt, upravo u dramskom pjesništvu pronašao „savršen izraz estetskih teorija“ (Jöttkandt, 2010: 124).

<sup>3</sup> „Prva ljubav – pomislio sam – to je baš pravi izraz za tvoja osećanja“ (Kierkegaard, 1979: 208).

<sup>4</sup> Govoreći o odnosu teatra i ponavljanja odnosno ponavljanja i predstavljanja, Alenka Zupančič u svojoj studiji *Ubaci uljeza* upućuje na francusku teatarsku terminologiju prema kojoj „[u] teatru, počinjemo s 'ponavljanjem', jer se probe nazivaju *répétitions*, a na kraju imamo *la première*, ono prvo (izvedbu odnosno prvu večer). Ponavljanje ne ponavlja neko prvo pojavljivanje, nego prije vodi prema njemu...“ (Zupančič, 2011: 242).

<sup>2</sup> U tom pogledu, u Kierkegaardovoj metodi možemo raspoznati odjek Schlegelova zamišljaja romantičke poezije kao „progresivn[e] univerzaln[e] poezij[e]“ koja ne samo što objedinjuje „sve rastavljene vrste poezije“, nego i zbližava „poeziju s

svakim ironijskim diskursom, u drugu ruku ili drugom rukom, autor A revno pobrojava greške i dramskoj konstrukciji nalazi nedostatke. Kao što ćemo vidjeti i na primjeru Puškinove zbirke pripovijesti, tekst opetovano kazuje drugo od onoga što tvrdi, počevši od toga da je ono *prvo* iz naslova uvijek već unaprijed *nešto drugo*, odnosno da je prvo uvijek već u množini.

Opisujući protagoniste komada, rođake Emmeline i Charlesa, A ističe kako su djetinjstvo proveli zajedno, čitajući romane te kako su prije nego što je Charles otputovao u inozemstvo obećali jedno drugome vjernost. Kad se nakon desetogodišnje odsutnosti vrati u dom svojega ujaka, Charles ondje zatječe maskerađu kojoj se odlučio pridružiti te se preoblači u Emmelininog udvarača Rinvillea. Kako doznaje po povratku, Rinville se neposredno prije odlučio predstaviti kao Charles i tako osvojiti Emmelinino srce. Emmeline se naime protivi očevoj želji da se uda za Rinvillea te se strogo drži formule koju je usvojila preko lektire: *da je prva ljubav jedina prava ljubav, odnosno da se u životu samo jednom ljubi* (usp. ibid. 219). Po povratku pravoga Charlesa, za kojeg se u međuvremenu saznaje da je već stupio u bračnu vezu i upao u dugove, prijevara se razotkriva, a Emmeline odlučuje prihvatiti Rinvilleovu ruku. Unatoč činjenici da se rasplet doima jednostavnim i predvidljivim, kritičar-stvaratelj A upozorava da svršetak komada zapravo ostavlja gledatelja na propadljivom terenu zaključka, da gledatelj „otkriva da tlo na koje je stao uopšte nije čvrsto tlo, nego, tako reći, kraj neke klackalice i, stupivši na nju, odbacuje ceo komad iznad sebe“ (ibid. 223). „Nakon što padne zavjesa“, zaključuje A svoje kazališno-estetičke refleksije, „ne preostaje ništa osim ničega“ kao svojevrсни ponor u kojem odzvanja smijeh koji „ne dolazi od pojedinca“ već je „jezik svjetske sile i ta sila je ironija“ (usp. ibid. 235 i Kierkegaard 1987: 273).

Budući da estetičar i erotičar A o prvoj ljubavi ne govori u numeričkom smislu (usp. ibid. 208), kritičarka Sigi Jöttkandt na čiju ću se studiju *First Love: A Phenomenology of the One* osloniti u analizi, kazuje kako u njegovim tezama „nije teško prepoznati sjenke Freudova izgubljenog objekta“ (Jöttkandt, 2010: 126) odnosno objekta koji se u Lacanovovoj algebri naziva *objekt malo a* (*objet petit a*), objekt-povod žudnje. Slijedom podudarnosti Emmelinine maksime i psihoanalitičkih sentenci, Jöttkandt Emmelinin pristup ljubavi povezuje sa psihoanalitičkim konceptom fantazme, u smislu u kojem fantazma postavlja trajni i nepromjenjivi okvir žudnje. S obzirom da se obrazac žudnje ne može poništiti, Jöttkandt ističe kako je „svaki od naših ljubavnika“, neovisno o njihovim razlikama, „na nekoj nesvjesnoj razini Isti“ (ibid. 131). Iz toga ishodi da naša mogućnost izbora ljubavnika nije slobodna koliko se doima: utoliko što ostajemo odani svojem okviru žudnje, možemo kazati, tvrdi

Jöttkandt, da uvijek ostajemo vjerni svojoj prvoj ljubavi (ibid.).

Pomno analizirajući dramske likove i dramsku strukturu, estetičar se posebno usredotočio na specifičnu poziciju koju u odnosu spram Emmeline zauzima Charles. Emmelinin Charles predstavlja figuru, kako kazuje A, koju je moguće označiti slovom X odnosno terminom „desideratur“ (ono što je željeno) (usp. Kierkegaard, 1979: 268). Razlog iz kojeg A hvali komediju nazvavši je „malim remek-djelom“ (ibid. 248) tiče se činjenice da mehanizam Scribeove dobro skrojene konstrukcije omogućuje nepoznanici da izađe na vidjelo upravo kao nepoznanica. Drugim riječima, Scribeova dramaturška jednadžba sadrži varijablu koju ne možemo odrediti pa namjesto rješenja možemo tek potvrditi ono što ne znamo: niti je lažni Charles Emmelinin Charles, niti je „pravi Charles njezin Charles“ (Jöttkandt, 2010: 125). Zadržavši se na prizoru prepoznavanja, A objašnjava nadalje da komični učinak ne proizlazi iz početne zamjene Rinvillea za Charlesa, već upravo suprotno:

duhovitost se nalazi u tome što Emmeline u Rinvilleu prepoznaje nekoga koga uopšte ne poznaje. Duhovitost se (...) nalazi u tome što se pokazuje da ona ne poznaje Charlesa. To što se dogodilo Rinvilleu dogodilo bi se pod istim okolnostima i svakom drugom muškarcu, ona bi i za tog smatrala da je Charles. (Kierkegaard, 1979: 230)

Emmeline dakle, ističe Jöttkandt, nije najednom shvatila da je čitavo vrijeme bila zaljubljena u Rinvillea kao lažnoga Charlesa (Jöttkandt, 2010: 125), Rinville je polučio ljubavni uspjeh samo zato što je zauzeo strukturnu poziciju odsutnog objekta – prisvojio je masku Charlesa kao objekta-povoda žudnje.

Kao što je fiksijska čitateljica u empirijskoj stvarnosti naišla na potvrdu znanja koje je stekla čitajući sentimentalne romane – a koje se sažima u tvrdnji da je *prva ljubav doista prava ljubav i da svatko ljubi samo jednom* – tako je i gledateljica predstave vlastitim ljubavnim iskustvom posvjedočila Emmelininoj maksimi. Ljubavna zgoda iz prošlosti koju opisuje estetičar usporedo s kazališnim refleksijama odigrala se, naime, prema istom obrascu koji zatječemo u Scribeovoj drami: nakon što se dugo vremena nisu susreli, A je vidio svoju nekadašnju izabranicu srca, zaručenu i sretnu. Njegova neimenovana draga tada mu je „ispričala istu istoriju kao i Emmeline, naime, da je samo prva ljubav istinska ljubav“, priopćivši mu pritom da ga zapravo „nikad nije volela i da je njen verenik bio njena prva ljubav“ (Kierkegaard, 1979: 211).

Budući da je Emmelinina ljubav prema Rinvilleu isključivo motivirana zamjenom, estetičar A zaključuje da je svršetak komedije potpuno samovoljan, odnosno da „komad nema ni kraja“ (ibid. 222–223). Stoga A uspoređuje Emmelinino traganje za prvom ljubavi s putovanjem koje se poduzima u

potrazi „za zdravljem, koje je, kako se kaže, uvijek jednu stanicu ispred“ (usp. Kierkegaard, 1987: 259, Kierkegaard, 1979: 223). Paradoks vremenske strukture koju opisuje estetičar A vraća nas na uvodno uspostavljenu analogiju između povoda stvaranju i uzroka ljubavi: objekt jezično-ljubavne želje nalazi se od početka izvan vlastitog okvira, u onkraj ili u polju onostranog, kao da se nalazi u drugoj vremenskoj dimenziji. U toj se izmaknutoj točki susreću razlog zaljubljenosti i povod stvaralaštva – kao što smo nastojali opisati, upravo se susret s tekstem opetovano zatječe na samom početku, na izvorištu želje. Neovisno je li riječ o Victoru Eremiti koji se susreće s rukopisom odnosno estetičkim raspravama, ili je riječ o A-ovu susretu sa Scribeovom dramom, ili je pak riječ o njegovoj neimenovanoj ljubavi koja se susreće s kazališnom predstavom u kojoj se Emmeline susreće s ljubavnim romanima, na mjestu početka i prvoga u redu uvijek se nalazi tekst.

Govoreći, naime, što ga je nagnalo da se ponovo lati pera i iznova napiše prikaz Scribeove drame koji je toliko dugo odgađao napisati da je časopis koji ga je trebao objaviti prestao izlaziti, A nedvosmisleno upućuje u smjeru zaključka da želja za pisanjem izvire iz korica knjiga:

Ako čovek, naime, spada u „sektu čitalaca“, ako se na ovaj ili onaj način ističe kao vredan i pažljiv čitalac, onda drugi počinju sve više i više smatrati da će se iz njega ispileti neki pisac, jer kako kaže Hamann: „Deca postaju ljudi, device – neveste, a čitaoci – književnici.“ (Kierkegaard, 1979: 212)

Oslanjajući se implicitno na Diotimino određenje erosa kao želje za stvaranjem iz Platonova *Simpozija*, estetičar A sugerira da želja za pisanjem i ljubavna žudnja imaju isto ishodište: čitatelji dakle imaju mogućnost postati književnici i ljubavnici. Na potonjoj poveznici, kao što je poznato, inzistirao je u svojem književno-teorijskom radu Roland Barthes, uputivši i sam na paradoks vremenske logike koju opisujemo: „Pišem zato što sam čitao, ali što se zapravo nalazi na početku lanca? Tko je pisao prvi?“ (Barthes, 2018: 118). U tekstu u kojem razmatra porijeklo želje za pisanjem, Barthes oertava petlju žudnje u kojoj se ponavljanje zatječe na početku:

Dakle, koliko mogu tu stvar proniknuti, znam da pišem kako bih zadovoljio jednu želju (u jakom smislu riječi): Želju za pisanjem – No ne bih mogao reći da je ta Želja podrijetlo Pisanja jer mi nije dano da u cijelosti spoznam svoju želju i da dokučim njeno odredište: želja može uvijek biti nadomjestak za neku drugu želju, a ja slijepi subjekt skutren u imaginarnom, nemam moć rasvijetliti svoju želju sve tamo do njene izvorne prirode; mogu jedino reći da želja za pisanjem ima bar jedno izvjesno polazište koje mogu prepoznati. To je polazište ugoda, užitak, osjećaj radosti, likovanja, ushita, što ih osjećam pri čitanju nekih tekstova koje su napisali drugi. (Ibid.)

Utoliko što se odnos čitatelja prema tekstu opisuje kao ljubavni susret, književni tekst za Barthesa zauzima položaj izgubljenog objekta koji naziva još i „blok“ odnosno „paket[om] čiste želje“ (ibid. 127). Odnos čitanja i pisanja koji se nalaze u „trajnom pokretu uzajamnog poticanja“ Barthes naposljetku uspoređuje s vjenčanjem (ibid. 120) kao tajnom susreta i spoja između dvoga.

\* \* \*

Prateći istu preobrazbu iz slušatelja u čitatelja te iz čitatelja u ljubavnika u nastavku ćemo izložiti analizu pripovijesti „Mečava“ koja se nalazi unutar kutije *Belkinovih pripovijesti* koje su – baš poput Kierkegaardova djela *Ili/ili* – objavljene anonimno, tek uz inicijale urednika – A. P.

Na tragu strategije uokvirivanja koje smo prethodno naznačili u Kierkegaardovom djelu, u Puškinovom ciklusu pripovijesti uputit ćemo na složenu paratekstualnu mrežu koja nam onemogućuje da povučemo jasnu granicu između izvanjskog i unutrašnjeg, okvira i umetka, korica i listova. Kako ćemo istaknuti u nastavku, informacije koje nam pružaju paratekstualne sastavnice teksta ne samo što nisu pouzdane, nego možemo kazati da nas stavljaju u istu poziciju u kojoj se nalazi, prema estetičaru A, čitatelj Scribeove drame koji naposljetku ostaje suočen sa spoznajom da „tlo na kojem stoji uopće nije čvrsto tlo nego, tako reći, kraj neke klackalice“ (Kierkegaard, 1979: 223). Već na samom početku zatječemo moguću pomutnju u pogledu imena autora te naslova teksta jer anonimno objavljena zbirka nosi u naslovu upravo ime autora: „Pripovijesti pokojnoga Ivana Petroviča Belkina“. Pa ipak, kako doznajemo iz predgovora priređivača izdanja, pripovijesti koje u naslovu sadrže njegovo ime, ne mogu se, strogo gledajući, pripisati Ivanu Petroviču – on je samo posrednik koji je zapisao ono što su mu drugi ispričali. U bilješki u prologu izdavač napominje kako je Belkin iznad svake pripovijesti rukom pribilježio od koga je čuo pojedinu pripovijest, upisavši čin ili zvanje te početna slova imena i prezimena (usp. Puškin, 1956: 36). Unatoč tome što je Belkin na prvoj stranici svake priče naznačio tko mu je pripovijest saopćio, izdavač se odlučio intervenirati u rukopis time što je podatke o izvorima objavio zasebno u bilješki na kraju svoga predgovora. Pretpostavivši da će istraživači željeti saznati odakle potječu priče koje je pokojni Belkin zapisao, izdavač nam prenosi sljedeće informacije:

„Glavara poštanske postaje“ napisao je po pripovijedanju naslovnog savjetnika A.G.N.; „Hitac“ – po pripovijedanju potpukovnika I.P.L.; „Izrađivača ljesova“ – po pripovijedanju trgovačkog pomoćnika B.V.; „Vijavicu“ i „Gospođicu“ – po pripovijedanju djevice K.I.T. (ibid. 36)

U želji da „udovolji opravdanoj radoznalosti ljubitelja domaće književnosti“ (ibid. 33) priređivač Belkinove zbirke naumio je naime tekstu dometnuti

predgovor s kratkom bilješkom o autoru te se u potrazi za biografskim podacima obratio njegovoj najbližoj svojti. S obzirom da ga njegova jedina nasljednica uopće nije poznavala, urednik A. P. željkovane informacije o autoru pokušao je pribaviti od pokojnikova bliskog prijatelja i susjeda, čije je neobično pismo zatim uklopio u okvire zbirke. Iz teksta koji nam urednik daje na uvid dade se, međutim, samo utvrditi, kako zaključuje Paul Debreczeny u svojoj analizi, da Belkinov neimenovani prijatelj „ili ima vrlo slabo pamćenje, ili se pokojnoga Ivana Petroviča nema po čemu pamtiti“ (Debreczeny, 1983: 60). Suprotno najavi urednika u kojoj pismo opisuje kao „dragocjen primjer plemenita načina mišljenja i ganutljiva prijateljstva i kao veoma obilan prilog za životopis“ (Puškin, 1956: 33), tekst koji čitamo u nastavku podastire prikaz koji nije niti dirljiv niti opsežan, a o pouzdanosti iskaza najbolje svjedoči zbrka u datumima iz koje proizlazi da je Belkinov prijatelj odgovorio uredniku osam dana prije no što je uopće primio njegovu molbu: u tekstu se navodi da je pismo urednika, koje nosi nadnevak 15. studenoga, primio 23. studenog, a svoj odgovor otpisao 16. studenoga 1830. godine. Dodatnu pomutnju u strukturu pregovora unosi komentar urednika koji, iako izrijekom kazuje kako pismo prenosi „bez ikakvih promjena i napomena“ (ibid. 33), odmah zatim uvrštava napomenu da unosi promjenu: iz bilješke naime saznajemo da je ipak odlučio ispustiti jedan ulomak iz pisma jer ga smatra suvišnim (ibid. 35).

Iz šture biografske crtice neznanog Belkinova druga doznajemo da je književnik Ivan Petrovič jednako uživao u slušanju priča koliko i u pisanju te da je uopće lako potpadao pod utjecaj priča. Povjervavši glasinama koje su o njemu širili nezadovoljni seljaci, Belkin je otpustio upravitelja imanja te je poslove prepustio ključarici „koja je stekla njegovo povjerenje [upravo] vještinom u pripovijedanju“ (Puškin, 1956: 34). Zbog spomenute ključarice inače bogata Belkinova rukopisna ostavština samo je donekle sačuvana: kako bez mnogo žaljenja konstatira Belkinov prijatelj, ona je tijekom zime oblijepila sve svoje prozore prvim dijelom nedovršena romana, kao što je i inače koristila papire za „različite domaće potrebe“ (ibid. 36). Listovi nedovršenog rukopisa, kako možemo pretpostaviti dakle, našli su se na udaru vjetrova i propuha – podižući kovitlac koji će se preseliti u pripovijest „Mećava“.

S obzirom da pričama uvijek prethode samo druge priče, odnosno da su na početku knjiga uvijek knjige, ne iznenađuje što su sve pripovijesti Belkinova ciklusa, uključujući i prolog, uokvirene epigrafima. Iako je riječ o navodima iz pera isključivo ruskih književnika – Denisa Fonvizina, Aleksandra Bestuževa Marlinskog, Jevgenija Baratinskog, Vasilija Žukovskog, Gavrila Deržavina, Pjotra Vjazemskog, Ipolita Bogdanoviča – u *Belkinovim pripovijestima* dade se raspoznati gust intertekstni splet, ponajprije engleske, francuske i njemačke nacio-

nalne književnosti (usp. Bethea i Davydov, 1981). Puškin naime, upozorava Renate Lachmann u svojoj analizi *Jevgenija Onjegina*, „markira ili zastire svoje intertekstove, subtekstove ili predtekstove. Njihovo isticanje pripada semantičkoj opremi njegova teksta u istoj mjeri kao i njihovo prikriivanje“ (Lachman, 2004: 81).

Počevši dakle od pripovjedača iz trećeg plana koji variraju „tradicionalno-pjesničke sižee“, primjerice, siže *Romea i Julije* u *Gospodici-seljanki*, pa preko pripovjedača Belkina, Puškin prema tumačenju Mihaila Bahtina suprotstavlja jezik pripovjedača „onim književnim vidokruzima i gledištima na čijoj se pozadini opažaju“ (Bahtin, 2019: 88). Naglasivši kako je Belkin „'prozaičan' čovjek, lišen pjesničke patetike“, Puškin je u Belkinu, kaže Bahtin, kao i u pripovjedačima iz trećeg plana, stvorio posebno „'nepjesničko' gledište na predmet“ (ibid.). Belkin je, prema tome, Puškinu važan prije svega kao „tuđi glas“, kao „socijalno definiran čovjek s odgovarajućom duhovnom razinom i odgovarajućim pristupom svijetu, a zatim i kao individualno-karakterološki lik“ (Bahtin, 2020: 184). Iz toga Bahtin zaključuje:

Konačna smisla instancija – autorova zamisao – nije ostvarena u njegovoj izravnoj riječi, nego pomoću tuđih riječi koje su na određen način stvorene i razmještene kao tuđe riječi. (Bahtin, 2020: 181)

Počevši od prijenosa usmene u pisanu pripovijest, prijelaza ženskog glasa u muško pismo, u „Mećavi“ i „Gospodici-seljanki“ i na tematskom planu otkrivamo istu maskeradu koju zamjećujemo u preobrazbi pripovjedača. Izdvajajući se, naime, među pripovijestima koje su Belkinu kazivali muškarci s naznačenim važnim društvenim funkcijama, o „Mećavi“ i „Gospodici-seljanki“ saznajemo samo da pripadaju ženskom glasu, gospodici K.I.T. te da jedine takoreći dolaze u paru. Osim što su povezane istim usmenim izvorištem, „Mećava“ i „Gospodica-seljanka“ dadu se promatrati kao blizanačke pripovijesti i s obzirom na karakter glavnih junakinja: i Marija Gavrilovna iz „Mećave“ i Lizeveta Grigorjevna iz „Gospodice-seljanke“ čitateljice su pa se utoliko u kritičkoj literaturi navode i kao dvojnice Tatjane Larin iz *Jevgenija Onjegina*<sup>5</sup>, glasovite ljubiteljice Richardsona i Rousseaua. Spomenutoj fikcionalnoj povorci – koju predvode Scribeova Emmeline i estetičareva neimenovana draga – možemo domisliti i Demetrovu strastvenu čitateljicu iz „Jedne noći“, Milicu<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Belkinove pripovijesti nastaju tijekom Puškinova boravka na imanju u Boldinu, što se smatra izuzetno plodnim stvaralačkim razdobljem tijekom kojeg je autor još napisao i posljednje poglavlje *Jevgenija Onjegina*, *Male tragedije*, *Povijest sela Gorjuhina*, *Kučicu u Kolomni* te *Bajku o popu i o njegovu pomoćniku Baldi*.

<sup>6</sup> Kao da se i same kovitlaju na vjetru, riječi gospodice K.I.T., pripovjedačice iz trećeg plana, doletjele su u pripovijest

Slijedom formule koju nam na početku iznosi pripovjedač „Mečave“, polazište želje i povod za ljubljenosti nalazi se u knjigama: „Marija Gavrilovna“ naime „odgajala se na francuskim romanima pa je prema tome bila zaljubljena“ (Puškin, 1974: 71). Pri tome je „[p]redmet njene ljubavi“ bio siromašni potporučnik Vladimir s kojim je održavala tajnu vezu. Nakon što je stigla zima koja je spriječila njihove sastanke, Marija i Vladimir odlučili su pobjeći zajedno i tajno se vjenčati. Vjenčanje Marije i Vladimira ne uspijeva se, međutim, održati: zbog snažna nevremena mladoženja nije uspio stići na dogovoreno mjesto susreta. Na putu prema crkvi koja se nalazi u obližnjem selu Žadrino, Vladimira je sustigla mečava:

podigao se vjetar i nastala je takva mečava da je obnevidio. Snijeg je začas zameo put, okolina je nestala u mutnoj i žučkastoj magli, a kroz nju su letjele bijele pahuljice; nebo se spojilo sa zemljom. (Puškin, 1974: 74)

Kada je u svitanje stigao konačno u Žadrino, Vladimir ondje nije nikoga zatekao. Ostavljajući nas u neznanju o tome što se odvijalo za vrijeme snježne oluje u crkvi, heterodijegetički pripovjedač predlaže da se okrenemo prema Marijinu domu kako bismo doznali drugu stranu priče. Iz opisa događaja koji su se odvijali nakon neuspješna bijega s Vladimirom, saznajemo da se Marija vratila kući provedši naredna dva tjedana u groznici, „na rubu groba“ (ibid. 76). O tome što se zbilo u crkvi one kobne noći kad je mečava prepriječila put sjedinjenja ljubavnika, ne doznajemo, međutim, ništa. Pripovjedač nedvosmisleno potvrđuje da nitko od likova koji su bili uklju-

---

Ivana Petroviča Belkina u čijem se središtu nalazi strastvena čitateljica Marija Gavrilovna – „vitk[a], blijed[a] sedamnaestogodišnj[a] djevojk[a]“ koja se „odgajala (...) na francuskim romanima pa je prema tome bila zaljubljena“ (Puškin, 1974: 71). Demetrova Milica iz „Jedne noći“ – u kojoj Badalić prepoznaje paralelizam s Puškinovom pripoviješću – dijeli njezinu put i godine te „golemu strast od ljubavi“ (Demeter, 1958: 428). Suprotno starijoj sestri Vukoslavi koja je više voljela „pucati iz samokresa nego čitati romane“ (ibid. 427), pripovjedač Milicu opisuje kao „blijed[u] zlatokos[uj] sestru“ (ibid. 428), zamišljenju i sjetnu, te sklonu prepustiti se čitanju ili šetnji grobljem. Poput Puškinovih fikcionalnih obožavateljica Richardsona i Rousseaua, sedamnaestogodišnja Milica ljubav prema sentimentalnim romanima naslijedila je od majke. Naglašavajući kako se Milica „vrgla na svoju pokojnu mater“, pripovjedač je opisuje kao njezinu sliku i priliku: „Imala je iste velike svjetlomodne oči, koje su bile skoro uvijek mokre, istu finu i nježnu kožicu, isti visoki i tanani stas, istu čudljivost, isti ganutljivi glas, istu priklonost k čitanju romanah i turovnih pjesama, iste čudi, iste grčeve“ (ibid. 428). Utoliko što se u njezinu liku raspoznaje zazorno ponavljanje drugoga, Milicu pripovjedač izriječkom određuje kao sablast, kao „prav[u] majčinu] spodob[uj]“ (ibid.). U tom pogledu, karakterizacija Milice podsjeća na opis Tatjane iz *Jevgenija Onjegina*: „Rano se dohvati romana, / za sve joj zamjena je to. / Zanosio je obmanama / i Richardson ko i Rousseau / (...) A šenula je njena mama / od Richardsona već i sama“ (Puškin, 2005: 59).

čeni u tajni dogovor neće kazati ni riječi: Marijina sobarica

nije govorila nikome ništa bojeći se gnjeva svojih gospodara. Svećenik, umirovljeni kornet i mali ulan imali su razloga da šute. Kočijaš Tereška čak ni u pijanstvu nije nikada ništa suvišno govorio. Tako je tajnu sačuvalo više od pola tuceta zavjerenika. (Ibid. 76)

Dok su se svjedoci zavjetovali na šutnju, nesretna je Marija „u neprekidnom bunilu izricala svoju tajnu“ no njezine su riječi gotovo ostale nijeme, toliko su

nesuvisle da je majka, koja se nije odvajala od njene postelje, mogla shvatiti samo to da je njena kćer bila smrtno zaljubljena u Vladimira Nikolajeviča i da je vjerojatno ljubav bila uzročnik njene bolesti. (Ibid.)

Budući da je majka iz njezinih buncanja doznala samo ono što je otkrije znala, da je Marija zaljubljena u Vladimira, tajna i dalje za čitatelje ostaje nepronična. Kao da oponaša kretanje vjetra, Puškinova pripovijest strukturirana je kao vrtlog riječi, a promjena fokalizatora onemogućuje nam da do samoga kraja rekonstruiramo slijed događaja<sup>7</sup>. Utoliko što mečava funkcionira kao slijepa pjega i točka obnevidjelosti – trenutak u kojem se, podsjećam, „nebo spojilo sa zemljom“ (ibid. 74) – Puškinovim čitateljima može se doimati da su i sami upali u narativni kovitlac zbog kojeg im se pred očima zabijelilo. Uostalom, čitateljsko sljepilo ne može se otkloniti, mi nemamo kako doprijeti do prve i prave priče u smislu da umijemo razdvojiti kazivanje gospođice K.I.T. od pripovijedanja Belkina – kao što možemo samo nagađati tko je zadužen za paratekstualne sastavnice zbirke, od epigrafa do naslova. Imamo li dakle na umu bezdanu strukturu Belkinove zbirke, raspoznat ćemo da se neuhvatljiva *prva-prava* verzija priče podudara s položajem *prve-prave* ljubavi. Štoviše, položaj predmeta-želje od početka se sljubljuje s pozicijom jezičnog objekta: „Marija Gavrilovna odgajala se na francuskim romanima pa je prema tome bila zaljubljena“ (ibid. 71). Budući da je dakle bila zaljubljena i prije no što je upoznala Vladimira, ne čudi što će i ona, poput Scribeove Emmeline i estetičareve neznane drage, u završnici spoznati da je prvu ljubav ne biramo sami nego da se proces izbora uvijek već odigrao mimo naše volje odnosno bez našega znanja.

O tome najjasnije svjedoči izreka kojom se Marijina majka tješila shvativši napokon da svojoj kćeri ne može zabraniti da voli Vladimira, a koja glasi *od suđenoga* [supruga] *ni na konju neće uteći* (usp. ibid. 76). Kao dio koji zrcali cjelinu odnosno

---

<sup>7</sup> Boris Tomaševski upravo „Mečavu“ izdvaja kao primjer regresivnog raspeta: onoga koji „u sebe uključuje elemente ekspozicije i koji kao da osvjetljuje obrnutom svjetlošću sve peripetije poznate iz prethodnog izlaganja“ (Tomaševski, 1998: 17).

anticipira kraj pripovijesti, izreka koja se navodi u tekstu izravno se vezuje uz usmeno podrijetlo, odnosno narodnu predaju prema kojoj pripovjedač ne njeguje osobito povjerenje:

Posavjetovala se sa svojim mužem, s nekim susjedima, i napokon su svi jednoglasno odlučili da je već takva sudbina Marije Gavrilovne, da od suđenoga ni na konju neće uteći, da siromaštvo nije porok, da se ne živi s bogatstvom već sa čovjekom, i tome slično. Moralne uzrečice mogu biti veoma korisne kad nismo kadri da sami štogod izmislimo za opravdanje. (Ibid. 76)

Nakon što su, dakle, Marijini roditelji odlučili popustiti te pristati na njezin brak s Vladimirom, on im je u pismu bez ikakvog objašnjenja priopćio da „njevoga noga nikada neće prekoračiti njihova praga“ (ibid. 76) te su ubrzo saznali da je pristupio vojsci. Poginuvši u obrani Moskve, Vladimir nije dočekaо rusku pobjedu nad francuskom Velikom armijom koja je – kako se uvriježilo tvrditi – bila prisiljena na povlačenje upravo zbog zloglasne ruske zime, pretpostavljamo dakle, zbog svojevrsne prolongirane mećave. U središtu dvokrilnoga Puškinova teksta zatječemo prema tome svojevrsno oko oluje ili prsten mećave: digresiju o pobjedi ruske vojske nad francuskom Velikom armijom koja se odigrala uslijed istih vremenskih neprilika u kojima su se zatekli junaci pripovijesti<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> U tom kontekstu valja istaknuti da Napoleonov pohod na Rusiju predstavlja ključan motivski kompleks na koji se nadovezuje Mirko Bogović u svojoj noveli „Slava i ljubav“. Bogovićeve pripovijesti govori o ljubavi koja seže još u djetinjstvo: „djeca [se] združivše, dapače činilo se, da jedno bez drugoga ne može živjeti“ (Bogović, 1957: 402). Opisujući njihove dječje igre, pripovjedač se obraća čitatelju pitajući ga: „Jesi li, mili čitatelju, opazio kadgod, kako se u proljeće pupoljak ruže, obasut ranom rosom kao sitnim biserom, stane razvijati, čim ga obasja prvi žarki trak sunašca ishodnoga? – Ako si to vidio, a to ne treba da ti kažem drugo, do jedino to, da se isto tako u nevinih i mladahdnih grudih Ivanu i Jelici prijašnjedječinsko nagnuće pretvori u ono gorko-slatko čuvstvo, što ga ljudi zovu prvim pojavom ljubavi, što u mladahdnom srcu u zgodan čas niče i procvati“ (ibid. 405). Po nagovoru Janičina oca, velikog štovatelja Napoleona, Ivan se odlučuje pridružiti Velikoj armiji, a otac mu obećaje ruku svoje kćeri ukoliko se kući vrati s ordenom legije časti. Naglasivši značaj koji je u ratu francuske i ruske vojske odigrala „grozna zima“ (ibid. 420), pripovjedač pruža historiografski pregled bitki koje su se odigrale 1812. godine, sve do čuvenog prijelaza preko Brezine do koje je Velika armija stigla „gonjena neprestano strašnom vijavicom“ (ibid. 421). Nakon što je ranjen u bitci kod Krasno-sela, junak Bogovićeve pripovijesti, Ivan Kuljanić sretnim spletom okolnosti uspio se spasiti od sigurne smrti. Našavši ga kako leži na umoru, boljar Kurganov odveo ga je u svoj dvor, gdje ga je njegovao sve do potpunog ozdravljenja. Pisma koja je, međutim, Ivan slao Janici kako bi potvrdio da je živ nisu dospjela do nje – završila su u rukama Krivudića koji je Ivana lažno proglasio mrtvim kako bi on mogao stupiti na njegovo mjesto i oženiti Janicu. Dan prije zakazanog vjenčanja Janice i Krivudića, međutim, Janica na groblju susreće odavna poznatu figuru za koju isprva pomisli da je duh. Ivan sam potvrdi da je „s pomoću božjom i jednog prijatelja uskrsnuo“ (ibid. 249).

Odgovor na pitanje što se, dakle, zbilo tijekom mećave prema kojoj je pripovijest dobila i ime saznajemo tek kada se Marija nakon godina samovanja opet zaljubila, ovaj put u pukovnika Burmina, u čijem imenu kritika nije propustila istaknuti isti hladni vjetar (usp. Schmid, 1984: 520). Imamo li na umu da Marija nikad nije doznala niti što je Vladimira spriječilo da one kobne noći stigne u Žadrino, niti što ga je nagnalo da kasnije odbije prijedlog o vjenčanju koji su mu poslali njezini roditelji, zagonetka koju opisujemo odnosi se na prepreku odnosa između dvoga, na ne-odnos spolova – odnosno na tajno vjenčanje kao tajnu vjenčanja.

Kada Burmin naposljetku odluči izjaviti ljubav Mariji, primoran joj je istovremeno otkriti „strašnu tajnu“, čime je postavio, kako kaže, „među nas nepremostivu prepreku“ (Puškin, 1974: 79) – prepreku za koju Marija ističe da je ionako „uvijek postojala“ (ibid.). Kako ubrzo saznajemo, prepreka njihovu braku odnosi se na zbivanja koja su se odigrala iste one noći 1812. godine kada je Burmin, zalutavši u nepoznat kraj za vrijeme strašne mećave, ušao u polumračnu crkvu u kojoj je mlada zaručnica sjedila u nesvijesti dok joj je sobarica „trljala sljepoočice“ (ibid. 80). Zamijenivši ga pod svjetlom slabih svijeća za nekoga drugoga, pojedinci u crkvi pozvali su ga da pristupi obredu vjenčanja, a on je u mladenačkoj lakomislenosti odlučio odigrati ulogu u predstavi u kojoj se zatekao. Nakon što je završio obred vjenčanja u kojem je on preuzeo ulogu mladoženje, a prije no što je poljubio svoju novopečenu suprugu, žena je uzviknula: „Jao, to nije on, nije on!“ – nakon čega se onesvijestila (ibid.). Marijino pitanje Burminu koje ujedno označava i kraj pripovijesti glasi: „Dakle, vi ste to bili! I vi me ne prepoznajete?“ (ibid.).

S obzirom da *od suđenoga supruga ni na konju nije utekla*, rasplet ne samo da ponavlja riječi izreke, nego i potvrđuje pričanje susjeda koji su i prije „pričali o svadbi kao o gotovoj stvari“ (ibid. 78). Drugim riječima, tajna vjenčanja koju otkrivamo u završnici pripovijesti upućuje na istu vremensku petlju o kojoj smo govorili povodom ljubavno-kazališnih refleksija estetičara A: Burmin stupa na mjesto Vladimira koji stupa na mjesto junaka ljubavnih romana. Drugim riječima, kao i u Scribeovoj komediji, pukovnik Burmin zauzeo je strukturnu poziciju odsutnog objekta, odglumio je Vladimira koji je u prošlosti odglumio fikcionalnog junaka.

Osim što svjedoči o usmenom izvorištu pripovijesti, izreka označava oblik koji „nije početak, nego kraj, supotpis, vidljiv žig koji se utiskuje na nešto što onda sadrži njegov otisak kao iskustvo“ (Jolles, 2000: 147). Izreka dakle koja inicijalno funkcionira kao opravdanje za brak Marije i Vladimira pokazuje se primjenjivom i na obrnutu situaciju i na posve drugoga supruga. Paralelizam izreka koje smo istaknuli u analizi – *da je prva ljubav doista prava ljubav i da svatko ljubi samo jednom te da se od suđenoga ni na konju ne može uteći* – a koje



otkrivaju dvostruko lice iskaza, odnosno dokazuju promjenu i preobrazbu na mjestu prvotnog i pravog, još jednom potvrđuju da je upravo ironija oblikovani princip Kierkegaardova i Puškinova teksta. Iz te perspektive dade se zaključiti kako „pretpostavljena singularnost prve ljubavi koja se neizbježno cijepa u mnoštvo“ (Hughes, 2014: 124) odgovara nedohvatljivoj prvotnosti iskaza, bilo da je riječ o izgubljenim riječima gospođice K.I.T. ili o uzrečici koju Scribeova Emmeline pamti iz sentimentalne lektire. Ocrtavši odsutnost na mjestu prve i prave priče, a ponavljanje u točki početka, Puškinova „Mećava“ iznosi na vidjelo zijeve negativnosti ostavljajući pri tom čitatelja, Kierkegaardovim riječima, „na propuhu“ ironije (usp. Kierkegaard, 2020: 41).

Imajući na umu da „Mećava“ pripada zbirci koju Bahtin navodi među „najkarnevaliziranim Puškinovim djelima“ (usp. Bahtin, 2020: 154), nastojala sam obrazložiti zašto pripovijest ne možemo podvesti pod salonsko-sentimentalnu prozu koja slavi ideal Jednoga, već je valja shvatiti u kontekstu složene Puškinove autorefleksivne igre – jezikom kao elementarnom nepogodom.

## LITERATURA

Badalić, Josip. 1937. *Puškin u hrvatskoj književnosti*, Zagreb: Štamparija 'Grafika'.

Bahtin, Mihail M. 2019. *Teorija romana*, preveli Ivo Alebić i Danijela Lugarić Vukas, Zagreb: Edicije Božičević.

Bahtin, Mihail M. 2020. *Problemi poetike Dostojevskog*, prevele Zdenka Matek Šmit i Eugenija Čuto, Zadar: Sveučilište u Zadru.

Barthes, Roland. 2018. „Želja za pisanjem“, prevela Ingrid Šafranek, u: *Europski glasnik*, XXIII, br. 23, str. 115–131.

Bethea, D., Davydov, S. 1981. „Pushkin's Saturnine Cupid: The Poetics of Parody in 'The Tales of Belkin'“. *PMLA*, 96(1), str. 8–21. Doi:10.2307/462001.

Bogović, Mirko. 1957. „Slava i ljubav“. U: *Djela hrvatskih pisaca: Nemčić, Bogović*, Zagreb: Zora, str. 401–433.

Debreczeny, Paul. 1983. *The Other Pushkin. A Study of Alexander Pushkin's Prose Fiction*. Stanford: Stanford University Press.

Demeter, Dimitrija. 1958. „Jedna noć“. U: *Djela hrvatskih pisaca: Ivan Mažuranić, Matija Mažuranić, Dimitrije Demeter*, Zagreb: Zora, str. 422–441.

Flaker, Aleksandar. 1970. „Prijevodi s ruskoga i hrvatska književnost 1836-1892“. U: *Hrvatska književnost prema evropskim književnostima: od Narodnog preporoda k našim danima*, ur. Aleksandar Flaker i Krunoslav Pranjić, str. 259–280.

Hughes, Carl S. 2014. *Kierkegaard and the Staging of Desire: Rhetoric and Performance in a Theology of Eros*, New York: Fordham University Press.

Jolles, André. 2000. *Jednostavni oblici*, preveo Vladimir Biti, Zagreb: Matica hrvatska.

Jöttkandt, Sigi. 2010. *First Love A Phenomenology of the One*, Melbourne: re.press.

Kierkegaard, Søren. 1979. *Ili-ili*, preveo Milan Tabaković, Sarajevo: Veselin Masleša.

Kierkegaard, Søren. 1987. *Either/Or*, uredili i preveli Howard V. Hong i Edna H. Hong, Princeton: Princeton University Press.

Kierkegaard Søren. 2020. *O pojmu ironije sa stalnim osvrtom na Sokrata*, Beograd: Dereta.

Lachmann, Renate. 2004. „Roman u stihovima Jevgenij Onjegin Aleksandra Puškina i njegova naknadna povijest u djelu Vladimira Nabokova“. U: *Oko književnosti*. Osamdeset godina Aleksandra Flakera, ur. Josip Užarević, Zagreb: Disput, str. 67–94.

Mackey, Louis. 1971. *Kierkegaard: A Kind of Poet*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Newmark, Kevin. 2012. *Irony on Occasion: From Schlegel and Kierkegaard to Derrida and de Man*, New York: Fordham University Press.

Poole, Roger. 2004. „Reading 'Either/Or' for the Very First Time“. U: *The New Kierkegaard*, ed. Elsebet Jegstrup, Bloomington: Indiana University Press, str. 42–58.

Puškin, Aleksandr Sergejevič. 1974. „Mećava“, preveo Aleksandar Flaker. U: *Kapetanova kći i druga djela*, Zagreb: Školska knjiga, 71–80.

Puškin, Aleksandr Sergejevič. 1956. „Belkinove pripovijesti“. U: *Pikova dama*, Zagreb: IBI, str. 33–98.

Schlegel, Friedrich. 2006. *Kritike i fragmenti*, ur. Jure Zovko, preveli Ante Sesar i Jure Zovko, Zagreb: Naklada Jurčić.

Schmid, Wolf. 1984. „Three Diegetic Devices in Puškin's 'Tales of Belkin'“. U: *Language and Literary Theory. In Honor of Ladislav Matejka*, ur. Benjamin Stolz, I. R. Titunik i Lubomír Doležel. *Papers in Slavic Philology*, vol. 5. Ann Arbor: Department of Slavic Languages and Literatures, University of Michigan, str. 505–525.

Tomaševski, Boris. 1998. *Teorija književnosti*, ur. Milivoj Solar, preveo Josip Užarević, Zagreb: Matica hrvatska.

Zupančić, Alenka. 2011. *Ubaci uljeza: o komediji*, preveo Miloš Đurđević, Zagreb: Meandarmedia.

## SUMMARY

### BLOWN AWAY BY IRONY: PUSHKIN AND KIERKEGAARD

Pointing out the significance of Pushkin's cycle *The Tales of the Late Ivan Petrovich Belkin* (1831) in the context of Croatian Romanticism, the paper focuses on the story "Blizzard", which critics have recognized as an intertext of the novellas "One Night" (1846) by Dimitrije Demeter and "Glory and Love" (1853) by Mirko Bogović. In the analysis of Pushkin's "The Blizzard", the author starts from a psychoanalytical reading of Kierkegaard's study *Either/Or*, which brings to light the analogy between the unattainable object of desire and the object of literature. Contending that irony is the formative principle of Kierkegaard's and Pushkin's texts, the paper highlights their abysmal structure, showing that absence in the place of first and true love is identical to absence in the place of the first and true story.

Key words: Pushkin, Kierkegaard, romantic irony, groundlessness [*mise-en-abîme*]