



Република Македонија  
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ – Скопје  
Филозофски факултет  
Последипломски студии по социологија  
Социокултурна насока



МАГИСТЕРСКИ ТРУД НА ТЕМА

## ОПШТЕСТВЕНИОТ РОМАН ВО ЕПОХАТА НА РЕАЛИЗМОТ

Студент:

Филип Трајковски  
Индекс бр. 4287/11

Ментор:

Проф. д-р Антоанела Петковска

Март 2013

Скопје

## СОДРЖИНА

ВОВЕД .....	4
1. ПОМЕЃУ КНИЖЕВНОТО И ОПШТЕСТВЕНОТО ВО РЕАЛИСТИЧКИОТ РОМАН .....	16
1.1. Определба на реализмот .....	17
1.1.1. Генезата на реализмот .....	18
1.1.2. Критички и книжевни определби .....	22
1.1.3. Општествени одредници на реализмот .....	28
1.2. Општествено-книжевни проникнувања .....	32
1.2.1. Општественото влијание врз реалистичкиот роман .....	34
1.2.2. Општествената функција на реалистичкиот роман .....	39
1.2.3. Романот во продолженија и создавањето на книжевното поле .....	44
1.3. Општествено-книжевна (ко)егзистенција .....	47
1.3.1. Францускиот реалистички роман .....	49
1.3.1.1. Реалистичкиот роман во француското општество .....	49
1.3.1.2. Француското општество во реалистичкиот роман .....	51
1.3.2. Англискиот реалистички роман .....	55
1.3.2.1. Реалистичкиот роман во англиското општество .....	55
1.3.2.2. Англиското општество во реалистичкиот роман .....	57
1.3.3. Рускиот реалистички роман .....	61
1.3.3.1. Реалистичкиот роман во руското општество .....	61
1.3.3.2. Руското општество во реалистичкиот роман .....	63
2. РЕАЛИЗМОТ НА(СПРОТИ) МОДЕРНИЗМОТ И ПОСТМОДЕРНИЗМОТ .....	69
2.1. Анти-реализмот на модернизмот и постмодернизмот .....	71
2.1.1. Франкфуртската школа и фасадата на реализмот .....	72
2.1.2. Ролан Барт и пигмалионската измама на реализмот .....	73
2.1.3. Жак Дерида и деконструкцијата на реализмот .....	76
2.2. Апологија на реализмот .....	78
2.2.1. Ѓерѓ Лукач и реалистичкиот светоглед .....	78
2.2.2. Ерих Ауербах и западниот мимезис .....	81
2.2.3. Фјодор М. Достоевски и актуелноста на реализмот .....	82
2.2.3.1. Фјодор М. Достоевски и предизвиците на модерноста .....	83
2.2.3.2. Влијанието на Фјодор М. Достоевски врз Андре Жид .....	86
2.2.3.3. Фјодор М. Достоевски во постмодерен контекст .....	88
2.2.3.4. Влијанието на Фјодор М. Достоевски врз Курт Вонегат .....	90
2.3. Перспективите на реалистичкиот роман .....	92
2.3.1. Стварноста како книжевен проблем .....	92
2.3.2. Реализмот како (анти-)демократски проект .....	97
2.3.3. Уметноста на романот и/или романот како уметност .....	100
ЗАКЛУЧОК .....	104

ПРИЛОЗИ .....	114
I Хронологија на најзначајните општествени случувања .....	114
II Преглед на писатели .....	117
III Галерија .....	123
БИБЛИОГРАФИЈА .....	125
I Користена литература .....	125
II Дополнителна литература .....	130

## ВОВЕД

Формулирајќи ја техниката на линеарна перспектива, во трактатот „За сликарството“ (1435.) италијанскиот сликар и архитект Леон Батиста Алберти (Leon Battista Alberti) уметничкото дело го споредува со прозорец. Тој смета дека ваквата техника може да понуди тродимензионален простор на површината на платното, така што тоа изгледа „транспарентно како стакло, а како гледачот пушта поглед низ него така може да го види светот на другата страна“ (цит. според: Potolsky, 2006: 100). Ова стојалиште ја отвора веројатно најсуштинската дебата за природата на уметничкото дело, поставена помеѓу екстремите на ларпурлартизмот и социологизмот – имено, дали е позначаен прозорецот сам по себе или погледот кој го нуди? Поинаку кажано, прашањето би можело да се формулира на следниот начин: дали надвременската вредност на уметничкото дело воопшто е поврзана со „општественото“ или настанува единствено од духот на продуктивниот „гениј“? Претпоставката дека постои комплексен однос помеѓу општеството и уметноста, без која овој труд би немал смисла, а поддржана од фактот за постоењето на научна област како што е социологијата на уметноста, не значи едноставно прогласување победа на едната страна. Конечно, таа не нуди јасен одговор дали и колку она „индивидуалното“ (во смисла на творечкото во уметноста, причината на „случајноста“ на делото, но и причината за неговата „единственост“ и „оригиналност“), егзистира независно од историските и социјалните детерминанти? Она што е јасно е дека еден од најнедофатливите парадокси на уметничкото дело се состои во тоа што „тоа изгледа како да постои заради себе но, при тоа, не единствено само заради себе; тоа се обраќа кон одредена историски и општествено условена публика, а во исто време делува како воопшто да не сака да знае за неа“ (Hauser, 1962: 233).

Ваквата подвоеност во толкувањето на уметничкото дело не претставува историска константа. Во античка Атина уметноста (од грч. *techne*, еквивалентно на лат. *artem* – вештина) покрива широк спектар активности врзани за занаетчиството, кој ги вклучува поезијата, сликарството и вајарството, исто колку и бродоградежништвото, столарството и чевларството. Клучниот момент во



редефинирањето на уметноста, она кое Шјнер (Shiner) ќе го одреди како „судбинска разделба со традиционалното толкување на уметноста“ (цит. според: Belfiore and Bennet, 2008: 20) или Абрамс (Abrams) како „Коперникова револуција“ (Ibid., 21) во концептот на уметноста, се случува во неокласицизмот и особено предромантизмот на XVIII век кога старата идеја за уметност/занаетчиство се заменува со уметност наспроти занаетчиство, проследена со паралелна сепарација помеѓу уметникот наспроти занаетчијата и естетското наспроти утилитарното, обично задоволство. Романтизмот ја ослободува уметноста од функционалниот аспект, доделувајќи и улога на префинето овошје, плод на посебна инспирација и генијалност, кој се конзумира во моменти на рафинирано задоволство. Уметноста добива атрибути на трансцендентална и духовна област која е извор на повисока вистина и исцелување на душата, односно, како што упатува Шјнер: „Дотогаш, идејата за безинтересна контемплација се врзува примарно за Бога; сега уметноста, за многумина од културната елита, постанува нова арена за духовни истражувања“ (Ibid., 21). Оттука, во современ контекст, Алфред Вебер (Alfred Weber) уметноста ќе ја одреди како „делување во име на нешто кое е излишно од аспект на егзистенцијата, а што се чувствува како нејзина крајна, највисока смисла“ (цит. според: Kloskovska, 2007: 72). Наспроти трагите на ваквите одредувања на уметноста како некаква „осамена духовност“ наспроти „пониската реалност“, или како фетиш кој почнува со големо У, Арнолд Хаузер (Arnold Hauser) смета дека естетскиот феномен има смисла и значење само доколку е поврзан со тоталитетот на животот, односно само доколку уметноста „ги апсорбира во себе искуствата кои произлегуваат од практиката на опстојување и ги вклучува во хомогените облици на своите прикази“ (1986a: 21). Водејќи се од современото сфаќање на уметноста, доколку можат условно да се издвојат слоеви на уметничкото дело, тогаш естетскиот аспект е негова *differentia specifica*, што не го исклучува создајниот и општествениот елемент.<sup>1</sup> Поинаку кажано, уметноста е „префинет“, но не изолиран

---

<sup>1</sup> После сето наведено, една неутрална (што значи помирувачка), но истовремено набројувачка, глобална (што значи неодредена) дефиниција на уметноста би гласела: „Уметноста претставува способност за естетско изразување односно обликување во творба со естетско дејствување на одредени чувства, мисли, доживувања и фантазии со помош на говорни или пишани зборови, инструменти или човечки гласови, бои, мимики, линии, пластични облици итн.“ (Filipović et al., 1989: 342).

феномен туку дел од културата, нешто како „факултативен елемент на културата“ (Коковић, 1997: 204).

Овој труд ќе се обиде да го долови комплексниот однос на релација уметност – општество преку фокусирање на една од уметничките области, именувана како книжевност. Книжевноста претставува специфичен вид јазична дејност, која во широка смисла може да се користи како назив за сè што е напишано и објавено во форма на книга.<sup>2</sup> Редовно, книжевноста се одредува во потесно значење, под кое најчесто се подразбираат „оние јазични творби кои се разликуваат и од секојдневниот, обичен говор и од говорот во сите човечки дејности кои немаат особена уметничка цел и функција“ (Solar, 2005: 9), што значи дека книжевноста главно се дефинира во смисла на „уметничка книжевност“.<sup>3</sup> Ова не значи јасно дефинирање на книжевноста, затоа што, од една страна, како што беше наведено, постојат тешкотии во одредувањето на уметноста, а, од друга страна, книжевноста го опфаќа и она што се нарекува усмена книжевност (пошироко: Solar, 2005: 127-130), како и тривијална книжевност (Ibid., 139-142). Сепак, останува уверувањето дека книжевноста и натаму првенствено се врзува за уметноста како особен начин на изразување и (пре)обликување на светот, за разлика, на пример, од филозофските и научните дела. Додека последните настојуваат да воспостават системска слика на стварноста на темел на воопштување, размислување и утврдување општи законитости, книжевноста не се однесува кон стварноста така што изнесува готови и претходно воспоставени поединечни вистини туку одново и на свој начин ја обликува целината на човековото искуство. Во овој контекст, Робер Ескарпи (Robert Escarpit) како книжевно ќе го дефинира „секое дело кое не е средство туку кое во себе содржи самостојна цел; книжевно е секое нефункционално четиво, односно она кое задоволува некористоносна културна потреба“ (1970: 25-26). Притоа, не треба да се заборава дека книжевноста не ја чини единствено самото дело туку и активноста на

---

<sup>2</sup> Првобитната употреба на поимот книжевност (лат. littera – буква) датира од XIV век со значење на „култивирано учење преку читање“ (Williams, 1983: 184), како форма на „просветеност“ на аристократската култура. Во овој контекст, човек со „широко знаење“ е оној кој е „упатен во целата книжевност и ерудиција, божественото и хуманото“ (Ibid., 184).

<sup>3</sup> Традиционалното врзување на уметноста со убавото доведува до употреба и на називот „убава книжевност“ или белетристика (од фр. belles lettres). Сепак, овој израз денес се употребува само за означување конкретен вид книжевни дела, најчесто романот и новелата.

писателот и публиката. Само преку согледување на заемното дејствување на трите чинители може да се допре до природата на книжевноста и да се понуди научен увид во неа.<sup>4</sup>

Предмет на овој труд е книжевниот вид означен како роман, поточно книжевниот подвид означен како општествен роман. Историјата на романот започнува со средновековниот витешки еп.<sup>5</sup> И покрај малата врска со модерниот роман во целина, неговата згусната композиција, како и непрекинатиот наративен метод кој ги ниже авантурите една по друга, претставува извор на традиција која се одржува не само во пикарскиот роман<sup>6</sup> или во пасторалните и херојските романи од ренесансата и барокот, туку продолжува и во авантуристичките романи од XIX век, па во извесен степен дури и во прикажувањето на текот на свеста<sup>7</sup> во романите на Џејмс Џојс (James Joyce) и Вирџинија Вулф (Virginia Woolf).

Сепак, романот во вистинска смисла на зборот е нововековна творба, која нуди нов однос кон светот и животот паралелно со развојот на човековиот дух кој

---

<sup>4</sup> Ескарпи го подвлекува значењето на размената автор – публика како суштинско за одвојување на книжевното од некнижевното. Потсетува како е можна некнижевна употреба на книжевните дела, исто како што текстови со првобитна функционална намера влегуваат во книжевна употреба (доколку овозможуваат сонување, размислување и/или незадолжително усовршување), до степен што, по малку карикирајќи, „можна е дури и книжевна употреба на возниот ред на железницата“ (Ibid., 28).

<sup>5</sup> Одредени теоретичари потеклото на романот го лоцираат во хеленистичките прозни книжевни дела со љубовна тематика. Други, пак, трагајќи по заеднички корени на романот и филозофијата, Платоновата приказна за Атлантида ја сметаат за прв европски роман.

<sup>6</sup> Пикарскиот роман (шп. *picaresco* – скитник, пробисвет, угурсуз) претставува прозен книжевен подвид кој на сатиричен и реалистичен начин ги илустрира авантурите на протагонистот од ниска општествена група кој живее од својата лукавост во услови на корумпирано општество. Со право се смета дека пикарскиот роман нуди слика на светот гледан одоздола, на тој начин дејствувајќи како „наличије на светот прикажан во јуначките романи: екстремниот идеализам и истакнување на етичките и естетските квалитети во „високиот“ роман одговара на пикарската иронија и цинизам“ (Žmegač, 1987: 32). Се јавува во Шпанија во XVI век, а рапидно се шири во Европа во XVII и XVIII век. За прв пикарски роман се смета приказната на анонимен автор под наслов „Животот на Лазарило де Тормес“. Елементи на пикарски роман се среќаваат и во современи книжевни дела од типот на „Мртви души“ (1842.) на Н. В. Гогољ (Н. В. Гогољ), „Добриот војник Швејк“ (1923.) на Јарослав Хашек (Jaroslav Hašek), „Лимен барабан“ (1959.) на Гинтер Грас (Günter Grass) итн.

<sup>7</sup> Текот на свеста како израз го воведува американскиот филозоф Вилијам Џејмс (William James) во неговите „Принципи на психологијата“ (1890.), додека во книжевноста романот на тек на свеста се смета за еден од клучните експерименти на модернизмот. Автори како Џејмс Џојс, Вирџинија Вулф и Вилијам Фокнер (William Faulkner) се обидуваат да покажат како човековиот ум никогаш не мирува туку постојано се движи од една кон друга асоцијација, притоа рушејќи ги бариерите на времето и просторот. За да се претстават таквите тенденции се користат и стилистички средства па, на пример, наместо класични реченици, не се почитува интерпункцијата, внатрешниот монолог е означен со мали букви, а афектите со големи итн. (пошироко: Childs, 2000: 73-83). Поим за ваков роман е Џојсовиот „Уликс“ (1922.).

се јавува во ренесансата. Нововековниот карактер на романот е особено впечатлив во споредба со епот, при што Волфганг Кајзер (Wolfgang Kayser) смета дека романот претставува „приказна за приватен човек во приватен тон“ (цит. според: Solar, 2005: 218), за разлика од епот кој се одредува преку односот кон јавноста. Оттука, „Гаргантуа и Пантагруел“ (1532.) на Франсоа Рабле (François Rabelais) и „Дон Кихот“ (1605.) на Мигел де Сервантес (Miguel de Cervantes) чинат два репери кои преку најразлични начини на преобликување претставуваат темел на кој се развива романескната раскажувачка практика сè до најново време. Ренесанското сфаќање на уметноста, која тежи кон концентрација, доведува дотаму развлечениот раскажувачки стил на средниот век да почне со повлекување пред поконцизниот и помалку епизоден начин на прикажување<sup>8</sup>.

Пресудна промена во смисла на воедначување и поедноставување на романот првпат носи францускиот класицизам. Иако осамен пример, „Принцезата де Клев“ (1678.) на Мадам де Лафајет (Madame de Lafayette) претставува љубовен роман врзан за психолошка анализа на еден единствен судир, идеја која постанува можност остварлива во секоја доба, додека авантуристичкиот роман сега сè повеќе претставува второстепен книжевен вид (пошироко: Žmegač, 1987: 9-39).

И романот од XVIII век сè уште главно припаѓа на развлечениот пикарески жанр, па дури и Волтеровите романи се составени од епизоди наспроти ограничениот обем, а „Гуливеровите патувања“ (1726.) на Џонатан Свифт (Jonathan Swift) и „Робинсон Крусо“ (1719.) на Даниел Дефо (Daniel Defoe) се потполно отелотворување на кумулативните начела. „Манон Леско“ (1731.) на Антоан Франсоа Прево (Antoine François Prévost), „Животот на Маријана“ (1736.) на Пјер де Мариво (Pierre de Marivaux) и „Опасни врски“ (1782.) на Шодерло де Лакло (Choderlos de Laclos) претставуваат преодни облици помеѓу старите авантуристички приказни и љубовниот роман, кој постепено постанува водечки книжевен вид. Со „Клариса Харлоу“ (1748.) на С. Ричардсон (S. Richardson), „Нова Елоиза“ (1761.) на Русо (Rousseau) и „Вертер“ (1774.) на Гете (Goethe) победува

---

<sup>8</sup> Како контраст, маниризмот на јуначко-галантниот роман ја доведува до израз барокната поетика која е „поетика на грандоманија“ (Žmegač, 1987: 30), па така, на пример, „за потполно совладување на оние седум илјади страници од романот „Октавија“ на војводата Антон Улрих од Брауншвајг потребен е читател налик на машина која шест недели секој ден ќе чита по дванаесет часови“ (Ibid., 30).

драмското начело во романот и почнува развој кој својот врв ќе го достигне во дела како „Госпоѓа Бовари“ (1857.) на Гистав Флобер (Gustave Flaubert) и „Ана Каренина“ (1877.) на Лав Н. Толстој (Лев Н. Толстой). Вниманието сега се насочува кон психолошкото движење на приказната, а надворешните случувања се земаат предвид само доколку предизвикуваат душевни реакции, што е „најупадлив доказ за продуктивноста и субјективизацијата низ која минува таа доба“ (Hauser, 1962: 238). Романот на развој на јунакот (Bildungsroman), од кој Гетеовиот „Вилхелм Мајстер“ (1796.) е првиот таков во строга смисла, дава уште посилен израз на тие тежненија. Романот постанува главен книжевен вид во XVIII век затоа што „нуди најдлабок израз на културниот проблем на добата – антитезата помеѓу индивидуализмот и општеството“ (Ibid., 238), чие решение романтизмот го гледа единствено во резигнацијата (пошироко: Žmegač, 1987: 40-166; Hauser, 1962: 236-240).

Иако веќе „Вилхелм Мајстер“, со критиката на романтизмот како животна форма, ги најавува новите движења и со тоа претставува прототип од кого посредно или непосредно водат потекло најрепрезентативните творби од тој вид како што се „Црвено и црно“ (1830.) на Стендал (Stendhal), „Сентиментално воспитување“ (1869.) на Г. Флобер или „Зелениот Хајнрих“ (1855.) на Готфрид Келер (Gottfried Keller), сепак генерацијата на Стендал и Оноре де Балзак (Honoré de Balzac) од 1830-тата многу појасно ги согледува затегнатите односи кои преовладуваат и притоа ситуациите ги оценува со многу поголема смисла за реалност, па оттука реалистичкиот роман претставува чекор напред во однос на романтичарскиот роман на разочарувањето, исто како и во однос на Гетеовиот образовен роман. Имено, „долго време постојат навестувања и експерименти, но дури од нив двајца општествениот роман постанува модерен и сега изгледа сосема невозможно сликањето на јунак надвор од општествената средина“ (Hauser, 1962: 240). Најголемите книжевни остварувања на реализмот, делата на Стендал, Оноре де Балзак, Гистав Флобер, Чарлс Дикенс (Charles Dickens), Вилијам М. Текери (William M. Thackeray), Томас Харди (Thomas Hardy), Иван С. Тургенев (Иван С. Тургенев), Лав Н. Толстој и Фјодор М. Достоевски (Фёдор М. Достоевский), се општествени романи без оглед во која друга категорија можат да бидат поставени.

Во концентрацијата на општествениот живот лежи силата на реалистичкиот роман и неговата непресушна инспирација. Всушност, проблемот на односот помеѓу поединецот и заедницата ја следи целокупната нововековна историја, па „тематиката на реалистичкиот роман само ја следи средишната проблематика на културата на новиот век“ (Solar, 1982: 66). Оттука, Хаузер ќе го одреди општествениот роман како најтипична форма на реалистички роман – „Општествената одреденост на ликовите постанува мерило за нивната стварност и веродостојност, а општествените проблеми на нивниот живот се погоден предмет на новиот реалистички роман“ (1962: 240).

Презирот кој кон романот (од romans или romanz – наречја кои се користат на романското тло, наспроти официјалниот lingua latina) го негуваат античката и класистичката поетика преку избегнувањето да биде вклучен во примерните жанрови и канонизиран, ќе се покаже како негова епохална предност и отвореност не само кон другите книжевни жанрови туку и кон речиси сите облици на човечка мисла и пишување. На крајот од XVIII век, кога конечно ќе добие признание после толку долго оспоруваната книжевна вредност<sup>9</sup>, германскиот филозоф, книжевник и историчар Јохан Г. Хердер (Johann G. Herder) посветувајќи му значајно внимание ќе го даде следното сеопфатно толкување на романот:

Ниту еден вид поезија не е поширок од романот; само тој е способен да прими најразлични облици бидејќи содржи или може да содржи не само историја и географија, филозофија и теорија на речиси сите уметности и уметности, туку и поезија на сите родови и видови во проза. Сè што го занимава човековиот ум и срце, страста и карактерот, обликот и хоризонтот, уметноста и мудроста, сè што е можно и замисливо, па дури и она невозможното, сето тоа има место во романот.

(цит. според: Žmegač, 1987: 85)

На овој начин, романот делува како некаков „проголтувачки“ жанр кој остварува своевиден книжевен синкретизам, што носи пречки во неговото јасно дефинирање. За романот се говори како за „еден книжевен облик кој претставува отсуство на облик“ (Alberes, 1967: 8) или едноставно како за „протејска појава“

---

<sup>9</sup> Романот долго време опстојува „како сираче, без кумство, без заштита“ (Alberes, 1967: 16). Првата расправа која се однесува на поетиката на романот датира дури од 1670 година, кога Пјер Даниел Ит (Pierre Daniel Huet) во трактатот „За потеклото на романот“ апологетски е настроен кон овој книжевен вид, обидувајќи се да му обезбеди углед преку истакнување на сродноста со епот како етаблиран книжевен вид.

(Žmegač, 1987: 7). Веројатно двете највлијателни теории на романот во XX век, Бахтиновата и Лукачевата, ја признаваат улогата на романот како најрепрезентативна форма на една епоха. Според Михаил Бахтин (Михаил Бахтин), структурата на романот е заснована на полифоничност<sup>10</sup>, како „уметнички организирана говорна разноликост“ (1989: 16), што го прави специфична форма која најдобро ги изразува можностите за настанување на новиот свет и, уште повеќе, која претставува „единствен жанр кој го има родено тој нов свет кој во сè му е сроден“ (Ibid., 439). Ѓерѓ Лукач (Georg Lukács), пак, сфаќајќи го како форма на „мажествено зрел увид“ (1974: 88), врзана за „демонското“ на „прогонетите богови“ (Ibid., 86) кои се свесни дека не може никогаш наполно да се проникне во смислата на стварноста, романот го одредува како „епопеја на светот напуштен од Бога“ (Ibid., 88). Притоа, иронијата е главната нормативна интенција на романот, која „како самоукинување на субјективитетот кој е дојден до својот оптимум претставува најголемата слобода можна во светот без Бог“ (Ibid., 93).

Назад на трактатот на Леон Батиста Алберти, она кое го нуди линеарната перспектива и уметничкото дело како прозорец е еден систем на претставување кој сликата ја става во линија со „базичните принципи на природата“ (цит. според: Potolsky, 2006: 100). Според него, уметноста е успешна доколку овозможи миметичка претстава на природата, која како да се наоѓа пред очите на гледачот. Ваквото толкување на Алберти ќе постане стандард за реализмот во сликарството, заедно со критиките кои ќе се напластуваат стотици години. *Всушност, реализмот е еден од најкомплексните и најкомпромитуваните термини воопшто. Најпрво, дискутабилен е самиот поим за реалност, која може да означува дијаметрално спротивни позиции. Од една страна, реалното може да се означи како опозиција на лажното и имагинарното, при што се врзува за конкретното и спознатливото за сетилата, но, од друга страна, како реално може да биде согледано она кое претставува опозиција на појавните и самоизмамувачки уверувања на секојдневниот живот, па се врзува за вистината која не може да биде спознаена*

---

<sup>10</sup> Полифоничност, повеќејазичност или хетероглосија, е суштински концепт во Бахтиновата теориска поставка. Тој се однесува на дијалошката природа на знакот, секое значење во културата е полисемично, значењата активно се менуваат во зависност од контекстот и од позицијата, при што „последниот збор на светот и за светот сè уште не е изречен, светот е отворен и слободен, сè уште е напред и секогаш ќе биде напред“ (цит. според: Burzynska i Markowski, 2009: 170).

преку сетилата и материјалните објекти. Доколку дистинктивното расчленување на реализмот (лат. *realis* – стварен, предметен) би помогнало при неговото дефинирање, тогаш една таква класификација би ги опфатила следните значења: 1) Филозофска доктрина на реалистите, опозитна на номиналистите; 2) Термин кој ја означува доктрината на физичкиот свет сфатен како независен од умот и духот, во таа смисла понекогаш заменлив со термините на натурализмот и материјализмот; 3) Опис кој отповикува на нештата онакви какви што навистина постојат, а не какви што луѓето ги замислуваат или сакаат да бидат; 4) Метод или став во уметноста и книжевноста (пошироко: Williams, 1983: 257-262). Последниот контекст кој е најзначаен за овој труд носи само дополнителни контроверзи околу дефинирањето на реализмот, како што ќе покаже натамошната елаборација. Во овој дел, потребно е да се нагласи дека книжевниот реализам ќе биде третиран на два начини: 1) Во историски контекст, кој епохата на книжевниот реализмот ја лоцира од 30-тите до 90-тите години на XIX век во рамки на европскиот културен круг.<sup>11</sup> Ваквата одредница се анализира во рамките на книжевната историја (посебно компаративната книжевност), како и книжевната критика, а преку дијахрониска перспектива; 2) Како книжевен концепт воопшто, чија анализа го опфаќа полето на книжевната теорија и синхрониската перспектива. Колку и да изгледа условна, па дури и вештачка, ваквата поделба не треба да одвлече од фундаменталниот епистемолошки проблем кој го третира и „историскиот“ и „континуируаниот“ книжевен реализам – имено, комплексниот однос помеѓу уметноста и стварноста, особено општествената стварност.

Стојалиштето на Леон Б. Алберти како да ги најавува постулатите на овој труд и дилемите со кои треба да се соочи. Имено, поставен на теориско рамниште, поаѓајќи од општата теза за постоењето комплексни односи на релација општество – уметност или поконкретно општество – книжевност, а во контекст на книжевниот реализам како поставена теориско-концептуална рамка, овој труд ја застапува

---

<sup>11</sup> Европскиот културен круг се однесува на народите кои рано ја преземаат христијанската библиска како и грчко-римската симболика која е вткаена во нивната целокупна култура. Како резултат на тоа, во нивната книжевност „постои заеднички идеал на книжевно-уметничко обликување, заеднички идеи за улогата и задачата на книжевноста во целокупниот систем на образование, заеднички книжевни видови и, главно, единствен начин на размислување за книжевноста, нејзиното проучување и разбирање на книжевните дела“ (Solar, 1982: 11).



тезата дека епохата на книжевниот реализам отвора простор за развој на т.н. општествен роман, при што, дополнително, тој не е карактеристика само за историски одреден период туку повеќе станува збор за континуитет кој може да се анализира и во современ контекст. Оттука произлегуваат и целите поставени пред овој труд: 1) Согледување на комплексниот однос на релација општество – книжевност преку анализа на општествениот роман во рамки на историски одредената епоха на книжевниот реализам; 2) Анализирање на концептот на книжевниот реализам во современ контекст, при тоа покажувајќи ја неговата одржливост и актуелност наспроти (пост)модернистичките критики.

Што се однесува до методолошкиот пристап, како што книжевната наука се развива во интензивни односи со другите науки, така многу подрачја и начини на проучување на книжевноста се развиваат и прошируваат, на пример, во рамки на лингвистиката, семиотиката или социологијата, каде како дел од социологијата на културата во поширока и социологијата на уметноста во потесна смисла како посебна дисциплина се јавува и социологијата на книжевноста. Социологијата на книжевноста, како впрочем и естетиката и теоријата на книжевноста и уметноста воопшто, се соочува со истите прашања поставени на почетокот, а кои Ескарпи ќе ги означи како трагање по формулата како да се сочува единството на книжевното дело сфатено како феномен во кој „најголемата можност за историчност е соединета со најголемата можност за индивидуалност и најголемата можност за експресивност“ (цит. според: Petrović, 1990: 131). Од операционални причини социологијата на книжевноста врши диференцијација на книжевното дело на два елемента: книжевен (естетски, автономен) и вонкнижевен (општествен), често сфатени како дихотомија на форма и содржина, стил и тема<sup>12</sup>. Оттука произлегуваат два спротивставени пристапи во социолошкото проучување на книжевноста: методолошко-дуалистички, според кој единствено вонкнижевниот контекст на уметничкото дело е задача на социологијата, додека литерарноста како иманентен слој влегува во делот на поетиката на книжевноста; и методолошко-

---

<sup>12</sup> Конкретно, во однос на анализата на романот ваквиот дуализам може да биде претставен преку делото „Уметничката проза“ (1925.) на Виктор Шкловски (Виктор Шкловский) наспроти „Теорија на романот“ (1916.) на Герѓ Лукач.

монистички пристап, кој од рамката која пред делото ја поставува „општествената средина“ ја дедуцира и самата естетичност односно поетичност.

Првото стојалиште се насочува кон емпириски истражувања, чии носители се Робер Ескарпи, Алфонс Зилберман (Alphons Silbermann) и Ханс Норберт Фиген (Hans Norbert Fügen). Во овој случај, социологијата на книжевноста се потпира на особените методи на социологијата како анкети, водење статистики итн., сè со цел книжевноста да се објасни како општествена и економска појава. Таа го проучува потеклото на писателите, нивната животна доба и средства за издржување, преку табели и бројки го анализира производството на книги, нивното растурање, успех, број на читатели (пошироко: Petrović, 1990: 105-150).

Второто стојалиште развива теориско, најчесто марксистичко<sup>13</sup>, проучување на книжевноста сфатена како израз на одреден начин на општествен живот, при што се настојува да се анализира сложениот однос помеѓу општеството и книжевноста. Ваквата ориентација најчесто ја разработува проблематиката на отуѓувањето на човекот во граѓанското општество, па книжевноста во целина, одредени книжевни епохи или поединечни книжевни дела, се анализираат и толкуваат првенствено како критика на индустриската цивилизација и постоечките општествени институции, при што неретко е вклучена и критиката на општествените организации втемелени на идеолошки доктрини, како што е марксизмот. Притоа, книжевноста не е сфатена како директен одраз на општествената стварност<sup>14</sup>, па оттука следи проучување на сложените односи помеѓу книжевната и општествената структура, аналогијата и кореспонденцијата помеѓу книжевните структури и структурите на историските епохи итн.

---

<sup>13</sup> Марксистичките расправи за романот се толку распространети што, според зборовите на Фредрик Џејмисон (Fredrick Jamison), марксизмот е „апсолутен хоризонт на читање и интерпретација“ (цит. според: Hale, 2006: 436). Меѓу најистакнатите автори од марксистичка провиниенција се вбројуваат Ѓерѓ Лукач, Анри Лефевр (Henry Lefebvre), Теодор Адорно (Theodor Adorno), Херберт Маркузе (Herbert Marcuse), Валтер Бенјамин (Walter Benjamin) и Лисјен Голдман (Lucien Goldmann) (пошироко: Hale, 2006: 343-434; Petrović, 1990: 151-216). Секако, постојат и алтернативни анализи на романот, кои повторно не го исклучуваат целосно марксистичкиот пристап, на автори како веќе споменатиот Бахтин, потоа Јан Ват (Ian Watt), Хенри Луис Гејтс (Henry Louis Gates) или Џејн Томпкинс (Jane Tompkins) (пошироко: Hale, 2006: 435-557).

<sup>14</sup> И раниот Лукач, во делото „Душа и форми“ (1911.), историското и социјалното ќе ги одреди како нужни услови за настанување на естетските вредности, но затоа самото остварување на тие вредности ќе го лоцира надвор од таквите услови. Говорејќи во контекст на драмата, „се што е социолошко во драмската форма претставува само можност за остварување на нејзините естетски вредности, а не и самата таа вредност“ (цит. според: Petrović, 1990: 12).

Последниот начин на социолошка анализа на книжевноста е застапен во овој труд. Естетиката, теоријата и критиката на уметноста опфаќаат низа проблеми чија анализа секако ги надминува компетенциите на социологот, но затоа тој е обврзан да ги земе предвид резултатите од таквите анализи. Тоа првенствено се однесува на оние аспекти на формалните одлики, вид и естетски конвенции на делото, како и критериумите на естетска оценка кои ги применува книжевната критика, а кои можат да бидат согледани во светлото на социолошката перспектива<sup>15</sup>. Оттука, употребени се социолошки релевантни материјали во комбинација со соодветни сознанија од трите сегменти кои ја градат книжевната наука – историја, критика и теорија на книжевноста. Анализата се фокусира на три национални книжевности – француската, англиската и руската – чие сведување под заедничкиот именител на реализмот е оправдано со нивното учество во европскиот културен круг. Направен е избор и на конкретни автори и нивни дела кои ќе послужат како егземпли за општествен роман<sup>16</sup>. На крајот од овој дел, вредно е да се напомене дека овој труд секако не може да го опфати целото богатство на книжевниот реализам па, оттука, сосема свесно влегува во едно излагање кое најпрво е ограничено од технички причини врзани за пропишаниот формат, потоа ограничено од она што во книжевноста заради бројни причини, праведно или неправедно, се смета за најпознато и најмногу ценето, а, конечно, дополнително ограничување носи и личното (не)знаење, склоности и вкус на авторот на овој труд<sup>17</sup>. Пред задачата да се започне излагањето можеби утешително делува Хипократовиот афоризам: „Уметноста е долга, животот е краток“.

---

<sup>15</sup> Поточно кажано, овој труд барем ќе се обиде да понуди анализа која го нагласува општественото во книжевноста, но не ја занемарува и автономната уметничка вредност. Како што нагласува и Хаузер: „Сета уметност е социјално условена, но сè во уметноста не може да биде социолошки дефинирано“ (Ibid., 14).

<sup>16</sup> Со цел да се одржи целovitоста и пропишаниот формат на трудот, на крајот од севкупното излагање следи преглед на анализираниите писатели и нивни дела, како и хронолошки табели кои ќе ги прикажат и објаснат значајните историско-општествени настани соодветни на француското, англиското и руското милје, а трудот ќе биде заокружен со галерија на ликовните дела кои ќе бидат земени предвид при интерпретацијата.

<sup>17</sup> Во овој контекст, пред сè поради просторните ограничувања, нема место за, на пример, суровата сатира на Гоголевиот „натурализам“ или „обломовштината“ на Гончаров (Гончаров).

## 1. ПОМЕЃУ КНИЖЕВНОТО И ОПШТЕСТВЕНОТО ВО РЕАЛИСТИЧКИОТ РОМАН

Средината на XIX век е обележана со голем напредок на науката, силен бран на индустријализација и беспримерна секуларизација на животот. Главните интелектуални текови, како позитивизмот, дарвинизмот, либерализмот и марксизмот, насочени се против романтичарските, верски и метафизички интерпретации на природата и општеството, при што се концентрираат на проучување на емпирискиот свет преку објективни методи. Во овој контекст, и книжевниот реализам се движи во истата насока на верно и неискривено прикажување на надворешните феномени. Давајќи признание на ваквата егзактност на реалистичкото дело, Фридрих Енгелс (Friedrich Engels) ќе каже дека „во економски поглед има осознаено повеќе од Балзаковите дела, отколку од делата на француските економисти“ (цит. според: Коковић, 1997: 201). Рајт Милс (Wright Mills) сугерира дека, во услови кога социологијата е насочена кон енергична потрага по „закони“, романописците се едни од првите носители на „социолошка имагинација“, и покрај фактот што „го немаат постигнато степенот на интелектуална јасност потребен за таа целосно да биде разбрана“ (1998, 20-21).

Споменатите тврдења потсетуваат на методот на генетички структурализам кој Лисјен Голдман го залага при социолошкото проучување на романот, поаѓајќи од хипотезата дека „колективниот, односно општествениот карактер на книжевните остварувања произлегува од фактот дека структурата на универзумот на книжевното дело е хомологна, односно сродна на менталните структури на одредени општествени групи“ (1967, 21). Критичари од типот на Вилхелм Емерих (Wilhelm Emerich) ваквата теза ќе ја одредат како „елоквентност заснована на трикови и лукавства“ (цит. според: Petrović, 1990: 111), а зад која всушност се крие ортодоксната марксистичка перспектива која уметничкото дело го редуцира на лажна или квазисвест во делот на општествената надградба. Значајно е и тоа што, на пример Емил Зола (Émile Zola), опиен од научните достигнувања и „во уметноста гледајќи слугинка на науката“ (Hauser, 1962: 294), заборава дека „штом одреден театар постане пример за „театарски свет“, за кој говори некој роман, ... тој

повеќе не е емпириски предмет туку носител на значења“ (Žmegač, 1987: 220). Поинаку кажано, наспроти научниот фетишизам и идеолошките премиси кои водат кон социологизација на уметноста, не треба да се заборава дека книжевното дело воопшто, што значи и реалистичкиот роман, не може да биде сфатено како проста репродукција на стварноста.

Имајќи го предвид претходно кажаното, ова поглавје ќе се обиде да понуди анализа на сегментите на (не)поврзаност на книжевното и општественото во рамки на епохата на книжевниот реализам.

### 1.1. Определба на реализмот

Поимот реализам веќе одамна е претворен во термиолошка предрасуда. Кога станува збор за уметноста, тој добива најразлични значења и интерпретации или, како што во делото „Хуманизам“ (1997.) Тони Дејвис (Tony Davis) ќе го одреди, реализмот е еден од оние зборови „чиј спектар на можни значења се движи од педантериска егзактност до космичка општост“ (цит. според: Morris, 2003: 2). На овој начин реализмот се претвора во универзален клуч преку кој не само што се именуваат туку и вреднуваат нештата, што секогаш е случај кога термин позајмен од теоријата, заедно со неговата логичко-појмовна рамка, се прави обид да биде аплициран на поле, какво што е книжевноста, кому таквата рамка му е туѓа. Притоа, интересно е што писателите кои денес се означени како реалисти не се водени од потребата за строго задоволување на барањата кои ги налага одредена воспоставена книжевна формула, а некои од нив дури и не го користат поимот реализам<sup>18</sup>. Парадоксално е тоа што најпрво поимот реализам го употребуваат непријателите на школата во Франција, исто како што противниците на руските реалисти го користат терминот „натуралност“ во пејоративна смисла пред Висарион Григоријевич Белински (Виссарион Григорјевич Белинский) со него да го означи најплодниот тек во руската книжевност од XIX век<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> Стендал, на пример, говори за „романтицизам“ како опозиција на романтизмот.

<sup>19</sup> Руската конзервативна и реакционерна критика непријателски го дочекува книжевниот реализам, обвинувајќи го за „пристрасност кон простиот народ, љубов кон гадостите, политичка

При определбата на книжевниот реализам неопходен е социо-историски пристап преку кој самиот поим на реализам би бил разгледан во неговиот развоен процес, а така би се ослободил и од стандардно доделената нормативна вредност. Книжевниот реализам во својата основа претставува опозициона школа, односно претставува надраснување на романтичарскиот систем на изразување, доживување и мислење. Оттука, не е случајно што се раѓа и афирмира во средината на XIX век, во период на општо „отрезнување“ на општеството и книжевноста од романтичарскиот патос<sup>20</sup>. Она што деценија порано претставува спонтаност и природност, сега се претвора во манир кој го навредува трезвениот реалист. Искуството во сите области на емпириското знаење значително расте, при што „писателот се враќа кон природата, но без култот на природата“ (Penčić, 1967: 11) или, како што ќе забележи Е. М. де Вогије (E. M. de Vogue), француски книжевник од XIX век:

Реалистите создадоа уметност на набљудување, а не на имагинација, уметност која се фали дека го набљудува животот онаков каков што е во неговата полност и сложеност, со што е можно помалку предрасуди на уметникот. Уметноста која човекот го набљудува под обични околности ги прикажува ликовите во нивната секојдневност, просечност и изменливост. Љубоморен на строгоста на научната постапка, писателот предлага да не упати на патот на непрекината анализа на чувствата и постапките, а не да не забавува или допре со интриги и искажување страсти.

(цит. според: Peri, 2000: 330)

### 1.1.1. Генезата на реализмот

Книжевниот реализам, сфатен како форма на уметничко претставување, најчесто се согледува како посебна верзија на стариот принцип на мимезис. И Луис

---

злонамерност, едностран негаторски пристап и слепо имитирање на најновата француска проза“ (цит. според: Перовић et al., 1978: 18).

<sup>20</sup> Сепак, тешкотии постојат и при периодизацијата на реализмот, наспроти неговите вообичаено утврдени граници кои го опфаќаат периодот од 30-тите до 90-тите години на XIX век. Така, на пример, истата 1831 година кога Балзак го објавува романот „Шагринска кожа“, преку кој се етаблира во книжевниот свет, убедениот романтичар Виктор Иго (Victor Hugo) го печати едно од своите клучни дела „Богородичната црква во Париз“. Или, во 1857 година по својата сила и неочекуваност „Цвеќиња на злото“ на Шарл Бодлер (Charles Baudelaire) остава подеднакво голем впечаток во француското општество како и „Госпоѓа Бовари“ на Густав Флобер. Дополнително, во втората половина на XIX век во Англија дејствува групата на естетичари предрфаелисти, меѓу кои и Оскар Вајлд (Oscar Wilde), како реакција на службената, академска уметност. Оттука, реализмот можеби е највлијателниот, но никако единствен правец во својата епоха.

Едуар Диранти (Louis Edouard Dyranty) во списанието „Реализам“ (1856.) ќе нагласи дека „новата уметничка процедура веќе одамна егзистира, а единствената новина е нејзиното име“<sup>21</sup> (цит. според: Villanueva, 1997: 6).

Мимезисот се вбројува помеѓу најстарите термини во книжевната и уметничката теорија воопшто, и веројатно е еден од најфундаменталните во западната традиција. Често, иако невнимателно, преведен како „имитација“ или „подражавање“, мимезисот се однесува на релациите помеѓу уметничкото дело и реалноста, што секако е недоволно одредување за да ја опфати широчината и значењето на идејата на мимезисот. Тој зазема различни позиции во различни историски контексти, маскирајќи се зад широк спектар на термини и преводи: емуляција, мимикрија, дисимулација, двојништво, театралност, реализам, идентификација, кореспонденција, веродостојност, сличност. Се користи за опишување на релациите помеѓу уметноста и животот, како и помеѓу учителот и ученикот, уметничкото дело и публиката, материјалниот свет и рационалната поставеност на идеите. Притоа, секоја интерпретација се соочува со неможност да ја опфати комплексноста на терминот и со тоа да ги обедини бројните перспективи кои ги инспирира мимезисот. Темелите за негово толкување треба да се бараат во делата на Платон (Plátōn) и Аристотел (Aristotélēs).

Античката филозофија, преку делото на Платон „Република“ (380 год. п.н.е.), го нуди првото и едно од највлијателните толкувања на мимезисот како форма на уметничко претставување<sup>22</sup>. Платоновата употреба на мимезисот означува клучен пресврт во толкувањето на уметноста која, наспроти дотогашното сфаќање како актуелизација или отелотворување на реалноста, е претставена како технички концепт, слики кои претставуваат илузија или сенки слични, но не и еднакви со реалноста. Во „Република“ концептот на мимезис не е толкуван како експлицитна дискусија за уметноста туку во поширока рамка на прашања врзани за

---

<sup>21</sup> За Јан Брук (Jan Bruck) „мимезисот нема никаква врска со реализмот, бидејќи првиот претставува генерална карактеристика на сите книжевни и уметнички дела, додека вториот е одредена форма на репрезентација која се врзува со дадена епоха или школа“ (Ibid., 6). Сепак, академските дебати главно тежат на спротивната страна.

<sup>22</sup> Терминот мимезис (од гр. mimos, со двојно значење на човек кој имитира и специфичен вид перформанс базиран на имитирање стереотипни карактерни особини) се јавува уште во IV век п.н.е., но неговата употреба е ретка пред Платон да го усвои во следниот век, одредувајќи ги неговите специфични значења кои и натаму остануваат предмет на бројни дебати.

политичката организација, образованието и природата на филозофското знаење<sup>23</sup>. Тој зазема широк спектар активности, почнувајќи од уметничките форми преку артистите, трубадурите и сликарите кои „можат да ги излажат децата и наивните луѓе дека се вистински креатори“ (цит. според: Potolsky, 2006: 29), преку воспитувањето на војниците – чувари по пат на раскажување приказни кои треба да бидат строго надгледувани и цензурирани затоа што „имитациите, доколку се практикуваат континуирано почнувајќи од младоста, се етаблираат како навики и природа, во телото и мислата“ (Ibid., 19), со што мимезисот израснува во еден микрокосмос на политичкиот живот. Притоа, мимезисот е пунктиран како потенцијална закана за идеалот на правдата и разумот. Платон го критикува поради неможноста да се придвижи надвор од формата на рефлексивност, како и поради неговото обраќање единствено кон сетилата, а не и кон разумот. Со таквото толкување, за основен критериум на реализмот Платон ја нуди прецизната репродукција на материјалната реалност (пошироко: Ibid., 15-31).

Во делото „Поетика“ (335 год. п.н.е.), пак, еден од највлијателните трактати посветени на книжевната критика во западната традиција, Аристотел го истакнува значењето на организацијата на заплетот согласно принципите на можност и нужност, при што добриот заплет „наликува на жив организам во сето негово единство и произведува задоволство соодветно на него“ (Ibid., 34). За Аристотел, за разлика од Платон, миметичкото дело е интелектуално по прво отколку стриктно материјално. Тврдењето во контекст на античката трагедија според кое „причината поради која луѓето го гледаат сличното лежи во тоа што размислувајќи за него се наоѓаат себеси како учат или заклучуваат, веројатно велејќи, „Ах, ова е тоа““ (Ibid., 37), не имплицира едноставна споредба на копијата со реалноста туку многу повеќе сугерира дека мимезисот овозможува навлегување во човековите акции и ликови и нивно рационално промислување од дистанца. Наместо барањето за репродуцирање на светот онаков како што е, мимезисот подразбира конгруенција со нормите на човековата мисла и начините на спознавање на светот. Оттука,

---

<sup>23</sup> Во согласност со тогашната дебата, Платон го користи мимезисот и како простор за соочување на поезијата и филозофијата. Притоа, уметничките слики ги смета за секундарни и деривативни, различни од разумот и вистината, а врзани со групите на жените, децата и лудите кои се исклучени од јавниот живот на полисот, со што поезијата постанува несоодветна за потребите на општеството.



мимезисот се јавува како интеракција помеѓу делото и гледачот (како во театарскиот мимезис), а не помеѓу делото и светот. Ваквиот поим за реализам се врзува за веродостојноста, каде делото е „вистинито“ во однос на животот наместо реплика на животот (пошироко: *Ibid.*, 32-46).

Двајцата филозофи прават разлика помеѓу мимезисот и реалноста, но заземаат значително различни ставови во однос на неговите извори и ефекти. Додека Платон мимезисот го смета за потенцијално опасна копија на реалноста, Аристотел го третира како основен аспект на човековата природа со сопствени правила и основни ефекти. Додека Платон го поврзува мимезисот со насилството, екстремните емоции и ирационалното, Аристотел го смета за рационална и целосно валидна практика. Според првата идеја, мимезисот нуди повеќе или помалку прецизна репродукција на реалноста чии извори се наоѓаат во непроменливите операции на човековите сетила. Втората идеја, пак, според која мимезисот не нуди репродукција туку веродостојна симулација на реалноста, неговите извори ги бара во резонанцата со познатите начини на спознавање на светот, што значи упатување кон менталните структури и културата. Од овие две фундаментални толкувања, Платоновата „рефлексивна“ и Аристотеловата „конвенционална“ теорија, потекнуваат сите натамошни дебати за мимезисот кои ја тангираат западната мисла. Притоа, опсегот на интерпретации е толку широк што, наместо за кохерентна теорија, посоодветно е да се говори за мимезисот како за „тематски комплекс“<sup>24</sup>. Во него на книжевниот реализам му припаѓа веројатно најфамилијарното, но истовремено и најконтроверзно место. Во прилог на контроверзната позиција на реализмот најпрво се јавува фактот за книжевноста како специфична јазична творба која како таква не може да претставува едноставно „огледало“ на светот. Јазичниот медиум подразбира селекција, структура и цел, со што делата на книжевниот реализам, сфатен како форма на уметничко претставување, никогаш не можат да бидат идентични со претставеното. Дополнително, анализирајќи го односот помеѓу уметноста и јазикот, Микел Дифрен (Mikel Dufrenne) на уметничкото дело му припишува супралингвистички

---

<sup>24</sup> Метју Потолски (Matthew Potolsky) нуди три клучеви во откривањето на ваквиот „тематски комплекс“ на мимезис – реторичка имитација, театарски модел и книжевен реализам (пошироко за првите две верзии на мимезис: Potolsky, 2006: 49-91).

код кој „не е траен, подлежи на промени, дозволува нејасни пораки, многузначност, богата редувантност која подлежи на различни интерпретации, затоа што самиот код е непрецизен“ (цит. според: Kłoskowska, 2003: 260).

Со оглед на комплексноста и бројноста на дебатите кои ги повлекува книжевниот реализам, наместо единствено одредување од типот на дефиницијата која ја нуди „Оксфордскиот англиски речник“ (1933.) каде реализмот е одреден како форма на книжевно претставување која покажува „блиска сличност со реалноста, верност на претставувањето, давање прецизни детали на стварни предмети или сцени“ (цит. според: Morris, 2003: 4-5), во продолжение се чини попродуктивно разгледувањето на начините на кои реализмот е дефиниран во рамки на самата епоха од страна на книжевната критика и писателите.

### 1.1.2. Критички и книжевни определби

Еден од првите и најзначајни теоретичари од периодот на раниот француски реализам е Жил Исон (Jules Husson), попознат како Шанфлери (Champfleury). Во теориските расправи и написи, собрани во книгата „Реализам“ (1857.),<sup>25</sup> како основен принцип на групата која ја претставува ја истакнува искреноста. Под тој термин подразбира, од една страна, непосредно соочување со животот и неговите проблеми, а, од друга страна, бегство од сите лажни конструкции во книжевноста. Претставник на социјалните слоеви кои на општествената сцена ги изнесува револуцијата од 1848 година, слично како различниците<sup>26</sup> во рускиот контекст, Шанфлери тежи кон демократизација на книжевноста и своите дела ги свртува кон

---

<sup>25</sup> Првата употреба на реализмот како естетска категорија датира од 1835 година, во смисла на „ознака за „*vérité humaine*“ на Рембрант како опозиција на „*idéauté roétique*“ на неокласистичките сликари“ (Watt, 2000: 9). Како книжевен поим, пак, за манифест на реализмот се смета написот на Луис Едуар Диранти под наслов „Барајќи ја уметничката корисна вистина“ (1856.), објавен во веќе споменатото списание „Реализам“. Тука реализмот е претставен како едно авангардно движење кое „означува искрена и комплетна експресија на индивидуалноста; она кое го напаѓа попрецизно се конвенциите, имитациите, сите типови на школи“ (цит. според: Travers, 2001: 101). Преку ставот дека публиката е крајниот судија на делото, затоа што „масите се отворени за сочувство, несреќи, гнев и слично, како и писателите кои им се обраќаат“ (Ibid., 102), Диранти на реализмот му припишува еден радикален демократски потенцијал кој може да биде употребен како офанзива во борбата против културниот и политички естаблишмент.

<sup>26</sup> Интелигенција со плебејско потекло, која практикува несигурен живот на „слободни уметници“, студенти, приватни наставници и новинари.

новите класи со широк и во социјален поглед најразновиден аудиториум на читатели или, како што самиот ќе истакне, „долго ги проучував тежненијата, радоста и тагата на класите кон кои гаам симпатија, и јас се трудам тие чувства да ги изложам и пренесам во целата нивна вистинитост“ (цит. според: Penčić, 1967: 122). Сепак, искреноста на која инсистира Шанфлери како да го враќа кон интуитивното творештво, односно кон истите романтичарски пориви кои ги критикува. Всушност, тој е поблизу кон изразот реалност сфатен како предмет на сликање отколку кон реализмот како метод. Борбата на Шанфлери е пред сè борба за содржината која треба да ја отслика општествената стварност.

Во однос на писателите, бидејќи Шанфлери е значаен првенствено по критичките написи, Стендал е првиот кој ги навестува промените во сензибилитетот од почетокот на XIX век. Во еден од најцитираните сегменти од романот „Црвено и црно“, најчесто експониран како максима на книжевниот реализам, се вели:

Ех господине, романот е огледало што се шетка по голем друм. Во него се одразува ту азурното небо, ту калта од локвите по друмот. А човекот што го носи огледалото во својата кошница ќе го нападнете како неморален! Неговото огледало ја покажува калта, и вие го набедувате огледалото! Многу подобро е да го набедите големиот друм каде што се наоѓа локвата, а уште подобро е да го набедите инспекторот за патишта којшто оставил да се збира водата и да се прават локви.

(Стендал, 1979b: 162)

Овде истакнатото „огледало“ обично се наведува како суштина на реалистичката доктрина или како некаква реалистичка формула, но таквото (не)критичко клише со себе го повлекува непримерното и поедноставено тврдење дека реализмот го прикажува животот „онаков каков што е“. Далеку од идејата за некаква наивност на Стендал вооружен со „огледало“, а од која поаѓаат симплистичките толкувања, потребно е да се споредат и други значајни Стендалови написи. Така, во критичкиот напис „Валтер Скот и Принцезата де Клев“ (1830.) Стендал ќе каже: „Ништо не е смешно како оној совет кој го даваат велесветските луѓе: огледајте се на природата! Е! И јас тоа го знам, по ѓаволите, дека треба да се огледам на природата; но во кои граници? Тука е прашањето“ (цит. според: Penčić, 1967: 125), свесен дека огледалото на писателот не ги решава

проблемите на уметничкото обликување туку, напротив, ги поставува. Дополнително, во истиот напис ќе каже дека „уметничкото дело е една прекрасна лага“ (Ibid., 125), што може да звучи контрадикторно на претходните тврдења, но повеќе треба да се сфати како парафраза на Платоновото тврдење дека поетите „лажат“ отколку буквално, а секако како прилог кон тезата дека писателите создаваат фикционални творби користејќи се со искусствената граѓа, наместо буквална стенографска репродукција на светот. Едноставно, книжевното огледало подразбира почитување на емпиријата како уметничко начело, што значи одразување и на доброто и на лошото, наместо идеализација која животното искуство го сведува на репертоар алегии. Сепак, таквото огледало и кај Стендал претставува селективен инструмент кој не може да ги опфати сите елементи на стварноста, и не ги бележи појавите во согласност со физичките својства на направата туку соодветно на менталните примероци на авторот.

Оноре де Балзак, кој многу повеќе се оддалечува од моралистичката традиција карактеристична за Стендал, внесува значително поголем емпиризам и конкретизам во реалистичкиот роман. Во прочуениот предговор кон „Човечка комедија“ од 1842 година Балзак ја изнесува намерата да напише историја на француското општество, односно „доколку француското општество е историчар, јас сум негов секретар“ (цит. според: Žmegač, 1987: 179).

И Гистав Флобер се залага за пат кој романот би го насочил кон науката, при што единственото место кое му припаѓа во историјата на книжевноста означено е со тоа што многу подоследно од било кој реалист романот го гради на значителна ослободеност од конвенционалните предрасуди<sup>27</sup>, што значи во смисла на научна скепса, во ист здив залагајќи се за естетска ексклузивност која романот ќе го издигне на позиција на совршена јазична творба. Во писмо од 1852 година, ќе ја истакне желбата да напише „книга која не се бави со ништо, која нема ниту граѓа ниту фабула, туку слободно лебди носена единствено од силата на имагинацијата и

---

<sup>27</sup> Во 1847 година ќе го објави „Речник на тривијалности“, збирка на буржоаски конвенционални глупости, која бележи банални изрази, секојдневни фрази и предрасуди од типот дека книжевноста им служи на денгубниците, дека лавовите се великодушни, Французите се прва нација на светот, а Италијанците се музикални и лажовци или дека русокосите се пострасни од црнките итн. Целта на овој речник, како што самиот истакнува, е „никој, откако ќе го прочита, повеќе да не се осуди да говори, од страв да не каже нешто што се наоѓа во него“ (цит. според: Tibode, 1961: 448).

стилот“ (Ibid., 194). Ваквиот радикален реализам на Флобер, заснован на принципите на објективност и бестрасност, а кој истовремено се движи кон достигнување на убавината и вистината, критичарите ќе го означат како синтеза на платонизам и природнонаучен позитивизам.

Во англиската книжевна критика поимот книжевен реализам првпат ќе биде претставен во списанието „Вестминстерски преглед“ (1853.), заедно со извадок од Оноре де Балзак, при што значајно е дека Џорџ Х. Луис (George H. Lewes) „преведувајќи го терминот мимезис, ја преферира употребата на изразот „претставување“ наместо „имитирање““ (цит. според: Villanueva, 1997: 6), затоа што од некритичкото користење на изразот „имитирање“ најчесто започнува вулгаризацијата на реалистичкиот роман од страна на книжевната критика<sup>28</sup>.

Во предговорот насловен „Меланхоличните нијанси на животот“, посветен на романот „Оливер Твист“ (1838.), за кој се смета дека ја воведува општествената тематика во викторијанскиот роман иако авторот самиот не се именува како реалист, Чарлс Дикенс, наспроти сите критики упатени заради прикажување на деградирачките аспекти од лондонскиот живот но и поради нелогичностите во самата приказна, истакнува дека романот ги содржи „најдобрите и најлошите нијанси на нашата заедничка природа; поголем дел од најгрдите нијанси и нешто од најубавите; тоа се контрадикции, аномалии, очигледни невозможности, но тоа е вистината“ (цит. според: Travers, 2001: 96). За Дикенсовото сфаќање на реализмот карактеристична е честата трансформација на објекти и случувања од секојдневниот живот во морални алегии.

Спротивставувајќи се на Дикенсовата мелодраматичност, иако и самиот нема докрај да успее да се дистанцира од таквата општа карактеристика на викторијанскиот роман, Вилијам М. Текери ќе забележи:

---

<sup>28</sup> Повторно во контекст на „реалистичкото огледало“, значајно е да се наведе и познатата „исповед“ на Џорџ Елиот (George Eliot) во романот „Адам Бид“ (1859.): „Се стремам да понудам не повеќе од верна слика на луѓето и нештата на начинот на кој тие се одразуваат во мојот ум. Огледалото е двојно оштетено; контурите понекогаш ќе бидат нарушени; рефлексивата слаба или збунета; но јас се чувствувам обврзано да ви кажам, колку е можно попрецизно, што таа рефлексива значи, како да сум сведок кој го раскажува своето искуство под заклетва“ (цит. според: Potolsky, 2006: 103). И за Елиот, наместо едноставна репродукција на светот, огледалото претставува метафора за искреноста и вистинитоста на реалистичкиот проект.

Уметноста на романот лежи во претставувањето на природата: во пренесувањето колку е можно посилено на чувството за стварност – во традегијата или поемата или возвишената драма целта е продуцирање различни емоции; сликите се движат, а нивните зборови звучат херојски; но во салонската драма мантилот е мантил, а покерот е покер.

(цит. според: James, 2006: 32)

Книжевниот реализам во Русија започнува со т.н. „натурална школа“<sup>29</sup>, чии стремежи се движат кон обичното и секојдневното како основна смисла на руската книжевност, а чии теориски основи ги поставува Висарион Г. Белински. Сметајќи го Гогољ за родоначалник на оваа школа, Белински како прво начело поставува лицето во уметничкото дело што повеќе да личи на својот образец во стварноста. Во написот „Поглед на руската книжевност во 1847 година“, иако признава дека уметноста пред сè треба да биде уметност, Белински ќе каже дека „уметноста и книжевноста во нашата доба повеќе од кога било претходно се израз на општествените прашања, затоа што тие прашања во нашата доба се поопшти, појасни, постанувајќи за сите најголем интерес, истакнувајќи се пред сите други прашања“ (цит. според: Penčić, 1967: 142). Сепак, Белински е свесен дека таквата состојба може да го смени правецот на книжевноста на нејзина штета.

Тежненијата за конкретизација на книжевната материја и нејзина апсолутна идентификација со непосредниот живот, така постанувајќи ангажирана уметност со јасни идеолошки премиси, ги носи генерацијата руски критичари различинци од типот на Николај Г. Чернишевски (Николай Г. Чернишевский), Н. А. Доброљубов (Н. А. Добролюбов) и Д. И. Писарев. Како последица се јавува третирањето на книжевноста како нешто секундарно, што особено јасно може да се воочи во магистерската дисертација на Чернишевски со наслов „Естетските односи на

---

<sup>29</sup> Терминот реализам доаѓа *post factum* во рускиот контекст, па и Белински го избегнува веројатно сметајќи го за недоволно книжевен поим, наспроти филозофската употреба. Првата поодредена примена на терминот реализам во руската критика се среќава во написот на Павел В. Аненков (Павел В. Аненков) со наслов „Забелешки за руската книжевност од минатата година“ (1849.), каде говори за појава на реализмот во руската книжевност. Први, пак, поодредени и поактуелни значења во терминот реализам воведува Димитриј И. Писарев (Димитрий И. Писарев), според кого „реализмот е трезвен пристап кон животот, јасно и точно земање предвид на стварните услови“ (цит. според: Перовић et. al., 1978: 17).

уметноста спрема стварноста“ (1855.)<sup>30</sup>. Поаѓајќи од тезата за уметноста како рационална категорија, Чернишевски и одредува не само емпириска основа туку и емпириска цел. Нејзината содржина се исцрпува со тоа што ја „репродуцира стварноста“, а целта на таквата репродукција е да потсетува на појавите врзани за стварниот живот, односно „силата на уметноста, особено на поезијата, обично е сила на спомени“ (Ibid., 28). Во ваквата поставеност, уметноста е само изведена категорија или сурогат на непосредната стварност со меморијален карактер и како таква е инфериорна пред полнотијата и колоритноста на непосредните доживувања кои ги нуди животот. Водејќи се од желбата за пресметување со Хегеловиот идеализам, Чернишевски изведува и материјалистичко толкување на убавото, при што „убав е животот, убаво е она суштество во кое го гледаме животот, онаков каков треба да биде според нашите поими“<sup>31</sup> (цит. според: Бабовић, 1971: 16). На овој начин, стварноста која револуционерните демократи ја прокламираат во теориските расправи се претвора во култ кон стварноста, при што книжевноста постанува нешто ирационално во однос на непосредната стварност доколку не е цврсто врзана за неа во смисла на нејзин одраз.

Руските романиери не го прифаќаат ваквото поедноставено и програмско одредување на реализмот. За Лав Н. Толстој, на пример, толкувањата на Чернишевски претставуваат „провинцијализам во уметноста“ (цит. според: Недељковић, 1973: 263). Несогласувајќи се со дагеротипската улога на романот, Достоевски ќе каже:

Не можете да му речете некому: задоволи се со анализата и собирање на материјалите и немој да размислуваш, ниту да донесуваш некакви заклучоци. Тоа е исто како да кажете: немој да гледаш со очите, немој да мирисаш со носот. Таквата наредба би содржела насилство, а секое насилство е неприродно, ненормално, погрешно.

(цит. според: Gatrall, 2001: 220-221)

Хиперболичката забелешка пред започнување со работа над романот „Браќата Карамазови“ (1880.) во која е забележано: „Само во реализмот не постои

<sup>30</sup> Интересно е што иако оваа дисертација се смета за прва систематска теорија на реализмот во рускиот контекст, Чернишевски речиси и не го употребува изразот реализам освен во филозофско значење.

<sup>31</sup> Главната противречност во ваквиот исказ е додавката „онаков каков треба да биде според нашите поими“, што суштински значи внесување субјективни и идеалистички елементи во толкувањето на наводното „објективно“ убаво, а против кои Чернишевски всушност се обидува да спори.

никаква вистина“ (Ibid., 231), одговара на она кое Михаил Бахтин ќе го означи како полифоничност во романите на Достоевски. Имено, почитувајќи ги реалистичките принципи, Достоевски постигнува објективност користејќи се со повеќекратна перспектива на стварноста низ призма на личностите кои се јавуваат како самосвесни субјекти, односно во неговите дела „мноштво карактери и судбини не се развиваат во единствениот објективен свет во светлост на единствената авторова свест, туку мноштво рамноправни свести и нивните светови се спојуваат во единството на некое случување, притоа чувајќи ја својата неспоивост“ (Bahtin, 2000: 8). Со тоа, не само што Достоевски не го изневерува реализмот туку, напротив, ги потврдува неговите високи можности.

### 1.1.3. Општествените одредници на реализмот

Замислата за книжевност на европскиот културен круг може да се разгледува и преку анализа на европската историја, при што европските народи ги карактеризира тесна поврзаност преку различни форми на размена но и судири, од културно-економска соработка до научно-технички развој, кој започнува во неколку европски земји и оттаму се шири сè до современиот светски контекст. Оттука, во речиси сите европски земји постои релативно сличен развој со исти или слични етапи, со релативно исти тенденции и повеќе или помалку исто забрзување во смисла на стопански развој, што го оправдува изнесувањето на некакви општи општествени одредници на епохата на книжевниот реализам.

Книжевниот реализам егзистира во епоха на индустријализација и урбанизација. Индустриската револуција, започната веќе во средината на XVIII век, во 1850-тите години Англија ја претвора во прва светска економска сила, Франција исто така е развиена индустриска земја, додека Русија останува на ниво на феудален систем. Всушност, Кримската војна (1853-1855.) претставува „судир на два општествени системи, во кој капитализмот ги покажува предностите: индустријата над робовладетелското стопанство, релативните општествени слободи над апсолутизмот и неслободата“ (Бабовић, 1971: 2). Се чини дека нема подобар хроничар на индустрискиот Лондон од Дикенс или на парискиот живот од



пиктографските описи на Балзак. Всушност, Балзак е „првиот писател кој говори за модерната метропола со одушевување“ (Hauser, 1962: 260), додека Дикенс е „најизразениот градски човек: негова најчеста средина е Лондон, или воопшто големиот град, а најчест ентериер на случувањата се станови, канцеларии, судници, дукани, работилници и разни институции“ (Puhalo, 1976: 86).

Реализмот е епоха на политички превирања, во кои предничи француското општество. Тие започнуваат уште со Француската револуција (1789.), која во Европа го носи динамичниот дух на секуларните идеи и вредности, а и во текот на целиот XIX век, од падот на Наполеон I (1815.) до формирањето на Третата република (1875.), Франција минува низ нестабилен период во кој континуирано се менуваат републикански, бонапартистички и монархистички форми на управување. „Децата на столетието“ (Tibode, 1961: 171) се современици на револуции и републики, а темата на младиот човек кој се обидува да се искачи на општествената скала во услови на аномично општество е општа карактеристика на францускиот реалистички роман, од Стендаловиот Жилиен Сорел, преку Балзаковиот Ежен де Растињак, до Флоберовиот Фредерик Моро.

Книжевниот реализам е задоен со емпирискиот поглед на светот заснован на темелите на научниот позитивизам, кој трага по научните законитости на општествениот развој или, изразено низ тенденциите на Огист Конт (Auguste Comte), „ќе дадам фактички доказ дека постојат еднакво одредени закони за развој на човековиот вид како и за паѓањето на каменот“ (цит. според: Peri, 2000: 335). Позитивистичките начела во книжевниот реализам ги воведува Балзак кој, иако е можно дека е запознаен со Контговиот „Курс по позитивна филозофија“ (1830.), за основа на својот систем ја зема биолошката теорија на Жофроа Сент-Илер (Geoffroy Saint-Hilaire)<sup>32</sup>. Планот за „Човечка комедија“ (1829-48.) Балзак го втемелува на идејата за постоењето аналогична помеѓу развојот на човековиот род и животинскиот свет, односно:

Зарем општеството не создава од човекот, според средината во која тој ја развива својата дејност, толку различни луѓе колку што има подвидови во зоологијата? Иако потешко е да се воочат, разликите помеѓу војникот, работникот, управителот, адвокатот, неработникот, научникот, државникот,

---

<sup>32</sup> Признанието кон авторитетот на Сент-Илер ќе го изрази посветувајќи му го романот „Чичко Горио“ (1835.).

трговецот, морнарот, писателот, сиромашниот, свештеникот, се исто толку големи како разликите помеѓу волкот, лавот, магарето, гавранот, ајкулата, морското куче, овцата итн. Според тоа, имало и секогаш ќе има општествени видови, како што има и зоолошки видови.

(цит. според: Žmegač, 1987: 177-178)

Често се наведува единствено оваа Балзакова мисла, истргната од контекст, иако веќе наредниот пасус говори за свеста за неможноста од потполна аналогија помеѓу човековиот и животинскиот свет: „Зоографите покажаа колку се занимливи навиките кај животните кои, барем според нашето мислење, секогаш се исти, додека навиките, облеката, зборовите, живеалиштата на еден кнез, банкар, уметник, граѓанин, свештеник и сиромашен потполно се разликуваат и менуваат со цивилизациите“ (Ibid., 178). Оттука, природнонаучната аналогија на Балзак, а и на реализмот воопшто, го изразува еминентниот слух и продорен поглед за специфичните особини на некоја средина или општествен слој во смисла на милје, но секогаш придружено со свеста за разликите помеѓу категориите кои се споредуваат, нешто кое ќе го забораваат натуралистите предводени од Емил Зола<sup>33</sup>.

Во склоп на научниот напредок, особено Дарвиновата теорија изразена во „Потеклото на видовите“ (1859.), значи силен удар врз традиционалниот, религиозен поглед на светот, при што „наспроти подбивот со претставата дека човекот и мајмуноот имаат заеднички предок, приказната за Адам и Ева сепак ја губи уверливоста“ (Ковачевиќ, 1971: 130). Бранот на ваквите промени јасно може да се почувствува во делата на Томас Харди, на пример во „Теса од д’Убервил“ (1891.), каде преку еволутивниот пад на Теса е прикажан конфликтот помеѓу биолошките закони и општествено-религиските конвенции: „Поголемиот дел од

---

<sup>33</sup> Поистоветувајќи го романот со записник на лекар даден на увид на јавноста, Емил Зола во програмското дело на натурализмот „Експериментален роман“ (1880.) ќе забележи: „Вистинското наше изучување се наоѓа всушност таму, во реципрочното влијание на општеството врз поединецот и на поединецот врз општеството... А тоа е она што го сочинува експерименталниот роман кој е последица на научната еволуција на овој век; тој ја продолжува и потполнува физиологијата, која и самата бара потпора во хемијата и медицината; тој е замена за изучувањето на апстрактниот и метафизички човек со изучување на природниот човек, воден од физичките и хемиските закони и модифицираните влијанија на неговото опкружување; тој е со еден збор книжевноста на нашата научна доба, како што класичната и романтичарската книжевност одговарале на добата на сколастиката и теологијата“ (цит. според: Peri, 2000: 332-333). Водејќи се од истите позитивистички начела, Иполит Тен (Hippolyte Taine) ќе ја формулира теоријата на три фактори - раса, средина и момент - со фаталистички призивок.

нејзината несреќа потекнуваше од нејзиното конвенционално гледање на животот, а не од нејзините природни чувства“ (1978: 118).

Во епохата на реализмот доаѓа и до развој на социјалистичките движења. Во Франција случувањата по Јулската револуција (1830.) покажуваат дека работничката класа треба да се потпре единствено на сопствените сили, иако за време на Второто царство „социјализмот долго време не би ги остварил своите цели да не беше наишол на ненамерната помош на либералната висока средна класа која во Наполеоновиот цезаризам гледа опасност по сопствената власт“ (Hauser, 1962: 270), што покажува дека и покрај влијанието врз настаните од 1848 и 1871 година социјализмот во Франција станува вистинска сила дури во текот на XX век. Во Англија, и покрај присуството на Маркс (Marx) и Енгелс и основањето на Првата интернационала во Лондон во 1864 година, работничките движења водени од страна на различни трејдјуниони, чартисти или фабиевци по прво се расположени за наоѓање компромис со владејачката класа низ лавиринтите на парламентарниот систем отколку за отворена класна борба. Во Русија, сè уште неразочарана од револуционерни неуспеси, силен бран на социјалистички тенденции носи генерацијата на разноразните од 1860-тите години, организирани преку движењето на народниците (1861-1881.). „Нихилистот“ Базаров од романот на Тургенев „Татковци и деца“ (1862.) го означува револуционерот во подем кој се јавува во студентските кругови, а често се наведува и како архетип на идните болшевици. Сепак, програмата на револуционерните идеолози како Чернишевски, Писарев и Доброљубов повеќе е негаторска и анархистичка отколку дијалектичка во марксистичка смисла<sup>34</sup>.

Сите наведени услови ќе го трасираат патот на секуларните идеи во европскиот културен круг. Ваквата „болест“ на Западот Достоевски ќе ја одреди како антропоцентризам кој нужно води кон антрополатрија, а ќе ја поврзе со

---

<sup>34</sup> Дополнително, движењето на народниците се одликува со изразена етичка и мисионерска црта, која во одреден степен го врзува со верата, идеја која подоцна никако нема да им се допадне на заколнатите материјалистички и атеистички водачи како Ленин (Ленин). Откако болшевичките интелектуаци со умерени ставови, од типот на Максим Горки (Максим Горький), ќе бидат етикетирани како „богобаратели“, проблемот ќе биде „решен“ на најдрастичен можен начин – „рускиот марксизам ќе се преобрази во „државна“ идеологија, чии следбеници ќе тргнат во терористички напад на целокупната трансцендентална вера, како и на соперничките световни верувања“ (Оболенски и Оти, 2003: 243).

состојбите на атеизам и социјализам под капата на римокатолицизмот: „Рим го прогласи Христос кој подлегна на третото ѓаволово искушение; и објавувајќи му на целиот свет дека Христос без земската власт не може да опстои на земјата, римокатолицизмот со самото тоа го прогласи Антихристот и така го упропасти целиот западен свет“ (цит. според: Popović, 1940: 116). Последиците се премин од идејата на „богочовештвото“ кон „човекобоштвото“, прикажано низ цела палета ликови како Кирилов, Расколников, Иван Карамазов или Ставрогин, архетипот на Ничеовиот натчовек (пошироко: Ibid., 9-125).

Обидот да се интерпретираат книжевните дела во една целина која подразбира смислени врски и односи во поширок општествен контекст значи и воспоставување некаков нацрт на структура на реализмот, што потсетува на Лукачевото врзување на појавата на реализмот со специфичниот момент на историска транзиција означен преку етаблирањето на капитализмот како водечка економска и политичка сила, период на „контрадикторно единство на криза и обновување, на уништување и повторно раѓање“ (цит. според: Hale, 2006: 386). Во порадикална, социологистичка варијанта тоа значи согледување на книжеvnата како транспозиција на општествената структура, како што тоа го смета Голдман кога забележува дека „обете структури се потполно хомологни, па би можело да се говори за една иста структура која, се чини, се јавува на два различни плана“ (1967, 53). Поприфатлив за овој труд е ставот дека, иако не може да се оспори постоењето на заемни односи помеѓу книжеvnата структура и структурата на општествениот живот, структурата на книжеvnоста природно произлегува од самата книжеvnост и може да се изведе единствено од книжевните дела, а задачата на социолошката анализа во овој контекст е да го забележи заемниот однос, точките на поврзување и судир помеѓу двете структури.

## 1.2. Општествено-книжевни проникнувања

Како основен оперативен поим преку кој социологијата на книжеvnоста го анализира односот помеѓу книжеvnоста и општеството се користи поимот „светоглед“ (Weltanschauung). Притоа, како едно од првите прашања се поставува

положбата на книжевното дело во однос на општествениот систем, односно дали делото е конформистичко, апологетско или, пак, антитетички поставено наспроти владејачките општествени сили.

Отфрлајќи ги вредносно-есенцијалистичките гледишта, од типот на согледување на критичкиот потенцијал како нужност за автентичноста, Лео Левентал (Leo Löwenthal) смета дека автентичност може да достигне дело со опозиционен, но и со афирмативен став кон постоечкото. Врзувајќи го претходното со улогата на уметникот, од една страна, и социологијата на книжевноста, од друга страна, нагласува дека писателот „не е машина која бележи случувања и повторно ги изразува подоцна, но не е ниту некој неартикулиран мистичар“ (цит. според: Petrović, 1990: 31), па оттука задачата на социологијата на книжевноста се состои во тоа „приватните равенки на теми и стилски средства да ги преведе во социјални равенки“ (Ibid., 31).

Во духот на една флексибилна, дијалектичка теорија на односот помеѓу општествените и книжевните движења изречена е и тезата на Ерих Келер (Erick Köhler), според која, иако „нужноста го детерминира стварното како збир на можности“ (Ibid., 204), „не само историјата на книжевноста туку и самата историја треба да бидат сфатени како случувања кои би можеле да протечат и поинаку, а сепак повторно не без нужност“ (Ibid., 204). Келер додава дека „во заблуда е секој кој превидува дека индивидуалниот стил се подредува на стилот на епохата, но и оној кој сака да го оспори постоењето на личен стил“ (Ibid., 203). Отворајќи простор за индивидуалноста, нуди компромисна нота кога заклучува дека „творечкиот индивидуум е збир од можности на своето време во одредено подрачје, а неговата слобода се состои во неговото остварување“ (Ibid., 203).

Во сличен стил и Хаузер го одредува односот помеѓу светогледот и уметноста, при што уметничкиот стил секако зависи од епохалните претпоставки, но со тоа не се исцрпува естетската вредност на делото. Поради тоа смета дека “во стварноста постојат само апроксимации на одреден стил, помалку или повеќе адекватни, но никако совршено отелотворени; стилот треба да биде сфатен во постојано настанување; тој никогаш не е готов и останува како еднозначен тоталитет на секогаш нереализирана конструкција“ (Hauser, 1986a: 66).

### 1.2.1. Општественото влијание врз реалистичкиот роман

Постои согласност дека реалистичките романи се вистински извор на историски податоци и дека и во најголемите залети на инспирација се служат со рамка која одразува јасна стварност на општествениот живот, како што, на пример, Стендал во „Црвено и црно“ го слика француското општество за време на Реставрацијата, Тургенев во „Ловечки записи“ (1852.) ги опишува ропските животни услови на кметовите или Текеровиот „Панаѓур на суетата“ (1848.) ја анализира англиската аристократија во сенка на битката кај Ватерло, па дури и стремежот кон радикален формализам на Флобер не ја исклучува можноста од социолошко толкување на „Госпоѓа Бовари“ и „Сентиментално воспитување“. Во потрагата по стварни лица и случувања Толстој се служи со вистински судски случај во романот „Воскресение“ (1899.), а Балзак лута низ париските предградија во потрага по пансионот Вокер од „Чичко Горио“. Во белешките при составувањето на романот се покажува дека потрагата била успешна:

Случувањето кои ми послужи како модел се одигра под ужасни околности какви нема ниту кај човекојадците; кутриот татко викаше цели дваесет часа да му донесат вода за да ја угаси жедта, а никој не му излегуваше во пресрет: неговите две ќерки беа едната на бал, другата на театар, иако знаеја во каква состојба е нивниот татко. Во таква вистина тешко е да се поверува.

(цит. според: Константиновиќ, 1978: 8)

Уште Стендал ќе ја означи промената во книжевниот сензибилитет од почетокот на XIX век, кога во однос на јасноста и прецизноста на стилот ќе забележи: „Познавам само едно правило: да се биде јасен. Ако не сум јасен, нема ништо од мојот свет“ (цит. според: Lukacs, 1947: 87), земајќи го како репер „јасниот, објективен, сувопарен стил на граѓанскиот законик“<sup>35</sup> (Hauser, 1962: 248). Всушност, делејќи го заедничкиот сон на векот заедно со позитивистичкиот сон за научен напредок и Хегеловиот сон за единство на духот, реалистичкиот роман е опфатен од она кое Алберес (Albéres) ќе го означи како „искушение на Тоталитетот: регистар и епопеја на „животот“, тоталниот живот, со многу облици

---

<sup>35</sup> Познато е дека при пишувањето на „Пармскиот картузијански манастир“ (1839.) Стендал секој ден има читано по неколку страници од Наполеоновиот граѓански законик.

на неизмерливото“<sup>36</sup> (1967: 36). Целата епоха на реализмот верува дека постојат општествени тајни, па писателот се претвора во „мислител“, а на романот му се доделува кралската функција да владее во име на откривање на тие тајни механизми на општеството, што истовремено во себе носи дух на позитивно и езотерично.

Во овој контекст треба да се согледа и една од најизразените формални карактеристики на реализмот – детализацијата во описите која, особено изразена во Балзаковите пиктографски описи, повторно е врзана со воспоставените позитивистички принципи и има двојна функција. Прво, писателот реалист не сака да остави сомнеж во автентичноста и „вистинитоста“ на светот кој го прикажува, до степен да го фасцинира читателот со својата моќ на забележување. Второ, описите се врзани со причинско-последичниот принцип и тоа во две насока – амбиентот го условува ликот и обратно, аспект кој во Балзаковите дела Ерих Ауербах (Erich Auerbach) ќе го дефинира на следниот начин:

За него секое милје постанува морална и физичка атмосфера која го импрегнира пејзажот, станот, мебелот, орудијата, облеката, телата, ликовите, околината, идеите, активностите и вербата на луѓето, а истовремено генералната историска ситуација се појавува одново како тотална атмосфера која го обвиткува секое посебно милје.

(цит. според: Morris, 2003: 61)

Дополнително, кога го опишува пансионот Вокер, каде „жалузините... како да се скарале меѓу себе“ (Балзак, 1966: 8), а „зад зградата е дворот широк околу дваесет стопи во кој си живеат сложено прасиња, кокошки и зајаци“ (Ibid., 9), сликата би била оформена и без жалузините и прасињата, но преку ваквата пиктографија се нуди еден сугестивен суд кој треба да влијае врз сензибилитетот на читателот, а без да ја попречи неговата слобода на заклучување односно личното креативно учество во делото.

Англискиот реалистички роман носи збогатување на деталите, не во насока психолошка и описна, туку во смисла на Дикенсовите детали на „атмосферата“, кои филмот ќе ги открие стотина години подоцна:

---

<sup>36</sup> Балзак, на пример, не се смета себеси за обичен писател, книжевник: „Четири луѓе ќе имаат славен живот: Наполеон, Кивје, Оконел, а јас ќе бидам четвртиот. Првиот го живееше животот на Европа! Вториот се венчаше со глобусот! Третиот се отелотвори во еден народ! А јас ќе го носам целото општество во својата глава!“ (цит. според: Ibid., 36).

- А мене дотаму ми треба уште најмалку час време – промрморе Ненси и протрча покрај него живо грабајќи низ улиците.

Многу дуќани веќе се затвораа во широките улици и авениии низ кои води патот од Спиталфилдс до Вест Енд, најотмениот лондонски квартал. Кога часовникот на кулата отчука десет, нејзината нетрпеливост уште повеќе порасна. Јуришаше буткајќи ги минувачите лево и десно со лакти и се провлекуваше, така да се каже, под главите на коњите. Се пробиваше низ густата врева на улиците каде минувачите во толпа чекаа да поминат.

(Dickens, 2004: 280)

Сè е тука – гестови, ноќ, амбиент, подвижен декор, додека сто години порано истиот момент веројатно би бил доловен на следниот начин: „Ненси одлучи да отиде кај Мајлсови уште истата вечер“. Тука раскажувањето не е само раскажување, тоа постанува „режија, завиена во вид на музичка придружба, а тоа е сензибилитетот на авторот, бојата и атмосферата на средината“ (Alberes, 1967: 42).

За разлика од францускиот роман-сума од балзаковски тип и режијата на англискиот роман, рускиот реалистички роман останува помалку претенциозен во описите, кои често се помешани со хумор и нежност, последното не во дикенсовски патетичен манир. Притоа, едноставноста на описите не ја исклучува моќта на прикажување на човековото сочувство или исклучителната способност за евокација на човековиот дух, како кога Тургенев за првпат го изведува на сцената Базаров во „Татковци и деца“:

- Евгениј Василевич – одговори Базаров со мрзлив, но машки глас, и, симнувајќи си ја јаката на блузата, му го покажа на Николај Петрович целото свое лице: долго и суво, со широко чело, со горе сплескан, а долу заострен нос, со големи зеленикави очи и провиснати бакенбарди со боја на песоклив цвет, тоа се оживуваше од спокојната насмевка и изразуваше самоувереност и ум.

(2010: 8-9)

Актуелноста на позитивистичките и антиметафизички конотации во XIX век ја создава предрасудата за реалистичкиот роман како за тотален пресврт во однос на книжевното творештво кој води кон тотална и гарантирано доверлива слика на животот, што е сè уште присутен ментален шаблон со кој се вулгаризира реалистичкиот мимезис сфатен апсолутно и неисториски. Ваквиот мит за непроблематизируваниот одраз на стварноста го занемарува фактот дека и реалистичкиот роман, како книжевно дело, претставува специфичен јазичен текст и веќе на јазично ниво се поставува прашањето за можноста од едноставно „одразување“ на нештата. Исто така, се замаглуваат и особините на реализмот како



книжевна концепција која подразбира одредени селективни начела, а чија парадигма, во согласност со откривачкиот патос на времето, е фокусирана врз социјално-економската мотивација. Наспроти уверувањето дека реалистичкиот роман го опфаќа тоталитетот на општеството, рестриktivниот однос кон сексуалноста често се наведува како табу тема на епохата воопшто, така што „граѓанскиот реализам го прикажува човекот без долниот дел од телото“ (Žmegač, 1982: 89), а спалната соба буди интерес „дури кога некој лежи на смртна постела, ... затоа што умирањето во тој случај е општествен факт, а не прост биолошки процес“<sup>37</sup> (Ibid., 89). Со ова не се сложува Михаил Епштајн (Михаил Эпштейн) кој во револуционерната „супер-реалност“ на модернизмот, која ќе премине во „псевдо-реалност“ на постмодернизмот, гледа прекумерност која преминува во сопствената противречност. Имено, „сексуалната револуција“ во модернистичките романи повеќе означува една умствена сублимација или хиперболизација на сексуалноста, како „ментален напор кој ја изделува плотта од многуобразноста на личноста, од духовно-телесните својства на својот посакуван објект“ (Epstein, 1996: 23), со што „фаличкото сознание, кое се покажува како хипер-интелектуално и хипер-естетско, го прави „Љубовникот на леди Четерли“ еден од најпретенциозните интелектуални романи во светската книжевност“ (Ibid., 23), за разлика, на пример, од имплицитната сексуалност во романите на Томас Харди.

Согледувањето на реализмот како книжевна конвенција потсетува на неповторливоста на книжевниот израз и специфичноста на стварноста која ја продуцира, факт кој често (не)намерно се запоставува со што се отвора простор за (зло)употреба на книжевноста и нејзино претворање во идеолошки мегафон<sup>38</sup>. Посебно индикативен пример е жестоката полемика во рамки на руската книжевна

---

<sup>37</sup> Не треба да се заборава строгата цензура воопшто (судскиот процес против Флобер или јавното спалување на „Непознатиот Цуд“ (1896.) на Харди), особено во рускиот контекст (протерувањето на Тургенев заради повреда на племството во „Ловечки записи“ или траумите на Достоевски како член на петрашевците), но и секогаш присутната авто-цензура (Гоголево самоспалување на ракописите од вториот дел на „Мртви души“), што, од друга страна, носи и реакција во облик на анти-цензура како обид да се срушат или поместат општествените граници, аспект во доменот на општествените функции на реалистичкиот роман за кој пошироко ќе стане збор во следниот дел од трудот.

<sup>38</sup> Типичен пример на реалистички роман-памфлет е „тестаментот“ на Чернишевски „Што да се прави“ (1863.), морално-идеолошка програма во облик на револуционерно-демократска визија на социјализмот по примерот на Фуриевата комуна. Реалистичкиот роман ќе биде целосно злоупотребен за идеолошки цели во периодот на соц-реализмот.

критика по повод судбината која Тургенев ќе му ја додели на Базаров, при што револуционерно настроениот Херцен (Герцен) ќе пронајде гнев кај Тургенев кон сопствениот лик кој „во душата го имаш карикирано, приморувајќи го да говори глупости, сакајќи да го убиеш со куршум, за да го убиеш со тифус“ (цит. според: Peñčić, 1967: 26-27), додека конзервативната критика ќе го осуди за „премногу високо поставување на главниот лик, издигнување над „татковците“ и нарушување на светоста на племството“ (Ibid., 27), па Тургенев ќе треба да се правда како крајот на романот е приведен во согласност со естетски, а не општествени принципи на романескната творба. Оваа симптоматична појава, која од книжевноста бара полагање сметка за изречениот збор во контекст на актуелните општествени струења, покажува колку се контрадикторни барањата во однос на исто дело, но истовремено ја потврдува широката надидеолошка општествена перспектива која ја нуди надвременски вредниот реалистички роман. Оттука, сите „позајмувања“ од стварноста треба да се сфатат во нивното вистинско значење, како импулс за книжевна организација и како повод за креирање, а не како ропско пресликување. И реалистичкиот писател е демијург, кој како да ги познава сите лавиринти на времето и општествениот простор во нивниот биографски и историски развој, како „некој вид Асмодеј кој би бил социолог“ (Alberes, 1967: 43).

Како што реализмот се приведува кон својот крај како историски правец, така сè повеќе се занемарува симболичкото значење на описите па, како во случајот на Флобер, пишувањето преминува во педантериска документација, во „описи заради описи“, со што „вистинската реалистичка инспирација без привидна нужност се претвора во византинизам на описи“<sup>39</sup> (Ibid., 45). Веројатно не случајно Емил Зола ќе ја издвои „Госпоѓа Бовари“ како парадигматско дело за неговите натуралистички стремежи кон фактографија, како „отворање пат низ Балзаковата шума, која понекогаш е непроодна и мрачна“ (цит. според: Žmegač, 1987: 210). Лукач ваквата тенденција ќе ја објасни со етаблирањето на капитализмот како доминантен систем во втората половина на XIX век и со чувството на

---

<sup>39</sup> Станува збор за Флоберовиот естетизам, кој преминува во мономанијачка борба за постигнување совршенство на формата. Како што ќе напише во едно писмо до Жорж Санд (George Sand) од 1858 година: „Вие не знаете што значи да се седи по цел ден со главата во раце за од куриот мозок да се исцеди еден единствен збор“ (цит. според: Hauser, 1962: 289).

„завршеност“, при што, наместо прикажување на конфликтните социјални релации преку репрезентативни ликови, писателите се насочуваат кон „директно, механичко одразување на еднообразната реалност на капитализмот“ (цит. според: Potolsky, 2006: 105), а преку хаотична маса на неповрзани детали. Иако, откако случајот ќе посака во истата 1857 година и Флоберовата „Госпоѓа Бовари“ и Бодлеровата збирка „Цвеќиња на злото“ да бидат обвинети за неморал, ослободителната пресуда за Флобер симболично ќе покаже дека тој сè уште припаѓа кон редот на реалистите, односно дека „тогашниот просечен вкус сè уште може да ја прифати Бовари..., додека „Цвеќињата на злото“ се и премногу модерни“ (Solar, 1982: 67), наместо набљудување на општеството или дури и негова научна транскрипција, парадоксално, Флобер ќе понуди модели на премногу дотеран стил со што ќе биде претходник на ларпурлартистичките модернистички правци.

### 1.2.2. Општествената функција на реалистичкиот роман

Согледувањето на уметноста како елемент на симболичката култура со автотеличен карактер не ја исклучува нејзината семиотичност, односно можноста да емитира пораки со значења кои се однесуваат на нешто надвор од нив или на некој облик на стварност поинаков од нивниот сопствен облик. Со оглед дека изворот на творештвото, но и неговата реализација, е генетички општествен, уметноста барем делумно израснува од релациите со надворешната стварност, создавајќи сфера на постоење во имагинарен свет, кој овозможува трагање за семиотички пораки кои ја надминуваат потребата за инструментална комуникација. Сепак, автотеличноста на таквите доживувања не значи бесцелност, односно „автотеличноста не ги исклучува функциите на вредности насочени кон одредена цел, под услов да не и служат на таа цел непосредно“ (Kloskovska, 2003: 255). Во овој контекст, Волфганг Кајзер говори за три општествени функции на книжевноста - забава, спознавање, издигнување (пошироко: Petrović, 1990: 58-62).

Реалистичкиот роман не може да биде докрај сфатен доколку не се има предвид фактот дека најпрво е одреден да се појави во форма на фељтон, кој се објавува во продолженија во рамки на списанијата или дневните весници. Покрај

најразличните прилози, нивната најголема привлечност ја нудат токму романите во продолженија наменети за сечиј вкус, така што „романот е наменет за исто толку мешовита и по својот состав нова публика како и мелодрамата и водвиљот“ (Hauser, 1962: 228). Дури и најинтимните исповеди свесно се наменети за публиката, како што потврдува Стендал во едно писмо каде вели: „Не би имал храброст да ѝ пишувам кога не би знаел дека сите страници ќе излезат во печат и ќе бидат читани од некоја душа која ја сакам“<sup>40</sup> (цит. според: Марић, 1966: 6). Сепак, поистоветувањето на уметноста со забава не е соодветно, од причина што естетскиот аспект не е *differentia specifica* на забавата и, уште повеќе, и покрај фиктивноста, забавата поседува слобода која е многу поограничена од произволноста на уметничката фикција, каде симболичката хипертрофија достигнува врвно ниво (пошироко: Kłoskovska, 2003: 267-272).

Една од општествените функции на книжевноста претставува спознавањето на современата проблематика, односно „спознавање на сопственото време, кое се стекнува преку книжевност тематски ориентирана кон „горливите“ прашања на современоста“ (цит. според: Petrović, 1990: 59). Воден од позитивистичките начела, реалистичкиот роман нуди „доверливи“ искусствени податоци за спознавање на општествената стварност или, изразено низ термините на бејлизмот<sup>41</sup>, „вистината, непријатната вистина“ (Стендал, 1979а: 5). Говорејќи за „веродостојноста“ на „Ана Каренина“, Толстој ќе каже: „Сè што имав намера да искажам во романот би можел да го напишам во нов роман на истиот начин, уште од самиот почеток“ (цит. според: Billington, 2011: 33), што не е израз на некаква ригидна буквалност на реализмот туку повеќе наведува на стендаловското огледало и напорот на реалистичкиот роман подеднакво искрено да го прикаже и доброто и лошото, наспроти романтичарските излитени идеализации, кои искусството го сведуваат на

---

<sup>40</sup> Остра критика на овој аспект на реалистичкиот роман дава Лав Толстој во трактатот „Што е уметност?“ (1898.), каде жестоко ја напаѓа неморалноста на уметноста, согледана во нејзината употреба како забава за богатите класи која ги покрива празнините на нивните животи, а по цена на експлоатација на слики од човечко страдање на кои се темели нивното задоволство: „Единствено преокупацијата со она што, помеѓу нив, се согледува како уметност, им овозможува да продолжат со животот, кршејќи ги сите природни услови, без согледување на празнината и суровоста на нивните животи. Оваа поддршка дадена на лажниот начин на живот, изведена од страна на богатите, е последица на изопачувањето на уметноста“ (цит. според: Belfiore and Bennet, 2008: 72).

<sup>41</sup> Зад псевдонимот Стендал стои името на Анри Бејл (Henri Beyle).

тесен круг алегии.<sup>42</sup> Притоа секако не треба да се заборави дека емпириските податоци во реалистичкиот роман служат како подлога на која се гради уметничката визија на светот, инаку „книжевноста би исчезнала од историјата, затоа што сè што таа може да каже би било изречено со пократкиот и попрецизен јазик на науката или непосредно поразбирливиот јазик на новинските извештаи“ (Solar, 2005: 16).

Сè уште на теренот на спознајната функција на книжевноста, треба да се напомене дека писателот, дури и кога му е потполно туѓа било каква преокупираност со идеолошки прашања, со самото тоа што и пристапува на стварноста на одреден начин, прикажувајќи одредени ликови и изговарајќи „беседа“ со одредена содржина, зазема одреден став кон нештата. И безличниот објективизам на Флобер, кој во писмо упатено до Жорж Санд ќе напише: „Не го признавам правото да обвинувам некого. Дури не сметам дека писателот треба да го изрази сопствениот став за нештата во овој свет“ (цит. според: Belfiore and Bennet, 2008: 184), кој како да заборава дека и експлицитното неизразување став претставува став, прави „Сентиментално воспитување“ да биде продолжение на тематиката на изгубените илузии. Како што ќе забележи Стендал во „Пармскиот картузијански манастир“: „Политика во едно литературно дело, тоа е истрел со пиштол среде концерт, нешто грубо и на кое сепак не е можно да му се одбие своето внимание“ (1979d: 196), што не значи претворање на реалистичкиот роман во евтина пропаганда. Како што истакнува критичарот Доброљубов, и покрај тоа што самиот се залага за ангажирана уметност, „романот не може да се меша со проповеди затоа што целта на уметноста е служење на животот“ (цит. според: Перовић et al., 1978: 35). Всушност, настрана од вулгарните дидактичко-идеолошки тенденции, вистинската цел на спознајната функција на реалистичкиот роман лежи во поттикнувањето на размислување, чинејќи го тоа на ненаметлив начин:

Принудете не да се замислиме. Соберете ги во својот тип, во својот опис, во својата приказна, како во жижа, сите поединечни појави... опточете го сето тоа со својата општа идеја... но плашете се да бидете учител, плашете се да

<sup>42</sup> Етичката димензија на спознајната функција на реалистичкиот роман, изразена преку чесноста во прикажувањето на стварноста, ја дофаќа и американскиот натуралистички писател Теодор Драјзер (Theodore Dreiser) кога вели: „Сумата и суштината на книжевноста, како и на општествената моралност, може да се изрази со три зборови – говорење на вистината“ (цит. според: Potolsky, 2006: 102).

ни искажувате како го посакувате ова или она совршенство или имате намера да го казните овој или оној порок. Во тој случај најдобро ќе биде доколку едноставно никој не ве прочита!

(Ibid., 35)

Книжевноста не е само продукт кој ги изразува постоечките општествени тенденции туку претставува и продуцент на општествените прилики и редовен општествен критичар, што во случајот на реалистичкиот роман го потврдуваат честите, веќе споменати, јавни скандали. Зад ваквите манифестации може да се согледа демократскиот карактер на реалистичкиот роман, кој во услови кога, како што ќе истакне Текери во „Њукамови – мемоари на една многу угледна фамилија“ (1850.): „Откако авторот на „Том Џонс“ е погребан, на ниту еден писател помеѓу нас не му е дозволено да опише во неговата најголема моќ ЧОВЕК... Општеството не може да го толерира природното во уметноста“ (цит. според: Morris, 2003: 90-91), се издигнува над цензурата и тесноградиот малограѓански морал.

Во контекст на функцијата на издигнување, Ескарпи смета дека, наспроти бројните „прозаични“ функции, суштинската функција на читањето лежи во незадоволството, нерамнотежата помеѓу читателот и општественото милје, па затоа „читањето претставува засолниште пред апсурдноста на човековата судбина“ (1970: 145). На истата линија, книжевноста не само што служи за соопштување и поопштествување туку претставува и супстрат на најинтимни и најнепреносливи доживувања, па оттаму „уметноста делува, покрај практичната целисходност, како опијат кој развива неодговорност кон горчливите животни прашања, со чија помош се преоѓа преку многуте мрачни услови на опстојувањето“ (Hauser, 1986b: 84). Сепак, ваквите одредби, добивајќи свој најсилен заштитник во авангардната уметност, кои ја истакнуваат „субјективната автономија“ на уметничката форма затворена во својата самозадоволност наспроти „тривијалната рефлексивност“ на реалистичката содржина, можеби парадоксално, но со својата отуѓеност од светот уметноста ја претвораат во силно идеолошко оружје на граѓанското општество, во, како што вели Харберт Маркузе, „игра на звуци, обична јазична игра... безопасна и без определување, шок кој повеќе не шокира и според тоа одумира“ (цит. според: Petrović, 1990: 52). И Теодор Адорно, кој инаку се залага за опозиционата моќ на апстрактната уметност, признава дека „автономната уметност, секако, се нуди и

како идеологија: на дистанца, таа остава спокојно општество пред кое се згрозува, а тоа е повеќе од идеологија“ (Ibid., 52). Во овој контекст, и Флоберовото колебање помеѓу реализам и ларпурлартизам може да се толкува во функција на чување на чистата совест на „граѓанскиот“ читател, кој „како добар фарисеј, повеќе соучествува во задоволството на стилот, отколку во страдањата на Ема Бовари“<sup>43</sup> (Alberes, 1967: 48).

Во помалку патетичен иако сè уште ларпурлартистички манир, Оскар Вајлд во есејот „Изумирање на лажењето“ (1889.) ќе го изнесе познатиот афоризам дека „уметноста не ја имитира стварноста туку, спротивно, стварноста ја имитира уметноста“<sup>44</sup> (цит. според: Žmegač, 1987: 105), во смисла на влијанието на уметноста во обликувањето на свеста за надворешниот свет, а како критика на наводното едноставно реалистичко пресликување на стварноста. Дека веројатно точниот став на Вајлд не е опозиционен или туѓ на реалистичкиот поглед на стварноста, а во контекст на функцијата на издигнување, говори ставот на Томас Харди изнесен во предговорот на петтото издание на романот „Теса од д’Убервил“ од 1892 година:

Светот е толку многу населен, што при секоја промена на положбата, дури и при најоправданиот напредок, некому се стапнува на нога. Таквите промени обично почнуваат во чувствата, а таквите чувства понекогаш почнуваат во романот.

(1978: 517-518)

Кајзеровите сфаќања изнесени во предавањата под наслов „Современиот книжевен живот“ (1958.) покажуваат дека, наспроти иманентистичкиот пристап, книжевноста може да исполни и одредени општествени функции, што значи дека „книжевноста од високо ниво може да ги задоволи потребите за забава, издигнување и спознавање на сопствената епоха, потреби кои дури и ја

---

<sup>43</sup> Жан-Пол Сартр (Jean-Paul Sartre) во есејот „Што е тоа книжевност“ (1947.) на сличен начин ќе ја критикува ларпурлартистичката теорија: „Добро е познато дека чистата уметност и празната уметност се едно исто нешто и дека естетскиот пуризам е само брилијантен одбранбен маневар на буржуите од минатиот век, кои повеќе сакаа да бидат нападнати како филистерци отколку како експлоататори“ (цит. според: Solar, 1979: 376).

<sup>44</sup> „Бидејќи, што е природата? Природата не е голема мајка која не има родено. Таа е наше дело. Во нашиот мозок таа оживува. Нештата постојат затоа што ги гледаме, а она што го гледаме, и како гледаме, зависи од уметноста под чие влијание се наоѓаме... Не гледаме ништо додека не ја видиме неговата убавина. Тогаш, дури тогаш, нештото постанува стварно... Сигурно веќе столетија Лондон е магловит. Се осудувам да го речам тоа. Но никој ја нема видено маглата, па оттаму за неа ништо не знаеме да кажеме. Таа не постоеше сè додека уметноста не ја откри“ (Ibid., 106).

конструираат“ (цит. според: Petrović, 1990: 60). Притоа, наместо некакво бегство од животот преку потопување во уметничката фикција или, во согласност со психоаналитичката теорија, некаков супститут на незадоволените либидални потреби, реалистичкиот роман не значи ограничување на учеството во животот туку, напротив, овозможува „делумно надополнување на таквите ограничувања на себе својствен начин, фиктивно, таму каде тие ограничувања би се појавиле независно од неговото делување“ (Kloskovska, 2003: 255).

### 1.2.3. Романот во продолженија и создавањето на книжевното поле

Историјата на уметноста како и уметничката критика, па и социологијата на уметноста, го набљудуваат и толкуваат уметничкото дело најчесто од аспект на продуктивниот субјект или творец, а дури потоа во контекст на реципиентот. Сепак, не треба да се заборави дека печатениот текст стекнува естетска реалност на книга дури преку процесот на читање, а во спротивно останува след од хиероглифски знаци, што значи дека „уметничкиот процес е говор и разговор; како просто сонување и монолог без одзив тој нема онтолошки квалитет“ (Hauser, 1986b: 4). Жан-Пол Сартр, во веќе наведениот есеј „Што е тоа книжевност“, ќе нагласи дека „уметноста постои само за другиот и благодареејќи му нему“ (цит. според: Petrović, 1990: 120)<sup>45</sup>, а притоа Георг Зимел (Georg Simmel) во „Социологија“ (1922.) внимателно ќе ја забележи привидно пасивната улога на рецептивниот субјект во релацијата уметник – публика:

Говорникот кој стои соочен со група и учителот кој стои наспроти класот, само привидно е единствениот водач и моментно надреден; сепак, секој кој се наоѓа во таква ситуација, чувствува како го одредува и води реципрочното делување на масата, која наоко само прима и која тој ја управува... Секој водач е воден.

(цит. според: Hauser, 1986b: 10)

Согледувањето на книжевниот феномен како кружен процес кој опфаќа производство, дистрибуција и потрошувачка односно, изразено низ термините на Ескарпи, „книжевници, книги и читатели или, говорејќи воопштено, творци, дела и

---

<sup>45</sup> Говорејќи конкретно: „Книжевниот предмет е чудна чигра која постои само додека се врти. За да се укаже потребен е стварен чин кој се нарекува читање, и таа се врти пред читателот сè дури тој го чита даденото дело. Без тоа постојат само црни линии на хартија“ (Ibid., 120).



публика“ (1970: 7), ја воведува публиката како еден од клучните индикатори на комплексните релации општество – уметност, а таква средишна точка на интеракција во книжевното поле на реализмот претставува романот-фелтон. Откритието на претприемнички расположениот Емил де Жирарден (Émile de Girardin), кој во весникот „Прес“ од 1836 година ќе почне да објавува романи во продолженија како средство за зголемување на огласите и претплатниците, го одредува општиот тренд на спрега помеѓу весниците и романот во епохата на реализмот, што носи импликации врз начинот на формирање на книжевното поле.

Од една страна, потребата од погодување на вкусот на широката читателска публика значи комерцијализација на реалистичкиот роман, што носи одредени последици врз неговата композиција. Така, во неговиот стил на прикажување се јавува наклонетост кон претерувања и пикантерии, теми на заведување и прељуба<sup>46</sup>, лабава конструкција на приказната која продолжува во следниот број, што доведува до епизодичен и импровизаторски раскажувачки стил, како и често противречно оцртување на ликовите.<sup>47</sup> Ваквите конвенции на реалистичкиот роман се особено карактеристични за Дикенс, проповедникот на максимата „раскажувачот и читателот треба да воспостават меѓусебно разбирање час поскоро“ (цит. според: Flint, 2001: 22), кој ќе постане „бестлесер“ на реализмот. Неговиот книжевен опонент Вилијам М. Текери жестоко ќе ја критикува таквата изнасилена мелодраматичност и книжевна (хипер)продукција, но и неговите романи ќе го платат долгот на времето, исто како што Флоберовото отфрлање на „братимењето“ со читателите нема да ги исклучи „Госпоѓа Бовари“ и „Сентиментално воспитување“ од ланецот на романи-фелтони. И Балзак, кој ќе го критикува како импровизаторски „Пармскиот картузијански манастир“ на Стендал (пошироко: Lukacs, 1947: 70-100), самиот ќе биде еден од главните носители на опоен говор,

---

<sup>46</sup> Задолжителната љубовна тематика и нејзиниот најчесто среќен завршеток главно се толкува како одраз на задоволување на барањата на бројната женска читателска публика. Едисон (Addison), уредникот на списанието „Гардијан“, вака го објаснува овој тренд: „Има неколку причини зошто ученоста повеќе им погодува на жените отколку на мажите. На прво место тоа е затоа што жените имаат повеќе слободно време... Постои уште една причина зошто жените, посебно отмените госпоѓи, и се посветуваат на книжевноста – имено, мажите обично им се туѓинци“ (цит. според: Watt, 2000: 42-43).

<sup>47</sup> Во англискиот контекст, за објавувањето во форма на книга задолжително е тротомно издание, во согласност со политиката на јавните библиотеки.

евтина патетика, извештачени метафори и плачливост на лирскиот израз, со што, посебно од аспект на класистичката естетика, „принудени сме да признаеме примери на лош вкус од кој се дига косата на главата“ (Hauser, 1962: 267). Сето тоа кај него, поткрепено со речиси непребројаниот репертоар на ликови во „Човечка комедија“<sup>48</sup>, како и во случајот на Достоевски<sup>49</sup> и Харди, директно е резултат на борбата за материјална егзистенција. Конечно, тоа претставува „сигнализација на опасноста од индустријализирана книжевност, која во исто време претставува триумф и пропаст за писателите“ (Tibode, 1961: 178).

Од друга страна, наспроти или можеби токму поради јасно присутната цензура<sup>50</sup>, романот во продолженија носи бран на демократизација во неколку правци. Прво, неговата насоченост кон различни општествени и културни слоеви, „сите го читаат, аристократијата и буржоазијата, отменото друштво и интелегенцијата, младите и старите, мажите и жените, господарите и слугите“ (Hauser, 1962: 227), значи дотогаш беспримерна демократизација на книжевното поле. Понатаму, реалистичкиот роман носи сериозен уметнички третман на обичните луѓе и нивните искуства, и значи придвижување од благородничката сфера кон дотогаш игнорираните ниски класи, од типот на Теса или Цуд Фоли во

---

<sup>48</sup> Одредени анализи говорат за бројка од околу две илјади ликови во „Човечка комедија“, при што позната е Балзаковата жива преокупираност со сопствените јунаци. Во една од најпознатите анегдоти, додека во разговор пријателот говори за својата болна сестра, Балзак го прекинува со зборовите: „Сето тоа е многу убаво, но да се вратиме на стварноста: за кого ќе ја омажине Евгенија Гранде?“ (цит. според: Ibid., 265).

<sup>49</sup> Наспроти пркосот во однос на „спахиските книжевници“, „кога само еден роман би можел да напише како што Тургенев и Толстој ги пишувале своите дела!“ (Ibid., 352).

<sup>50</sup> На пример, под палката на цензорскиот Правилник, во 1832 година ќе биде укинато списанието „Европеец“, поради сомнителната статија на издавачот Киреевски (Киреевский), каде „иако расправа за едно книжевно прашање, сепак се подразбира нешто друго“ (цит. според: Miljukov, Senjobos i Ezenman, 2009: 451). Од слични причини, заради филозофски напис кој ја критикува руската историја, во 1835 година ќе биде укинат весникот „Телескоп“, уредникот Надеждин (Надеждин) ќе биде прогонет во Вологд, а авторот на написот Пјотр Чаадаев (Пётр Чаадаев), еден од најугледните тогашни руски мислители, официјално ќе биде прогласен за луд. Во француското општествено милје, наспроти укинатата цензура за време на Јулската монархија, наметнатиот порез од еден сантим за секој примерок весник со фељтон во време на Второто царство значително ќе го осуети издавањето на романи во продолженија. Во англискиот контекст, пак, владее суптилна цензура наметната од водечките јавни библиотеки од типот на „Мудиевата циркуларка библиотека“ (1842-1937.), која врши внимателна селекција на морално подобните романи и каде „врвните фикционални дела се слободно признаени“ (цит. според: Flint, 2001: 21). Обидот на ситниот издавач Визетели (Vizetelly) да го протне англискиот превод на „вулгарните“ романи на Зола, ќе доведе до бучна кампања кај „Националната асоцијација на претпазливост“ и дури до расправа во Парламентот, а ќе заврши така што Визетели „доброволно ќе ги повлече од продажба сите навредливи книги“ (цит. според: Morris, 2003: 90).

Хардиевите романи. Воведувајќи го предметниот свет како фон на кој се одвиваат случувањата на ликови од различни општествени сфери, реалистичкиот роман значи и легализирање на огромното јазично богатство кое, не сложувајќи се со салонските апстрактни изрази, дотогаш останува надвор од книжевните текови, па оттука повикувањата на Шанфлери на „искреност“ можат да се протолкуваат и како „ослободување на писателот од догмите и традицијата, што значи исто толкава демократизација на писателот колку и на читателот“ (Penčić, 1967: 123).

Покрај сето наведено, интересно е тоа што писателите реалисти, веројатно освен Дикенс, не се изедначуваат со својата публика туку ја третираат на амбивалентен начин, прилагодувајќи го вкусот на читателите кои ги презираат, ставени во позиција да бидат „слуги и господари на потрошувачите, нивни управувачи, додека и самите се водени“ (Hauser, 1986b: 13). Дури и бескуќнички расположените романтичари се врзани за одреден општествен слој, но прашање е, на пример, која е Балзаковата публика – класата кон која чувствува наклонетост, но која ја напушта, класата чија енергија ја признава, но кон која чувствува гнасење или можеби масата од која чувствува страв? Писателите кои се повеќе од „мајстори на уживањето“ немаат своја јасно одредена публика – „Балзак кој има успех нема ништо поголема публика од Стендал кој претрпува неуспех“<sup>51</sup> (Hauser, 1962: 220). Немањето јасно диференцирана публика веројатно е врзано и со стандардното себесогледување на писателите како група која не е докрај разбрана, но во конкретниот случај унагува и на широчината на реалистичкиот светоглед. Како и да е, и славата на најголемите индивидуалисти е замислена под плаштот на општественоста, па и тогаш кога ларпурлартистичките автори се жалат на општествената глупост – „Ништо за публиката, велат тие, сè за потомството... Што е тоа „потомство“ ако не идната публика, идеалната публика?“ (Lalo, 1974: 53).

### 1.3. Општествено-книжевна (ко)егзистенција

Реалистичкиот роман егзистира во рамки на дистинктивни национални социо-историски контексти каде развива сопствени специфичности, а од каде

---

<sup>51</sup> Стендал утешително, но и визионерски, прогнозира: „Кога фразите ќе излезат, јас ќе влезам... Мене ќе ме читаат по 1885 година“ (цит. според: Tibode: 1961: 281).

произлегува дека не постои унифицирана форма на реализам, аспект кој се занемарува секогаш кога реализмот се согледува на поедноставен начин. Оттука, значаен е и аспектот на анализа на реалистичкиот роман во конкретен општествен контекст, што во крајна линија оди во прилог на основната теза во овој труд за комплексната релација помеѓу општественото милје и реалистичкиот роман содржана и изразена преку концептот на т.н. општествен роман.

Што се однесува, пак, до книжевната критика која е содржана во овој дел од трудот вредно е да се напомене на некои од клучните проблеми и прашања кои ги наметнува анализата на конкретни реалистички дела, меѓу кои дали воопшто и во принцип едно уметничко дело може да се подведе под една исклучива идеја, да се редуцира на една единствена прецизно формулирана тема и дали реалистичкото дело, со самото тоа што е реалистичко односно натрупано со обилни емпириски податоци и материјални факти, може да биде лесно дофатено и сведено на конкретна содржинска и идејна даденост?<sup>52</sup> Одлучно „не“ го прави бесмислен критичкиот преглед во овој труд, додека одлучно „да“ значи запаѓање во самозадоволувачки социологизам, па „вистината“ веројатно треба да се побара некаде на средината. Говорејќи во контекст на „Чичко Горио“, „посебностите и локалната боја... можат да бидат правилно проценети само меѓу ритчињата на Монмартр и височините на Монруж“ (Балзак, 1966: 5-6), но истовремено, како што е нагласено во предговорот кон „Човечка комедија“, и „несреќата на браќата Бирото... за мене ја претставува несреќата на човековиот род“ (цит. според: Penčić, 1967: 132), па затоа, во овој дел попрво станува збор за обид да се извлече и интерпретира еден од бројните слоеви кои ги нуди богатството на реалистичкиот роман, што, меѓу другото, покажува дека книжевниот реализам е далеку повеќе од едноставен одраз на стварноста во чија позадина главно стојат некакви конзервативни тенденции. Еден од основните парадокси на (пост)модернистичките критики на реализмот лежи во занемарување на фактот дека уметничкото дело воопшто истовремено може, но и не мора да асоцира на непосредната даденост, аспект кој ќе биде подробно анализиран во наредното поглавје.

---

<sup>52</sup> Соочен со тешкотиите кои ги носи анализата на романот, Проспер Мериме (Prosper Mérimée) ќе забележи: „Во романот, како во лавиринт, добро е да се тргне со конец во рака“ (цит. според: Недељковиќ, 1973: 225).

### 1.3.1. Францускиот реалистички роман

#### 1.3.1.1. Реалистичкиот роман во француското општество

Анализата на францускиот реалистички роман подразбира и согледување на интензивната политизација и континуирана турбуленција на француското општествено милје во текот на XIX век, од Првата француска република и изневерувањето на нејзините идеали до утописката Париска комуна и Третата република. Во 1830 година, по абдицијата на кралот Шарл X и падот на Реставрацијата на непопуларните Бурбони, на тронот застанува „кралот-граѓанин“ Луј-Филип Орлеански, кој ја фаворизира богатата средна класа преку иницирање државна поддршка за железничките компании и инфраструктура, експанзија на индустријата и етаблирање на берзата на финансиска размена како промотор на шпекулативниот капитализам. Всушност, за време на Јулската монархија сите права, власт и способности добиваат свој израз во парите, токму онака како што тоа го опишуваат Балзаковите романи. Во услови кога и самиот крал делува како лукав и безобзирен шпекулант кој раководи со трговска компанија, „сета рана историја на капитализмот не е ништо друго освен предигра“ (Hauser, 1962: 222).

Во ваков општествен контекст, помеѓу 1830 и 1848 година сосема нормално е книжевното дело да биде оценето од перспектива на односот кон актуелните политички и општествени проблеми или, како што гласи познатиот аксиом на Мадам де Стал (Madame de Staël), „книжевноста е израз на општеството“ (цит. според: Tibode, 1961: 180). Дополнително, плутократскиот карактер на француското општество ја носи претходно претставената комерцијализација, иако и демократизација, на реалистичкиот роман.

Познат и како буржоаска монархија, режимот на Луј-Филип истовремено ќе биде жестоко осуден од републиканците и традиционалистите „како предавство на славата на Франција заради франкот“ (Morris, 2003: 53), а по Февруарската револуција и повлекувањето на кралот, на сцена ќе стапи привремената влада од републикански и социјалистички елементи, која ќе ја прогласи Втората република. По релативно краткиот период на прогресивни реформи, со доаѓањето на власт на Наполеоновиот внук Луј-Наполеон, потоа прогласен за цар Наполеон III Бонапарта,

француското општество под Второто царство ќе се врати на конзервативните патеки.

Доколку најзначајниот и најголемиот дел од книжевните творби на генерацијата од 1830-тите години го карактеризира активистичка, тогаш после 1848 година преовладува квиетистичка тенденција. „Стендаловото разочарување е сè уште агресивно, екстравертирано, анархично, додека Флоберовата помирност е пасивна, егоцентрична и нихилистичка“ (Hauser, 1962: 230), што значи таков билатерализам каде „поколението во средишните години на столетието го пронаоѓа својот охенски пресечен пат<sup>53</sup>; тие преоѓаат преку телата на своите другари и оние кои преживуваат се ослабени, дезорганизирани“ (Tibode, 1961: 181-182). Ова оттаму што, како последица на повторниот пораз на демократијата и духовната слобода, во уметничкиот живот на Второто царство доминира лесното и пријатно творештво наменето за комотната буржоазија со мрзелив дух, па книжевните дела од висока уметничка вредност едвај да се погодни како забава за општата читателска публика освен ако не го привлечат вниманието со некаков скандал, како примерот со Флоберовата „Госпоѓа Бовари“<sup>54</sup>. Исцрпениот француски реалистички роман, од една страна, ќе метастазира во Золиниот натурализам, додека, од друга страна, од прикривањето на сопствените ставови и впечатоци, што претставува „највообразен и најозлојаден облик на индивидуализам – индивидуализам кој дури не смета за вредно на другите да им ги открие сопствените чувства“ (Hauser, 1972: 269), води прав пат до модерничките уметнички текови.

Егзистирајќи во услови на бурни и насилни борби за моќ помеѓу монархистичките и републиканските тенденции и притоа прифаќајќи да се стави во костец со прикажување на таквото актуелно општествено милје, без разлика колку брутално или валкано може да изгледа, францускиот реалистички роман претставува и директен предизвик за системот на неокласицистички естетски конвенции институционализирани од страна на Француската академија. Во многу

<sup>53</sup> Охенскиот пресечен пат се однесува на сцена од битката кај Ватерло (1815.), кога кај местото Охен Наполеоновата армија, во безумен јуриш, ќе биде непријатно изненадена од огромна провалија од која ќе се спаси само мал дел од војската, газејќи врз телата на пропаднатите другари.

<sup>54</sup> Нов активистички бран во овој период, но во ликовната уметност, носи Гистав Курбе (Gustave Courbet) и неговата изложба „Павилјон на реализмот“ (1855.) (пошироко: Hauser, 1962: 275-279). Една од најцитираните изјави на Курбе, која ќе се претвори во гесло на ликовниот реализам, гласи: „Не можам да сликам ангели, затоа што ниеден немам видено“ (цит. според: Janson, 1975: 489).

покомплексен однос со романтичарската традиција, пак, „реалистичкиот роман, најоригиналниот и најзначаен уметнички облик на XIX век, наспроти романтизмот на основачите, ... дава израз на неромантичарскиот дух на новите генерации“ (Hauser, 1962: 217), насочувајќи се кон дисциплинирана опсервација на новото и променето општество. Во делот на книжевната критика во француското општество се издвојуваат два табори – на едната страна се наоѓа „боемскиот круг“ на критичари од типот на Анри Мирже (Henri Murger), Шанфлери и Диранти, додека другата страна ја сочинуваат „рентиерите“ од типот на браќата Гонкур (Goncourt) (пошироко: Tibode, 1961: 471-479) – при што, како и во случајот на Англија и Русија, постои расчекор помеѓу критичките програмски очекувања и уметничките остварувања на францускиот реалистички роман.

### 1.3.1.2. Француското општество во реалистичкиот роман

Стендаловите романи слободно можат да бидат означени, покрај останатото, како политички хроники и во овој контекст „Црвено и црно“ е приказна од времето на Реставрацијата, а „Пармскиот картузијански манастир“ сатира на Европа под власта на Светата Алијанса, инаку транспонирана од една хроника од периодот на италијанското чинквеченто. Во нив се прикажува доба доживеана како време на неисполнети ветувања и очекувања, неискористени сили и разочарани таленти, анахрона аристократија и скороевичка буржоазија. Всушност, „во средиштето на сите големи Стендалови романи се наоѓа проблемот на лицемерството, проблемот на тајните на однесување со луѓето и како да се заведе светот“ (Hauser, 1962: 242). Познатата критика на Жилиен Сорел изнесена пред судот, упатена на адреса на макијавелистичките општествени правила,<sup>55</sup> гласи:

Господа, ја немам таа чест да ѝ припаѓам на вашата класа, вие во мене гледате селанец што се побунил против својата лоша судбина... Гледам дека овде има луѓе кои, без оглед на тоа што можеби мојата младост заслужува сочувство, би сакале во мене да ја казнат и засекогаш да ја обесхрабрат онаа класа луѓе што, родени во подолна класа и некако потиснати од сиромаштијата, имаат среќа да се здобијат со добро образование и смелост

<sup>55</sup> По повод „Пармскиот картузијански манастир“ Балзак ќе забележи дека Стендал „го има напишано модерниот „Владетел“, роман кој би го напишал Макијавели кога во XIX век би го прогониле од Италија“ (цит. според: Lukacs, 1947: 77).

да се смешаат со она што горделивоста на богатите го нарекува високо општество.

(Стендал, 1979а: 314)

Повеќе од исклучива класна борба објавена од плебеец, говорот претставува општа осуда на едно општество во кое Жилиен Сорел, селански син, и Фабрис дел Донго, потомок на стародревна аристократска лоза, се сопатници со исто чувство на отуѓеност, затоа што и во пармскиот, како и во црвено-црниот свет<sup>56</sup>, цути фарисејство кое ја уништува животната енергија.

Наспроти јавно прокламираните либерални убедувања со доза на романтичарски култ кон Наполеон, кај Стендал се присутни противречни политички погледи, зависно од конкретните животни околности, па така неуспехот за време на Реставрацијата го предизвикува неговиот политички радикализам, додека подобрените лични услови значат смирување на бунтот и умерен конзервативизам. Пренесено на клучните романи, доколку „Црвено и црно“ претставува исповед на еден декласиран бунтовник, тогаш „Пармскиот картузијански манастир“ значи претворање на трагедијата во трагикомедија, премин „во искрена, возвишена смисла за хумор која сè набљудува со неумолива објективност и истовремено ја согледува релативноста на сите нешта и слабоста на сè што е човечко“ (Hauser, 1962: 247), а која е присутна уште на првите страници на романот и покрај фактот што „цртеж наречен пега или карикатура во таа земја на итар деспотизам – не беше познат“<sup>57</sup> (Стендал, 1979с: 11).

Снаоѓањето во џунглата на Балзаковата „Човечка комедија“ подразбира, повеќе од интерес за психолошката страна, насочување кон нејзината социологија или, како што ќе нагласи самиот Балзак во помалку експонираната новела „Модести Мињон“ (1844.), кон „општествената природа, која е природа во природата“ (цит. според: Tibode, 1961: 303). Во неа егзистираат ликови обземени од некоја јасно одредена пароксистичка страст зад која редовно, директно или

---

<sup>56</sup> Насловот „Црвено и црно“ упатува на воената и свештеничката кариера, кои подеднакво имаат удел во судбината на Жилиен Сорел на патот кон општествениот успех, додека на посуптилно ниво асоцира на животот како игра во смисла на некаков „животен рулет“. Всушност, „„Црвено и црно“, централниот роман на Стендал, носи наслов кој речиси би можел да ја симболизира карташката маса на сите негови романи“ (Tibode, 1961: 287).

<sup>57</sup> Пол Валери (Paul Valéry) ќе каже дека „Пармскиот картузијански манастир“ „потсетува на оперета, на дивертисман целиот озарен од духовити забелешки“ (цит. според: Марић, 1966: 7).



индиректно, стои бестијалната трка за пари, издигнати до ранг на врховна вредност<sup>58</sup>. За степенот на морална деградација кој го предизвикува жолтиот метал јасно говори маркантниот лик на скржавецот Гранде, кој ќе се озари од златното распетие на смртниот час, и конечно мрачниот тон на последните зборови упатени кон ќерката Евгенија: „Грижи се за сè! Ќе ми дадеш сметки, за сè овдека, таму на небото“ (Балзак, 1986: 177).

И чичко Горио е трговец збогатен благодарейќи на валкани шпекулации, но, наспроти тоа, тој „непрестајно расте во очите на читателот до трагичната големина на Шекспировиот крал Лир“<sup>59</sup> (Константиновиќ, 1978: 10). Всушност, повеќе од напуштен татко кој живее во заблуда дека со пари може да го купи вниманието на двете разгалени ќерки, „Чичко Горио“ во творештвото на Балзак „врши функција на длабока порака и се однесува како матична ќелија“ (Tibode, 1961: 305). Преку овој роман Балзак ја изразува својата „специјалност“<sup>60</sup>, па така Горио претставува татко по крв и месо, по егоизам, но истовремено симболизира и една мистика на татковството<sup>61</sup>. Преку пансионот Вокер, пак, како да е конструиран јазолот на човештвото, кој еднакво ги привлекува и Горио и Ежен де Растиниак и Вотрен, последниот таа „огромна сатанска пародија на татковскиот гениј“ (Ibid., 307).

Зад визијата за „главни особини“ или „типови“, која ја заговараат Балзаковите романи, како понижување на еден лик со една единствена страст од типот на скржавоста на Гранде или татковската љубов на Горио, се наоѓа осамена природа, чии корени треба да се бараат во дијагнозата на општеството која гласи „хипертрофија на тежненијата за профит и власт, и зло припишано на егоизмот и

---

<sup>58</sup> Во овој контекст, во „Белешки за писатели и некои други забелешки“ (1914.) Хенри Џејмс (Henry James) ќе истакне: „Нештата за него се франци повеќе од било што друго, и ја сметам за необјаслива и неодгатлива природата, чудната ненаситност на неговиот интерес за нив“ (цит. според: Morris, 2003: 61).

<sup>59</sup> „Чичко Горио“ често се поврзува со Шекспировата трагедија „Кралот Лир“, иако Лир е монарх и има три ќерки од кои, патем, едната го сака својот татко.

<sup>60</sup> Терминот „специјалност“ Балзак го употребува во неговото вистинско етимолошко и филозофско значење, како специја, односно идеја која се наоѓа во начелото на стварите. Почнувајќи од Платон, специјалноста означува дар да се продре во суштината на нештата.

<sup>61</sup> Ваквата мистика на татковството понекогаш се врзува со монархистичко-католичките, додуша повеќе во еден идеалистички и романтичарски контекст, тенденции на Балзак, па така чичко Горио се толкува како одраз на старата аристократија во залез која ги прифаќа конзументските правила на буржоизијата. Тибодет, пак, „специјалноста“ првенствено ја согледува во препознавањето на елементи од Горио кај самиот Балзак, како татковство кое го врзува за неговата „Човечка комедија“, затоа што „„Чичко Горио“ можел да биде создаден само од таткото на чичко Горио“ (1961: 306).

безбожноста на добата“ (Hauser, 1962: 256). Осаменичката страст на Балзаковите јунаци ја симболизира и Балзаковата осаменост во неговата киклопска ковачница на историјата на француското општество од XIX век, па „во темелите на „Човечка комедија“ постои една крипта – „Индивидуална комедија““ (Tibode, 1961: 316).

Додека Балзаковиот позитивистички роман, во контовска смисла, говори за еден свет кој се гради, за нешто што се создава, за една патека која се издигнува, Гистав Флобер пишува „роман кој претставува фосфоресцирање на едно растворување, свест за она што се распаѓа“ (Ibid., 311). Флоберовиот скептицизам и песимизам потекнува од демистификацијата на лажните вредности под Второто царство, буржоаската малограѓанштина и ниските страсти на револуциите, исто колку и манипулативната улога на социјализмот сфатен како нова религија.

Ема Бовари, еден типичен генерациски претставник, е млада жена која, во услови на егзистенција ограничена од тесноградото провинциско милје, прибегнува кон матниот романтичарски занес:

Посматрајќи го од својот кревет светлиот оган што гореше, таа го гледаше сè уште Леона таму, како стои исправен и како го витка со едната рака својот стап, а со другата ја држи Аталија, која мирно шумкаше парче мраз... Тој ѝ изгледаше прекрасен и не можеше да ја оддели мислата од неговиот лик... и, издавајќи ги напред усните како за бакнеж, таа повторуваше: - Да, прекрасен! Прекрасен!...

(Флобер, 2002: 122)

„Боваризмот“, во чија основа се наоѓа кризата на самоизмама и кривотворење на животот, претставува синоним за „неизвесноста на постоењето на модерниот човек, неговото бегство од стварноста“<sup>62</sup> (Hauser, 1962: 290). Фредерик Моро, „духовното дете на Ема Бовари“ (Ibid., 291), и неговата пропадната младост, во која сеќавањето на фијаското во борделот „тоа е најдоброто што го доживеавме“ (Флобер, 1977: 475), го означуваат врвот започнат со „Црвено и црно“, а развиен во „Човечка комедија“. Всушност, историското значење на „Сентиментално воспитување“ лежи во откривањето на корозивната моќ на времето, во „постојаното присуство на минливото и минатото во нашите животи... таа

---

<sup>62</sup> Флоберовата романескна рефлексивност може да се спореди со Сервантесовата, затоа што „Дон Кихот“ е првиот роман напишан да ги докрајчи сите романи, типичен антироман..., а „Госпоѓа Бовари“ сè што романот го чини роман“ (Марић, 1966: 3). Преку „Госпоѓа Бовари“ Флобер се соочува и со сопствените романтичарски духови од младоста па, во овој контекст, сосема точно звучи неговата изјава: „Госпоѓа Бовари – тоа сум јас“ (цит. според: Hauser, 1962: 290).

ревалвација на минатото... па секоја сегашност е јалова и без значење и дури и минатото е лишено од секоја вредност и важност сè додека е сегашност“ (Hauser, 1962: 292).

### 1.3.2. Англискиот реалистички роман

#### 1.3.2.1. Реалистичкиот роман во англиското општество

Книжевниот реализам во Англија речиси целосно припаѓа на периодот на викторијанската доба<sup>63</sup>, ознака не само за особините на книжевноста од XIX век туку и за целокупната тогашна британска цивилизација. По својата материјална подлога англиското општество од викторијанската доба е доста развиено капиталистичко општество во кое доминира индустријата или, како што ќе забележи Томас Карлајл (Thomas Carlyle) во делото „Знаци на времето“ (1829.), „тоа е доба на машини во секоја директна и индиректна смисла на зборот“ (цит. според: James, 2006: 12). Индустриската револуција носи фабрички систем, нов капиталистички слој на индустријалци, како и растечка работничка класа, што, заедно со старите елементи, дава еден хибриден буржоаско-аристократски печат. Капиталистичкото стопанство на Велика Британија во текот на 1850-тите години се наоѓа во својот најголем замав, а земјата во овој период е прва светска сила и во економски и во политички поглед, што ќе кулминира во организирање на светската изложба во Лондон во 1851 година (пошироко: Ibid., 18-25). Титулите и сината крв сè уште носат општествен углед и одредена политичка моќ иако одамна ја имаат изгубено материјалната моќ, при што постепено парите носат победа над потеклото. Под влијание и на самата кралица, која е репрезентативна во тој поглед, викторијанската доба е обележана со строг и теснограден морал, особено во однос на сексуалните табуа.

Ова капиталистичко општество во растеж го карактеризира и постојан и брз напредок во науката и техниката што носи двоен ефект, односно, од една страна, се раѓа оптимистичко уверување дека напредокот може да донесе постојан пораст на

---

<sup>63</sup> Терминот „викторијански“ го означува самозадоволството и гордоста на британската граѓанска класа, која е уверена дека британскиот народ стои над сите останати, а таквата надмоќ се припишува на трезвениот дух на нацијата и развиениот парламентарен систем. Непосредно по Првата светска војна, пак, терминот се трансформира во негативна конотација, која „викторијанството“ го врзува за „малограѓанството“.

општественото богатство, додека, од друга страна, се создаваат проблеми при прилагодувањето кон изменетата слика на светот и вредностите. Во склопот проблеми се истакнува прилагодувањето на наследените верски погледи наспроти научните текови, особено во светло на Дарвиновите биолошки откритија. Најчесто се прибегнува кон компромис, односно „практично се прифаќаат научните текови, а формално се останува верен на религиозниот поглед на светот“ (Puhalo, 1976: 7).

Интелектуалните погледи за ваквата слика на викторијанското општество се движат помеѓу Бенхамовиот утилитаризам, Карлајловиот партијархализам, Раскиновиот естетички романтизам и Арнолдовиот хеленизам. Сумирано, и оптимистичката вера во капиталистичкиот прогрес и различните критички или песимистички реакции на неа се составен дел од викторијанскиот идеолошки комплекс (пошироко: Hauser, 1962: 314-325; Puhalo, 1976: 7-11). Работничките, социјалистички движења се во фаза на развој, но низ целокупниот период остануваат збунети, без јасна идеологија и цврсто водство. Всушност, и разните трејдјуниони и чартистичкото движење, па подоцна и фабијанците, попрво се подготвени за преговори и компромис отколку за револуционерна борба, делумно поради парламентарниот систем и привидната демократија, делумно поради колонијалните богатства, а веројатно и поради вкоренетиот британски конзервативизам. Според Хаузер, „Англичаните, наспроти своите радикални гледишта и опозиција против индустријалците, се очајнички ирационалисти кои наоѓаат засолниште во магловитиот германски романтизам“ (1962: 313).

Викторијанската книжевност во голема мера е условена од општата идеолошка рамка на граѓанскиот либерализам, лицемерно „надуен зад вперените топови на Кралската морнарица“ (Ковачевиќ, 1971: 131). Писателите, кои најчесто се регрутираат од буржоаските и ситнобуржоаските кругови, себеси се доживуваат како посебен општествен слој повикан да заземе критички став кон општеството, но истовремено и да понуди морална поука во смисла на некаква дидактичка функција на романот. Романот претежно е насочен реалистички, или попрецизно критичко-реалистички, иако никогаш како догматски реализам во флорберовска смисла. Присутни се и сентиментални и мелодраматични елементи, идеализација и карикатури, што носи тон на мешавина на реалистички и романтичарски примеси.

Иако романот има водечко место во однос на поезијата, тој се смета за помалку вреден книжевен вид, а романописецот повеќе зазема улога на забавувач отколку уметник, особено воочливо во примерот на Дикенс. Секако дека постојат писатели кои со твојот талент ги надминуваат ваквите состојби, но гледано во целина „англискиот роман во споредба со францускиот и други делува многу повеќе аматерски и емпириски, а помалку уметнички“ (Puhalo, 1976: 72).

Од 1880-тите години започнува да се назира криза и распаѓање на животните вредности кои уживаат апсолутна превласт во викторијанската доба, на што кумуваат општествено-политичките промени во три главни линии. Прво, прераснување на капитализмот во империјализам, но и опаѓањето на моќта под притисок на конкуренти како САД и Германија, а и внатрешна слабост под влијание на ослободувачките движења во колониите, потоа полетот на работничките движења кои излегуваат на политичката сцена во вид на Лабуристичка партија, како и брзата демократизација на општествениот живот во смисла на парламентарни реформи кои го прошируваат правото на глас, воведување задолжително основно образование, широк пристап кон јавните служби итн. Промените не се толку лесно воочливи ниту одредени, туку повеќе се читуваат како некаква општа атмосфера која свој одраз добива и во книжевноста, на пример во пасивниот протест и песимизам на Томас Харди. На површинско ниво, можат да се издвојат три клучни идеолошки тенденции, кои имаат влијание и врз книжевноста: малограѓанско-оптимистичка од типот на Р. Киплинг (R. Kipling) или Р. Л. Стивенсон (R. L. Stevenson), социјалистичка како на В. Морис (W. Morris) и естетичка како кај В. Пејтер (W. Pater) (пошироко: Puhalo, 1976: 131-136). Притоа, не треба да се заборава дека писателите со силна уметничка индивидуалност, како на пример Харди, остануваат надвор од ваквите категории, што е редовна појава во книжевноста воопшто.

### **1.3.2.2. Англиското општество во реалистичкиот роман**

Дикенсовите романи значат внесување на јасно изразена социјална тематика во викторијанскиот роман, веќе во неговото второ остварување прикажана преку

ликот на Оливер Твист, сираче кое ќе биде изложено на експлоатација на детскиот труд и на лондонското криминално подземје. Вулнерабилниот Оливер достигнува митски статус, а неговата молба во сиропиталиштето за дополнителна лажица каша, „Господине, ве молам уште малку!“ (Dickens, 2004: 23), постанува универзален глас на депривираното детство. Во предговорот од 1838 година самиот Дикенс ќе истакне: „Сакав да го прикажам, преку малиот Оливер, принципот на Доброто кој егзистира при секакви неповолни околности, за конечно да триумфира“<sup>64</sup> (цит. според: Travers, 2001: 95). Во „Големи очекувања“ (1861.) идеализираната детска невиност ќе биде поматена од егоизам и амбиции на патот до општествен успех, иако и овде Дикенс останува доследен на својата пикарска и сензационалистичка шареноликост како и на сентиментално-морализаторскиот призив<sup>65</sup>.

Симбол кој упатува на суштината на Дикенсовата перспектива на светот и општеството би можела да биде ледената, тмурна, со магла покриена „мочурлива рамница покрај реката... тоа тегобно, со коприви зараснато место“ (Dickens, 1999: 8), на која се наоѓа малиот Пип на почетокот од „Големи очекувања“, визија која има свои паралели во лондонската магла на другите романи. Во такви околности се јавуваат јунаци кои се пореметени, гротескни, смешно нескладни, но неизбежни, како „неговите најомилени ликови да се очигледни будали“ (Hauser, 1962: 334), што имплицира продорна општествена критика, но истовремено може да биде согледано и како одраз на Дикенсовите магловити општествени убедувања. Всушност, „Дикенсовиот свет е свет на ноќ и снисшта, свет на угнетени ликови и ситуации во кои постојано се мешаат или менуваат страшното и смешното“ (Puhalo, 1976: 91).

Во контраст со Дикенс, наместо фантастично-гротескна визија, Текери нуди иронична сатира; наместо буен, ирационален и хаотичен, Текери е фактички,

---

<sup>64</sup> Наспроти јасно изразената критика на општествените институции, Дикенс често е оценет како претставник на ситната буржоазија со малограѓански светоглед, кој не ги разбира механизмите на општествено движење и пропагира „либерално-дидактичко-оптимистичко општествено евангелие во својот најнаивен вид“ (Puhalo, 1976: 87) или, кажано во порадикална варијанта, „кучешкиот морал кај Дикенс игра голема улога“ (Hauser, 1962: 332).

<sup>65</sup> Наспроти првичните замисли за конечна разделба помеѓу Пип и Естела, Дикенс ќе се поведе по желбите на читателската публика за „среќен крај“, па така, насочувајќи се кон иднината, Пип „никаде не гледа сенки на повторна разделба од неа“ (Dickens, 1999: 515).

логички и рационално настроен; „додека Дикенс е народски и сликар на сиромашните, Текери е „центлмен“ и сликар на високото општество“ (Ibid., 98).

Самиот поднаслов „Роман без јунак“, покрај алузијата на викторијанските книжевни прилики<sup>66</sup>, веднаш упатува на општествените прилики прикажани во „Панаѓур на суетата“, во кои доминира хипокризија и опортунизам. Широката социјална панорама на високото општество, аристократијата и растечката богата буржоазија, прикажана е со акцент врз ликот на антихероината Ребека Шарп, сираче кое потекнува од сиромашно семејство на родители уметници, која се претвора во инкарнација на неуништливата желба за општествен подем. Во познатиот пасаж на длабока рефлексивност, преиспитувајќи ја сета празнотија на човековиот живот и потребата од сигурно тло на вредности, заклучокот на Ребека гласи: „Мислам дека би била добра жена кога би имала пет илјади фунти годишно“ (Thackeray, 1984b: 86).

Текериевата општествена свест како да не се развива до ниво кое може да понуди еден силен и кохерентен поглед на светот. Всушност, неговата визија и увид во мотивите на човековото однесување е претежно интуитивна, како плод на животното искуство и вродена критичност и остроумност, но како да останува врзана во рамки на стекнатите морални и општествени правила на викторијанската доба, па така, пред сè во контекст на етичките начела, „Текери е обичен христијанско-граѓански морализатор“<sup>67</sup> (Puhalo, 1976: 102). Како и да е, Текери го зацврстува стандардот за реалистички општествен роман во викторијанската книжевност, со дела кои „содржат „критика на животот“ и често покажуваат „висока сериозност“, иако нивната „поетска вистина“ е поматена од сентименталност и морализаторство“ (Ibid., 108).

---

<sup>66</sup> Наспроти платениот данок на задолжителен викторијански додаток во форма на чисти авторски коментари од најчесто морализаторски или изнасилено духовит вид, „Панаѓур на суетата“ носи отстапување и пародирање со признаените книжевни конвенции, па така „не постојат скриени тестаменти, роднински мистерии, развој на ликот или прогрес од партали до богатство“ (James, 2006: 162). На пример, бракот, стандардната кулминација во викторијанскиот роман, се случува рано преку бракот на Амелија и Џорџ Озборн, при што Текери ја нагласува апсурдноста на размислувањето дека „жената и мажот треба само да се држат за рака и да ги минуваат деновите во потполна среќа и уживање очекувајќи ја староста“ (Thackeray, 1984a: 330).

<sup>67</sup> Насловот „Панаѓур на суетата“ е инспириран од христијанско-морализаторската алегориска приказна на Џон Банен (John Bunyan) „Пилгримовото патешествие“ (1684.).

Преку ликот на природно достоинствената и благородна селска девојка Теса, чија женственост истовремено ја прави заводница и жртва, Томас Харди „директно се конфронтира со доцновикторијанските убедувања за „падната жена“, истакнувајќи дека Теса, иако не е девица, претставува „чиста жена““ (James, 2006: 122). Романот изобилува со поетичност, па така „Теса е силувана во циклична историја на виктимизација и жртвување во друидската шума, а менувањето на нејзината судбина е отелотворено во пејзажи на бујна плодност или замрзната стерилност“ (Ibid., 183-184), за да, на крајот, преку нејзиното линчување „на „правдата“ ù беше удоволено, а претседателот на бесмртниците, како што го вика Есхил, ја заврши својата игра со Теса“<sup>68</sup> (Харди, 1978: 513). Преку ликот на сиромашниот каменорезач Цуд Фоли, пак, расчекорот помеѓу биолошките пориви и наметнатите општествени скрупули ќе биде збогатен со проблематиката на социјалната исклучивост, која ќе го оневозможи во реализацијата на жедта за универзитетско образование. Низ трагичниот сплет на околности присутна е остра критика на општествено-религиските светости, изразена низ зборовите на Сју Брајдхед: „Мојот младоженец ме избира по своја волја и задоволство, но јас не го избирам него. Некој ме ДАВА нему, како магарица или коза... Благословени да се твоите возвишени гледишта за жената, о црковен човеку!“ (Харди, 2010: 176), како и на академските авторитети, тие „грозни слави на светците, мртви крајници на обесени Богови!“ (Ibid., 155).

Хардиевата визија, неговите животни и уметнички определби, остануваат блиски на селскиот и малограѓански свет на неговиот роден крај, каде видлива состојка претставува фатализмот. Притоа, тој свет неминовно пропаѓа пред налетот на индустриско-капиталистичката цивилизација, како некаква „зла судбина“ зад која редовно може да се препознае силата на парите и општествените конвенции. Харди не успева да изгради заокружен разумски поглед на светот, кој кај него е мешавина од материјалистички и песимистички елементи, но неговото интуитивно чувствување на светот е далеку подлабоко и пооргански врзано за неговите романи, при што симболичкиот провинциски „свет на „Весекс“, осуден на пропаст, и

---

<sup>68</sup> Неверојатната низа случајности кои се вpletуваат во нејзината трагична судбина водат до впечатокот дека „Теса не само што е жртва на валканото општество, туку и жртва на авторот“ (Puhalo, 1976: 163).



несвесното пренесување на тоа чувство на осуденост врз целиот човечки род; тоа за него добива речиси космички карактер“ (Puhalo, 1962: 162). Алберес „Теса од д’Убервил“ и „Непознатиот Цуд“ ќе ги означат како „антички трагедии“ (1967, 54).

### 1.3.3. Рускиот реалистички роман

#### 1.3.3.1. Реалистичкиот роман во руското општество

Низ целиот XIX век руското општество го карактеризира царистичка автократија заснована на трите „свети начела“ – православие, апсолутизам, национализам, или изразено низ девизата на царот Николај I Павлович: „Провидението ја доделува светата должност за зачувување на традиционалните форми на режим“ (цит. според: Miljukov, Senjobos i Ezenman, 2009: 419). Целта на сите руски цареви, уште од времето на Петар Велики, е иста и се состои од зголемување на државната моќ што би довело до пораст на благосостојбата на нацијата, а по пат на централизирано раководење со ресурсите, живо учество во меѓународните односи и во тој контекст одржување на делотворно воено устројство и унапредување на надворешната политика. Наспроти таквите интенции, низ целата историја царска Русија останува неразвиена во стопански поглед, главно благодарение на феудалните односи на кои се темели крепосното право.<sup>69</sup>

Во 30-тите и 40-тите години на XIX век доминантните интелектуални текови во руското општество ги чинат словенофилите, предводени од Алексеј С. Хомјаков (Алексей С. Хомяков), браќата Аксасови (Аксасов) и браќата Киреевски (Киреевский), и западниците, меѓу кои се истакнуваат Висарион Г. Белински, Александар И. Херцен и Михаил А. Бакунин (Михаил А. Бакунин), кои, наспроти

---

<sup>69</sup> Руските селани живеат речиси робовски живот, прикрупени или врзани за одреден земјопоседник – спахија, кој, иако нема законско право да располага со животот на своите женици, практично применува неограничена власт над нивната личност, имот и труд. Така, „спахијата ја одредува по сопствена волја висината на давачките и кулукот кој го бара од мужикот. Тој може според сопствено мислење да го остави да ја обработува земјата, да го прати во својата фабрика или во фабриката на некој друг спахија, или дури може да го земе за свој слуга, затоа што бројот на послугата е неограничен. Тој може по сопствена волја да го жени, да го растури неговото семејство и да му го одземе имотот кога ќе посака. Може да го казни со било каква казна, дури и со прогонство во Сибир, и најпосле да го продаде заедно со земјата или без неа, со семејството или без него“ (Ibid., 439).

јавно изразениот антагонизам, суштински ги поврзува идејата за историската месијанска улога на рускиот народ (пошироко: Malešević, 1981: 28-39). Всушност, избришани се границите помеѓу поимите „народ“ и „нација“, па и едните и другите „се поклонуваат со мистична вера пред рускиот кожув, проучувајќи ја руската душа и одушевувајќи се на фолклорната поезија“ (Hauser, 1962: 346).

1860-тите години во руската општествена историја започнуваат со крајот на Кримската војна и поразот на руската војска, што ќе го принуди идниот цар Александар II Николаевич да преземе серија реформи. Добата на „големи реформи“ започнува со Манифестот за ослободување на селаните во 1861 година, документ со бројни замки кој ќе ја одржи привилегираната позиција на племството, а продолжува со промените во организацијата на управата, војската и судството. Сепак, ваквите обиди нема да ја спречат појавата на револуционерните движења, кои ќе се истакнат преку активностите на народниците, а чија дејност ќе ескалира со атентат врз царот во 1881 година.

На интелектуално поле, се јавува непомирлив јаз помеѓу генерацијата од 40-тите и 60-тите години, мајсторски претставен во романот на Тургенев „Татковци и деца“. Додека првите се инспирирани од германскиот романтизам и идеалистичка естетика, во духот на творештвото на Фридрих В. Ј. Шелинг (Friedrich W. J. Schelling) и Георг В. Ф. Хегел (Georg W. F. Hegel), вторите се насочуваат кон материјалистичките идеи на Јакоб Молешот (Jacob Moleschott) и Карл Г. Бихнер (Karl G. Büchner) и англиските утилитаристи како Херберт Спенсер (Herbert Spenser), Џон С. Мил (John S. Mill) и Чарлс Дарвин (Charles Darwin), па „луѓето од 30-тите и 40-тите години со право се нарекувани „идеалисти“, додека луѓето кои влегуваат во јавниот живот помеѓу 1860. и 1880. себеси се нарекуваат „реалисти““ (Miljukov, Senjobos i Ezenman, 2009: 505). Притоа, материјализмот кој го залагаат револуционерните демократи – различинци не е дијалектички туку детерминистички, парадоксално комбиниран со жар за социјална реформа и со дух на жртвување, па така, на пример, Чернишевски ја презема улогата на „вистински великомаченик, страдалник за своите уверувања“ (Перовић et al., 1978: 25).

Реалистичката книжевна критика потекнува од опозицијата, односно од западниците и револуционерните демократи<sup>70</sup> (пошироко: Перовиќ et al., 1978: 24-44; Бабовиќ, 1971: 14-47), што не оди во прилог на реалистичкиот роман за кого почнува да се врзува некаков програмски карактер и одредени „прогресивни“ функции<sup>71</sup>. Рускиот реалистички роман успева да одолее на ваквите идеолошки соблазнувања, задржувајќи ја својата уметничка и универзална вредност, додека истовремено, во услови на деспотско опкружување, претставува трибина во која е концентриран целиот интелектуален живот и на која се третираат сите отворени општествени прашања. Дополнително, рускиот роман, кој во својата иманентна поетика претставува „роман од панорамски тип, кој е замислен да впије мноштво искусствени елементи на одреден амбиент, а организиран е, со силна психолошка компонента, на основа на етички и филозофско-историски интереси“ (Žmegač, 1987: 196), ја одржува виталноста на реалистичкиот роман, наспроти истрошеноста на францускиот роман кој преминува во натурализам и импресионизам или филантропскиот конзервативизам на англискиот роман, достигнувајќи го врвот во делата на Достоевски и Толстој. Всушност, „за влијанието на Русија врз светот помалку е заслужно нејзиното империјалистичко ширење или вештината на користење на оружје отколку нејзините достигнувања во духовното творештво“ (Оболенски и Оти, 2003: 235).

### 1.3.3.2. Руското општество во реалистичкиот роман

Романите на Тургенев претставуваат книжевни хроники на суштинските општествени прашања во руското општество помеѓу 1850-тите и 1870-тите години, како, на пример, циклусот „Ловечки записи“, кој Херцен ќе го оцени како „поетско

---

<sup>70</sup> Опоненти на разночинската „утилитаристичка“ книжевна критика се „естетичарите“ од типот на Павел В. Аненков, Василиј П. Боткин (Василиј П. Боткин) и Александар В. Дружинин (Александр В. Дружинин) (пошироко: Бабовиќ, 1971: 4-14).

<sup>71</sup> Доволно илустративен пример е веќе споменатиот тенденциозен роман на Чернишевски „Што да се прави“, кој го носи „евангелието на револуцијата“ (пошироко: Перовиќ et al., 1978: 31-33). Во истиот контекст, жестоко критикувајќи ја безличната објективност од флоберовски тип, Д. И. Писарев ќе го истакне следното екстремно ангажирано и утилитарно уметничко „вјерују“: „Јас пишувам со крвта на своето срце и сокот на своите нерви. Така, и само така, должен е да пишува секој писател. Кој пишува поинаку треба да шие чизми и пече печиво“ (Ibid., 41).

обвинување на рускиот феудален систем“ (цит. според: Перовиќ et al., 1978: 102). Во него на ироничен начин е прикажана сета неисправност на девалвираната земјопоседничка класа, како, на пример, преку ликот на спахијата Аркадиј Павлич Пеночки од новелата „Настојник“<sup>72</sup>, кој „како вели самиот, е строг, но праведен, се грижи за доброто на своите поданици и ги казнува – повторно заради нивно добро“ (Тургењев, 1908а: 151) и кој „порачува француски книги, цртежи и весници, но не е голем љубител на читањето: „Вечниот Јуда“ едвај некако го дочита“ (Ibid., 152). Сепак, острата критика на племството не значи идеализација на селанството, туку попрво прикажување на широкиот и жив свет на руското село преку суптилно индивидуализирани ликови, па така во новелата „Состанок“, покрај морално чистата селска девојка Акулина „со чело бело како слонова коска; останатите делови од лицето незабележително преплавени од онаа златна сенка, која ја зема само фината кожа“ (Тургењев, 1908b: 107), се јавува и ликот на одродениот селанец Виктор Александрич, морално деградиран од личното спахиско службување, „според сите знаци, разгален коморник кај млад, богат господар; неговиот костим оддаваше стремеж за вкус и кицошка неуредност“ (Ibid., 108).

Во услови на зовриена општествена атмосфера, меѓугенерациските разлики прикажани во „Татковци и деца“, алудирајќи на смената на две класи, две сфаќања и две поколенија, бурно ќе ја разбранува јавноста, со жестоки полемики за личната симпатија или антипатија на авторот кон револуционерите-демократи. Сепак, судбината на Базаров може да се протолкува и на едно поегзистенцијално и универзално ниво:

Размислувам: еве лежам овде под стогов... и оној дел од времето што ќе го проживеам јас е исто така ништожен пред вечноста, каде мене ме немало и ќе ме нема... А во овој атом, во оваа математичка точка, крвта циркулира, мозокот работи, исто и нешто сака... Каква бесмислица!

(Тургенеv, 2010: 129)

Настрана од Тургенеvата западничка позиција на „благородник покајник“, во суштината на „базаровштината“ лежи вечната потрага по смисла и кризата на човековата егзистенција, „тоа сознание за постојаното човеково промашување во стремежот да се дограби до височините на човечноста“ (Бошков, 2010: 219).

---

<sup>72</sup> Циклусот „Ловечки записи“ претставува преоден книжевен облик на т.н. „врамени новели“ (Solar, 2005: 217), врзан за заедничка тематика и единствен наратор.

Уметничкиот фокус на Толстоевото творештво, сконцентриран околу прашањето на внатрешните и наметнатите, спонтаните и рационалните мотиви на човековото однесување, се задржува и во романот „Ана Каренина“, низ проблематиката на бракот во модерното општество.<sup>73</sup> Во роман втемелен на човековата еудајмонистичка потрага а при вечното дијалектичко животно тројство, во однос на поставената теза за баналноста на бракот и прозаичноста на животот воопшто, ликот на Ана Каренина, повеќе од една судбина на прелубница, израснува во антитеза на поредокот на нештата поврзан со животот на аристократските кругови чиј морал ја гуши, иако истовремено и самата е израз на истиот тој морал, наспроти Левин кој ја изразува „синтезата на љубовта и бракотворноста“ (Недељковиќ, 1973: 242). Односот природа – цивилизација конструира моќен контраст уште на почетокот од романот „Воскресение“:

Весели беа и билките, и птиците, и инсектите, и децата. Ама луѓето – големите, возрасни луѓе – не престанаа да се лажат и мачат самите себе и другите. Луѓето држеа дека не е свето ниту важно тоа пролетно утро, ниту таа убавина на светот божји создадена за сите суштества – убавина која повикува на мир, слога и љубов – туку свето и важно е она кое го измислиле тие самите за да владеат еден над друг.

(Tolstoj, 1963: 7)

Преку судбината на неправедно осудената Каќуша Маслова и обидот за морална преобразба на спахијата покајник Димитриј Нехљудов, жестоко критикувајќи ги општествените институции во широк панорамски опфат, овој пат Толстој недвосмислено посочува дека коренот на злото не лежи во луѓето туку во дехуманизираниот општествен механизам.<sup>74</sup>

<sup>73</sup> Еден од најпознатите и најцитирани почетоци на роман во светската книжевност воопшто гласи: „Сите среќни семејства личат едни на други, секое несреќно семејство е несреќно на свој начин“ (Толстој, 1972: 9). Повеќе од љубовна приказна и брачна драма, секако, „Ана Каренина“ поставува бројни општествени прашања, па така, на пример, преку Левиновата личност и круг на интереси се врзуваат прашања од типот на кризата на племството по реформите од 1861 година, судирот помеѓу селанскиот намен труд и поседничката планска економија, земствата како самоуправа, теоријата на „револуција без крв“ итн. Во овој контекст, не е без основа забелешката на Томас Ман (Thomas Mann) кој „Ана Каренина“ ќе ја оквалификува како „најголемиот општествен роман во светската книжевност“ (цит. според: Бабовиќ, 1971: 368).

<sup>74</sup> Во комплексниот склоп на фактори кои влијаат врз судбината на Ана Каренина, добар дел од причините можат да се бараат и во самата нејзина личност, па во таа насока се движи и судот на Достоевски, според кој: „Тоа е изразено во моќната анализа на човековата душа, со страшна длабочина и сила, со реализам на уметничко сликање непознат кај нас досега. Јасно е и разбирливо до очигледност дека злото во човештвото се крие подлабоко отколку што претпоставуваат лекарите – социјалисти, дека во ниту едно општествено уредување не може да се избегне злото... дека нема и сè уште не може да има лекари ниту судии конечни“ (цит. според: Бабовиќ, 1971: 354).

Не е едноставно да се искристализираат општествените погледи на Толстој, кој „Воскресение“ го завршува со читање на „Евангелието“: „Барајте го Царството Божје и неговата вистина, а другото ќе ви се даде“ (Tolstoj, 1963: 459) како контраст на фабулата во целина, а во согласност со сопствената квиетистичка морална теорија за „непротивење на злото преку насилство“<sup>75</sup>, иако острата пресметка со црквата како институција, симболички поврзана со затвор, ќе доведе да биде анатемисан од Синодот на руската православна црква. Како и да е, посигурно е дека статусот на „легендарна личност чиј углед потсетува на угледот на старите јасновидци и пророци“ (Hauser, 1962: 369), Толстој го заработува како резултат на бескомпромисниот рационализам и хераклитовското залагање непречено да го прикаже незапирливиот тек на животот преку еден „синтетички, монументален и, би можело да се каже, химничен реализам“ (Перовиќ et al., 1978: 198), преку едно творештво кое Џорџ Стајнер (George Steiner) ќе го спореди со „река во постојано движење која оди кон непознатото“ (цит. според: Недељковиќ, 1973: 241).

Идејата за морално преобразување на општеството Достоевски ја тестира во романот „Идиот“ преку ликот на кнезот Мишкин, одмерен според Христос како симбол на етичка убавина<sup>76</sup>. Поставен во орбитата на петроградската аристократија<sup>77</sup>, резултатот од таквата мисија ќе биде катастрофален, но на крајот останува отворено прашањето кому му припаѓа идиотската улога – на

---

<sup>75</sup> Антон П. Чехов (Антон П. Чехов) ќе му упати критики на Толстој во однос на крајот на романот: „Романот нема крај, а она што го има не може да се нарече крај. Да се пишува, да се пишува, а потоа сè да се сведе на текст од „Евангелието“ – тоа е премногу богословски. Да се реши сè со текст од „Евангелието“ исто е толку произволно како уапсените да се поделат на пет категории... Најпрво треба да се убеди читателот да поверува во „Евангелието“, дека тоа е вистина, а дури потоа сè да се решава преку текстот“ (цит. според: Бабовиќ, 1971: 430). Во доцните расправи и лична кореспонденција Толстој сè повеќе ќе ја истакнува утилитарната на сметка на естетската димензија на уметноста, во функција на морална преобразба на патот кон сеопшто братство (пошироко: Недељковиќ, 1973: 255-286).

<sup>76</sup> Замислата за романот ја изнесува во едно писмо од 1868 година: „Сите писатели, не само наши туку и европски, кои се обиделе да го насликаат совршено убавото, секогаш се повлекуваат. Затоа што тоа е задача неизмерно тешка. Совршено убавото е идеал, а ниту нашиот ниту идеалот на цивилизираната Европа сè уште не е оформен. На светот постои само една совршено убава личност – Христос“ (цит. според: Перовиќ et al., 1978: 179-180).

<sup>77</sup> Вечниот балзаковски мотив на парите во „Идиот“ како да добива завршна обработка, конкретно во сцената кога навредената Настасја Филиповна фрла во оган сто илјади рубли, што ги разулавува сите очевидци: „Сите почнаа да се туркаат околу каминот, сите се пробиваа да видат, сите извикуваа“ (Достоевски, 1993: 210). Потврдата е јасна, парите се неуништувани пред власта врз човековата душа и нив ниту огнот не може да ги запали.

христоликиот Мишкин или на декадентното општество? Пред дијалектичкиот тек на мислите на Достоевски, прашањето на нужноста или слободата останува неодгатнато дури и при страшниот конечен судир во „Браќата Карамазови“<sup>78</sup>, даден преку Ивановата поема за „Големиот Инквизитор“, а каде „гласниот“ Инквизитор, олицетворението на римокатолицизмот и на општествените институции воопшто, го обвинува Христовото однесување затоа што „ти сакаш да одиш по светот, и тоа да одиш со празни раце, само со некаков завет на слободата“ (Dostojevski, 1970a: 322), додека единствениот одговор од „молчаливиот“ Христос ќе биде тоа што „тој наеднаш, молчејќи, се приближи до старецот и тивко го бакна во неговата деведесетгодишна уста“<sup>79</sup> (Ibid., 335).

Наспроти етикетите за конзервативноста на „помилуваниот“ писател, покрај јасно изразената класна припадност на ликовите, јунаците на Достоевски како да живеат во некакво општество на духовна демократија, каде животот е сфатен како филозофска задача, а тие се „опседнати од идеи, страст, страдање, љубов, а најмалку живеат од и за леб“ (Перовић et al., 1978: 184). Притоа, „утопискиот остров на духовните битија на Достоевски се покажува како тесен кафез“ (Hauser, 1962: 357), а потрагата по слободата стои во средиштето на светот на Достоевски или, како што ќе заклучи Берцаев, „темата на човекот и неговата судбина за Достоевски е пред сè – тема на слободата“ (цит. според: Фотиј, 2009: 25).

Всушност, наспроти најдлабоките антитези кои можат да се замислат помеѓу писателите, единственото јадро на рускиот реалистички роман е концентрирано околу проблемот на индивидуалната слобода, како во однос на домашната деспотија така и во контекст на опасноста од отуѓеност, морален

---

<sup>78</sup> Во делот на симболиката на имињата во романите на Достоевски, презимето Карамазови се врзува со зборот „кара“ – црни, во смисла на црни луѓе водени од стихијската сила на црната хумусна земја, Аљоша значи „човекољубец“, Иван алудира на Јован Богослов, Димитриј доаѓа од името на Деметра, божицата на земјата итн. (пошироко: Фотиј, 2009: 106-112).

<sup>79</sup> Полемичкиот тон на „легендата“ доведува до дијаметрално спротивни оценки од страна на критичарите. Така, на пример, од една страна, Дејвид Х. Лоренс (David H. Lawrence) заклучува дека „конечното мислење на Достоевски за Исус, во суштина, е следното: Исусе, не си прилагоден, луѓето мора да те поправат; а Исус најпосле го целива Инквизиторот со бакнеж на премолчено согласување“ (цит. според: Gatrall, 2001: 230), додека религискиот и политички филозоф Николај Берцаев (Николай Бердяев) ќе нагласи дека „кога за прв пат се свртев кон Христос, го видов под ликот кој го носи во оваа Легенда“ (Ibid., 230). Во лична кореспонденција самиот Достоевски ќе каже дека „никаде во Европа немало толку силно изразување на атеизам како во „Големиот Инквизитор““ (Ibid., 230), додека во самиот роман Аљоша му довикува на Иван: „Твојата поема е пофалба на Исус, а не негова осуда... како што ти би сакал“ (Dostojevski, 1970a: 332).

релативизам, анархија и злосторства која произлегува од западниот индивидуализам. И додека западниот роман завршува со опишување на пропадната единка под товарот на осаменоста, „евангелието“ или „месијанството“ на рускиот роман, во суштина анти-индивидуалистички ориентиран, „ја опишува, од почеток до крај, борбата против демоните кои го наведуваат поединецот да се бори против светот и заедницата на своите ближни“ (Hauser, 1962: 347).



## 2. РЕАЛИЗМОТ НА(СПРОТИ) МОДЕРНИЗМОТ И ПОСТМОДЕРНИЗМОТ

Западната мисла ја карактеризира традиционален сомнеж во мимезисот, уште од Платоновата критика на уметноста заради прикажувањето на надворешни појави наместо чисти рационални облици, преку бројни приказни од типот на онаа за митскиот скулптор Пигмалион или библиската прохибиција на идоли изразена преку иконоборството. При (ре/де)конструкцијата на стварноста реализмот постанува еден од централните проблеми и во рамки на (пост)модернистичкиот пристап во уметноста<sup>80</sup>, кој ги разбива наративните реалистички проседеа преку воведување самореференцијалност, фрагментација, несигурност, минливост, така доведувајќи ја во прашање авторитативната позиција на сезнаечкиот наратор и стандардната слика на стварноста.

Модернизмот е карактеристичен по огромниот број на експерименти и паралелно постоење на различни уметнички верзии и визии, измислувањето на нови постапки, форми и теми кои немаат друга заедничка основа и формален авторитет освен императивот на новото, што ја претставува и суштината на авангардата (фр. *l'avant garde* – предстража, претходница), па во оваа смисла модернизмот или „вториот романтизам“ е комплементарен со залагањата на „новата чувствителност“ или постмодернизмот за плурализам, фрагментарност,

---

<sup>80</sup> Вредно е да се напомене на потребата од разликување помеѓу поимот на модерноста, како состојба на западната култура во најопшта смисла, со антецеденти во просветителскиот и античкиот идеал на разумот, а која започнува со промените кои ги носи индустриската револуција и трае до крајот на 60-тите години на XX век, и модернизмот како правец, кој во уметноста започнува со „fin de siècle писателите од 1890-тите; а својата кулминација или врв ја достигнува пред Првата светска војна, кога радикалните експерименти имаат влијание врз сета уметност, или поточно во 1922 година, *annus mirabilis* со Џојсовиот „Улик“, „Пуста земја“ на Т. С. Елиот, „Забава во градината“ на Кетрин Мансфилд и „Јакобовата соба“ на Вулф“ (Childs, 2000: 14), со крај кој останува дискутабилен, а најчесто се врзува со 1950-тите и 1960-тите години (пошироко: *Ibid.*, 1-25). Истоветно, потребно е разликување помеѓу состојбата на постмодерноста која, во една од првите воопшто дадени дефиниции, Арнолд Тојнби (Arnold Toynbee) во делото „Историска студија“ (1954.) ќе ја одреди како „патување во непозната територија каде старите ограничувања не вредат повеќе, а колективната безбедност е потенцијално компромисна“ (цит. според: Malpas, 2005: 34), од постмодернизмот како правец, чие навестување во критичките кулоари се јавува уште во 1950-тите и 1960-тите години, а чиј официјален почеток како уметнички правец, како го најавува „славеничкиот“ постмодернистички манифест на Чарлс Џенкс (Charles Jencks) даден во делото „Јазикот на постмодернистичката архитектура“ (1991.), „се врзува за 15. јуни 1972 година во 15:32, кога е срушен станбениот кварт во св. Луис“ (цит. според: Ѓорђевиќ, 2009: 218) (пошироко: Malpas, 2005: 1-10; Ѓорђевиќ, 2009: 181-215; Butler, 2007: 1-15). Соодветно, можни се споредби на релација модерност – постмодерност (пошироко: Malpas, 2005: 33-55) и модернизам – постмодернизам (*Ibid.*, 11-17).

парцијални и разбиени погледи на стварноста. Во овој контекст, Жан-Франсоа Лиотар (Jean-François Lyotard) во есејот „Одговор на прашањето што е постмодерната?“ (1992.) ќе наведе дека и модернизмот и постмодернизмот се подеднакво „анти-модерни“, односно дека подеднакво се спротивставуваат на рационалистичкото наследство содржано во реализмот, „прикажувајќи ја егзистенцијата на несогледливото, покажувајќи дека постои нешто кое може да се замисли, а без притоа да се види или покаже“<sup>81</sup> (цит. според: Malpas, 2005: 29).

Модернистичките писатели често го наведуваат реалистичкото прикажување на стварноста како предавство на самата уметност, чиј стремеж лежи во убавото наспроти перманентниот подем на грдото. Шарл Бодлер, на пример, во критичкиот напис „Салон“ (1859.) ќе упати на опасноста дека „секој ден уметноста дополнително ја намалува самопочитта поклонувајќи се ничкум пред надворешната стварност; секој ден сликарот сè повеќе и повеќе дава предност на она кое го гледа, а не она кое го сонува“ (цит. според: Potolsky, 2006: 108). Вирџинија Вулф, пак, во есејот „Модерна фикција“ (1925.), наспроти реалистичката апсорпција на материјалноста на нештата, вистинската стварност ја согледува во индивидуалното искуство композирано од „безбројни импресии – тривијални, фантастични, краткотрајни или врежани со челична острица“ (цит. според: Morris, 2003: 16), па оттука „зарем задачата на писателот не се содржи во пренесување на овој разновиден, овој непознат и неограничен дух, без оглед колку аберантен или комплексен може да биде, а со што помалку микстура на туѓото и надворешното?“ (Ibid., 16). Сепак, најжестоките критики упатени на адреса на реализмот доаѓаат од различни (пост)модернистички теориски ориентации кои, слично како и книжевната критика од XIX век, го врзуваат реалистичкиот роман со

---

<sup>81</sup> Секако дека помеѓу модернизмот и постмодернизмот постојат и значителни точки на разликување и спротивставување, што всушност јасно се потврдува преку нивната егзистенција како засебни уметнички правци (пошироко: Malpas, 2005: 17-32; Đorđević, 2009: 215-230). Сепак, не треба да се заборава значењето на префиксот „пост“, кој за разлика од „анти“ не означува фактички крај на одредена традиција, формација или парадигма, туку една паралелна критичка опција која се јавува во услови на криза на дадена формација и која врши нејзина ревизија, со што егзистира како една инхерентно комплицирана па и парадоксална појава, истовремено означувајќи зависност и раскинување, оспорување и асимилација, пренесување и радикализација (пошироко: Burzynska i Markowski, 365-370).

пошироките општествени тенденции, додавајќи му најразлични епитети и функции, а притоа (не)свесно занемарувајќи ја автентичноста на книжевниот израз.

Ова поглавје има за цел да го прикаже реалистичкиот роман во современ, (пост)модерен контекст, покажувајќи ја (не)основаноста на (пост)модернистичките критики, а преку критичко преиспитување на книжевните теории, како и преку согледување на актуелноста на темите како и влијанието кое реализмот го има врз (пост)модернистичките писатели изразено преку творештвото на Ф. М. Достоевски.

### **2.1. Анти-реализмот на модернизмот и постмодернизмот**

Веројатно има смисла во претпоставката дека критиката на реализмот која доаѓа од модернистичките писатели како Вулф во добар дел е резултат на константниот револт на помладата генерација против книжевните претходници. Сепак, значајно е што ставовите на модернистичките автори за сопствените дела го задржуваат евалуативниот јазик на просветителството, односно, иако нивните остварувања се нови и често го шокираат буржоаското спокојство, крајната цел останува да биде потрагата по вистината. И додека Вулф упатува критики затоа што верува дека целесообразната шема на животот наметната од реалистите е погрешна, Џејмс Џојс објаснува дека целта на „Уликс“ е да го претстави херојот Леополд Блум како комплетно човечко суштество, согледано од сите страни и човекови релации, анатомско тело кое „живее во и се движи низ просторот и претставува дом на комплетната човекова личност“ (цит. според: Morris, 2003: 13).

Како и да е, во текот на 1930-тите и 1940-тите години, разорниот дух на двете светски војни, репресивната диктатура на Сталин во Русија и растот на фашизмот во Германија создаваат духовна клима во која сите јавни дебати, меѓу кои и оние посветени на книжевниот реализам, постануваат силно политизирани. Полемичките теориски конфликти неизбежно водат кон симплификации, при што токму критичкиот дискурс презентира од страна на трите „изми“, модернизам, постструктурализам и постмодернизам, ќе се наметне како доминантен во повеќето современи дискусии и евалуации на книжевниот реализам.

### 2.1.1. Франкфуртската школа и фасадата на реализмот

Меѓу најмоќните застапници на модернистичката уметност се вбројува Франкфуртската школа, група на германски културни критичари со марксистичка позадина формирана во 1930-тите години. Во делото „Дијалектиката на просветителството“ (1944.), едно од највлијателните остварувања на франкфуртовците, Теодор Адорно и Макс Хоркхајмер (Max Horkheimer) нудат една од првите сериозни критики на просветителската модерност, покажувајќи дека во XX век просветителскиот проект заснован на разумот доживува дебакл претворајќи се во сопствената спротивност. Капиталистичкиот поредок, заснован на доминација на „инструменталниот ум“ како болен изданок на просветителскиот разум, доведува до експлозија на ирационалност чиј врв претставуваат фашистичките и националистички тенденции. Притоа, масовната култура е сфатена како пропагандно средство за контрола, хомогенизација и пацификација на пасивната маса, така што „културата денес во сè наметнува сличност; филмот, радиото и весниците претставуваат систем“ (цит. според: Ѓорђевиќ, 2009: 36), а „да се забавуваш значи да бидеш согласен“ (Ibid., 38).

Во услови на масовна продукција и конзумеристичка култура, реалистичкиот роман е согледан во функција на натурализирање на баналниот поглед на светот како фамилијарен, морално и социјално категоризиран и предвидлив. Реализмот носи репродукција на родовите, класните и расните стереотипи кои доминираат во поширокото општество, а преку приказни за заслужените награди и казни согласно воспоставените обрасци на однесување. Според Адорно и Хоркхајмер, имплицитната епистемолошка порака на реалистичките романи е инсистирањето на светот каков што е и каков што секогаш ќе биде, отфрлајќи ги сите проблематични аспекти на стварноста, со што „просветленоста постанува големопродажна измама на масите“ (цит. според: Morris, 2003: 19). Адорно, за кого уметноста „постанува општествена преку својата спротивставеност кон општеството, и токму од таа опозиција кон општеството се изведува нејзината автономија“ (цит. според: Popović, 1990: 29), во делото „Призми“ (1967.) ќе оддаде почит кон остварувањата на Франц Кафка (Franz

Капка), чии дела „просторот и времето на „емпириската стварност“ ги распарчуваат низ мали акти на саботажа, како перспективата во современото сликарство“ (цит. според: Morris, 2003: 20). Наспроти тоа се наоѓаат „обврзаните дела“ на реализмот, кои претставуваат „фасада на реалноста врз самовреднувањето“ (Ibid., 20).

Во Адорновата критика на реализмот постојат неколку противречности, како на пример при поврзувањето на делата на реалисти како Балзак и Дикенс со оние на модернизмот. Второ, како расипано оружје вперено кон реализмот делува ставот на Адорно дека прикажувањето на акти на страдање и злосторство поседува „иако на далечина, сила да поттикне задоволство надвор од нив“ (Ibid., 21), што е поткопано од прифатеното стојалиште според кое прикажувањето сцени на страдање и неправда во реалистичката традиција има општествена цел на придвижување кон социјални промени и реформи преку шокирање на јавното мислење. Дополнително, Валтер Бенјамин, еден од најконтроверзните претставници на Франкфуртската школа, ја отфрла бинарната поларизација на прогресивен модернизам наспроти конзервативен реализам, анализирајќи го многу позначајниот континуитет помеѓу формите на реализмот и модернизмот. Иако, како и Адорно, силите на модернистичката книжевност ги врзува со шокирачките ефекти врз вообичаените одговори на стварноста, во студијата посветена на Шарл Бодлер, кого го оценува како херој на модернизмот, практиката на книжевно творење многу подлабоко и неразделно ја вградува во поширокиот економски и социјален контекст на епохата, така што Бодлеровата „типична детална опсервација на буржоаските преференции кон кадифени и сомотски нешта, кои ја задржуваат импресијата на секој допир, веројатно би му се допаднала на Дикенс“ (Ibid., 23).

### **2.1.2. Ролан Барт и пигмалионската измама на реализмот**

При преминот од „јазичниот пресврт“ на структурализмот кон „културниот пресврт“ на постструктурализмот, кој ја чини теориската, филозофската и уметничката основа на постмодернизмот, едно од најзначајните места му припаѓа на Ролан Барт (Roland Barthes). Развивајќи ги своите идеи преку семиолошки

анализи, Барт се насочува кон општествената условеност како и инсистирањето на разликите и непостојаноста на секоја структура. Класичната лингвистичка шема на означувач и означено ја дополнува со идејата за постоење две нивоа на означување, денотативно и конотативно, при што конотативното значење учествува во создавањето на концептуалните мапи на светот, а преку натурализирањето на доминантните гласови во рамки на дискурзивното поле на одредена општествена група. Како што објаснува во делото „Митологија“ (1957.), ваквото претставување на историски конструкции како природни и нужни доведува до создавање митови, така што „митскиот говор не се наметнува буквално и директно, митот ништо не крие, ниту објавува; тој искривува... митот ја преобразува историјата во природа“ (цит. според: Ѓорђевиќ, 2009: 86). Во делот на текстуалната анализа, од аспект на книжевноста особено значајна е Бартовата дистинкција помеѓу „читачкото дело“ како заокружен систем на значења и „пишувачкиот текст“ како динамична и процесуална концепција, според која „секој поединечен текст се покажува како теорија на непремостливи разлики која се враќа во бескрајот“ (цит. според: Burzynska i Markowski, 2006: 345), а која ја врзува со идеите на интертекстуалноста, „отворениот текст“ и „смртта на авторот“ (пошироко: Ibid., 344-351).

Во споменатата дистинкција, дадена во делото „S/Z“ (1968.), кое претставува форма на поструктуралистичко препрочитување на Балзаковата новела „Сарасин/а“ (1830.), на реалистичкиот роман му е доделена формата на „читачко дело“. Врзан за пасивните конзументи на масовната култура, тој овозможува базична рамка на концептуалното верување во човековиот живот како континуирано зацврстен, односно „кај сите големи раскажувачи на XIX век, светот може да биде полн со патетика, но никогаш немарен... туку прочистен од несигурноста на искуството“ (цит. според: Morris, 2003: 32). Реализмот се потпира единствено на претпоставеното прифаќање на предвидливи, клишеизирани ликови и содржини, а не на некакво суштинско, трајно спознавање на стварноста. Според Барт, реалистичкиот роман се користи со „пикторијален код“, позајмен од ликовната уметност, што значи дека реалистот врши де-депикција односно трансформирање на ликовниот во јазичен код, со што „реализмот не се состои во копирање на стварноста, туку во копирање на (описаните) копии на стварноста“

(цит. според: Potolsky, 2006: 110), слично на Платоновите толкувања на уметничките сенки. Оттука, реализмот е една конвенционална интерпретација на стварноста, заснована на само еден од бесконечно можните кодови, и токму како таков поседува идеолошки манипулативен ефект на конзервирање на доминантните хиерархиски ставови, така овозможувајќи „триумфалната буржоазија... да погледне кон сопствените вредности како универзални и да се погрижи околу Имињата на сите општествени секции кои се апсолутно хетерогени“<sup>82</sup> (цит. според: Morris, 2003: 32). На овој начин реализмот учествува во креирањето и одржувањето на митовите, како на пример во оној за доминантниот вредносен систем на Западот во однос на колонизираните земји.

Наспроти самодоволното и идеолошко пасивизирано „читачко дело“, Барт го истакнува „пишувачкиот текст“ кој е „галаксија на означители, а не структура на означени“ (Ibid., 34). Ваквиот текст може да биде продуциран, повеќе отколку конзумиран, од страна на читателите при самиот акт на читање, со што поседува револуционерен потенцијал за поткопување на социјалните ортодоксии и раскинување на културните табуа.

Барт ја согледува огромната ослободувачка сила на книжевноста која е способна да се спротивстави на митовите и крајбата на јазикот преку создавање „секундарни“ системи на значења, што особено се однесува на современата поезија која ги нарушува сите семиолошки норми и скаменети значења. Притоа, иако реалистичкиот роман го критикува заради идеолошки конзервативизам, ја признава ослободувачката моќ која ја поседуваат одредени дела на реализмот, од типот на Флоберовиот роман „Бувар и Пекише“ (1881.) кој „го митологизира митот... така што го краде митот (тој постанува примарен знак кој подлежи на секундарни означители), со што се чинат видливи сите скриени механизми на неговото функционирање“ (цит. според: Burzynska i Markowski, 2006: 290). Дополнително, Бартовото брилијантно препрочитување на Балзаковата „Сарасин/а“ сугерира дека реалистичките наративи не мора per se да бидат оценети како затворено единство на значења. Оттука, клучот за толкување лежи попрво кај читателот, отколку кај

---

<sup>82</sup> И Жан-Франсоа Лиотар, критикувајќи го заради идеолошки и естетски конзервативизам, реализмот ќе го одреди како носталгична мета-нарација која трага по тотални дефиниции во услови на постмодерна состојба, а чија цел се состои во „заштита на свеста од дилеми“ (Ibid., 30).

книжевното дело кое секогаш е пријателски расположено за најразлични интерпретации.

### 2.1.3. Жак Дерида и деконструкцијата на реализмот

Преокупираност со постструктуралистичката филозофија и теорија на јазикот во оспорување на есенцијалистичките предрасуди на западната цивилизација, засновани на „метафизика на присуството“ и „логоцентризам“, и критика на просветителските идеали кои се идентификуваат со модернизмот, но и со разни облици на тоталитаризам, е една од основните карактеристики на францускиот филозоф Жак Дерида (Jacques Derrida). Неговото дело е комплексно и тешко разбирливо, често банализирано или барем поедноставено, лебдејќи помеѓу филозофија и книжевност (пошироко: Đorđević, 2009: 99-108). На планот на книжевната критика најзначаен аспект е деридијанскиот метод на деконструкција, сфатен како постапка на „детално исчитување“ на текстови со цел да се разори поредокот на приоритети и појмовни спротивности кои го градат таквиот поредок, а кои се засновани на парови помеѓу кои е воспоставен систем на цврста бинарна опозиција на надреденост и подреденост. Деконструкцијата како книжевна критика подразбира „одреден чин, сигнатура или контралигатура, пронаоѓачко јазично искуство во јазикот, вградување на чинот на читање во полето на читаниот текст кој никогаш не се подложува на потполна објективизација“ (цит. според: Burzynska i Markowski, 2006: 405), што доведува до одбивање на логиката и-и и препорака на логиката или-или. Дерида покажува дека знаците во јазикот не се однесуваат на нешто надворешно означено, затоа што и самата „суштина“ е знак, што значи дека не постои оригинално значење кое би можело да се фиксира надвор од јазикот туку значењата секогаш се заменуваат, дополнуваат, одложуваат, што е основно својство на јазикот кое ќе го означи како разлика (differance)<sup>83</sup> (пошироко: Ibid., 391-417).

---

<sup>83</sup> Не постои буквален превод на Деридиниот поим „differance“, кој е изведен како игра на ортографија на француските зборови разликување (différence) и одложување (différance), што значи дека кованицата на Дерида означува квази-трансцендентален извор на сите разлики.



Етаблирајќи го јазикот како *différance*, Дерида го отфрла идеалот на „Вистината“ содржан во сите форми на логоцентризам, а, како што покажуваат традиционалните студии, и реалистичките романи се базирани на имплицитни логоцентрични верувања дека реалистичкото пишување изразува „реална вистина“ или „есенцијални значења“ кои се во прецизна кореспонденција со автентичната објективна стварност надвор од текстот. Наспроти ова, една од најцитираните мисли на Дерида, дадена во делото „За граматологијата“ (1967.), вели дека „не постои ништо надвор од текстот“ (Ibid., 405), која често претенциозно е интерпретирана во контекст дека стварноста не постои без текстот или дека тој е нејзин извор, а која во книжевен контекст значи дека не постојат зборови или реченици кои можат да се сместат и интерпретираат надвор од конкретниот текст.<sup>84</sup>

Моќта на игривост која ја поседува јазикот Дерида ја лоцира во авангардните книжевни дела, кои елаборираат практика на пишување која подразбира бескрајна игра на значења наместо употреба на јазикот како медиум за пренесување на авторитетни вистини или обиди за имитација на преегзистенцијалната, вонлингвистичка објективна реалност, така што „чинот на пишување претставува чин на игривост“ (цит. според: Morris, 2003: 36).

И покрај афирмацијата на јазикот како нелимитирана игра, Дерида, кој потекнува од феноменолошката школа на прецизно опишување на појавите, се залага за потребата од рационален дискурс во делот на книжевната критика. Така, деконструкцијата ќе ја одреди како „внимателен и темелен дискурс“ (Ibid., 36) на исчитување на поединечни текстови, кој се обидува да ги истражи „пукнатините низ кои сè уште недофатениот блесок може да се насре“ (Ibid., 36), што на виделина ги изнесува оние точки од текстот каде јазикот ја надминува сопствената затвореност. Притоа, ваквото залагање на Дерида за критичко читање на поединечни текстови, иако пред сè филозофски, нема причина зошто не би се однесувало и на книжевни текстови воопшто и на реалистички посебно, со што можеби би се покажало дека и реалистичките романи имаат пукнатини кои ја

---

<sup>84</sup> За Пол де Ман (Paul de Man), еден од најистакнатите следбеници на Дерида, според кого сознајната функција се наоѓа во самата реторичка природа на јазикот а не во субјектот, мимезисот „не означува подражавање на светот туку само една, никако привилегирана, јазична фигура“ (Ibid., 411).

рушат нивната затвореност.<sup>85</sup> Парадоксално е тоа што, наспроти обидите за деконструктивни истражувања, постмодернизмот запаѓа во сопствената замка на бинарни опозиции против кои жестоко се бори, етаблирајќи ја експерименталната уметност како прогресивна а реализмот како конзервативен и рестриктивен.

## 2.2. Апологија на реализмот

Веројатно двете најзначајни афирмативни студии посветени на книжевниот реализам кои ги нуди XX век се „Огледи за европскиот реализам“ (1948.) на Ѓерѓ Лукач и „Мимезис“ (1946.) на Ерих Ауербах, во кои реализмот е согледан како увид без преседан во логиката на општествено-историските промени и животот на обичните луѓе истовремено, без притоа романот да претставува едноставно пресликување на светот. Заедно со кратка анализа на дел од творештвото на Достоевски во (пост)модерен контекст и неговото влијание врз конкретни (пост)модернистички писатели, овој дел, за разлика од претходниот, ќе се обиде да прикаже една апологетска слика на книжевниот реализам.

### 2.2.1. Ѓерѓ Лукач и реалистичкиот светоглед

Според Ѓерѓ Лукач, писателите реалисти не се единствено сликари на стварноста кои прикажуваат екстензивна визија на дијалектичкиот тоталитет на социјалниот живот, туку и хуманисти кои продираат во човековата личност како целина, заедно со сите повеќе или помалку успешни обиди за нејзина реализација. Одредувајќи ја објективната и недвосмислена вредност на романот, во споменатите „Огледи за европскиот реализам“ ќе забележи:

---

<sup>85</sup> Џозеф Х. Милер (Joseph H. Miller), уште еден деконструктивист, признава дека одредени реалистички дела, од типот на Дикенсовиот „Оливер Твист“ или „Пиквиковиот клуб“ (1837.), на остроумните читатели можат да им понудат доволно клучеви за попрониклива интерпретација. Интересен пример за постмодернистички роман конструиран на(спроти) реалистичката традиција е „Жената на францускиот поручник“ (1969.) од Џон Фаулс (John Fowles), роман „пандан“ на Хардиевите романи од категоријата на романи на карактер и околина (пошироко: Butler, 2007: 70-74).

Централниот естетски проблем на реализмот е адекватното претставување на комплетната човекова личност... Само доколку го прифатиме концептот на комплетната човекова личност како социјална и историска задача која човештвото треба да ја реши; само доколку го сметаме како вокација на уметноста претставувањето на најзначајните пресвртни точки на овој процес со сето богатство и фактори на влијание; само доколку естетиката и додели на уметноста улога на истражувач и водич, содржината на животот може да биде поделена во сфери на поголема и помала важност.

(цит. според: Hale, 2006: 384)

Ваквата цел на прикажување на „комплетната човекова личност“ во рамки на социо-историските можности за нејзина реализација, а сфатена како објективен стандард за оценување на вредноста на книжевното дело, реализмот ја постигнува преку централната категорија на реалистичкиот роман, означена како „тип“, односно специфична синтеза која органски го врзува општото со посебното во ликовите и ситуациите. Според Лукач, она што го одредува типот не е просечниот квалитет ниту изразената индивидуалност, туку „тоа што сите човечки и социјални есенцијални детерминанти се презентирани на највисоката точка на развој, во ултимативното развивање на можностите латентно присутни во нив, во претставувањето на нивните екстреми, прикажувајќи ги конкретните врвови и лимити на луѓето и епохата“ (Ibid., 384). Типот не само што носи една балансирана дијалектика на социјалните и индивидуалните искуства, туку овозможува и независни и автономни ликови кои дејствуваат како суштества со социјален идентитет, ослободени дури и од субјективноста на нивниот автор.

Последното ја имплицира значајната Лукачева забелешка дека ефективниот книжевен реализам не е и не треба да биде пропагандистички туку, напротив, романот израснува како комплекс од контрадикторни релации помеѓу авторовиот политички светоглед и социјалната визија изразена во делото. Оттука, според Лукач големите реалистички остварувања не се политички дидактични туку повеќе резултат на немоќта на авторот да воспостави целосна контрола врз делото, особено кога неговиот личен светоглед се коси со поширокиот социјален контекст кој секако наоѓа место во реалистичкиот роман, како во случајот на ројалистот Балзак кој, наспроти личните политички симпатии, „ги изложува пороците и слабостите на ројалистичката феудална Франција и ја опишува нејзината смртна

агонија со прекрасна поетска енергија“ (Ibid., 387). Ваквата тенденција кај Балзак, кому патем ќе му го додели врвното место на реалистичкиот пиедестал, Лукач ќе ја оцени како „триумф на реализмот“ (Ibid., 387), кој допира до есенцијата на вистинскиот реализам, изразена преку „големата писателова жед за вистината, неговиот фанатичен стремеж кон стварноста – или изразено низ етички термини: писателовата искреност и чесност“ (Ibid., 387).

Наспроти реалистичкото прикажување на човекот и општеството како комплетни ентитети, без да се занемари било кој од двата аспекти, психологизмот и индивидуализмот на модернизмот, впрочем како и биологизмот на натурализмот, значи дисторзија во претставувањето на комплетната човекова личност и објективната општествена слика преку ексцесивниот култ на моменталното расположение<sup>86</sup>. Наводната чиста интроспекција која ја протежира книжевниот модернизам, откорната од органската врска на човекот со социо-историските фактори, носи само екстремна апстракција на патот кон пронаоѓање на есенцијалниот внатрешен живот на човекот или, како што ќе нагласи во делото „Значењето на современиот реализам“ (1963.), идеологијата на модернизмот носи единствено хаос од слики како одраз на „шизофренијата на модернизмот“ (цит. според: Hale, 2006: 412). Додека реалистичкиот роман, без оглед на идеолошките ставови на авторот, секогаш е прогресивен, модернистичкиот роман има аберантна тенденција кон фетишизација на специфичното; додека реализмот нуди разбирање кое се движи од индивидуалните искуства на ликот кон пошироките социјални и економски услови кои влијаат врз тие искуства, модернизмот нуди поткопување при претставувањето на објективната реалност до точка на солипсистичко преиспитување на нејзиното постоење (пошироко: Ibid., 394-412).

---

<sup>86</sup> Поврзувајќи ги со општествените прилики, додека врвните реалистички дела од периодот на Балзак настануваат во услови на транзиционо турбулентно етаблирање на капиталистичкиот систем, каде директно учествува и самиот писател, генерацијата на Флобер и Зола се наоѓа во свет кој се чини „завршен“, во затворен систем каде писателот може да биде само набљудувач. Наспроти Балзаковите, Лукач ќе им припише помала објективна вредност на романите на Флобер и Зола, затоа што вторите егзистираат во општествени околности во кои „писателите повеќе не партиципираат во големите судири на нивното време, туку се редуцирани само на гледачи и хроничари на јавниот живот“ (цит. според: Potolsky, 2006: 105).

### 2.2.2. Ерих Ауербах и западниот мимезис

Додека Лукач реализмот го согледува како продукт на специфичен историски момент, Ерих Ауербах во делото „Мимезис“ реализмот го третира како трајна можност на западната книжевност. Изворите на реализмот, согледани како два различни миметички импулси, ги бара во античката „Одисеја“ на Хомер (Homēros) и приказната за Аврам дадена во „Стариот завет“. Во Хомеровата „Одисеја“ минатите и сегашните, јавните и приватните, важните и минорните случувања дадени се со истата јасна светлост во преден план односно, како што смета Ауербах, „во целосно екстернализирана форма, видливи и опипливи во сите делови, комплетно фиксирани во просторна и временска релација“ (цит. според: Potolsky, 2006: 105-106). Библиската приказна за Аврам, пак, како да е обвинена во мрак, со недостаток на дескриптивни надворешни детали што создава чувство на скриена комплексност, така што библиските ликови „поседуваат поголема длабочина на време, судбина и свест“ (Ibid., 106), во споредба со ликовите на Хомер.

Овие две форми на реализам, Хомеровиот сетилен, реторички реализам, кој инсистира на јасност, ред и единство во претставувањето, и библискиот интериорен, психолошки реализам, кој е насочен кон психолошка интроспекција, несигурност на значењата и потреба од толкување, ја понижуваат целокупната историја на западната книжевност. Притоа, реторичката доктрина која ја следи традицијата на Хомер доведува до класична сепарација на стилските, па така нискиот стил се врзува за комедијата и ниските класи, додека високиот стил припаѓа на трагичното, историското, херојското на богатите и моќни класи. Ваквите тенденции преовладуваат во делата на античките автори како Петроние (Petronius) и Тацит (Tacitus), средновековни автори од типот на Кретјен де Троя (Chretien de Troyes) и Данте Алигиери (Dante Alighieri), како и автори од XVI век како Жан Расин (Jean Racine). Спротивно, христијанската традиција носи мешање на стилските, прикажувајќи го сечиј поединечен живот во светло на длабоки внатрешни конфликти, како во случај на Петровото откажување од Бога, трагично поделен помеѓу верата и стравот за личната безбедност, сцена која нема антички

корени затоа што „е премногу сериозна за комедија, премногу современа за трагедија, политички премногу безначајна за историја“ (Ibid., 106). Преминот кон ваква антителична фузија на стилови се јавува кај автори како Бокачо (Boccaccio) и Молиер (Molière), Шекспир (Shakespeare) и Иго (Hugo), како и кај модернистите од рангот на Вирџинија Вулф и Марсел Пруст.

Оттука, Ауербах го аплицира реализмот на целокупната западна книжевност, од античките и библски текстови сè до периодот на модернизмот, кога и го пишува делото „Мимезис“. Сепак, двете можности, реторичката и психолошката, се целосно обединети и реализирани единствено во романот од XIX век. Француските реалисти од типот на Балзак, Стендал и Флобер ги врзуваат јасноста и правилата на класичната традиција со библската насоченост кон трагичните можности на секојдневниот живот, при што реалистичкиот роман опишува ликови од различни класи со еднаква сериозност, ликови кои се „вградени во вкупната реалност, политичка, социјална и економска, која е конкретна и во постојан развој“ (Ibid., 107).

### 2.2.3. Фјодор М. Достоевски и актуелноста на реализмот

Длабочината на романите на Достоевски, која често продира во ирационалното, демонското, соблазното во човекот, подразбира реализам кој не е само стварност на површината или, како што самиот ќе укаже: „Реализмот во уметноста го сакам над сè, реализмот кој, така кажано, се приближува кон необичното... Што за мене може да биде понеобично и понеочекувано од стварноста?“ (цит. според: Hauser, 1962: 359). Всушност, творештвото на Достоевски може да биде согледано истовремено и како точка на кулминација на реализмот и како реакција на неговите достигнувања, поточно побуна предизвикана од недовербата кон рационалистичкото совладување на животните проблеми. Животот во романите на Достоевски се чувствува како нешто суштински ирационално, како таинствени гласови кои се слушаат од сите страни, а уметноста, која како полска да расчистува со научниот поглед на XIX век, постанува ехо на тие гласови, што неодоливо ги најавува (пост)модернистичките

тенденции, така што „современата книжевност едноставно не може да се разбере без Достоевски; кој не ги прочитал неговите романи, тешко ќе може да сфати „за што се работи“ во современата проза и за што тоа таа говори“ (Solar, 1982: 75).

### 2.2.3.1. Фјодор М. Достоевски и предизвиците на модерноста

Во делот на (пост)модернистичките критики упатени на адреса на реализмот беше споменато како франкфуртовците говорат за знаењето како темел на просветителскиот проект на модерноста, што подразбира покажување непријателство кон секаков облик на мистичност, а што во отсуство на саморефлексиивност доведува до негово исполување во опасен репресивен систем. Слична дијагноза на модерноста може да се најде и на страниците на романот „Идиот“, изразена преку Иполитовата екфрза стоејќи пред Холбајновиот „Христос во гробот“ (1521.):

На таа слика е претставен Христос штотуку симнат од крст. Ми се чини дека сликарите обично го претставуваат Христос на крст и симнат од крст, сè уште со сенка на необична убавина на лицето; таа убавина тие бараат начин да му ја сочуваат дури и во најстрашните маки. На сликата пак на Рогожин не може ни збор да се каже за некоја убавина... На сликата тоа лице е страшно изнакажено од удари, надуено со страшни, надуени и окрвавени модрини, очите се отворени, црнките искривени; големите отворени белки на очите болскаат со некаков мртвечки стаклест сјај... Природата се привидува, кога се гледа оваа слика, во облик на некој огромен, нескротлив и нем свер или, поточно, многу поточно е да се каже, макар што е и чудно, - во форма на некоја огромна машина со најнов механизам, која бесмислено зграпчила, здробила и голтнала, немо и неосетливо, едно големо и драгоцено суштество – такво суштество, кое самото чинело колку и целата природа и сите нејзини закони, целата земја која можеби и била создадена само за да се појави тоа суштество!

(Достоевски, 1993: 496-497)

Ваквата Иполитова перспектива, која природата ја претставува како „огромен, нескротлив, нем свер“ и „огромна машина“ која „бесмислено го здробила и голтнала“ Христос, може да се прочита како „просветителска алегорија за смртта на Бога“ (Gatrall, 2001: 215), како одземање на животноста на Бога пред природните закони, претворајќи го во објект пред очите на модерниот субјект.<sup>87</sup> Тоа е,

---

<sup>87</sup> Во продолжение Иполит дури го замислува самиот Христос како стои пред Холбајновата слика, притоа прашувајќи се: „И истиот тој учител кога би можел да го види својот лик пред извршува на

всушност, истиот веќе споменат „свет напуштен од Бога“ во Лукачевата „Теорија на романот“, каде недвосмислено вели дека делото на Достоевски „му припаѓа на новиот свет“ (1974: 152), при што анализите треба да покажат „дали е тој веќе Хомер или Данте на овој свет, или само испраќа песни што подоцнежните писатели, заедно со своите претходници, ќе ги сплетат во големо единство, дали е тој само почеток или веќе исполување“ (Ibid., 152-153).

Дел од идеолошките преокупации на Достоевски поседуваат сознајни достигнувања кои го немаат издржано тестот на времето, како во однос на извесни надворешно-политички предвидувања од типот дека Германија е природен и траен сојузник на Русија или идејата дека папата бос и пеш ќе излезе пред народот само за да се домогне до световната власт, така и за некои други прогнози од типот на месијанската улога на рускиот народ во формирањето на сесветското братство, а како легитимен носител на Христовата вистина, тези кои денес повеќе звучат како националистички обоено сонување. Сепак, доколку афективните претпоставки се јавуваат како пречка кога станува збор за апологетската идеолошка програма на Достоевски како мислител, тогаш во делот на критичкиот осврт кон слабите точки на противничките идеолошки конструкции покажува исклучителни, па дури и пророчки, интелектуални можности. Така, во „Зимски белешки за летни впечатоци“ (1863.), филозофско-историски трактат во облик на патопис, Достоевски ја критикува социјалистичката идеја за братство засновано на разум и економска корист, нагласувајќи дека „човекот кому му ветуваат материјални добра во замена за сопствената волја, т.е. слобода, радо би останал при слободата, макар да умира од глад“<sup>88</sup> (цит. според: Milošević, 1981: 123). Со оглед дека само мравките можат спонтано да прифатат разумски, егоистички идеал без слобода, „идеалот на социјализмот е идеал на мравјалник“ (Ibid., 123), кој преку надворешно наметнати промени во економските околности, без соодветна морална преобразба, човечкиот род го сведува на стадо. Во „Дневникот на писателот“ за 1877 година,

---

казната, тогаш самиот би се качил ли на крстот, и дали би умрел така како сега?“ (Достоевски, 1993: 497), така довршувајќи ја идејата за прикажувањето на божественото во модерноста.

<sup>88</sup> Ваквата забелешка на Достоевски е речиси идентична со онаа на Карл Кауцки (Karl Kautsky), еден од водечките германски марксисти со социјал-демократска ориентација, кој критикувајќи ја политиката на болшевичките идеолози ќе нагласи: „Слободата не е поважна од лебот... Потребата за слобода, за самоодредување на човекот е природна како и потребата за храна“ (Ibid, 222).



Достоевски ја антиципира и репресивната сила на еден систем кој е вештачки производ на општествена преобразба воведена со декрети:

Оние кои мислат дека идното општество може да се уреди така што човекот ќе се одрече од семејството, имотот и слободата, имаат погрешна претстава за човековата природа. Човештвото може да се организира на така несигурни основи само по пат на страшна принуда, односно по пат на максимално деспотска власт.

(Ibid., 154-155)

Заменувајќи ја целта со средствата, водејќи сметка само за техниката на освојување на власта, „тие се подготвуваат за битка со чија помош ќе ја освојат власта, а после победата сè само по себе некако ќе се уреди, иако – сосема можно – дури после реки пролиена крв“ (Ibid., 154), затоа што едноставно „крвта за нив е евтина“ (Ibid., 290), што звучи како прецизна морничава прогноза на случувањата по Октомвриската револуција. Критичката острица на Достоевски насочена кон социјализмот може да биде ублажена преку можноста од разликување помеѓу политичкиот социјализам, на чија адреса се упатени критиките, и теорискиот социјализам, кон кого писателот дури покажува симпатии во одредени прилики, а не треба да се заборави и постојаниот притисок од цензурата во услови на царистичка автократија (пошироко: Ibid., 219-306). Како и да е, останува суштината на предупредувањето на Достоевски, содржана во неговото пророштво на социјализмот, дека „автентичната општествена преобразба може да биде само органска, никако механичка“ (Ibid., 304).

Во однос на конкретни теориски и книжевни насоки, текот на свеста<sup>89</sup>, едно од „откритијата“ на книжевниот модернизам, води потекло токму од психолошките анализи во романите на Достоевски, особено во моменти на активирање на „екстатичката аура“ при епилептични напади кај ликови како кнезот Мишкин, со таа разлика што кај Достоевски „текот на свеста“ е „средство да се докаже една

---

<sup>89</sup> Прво теориско осмислување на текот на свеста, она кое ќе го реализираат или барем ќе се обидат да го реализираат модернистите како Вулф, Џојс и Фокнер, може да се најде уште во една белешка на Стендал која гласи: „Човекот мисли побрзо отколку што говори. Да претпоставиме дека еден човек може да говори исто толку брзо колку што може да мисли и чувствува; тој човек за цел еден ден да ги изговори – така што ќе слуша некоја друга личност – сите свои мисли и чувства; тој ден покрај него постојано да се наоѓа еден невидлив стенограф кој би можел да пишува исто толку брзо колку што личноста говори. Да замислиме тогаш дека стенографот, откако ги има забележано сите мисли и чувства на личноста, следниот ден да ги преведе тие мисли и чувства во пишани знаци, така да добиеме една свест откриена во еден ден што е пореалистички можно“ (цит. според: Марић, 1966: 13).

посинтетичка и поцеловита мисла, а за новите романсиери постанува цел“ (Peñčić, 1967: 59). Значителен е придонесот на Достоевски и за психоанализата, меѓу останатото, првпат воведувајќи ја проблематиката на подвоена личност во романот „Двојник“ (1846.) како и Електра комплексот во недовршениот роман „Неточка Незванова“ (1849.), што ќе го потврди и Алфред Адлер (Alfred Adler) со изјавата дека „ниту денес не е исцрпено сè што тој има дадено како психолог“<sup>90</sup> (цит. според: Перовић et al., 1978: 161).

### 2.2.3.2. Влијанието на Фјодор М. Достоевски врз Андре Жид

Францускиот писател Андре Жид (André Gide), еден од најистакнатите претставници на модернизмот, врши интерпретација на книжевното дело на Достоевски во студијата „Достоевски“ (1922.), како и во еден ран есеј од 1908 година посветен на кореспонденцијата на писателот, при што, надвор од стандардните социолошки опсервации во врска со „месијанската улога“ на рускиот народ или „религијата на страдање“, цели на генералните аспекти во романите на Достоевски кои главно се однесуваат на антрополошкото ниво на значења.

Жид смета дека ликовите во романите на Достоевски не се „шупливи маски“ зад кои стојат дидактички цели, туку исполуваат „постојана релативност“ што ја потврдува нивната сила, затоа што на тој начин тие „манифестираат одредени вистини врзани за човековата есенцијална слобода која е неутуѓива од нивната експресија преку индивидуалноста“ (цит. според: Wolf, 1997: 45), што се врзува со полифоничноста низ Бахтиновите термини, а која Жид ќе се обиде да ја постигне во неговиот најкомплексен роман „Ковачи на лажни монети“ (1925.). Од идејата за централната позиција на индивидуалноста како откровение на човековата „егзистенцијалистичка“ вистина, Жид се насочува кон „неконсеквентноста“ како суштинска карактеристика на ликовите на Достоевски, која подразбира кохабитација на контрадикторни стојалишта во рамки на ист лик, двојност на карактерот, нелогичност, парадоксалност и апсурдност, но истовремено и одраз на

---

<sup>90</sup> Оттука, конкурентската закана веројатно е главниот мотив кој ќе го наведе Фројд (Freud) да даде една прилично неиздржана анализа на психолошкиот профил на Достоевски во студијата „Таткоубството на Достоевски“ (1928.).

човековата слобода. Особено фасциниран од неконсеквентноста во постапките на Расколников од „Злосторство и казна“ (1866.) и Кирилов од „Бесови“ (1872.), Жид ќе ја извлече тезата за немотивираната постапка, како акт без цел кој не може да биде објаснет со рационални мотиви, а кој во крајна инстанца треба да биде одраз на човековата слобода надвор од општествените конвенции на закон и морал. Немотивираната постапка е една од клучните теми во делата на Жид, посебно во споменатиот роман „Ковачи на лажни монети“<sup>91</sup> како и во сотијата „Подрумите на Ватикан“ каде, како што ќе наведе Жан Итје (Jean Hutier): „Преку Лафкадио, Жид ја суптилизира, рафинира, квинтесенцилизира немотивираноста; тој претендира на злосторство кое е извршено без апсолутно никаква причина“ (цит. според: Wolf, 1997: 47).

Жид отворено ја изразува тенденцијата кон идентификација на сопственото мислење со она на Достоевски: „Исто така, треба да се разбере, како што напоменав на почетокот, дека Достоевски често го користам како преттекст и замена на моите сопствени размислувања“<sup>92</sup> (Ibid., 50). За дополнително расветлување на книжевното „сродство“ помеѓу Достоевски и Жид јасно може да послужи анализата на веќе споменатите дела на Жид „Ковачи на лажни монети“ и „Подрумите на Ватикан“, како и некои од раните книжевни обиди од типот на ироничниот тандем „Иморалист“ (1902.) и „Тесна порта“ (1909.)<sup>93</sup>.

---

<sup>91</sup> Директно упатување на романите на Достоевски може да се најде, на пример, во дијалогот помеѓу Бернар и Оливие: „Тоа е... Ох! Знам убаво дека не би се убил. Но многу убаво го разбираам Димитриј Карамазов кога го праша брата си, дали може да разбере да може човек да се убие од ентузијазам, просто од премногу живот... од распрснување“ (Жид, 1964: 226).

<sup>92</sup> Доказ повеќе за споменатото е една белешка од 28. ноември 1921 година во дневникот кој му претходи на пишувањето на романот „Ковачи на лажни монети“, каде стои: „„Тие млади луѓе имаа многу нејасна претстава за границите на своите можности“, се вели во „Идиот“, што сега одново го препрочитувам. Одличен епиграф за една глава од романот“ (Жид, 1964: 347).

<sup>93</sup> Едно од најголемите признанија од страна на модернистички писател упатено на адреса на актуелноста на Достоевски, може да се најде кај Михаил Булгаков (Михаил Булгаков), кога во култниот роман на модернизмот „Мајсторот и Маргарита“ (1966.), дело кое во повеќе аспекти покажува поврзаност со традицијата на Достоевски, во една сцена од последните доживувања на Коровјов и Бегемот се одвива следниот дијалог со службеничката од Домот на писателите:

„- Но, за да се убедите дека Достоевски е писател зарем навистина ви е потребно и од него да побарате членска книшка? Земете кои било пет страници од кој било негов роман и без никакви членски книшки ќе се уверите дека пред вас се наоѓа писател. А јас лично сметам дека тој не ни имал некаква членска книшка!...“

- Вие не сте Достоевски – рече граѓанката, наполно збунета од Коровјов.

- Од каде знаете, од каде знаете? – одговори тој.

- Достоевски е умрен – рече граѓанката, но не сосем сигурно.

### 2.2.3.3. Фјодор М. Достоевски во постмодерен контекст

Во семиотиката на Јулија Кристева (Юлия Кръстева) или деконструкцијата на Дерида како една од главните задачи се поставува децентрирањето или расчленувањето на унитарното „јас“ односно трансценденталното его, сфатено како рецидив на западниот метафизички идеализам и „фалогоцентризам“ кој е репресивен. Поинаку кажано, западниот индивидуализам е согледан како „врзан за супстанцијалната, вообичаена, атомистичка мисла на Аристотеловата Грција, зајакнат низ вековите од активистичкиот, научен и теолошки аспект на западната култура“ (цит. според: Thaden, 1987: 200), кон чиј комплекс, како што веќе беше истакнато, се придоава и реализмот. На патот на деконструкцијата на трансценденталното его, како уште една предрасуда на западната метафизика, постмодернистите го наведуваат како исклучително значајно делото на Михаил Бахтин, а тој, пак, токму реалистот Достоевски го смета за основоположник на полифонискиот роман во западната книжевност.

Бахтин го прикажува Достоевски како првиот писател кој презентира гласови на субјекти наместо дефинирани ликови, при што авторовиот глас, наместо во форма на контролиран дискурс одозгора, се јавува во полифонијата на спротивставени идеологии и звучи не повеќе авторитативно од останатите гласови<sup>94</sup>. Соодветен пример за ваквите тврдења претставува романот „Записи од подземјето“ (1864.), кој Бахтин ќе го вброи во редот на Мениповата сатира<sup>95</sup> од типот на Раблеовиот „Гаргантуа и Пантагруел“. Мениповата сатира изнесува идеологии, а целта е разбивање на нивната прекумерна сила, но без притоа да бидат

---

- Протестирам! – викна Бегемот. Достоевски е бесмртен!“ (2005: 410-411).

<sup>94</sup> Критичари како Рене Велек (René Wellek) ги обвинуваат Бахтиновите анализи заради занемарување на контролата која Достоевски ја поседува над дејството и ликовите: „Бахтин едноставно греша кога го негира авторитативниот глас на Достоевски, неговиот личен поглед... Достоевски дава јасни судови за вредностите од позиција на неговите говорници“ (Ibid., 201). Сепак, Бахтин јасно нагласува дека внатрешната самостојност и слобода на јунаците во романите на Достоевски не излегува надвор од авторовата концепција туку, напротив, претставува нејзин составен дел, така што „јунакот навистина е создаден од авторот, но на начин што докрај може да ја развие сопствената внатрешна логика и самостојност како туѓ збор, збор на самиот јунак“ (2000: 64), што „не излегува од авторовата концепција туку само од монолошкиот авторов видокруг“ (Ibid., 64).

<sup>95</sup> Форма на сатира во проза која пародира со елементите на традиционалната култура и ментални кодекси. Називот го добива од Менип, грчки кинички филозоф и книжевник, кој обработува сериозни теми во манир на потсмевање, посебно критикувајќи ги стоиците и епикурејците.

уништени, слично како што карневалот<sup>96</sup> значи преобликување на рамнотежата, но без укинување на хиерархиските позиции, кои продолжуваат да дејствуваат по неговото завршување. И во „Записи од подземјето“ авторот не се позиционира над туку е дел од општата сатира, еднаков со останатите партиципенти, при што не врши деструкција на нечија позиција туку дозволува нејзино изложување, дури и тогаш кога не се согласува со неа и можеби дури и се потсмева на нејзина сметка. Додека Достоевски се диференцира од нарацијата на јунакот од подземјето уште во воведната белешка, тоа не значи дека нема или не изразува сопствени ставови. Во делото „Дијалоска имагинација“ (1930.) Бахтин ќе истакне дека контролата над дискурсот во „Записи од подземјето“ е постигната преку техниката на дијалоски дискурс, односно преку воведување на друг говор или јазик кој ги изразува авторовите интенции наспроти субјектот-наратор во романот, што креира „дијалоска тензија помеѓу два јазици и два вредносни системи, овозможувајќи авторовите намери да бидат реализирани на таков начин што нивното присуство прецизно може да се почувствува во секој момент од делото“ (цит. според: Thaden, 1987: 204). Самиот јунак од подземјето е свесен за сопствената луцидност со оглед на фактот дека „буквално ништо не може да се додаде за херојот од „Записи од подземјето“ што тој самиот веќе не го знае“ (Bahtin, 2000: 52), па на тој начин дијалоскиот дискурс овозможува контрола на авторот над романот, но тој не постанува монолошки затоа што јунакот е сè уште слободен, во смисла дека неговите идеи не се прикажани како точни или погрешни од некој авторитативен глас во рамки на самиот текст или дури над текстот. Создавајќи „личности“ а не „ликови“, Достоевски не ги претвора во објекти, не ги завршува и не им суди, затоа што е свесен дека „во човекот секогаш постои нешто кое само тој може да го открие во слободниот акт на самосвест и зборови, и кое не дозволува екстернализација од второстепени дефиниции“ (Ibid., 58). Во овој контекст, и недовршеноста на „Записи од подземјето“, некомплетираното сепство на јунакот, претставува уште еден од условите на таквата слобода.

---

<sup>96</sup> Во делото „Творештвото на Франсоа Рабле и народната култура на средниот век и ренесансата“ (1941.) Бахтин ќе се осврне кон карневалот како начин за превртување на културата и поништување на официјалниот поредок по пат на потсмевање со „светостите“, авторитетите, привилегиите, нормите и законите, при што истовремено се создава еден поинаков, додуша утописки свет, „свет насочен кон иднината која не завршува“ (цит. според: Đorđević, 2009: 94).

Всушност, Бахтин јасно ќе ја согледа специфичноста на реалистичкиот поглед на Достоевски, содржана во „потврдувањето на туѓото „јас“ не како објект туку како друг субјект; потврдувањето на туѓото „јас“ – „ти си“ – токму тоа е задачата која треба да ја решат јунаците на Достоевски“ (Ibid., 11-12), но не како идеолошка прокламација на високата вредност на личноста, во форма на некаква лирска личност што не е никаква новост, туку како објективен увид во стварноста кој преку уметнички средства е инкорпориран во самата структура на неговите романи, како композициски контрапункт составен од серија неслиени свести поврзани во единствена полифониска целина. Јулија Кристева, во есејот „Пропаста на поетиката“ (1973.), ќе забележи:

„Моделот“ на Достоевски има недостаток од единство на говорник и значења: тој е плурален, антитоталитарен и антитеолошки. Оттука, тој е егземплар за перманентна контрадикторност, и како таков не може да има ништо заедничко со Хегеловата дијалектика. Неговата логика, како што вели и Бахтин, е онаа на сонот: продолжение на спротивностите и/или коегзистенцијата на високото и ниското, доблесното и порочното, вистинското и лажното, верата и престапот, светото и профаното.

(цит. според: Thaden, 1987: 201-202)

Полифонискиот уметнички свет на Достоевски, со својата принципиелна незавршеност, слобода и дијалогска отвореност, ги надминува границите на романескниот жанр, правејќи ја достапна онаа сфера на човекот која се однесува на мислечката човекова свест и дијалогската природа на нејзиното постоење.

#### **2.2.3.4. Влијанието на Фјодор М. Достоевски врз Курт Вонегат**

Директно признание од страна на американскиот постмодернистички писател Курт Вонегат (Kurt Vonnegut) упатено на адреса на Достоевски може да се најде, на пример, на страниците на романот „Кланица пет“ (1969.), каде во разговорот помеѓу Елиот Роусвотер и Били Пилгрим во психијатриската болница по завршувањето на Втората светска војна се вели: „Сè што треба да се знае за животот дадено е во „Браќата Карамазови““ (цит. според: Farrel, 2008: 437), иако веднаш потоа следи репликата: „Но, тоа веќе не е доволно“ (Ibid., 437), веројатно алудирајќи на искуствата од XX век кои остануваат непознати за Достоевски.

Доналд Фин (Donald Fiene) трага по заедничките елементи во творештвото на двајцата писатели, меѓу другото, и на основа на богатата конверзација и кореспонденција со Вонегат. Во есејот „Популарноста на Курт Вонегат во Советскиот Сојуз и неговата блискост со руската книжевност“ (1976.) ќе ги истакне паралелите помеѓу Достоевски и Вонегат во делот на „моралната дидактичност споделена од обајцата; нивната повремена сентименталност, сензитивност во однос на страдањето; честата преокупираност со лудилото, самоубиството и очајот; нивната заемна посветеност кон месијанските, апокалиптички, есхатолошки, хилијастички тенденции“ (цит. според: Fiene, 1981: 132).

Посебно осврнувајќи се на влијанието на романот „Браќата Карамазови“<sup>97</sup>, Фин ја нагласува една од последните сцени во романот, говорот на Аљоша на гробот на Иљуша, каде помеѓу останатото се вели:

Знајте дека не постои ништо повозвишено, и посилено, и поздраво, и покорисно за животот во иднина од некој убав спомен, понесен од детството, од родителската куќа...<sup>98</sup> А ако барем само еден убав спомен остане во нашето срце, и тоа може да послужи како спас... Па не само тоа, туку тој спомен може некогаш да задржи од големо зло и тој ќе се предомисли и ќе рече: „Тогаш бев добар, смел и храбар“.

(Dostojevski, 1970b: 567)

Овој говор на Аљоша пред собраната група деца може да биде поврзан со една од генералните филозофски тенденции во „Кланица пет“, особено навраќајќи се на поднасловот „Детската Крстоносна војна“, која очајно протестира за крај на сите војни, раскажувајќи приказна за детското страдање.

Фин нотира заедничка преокупација и во делот на религиските прашања, но не како промовирање на официјална религија туку повеќе како начин да се продре до чудното, мистичното, непредвидливото во човековиот живот, при што се нагласува фигурата на Големиот Инвизитор<sup>99</sup>. Така, додека говорот на Аљоша, кој

---

<sup>97</sup> Во писмо од 1975 година Вонегат ќе напише: „Што се однесува до „Браќата Карамазови“, тоа е прва книга која ја прочитав по враќањето од Втората светска војна. Мојата нова сопруга ме нареди да ја прочитам за време на медениот месец“ (Ibid., 131), што значи дека Вонегат го има прочитано романот во 1945 година, неколку години пред целосно да и се посвети на писателската работа.

<sup>98</sup> Вонегат директно ќе се повика на оваа мисла во романот „Лакрдија“ (1976.), иако ќе изјави дека тоа е само цитат случајно прочитан на задната корица од книга на неговата сопруга која студира руска книжевност.

<sup>99</sup> Големиот Инквизитор може да биде согледан и како прототип на водачите во култните дистописки романи на XX век, отелотворени преку Добротворот во Замјатиновиот „Ние“ (1924.), Светскиот Контролор во Хакслиевиот „Храбар нов свет“ (1932.) и Големиот Брат во Орвеловиот „1984“ (1948.).

повикува на непосредно практикување на христијанските начела меѓу луѓето, претставува реплика на говорот на Инквизиторот, истата амбивалентна тензија постои и кај Вонегат во романот „Мачкина колевка“ (1963.), помеѓу Инквизиторот<sup>100</sup> двојно претставен преку ликовите на „милосрдниот“ Боконон и омразениот „папа“ Монцано, од една страна, и ревноското практикување на религијата, од друга страна, кое „на гладните и бедни жители на Сан Лоренцо им носи достоинство, инаку недостапно за нивниот сиромашен и неплоден мал остров“ (Fiene, 1881: 140).

Конечно, самиот Вонегат го открива психолошкото поле на заедништво со Достоевски во еден интересен пасаж во писмо од 1980 година, каде стои:

Засрамен сум од неуспехот на мојот прв брак. Се срамам и од постарите одеци на моите книги. Но засрамен сум уште пред да бидам оженет и пред да почнам да пишувам книги. Лош сон на кој сè уште се сеќавам може да го содржи клучот. Во тој сон, знам дека убив стара жена пред многу години. Оттогаш водев примерен живот. Но полицијата дојде да ме уапси, со несоборливи докази за моето злосторство. Ова е повеќе или помалку содржината на „Злосторство и казна“ на Достоевски, секако. По коинциденција, Достоевски и јас имаме ист роденден, исто така.<sup>101</sup>

(цит. според: Ibid., 136)

### 2.3. Перспективите на реалистичкиот роман

Откако беа прикажани (пост)модернистичките аргументи pro и contra книжевниот реализам, овој дел ќе понуди завршни одредници во форма на перспективи на реалистичкиот роман.

#### 2.3.1. Стварноста како книжевен проблем

Г. В. Ф. Хегел, говорејќи за „модерната граѓанска епопеја“ наречена роман, ќе забележи дека:

---

<sup>100</sup> Помалку успешни обиди за развивање на лик сличен на Големиот Инквизитор можат да се најдат и во романите „Механичко пијано“ (1952.) и „Сирените на Титан“ (1959.).

<sup>101</sup> Покрај куриозитетот со датумот на раѓањето, Достоевски и Вонегат делат и слични животни судбини, со оглед на фактот дека имаат инженерско образование, мајки кои умираат релативно млади и, конечно, двајцата принудно служат во воени кампови.



Што се однесува до прикажувањето, вистинскиот роман, како и епот, подразбира вкупност на погледи на светот и животот, чија сложена граѓа и содржина се вчитува во рамки на поединечните згоди кои го творат средиштето на целината.

(цит. според: Žmegač, 1982: 87)

Германскиот писател и критичар Алфред Деблин (Alfred Döblin), пак, во предавањето под наслов „Проза и поезија“ (1928.) ќе каже:

Кога некои велат дека на подрачјето на книжевноста треба да се одрази стварноста или, што се однесува до мене, да се даде стварноста во концентриран облик, тогаш се во заблуда, затоа што книжевна стварност не постои. „Книжевната бит“ и она што го нарекуваме „стварност“ творат противречност сама по себе. Книжевноста и додава нешто на стварноста која одговара на нашата секојдневна лексичка граѓа... Таквиот додаток на стварноста, таквиот „аранжман“ на стварни податоци забележани со јазични знаци, претставува писателска работа и човечко „творечко“ дело.

(Ibid., 83-84)

Како што може да се забележи, проблематиката на искусствената стварност во книжевноста е сложена затоа што свеста дека станува збор за дела на фикцијата во никој поглед не го исклучува повеќе или помалку теориски контролираното споредување со податоците со соодветен искусствен потенцијал. Всушност, книжевното дело секогаш подразбира избор, аранжман, ограничувања на елементи од стварносна лексика и нивна преработка во нова констелација, во нова фикционална стварност со сопствени законитости, пристап, конвенции и интерпретации на стварноста, што конечно ја овозможува и безвременоста на уметничкото дело. Како таква, книжевноста се разликува од емпирииската стварност барем во два клучни елементи. Прво, во строго логичка смисла темелна одредница на фикционалниот текст е неговата начелна независност од верификација и фалсификација, односно како делумно или потполно симулирање на одредени искусствени сегменти книжевното дело не подлежи на емпириска проверка во смисла на логичкиот позитивизам кој го развива математичката филозофија на Берtrand Расел (Bertrand Russell)<sup>102</sup> (пошироко: Morris, 203: 133-134). Второ, книжевното дело како завршен артефакт претставува творба која од секојдневните стварни животни случувања се разликува по тоа што случајноста, како мотив или

---

<sup>102</sup> Во својата феноменолошка теорија на книжевноста Роман Ингарден (Roman Ingarden) ќе нагласи дека книжевноста е заснована на квази-судови, кои како такви не се логички судови, односно не подлежат на критериумите на вистина и лага (пошироко: Burzynska i Markowski, 2006: 102-104).

фабуларен пресврт, секогаш е само последица на намерата на писателот. Со оглед дека симулираната случајност е внатрешно противречна, *contradictio in adjecto*, на спознајно-теориско ниво книжевноста од аспект на контингенцијата може да се дефинира како „модус на егзистенција без случајност“<sup>103</sup> (Žmegač, 1982: 204). Лукач смета дека „сопствениот свет“ на уметничкото дело не го одрекува неговиот карактер како рефлексија на стварноста туку, напротив, само ја истакнува посебноста, својственоста на уметничкиот одраз на стварноста. Имено, ефектот на уметноста содржан во уживањето на реципиентот во „сопствениот свет“ на уметничкото дело се темели на фактот што делото во суштина ја одразува стварноста на поверен, попотполн и пожив начин отколку личните сознанија на реципиентот, при што „на основа на прибирања и апстракција на неговата дотогашна репродукција на стварноста, го поведува надвор од границите на овие сознанија – во правец на поконкретен поглед на стварноста“ (цит. според: Penčić, 1967: 165).

Несвесно или повеќе свесно занемарувајќи го ваквиот комплексен однос на книжевноста кон стварноста, реализмот често е обвинет за проста репродукција на емпирииската стварност, при што, како што смета Жерар Женет (Gérard Genette), „вистината е дека мимезисот во зборови може да биде само мимезис на зборови“ (цит. според: Morris, 203: 118). Како да се заборава дека за реализмот вреди истото што и за другите уметнички концепции, а имено дека не може да стане збор за репродукција на животот туку за обид да се моделираат одредени клучни искуства на историската епоха. Притоа, реалистите не ги прикажуваат нештата „онакви какви што се“, затоа што таквото прикажување е невозможно, туку вршат избор и средување на одредени емпириски елементи во согласност со интересите и откријата на епохата, менталните структури на авторот и времето, исто како и

---

<sup>103</sup> И надреалистичкото „автоматско“ пишување има само ограничена аргументативна вредност затоа што во суштина невозможно е да се одреди колку наводното несвесно нижење на зборови навистина е „еманација на потсвеста“ или само обична самоизмама. И дадаистичкото „коцкање со јазикот“ има свои граници кои зависат од залихата на зборови во одредена предлошка, па секоја алеаторика е само релативна. Ги де Мопасан (Guy de Maupassant) дава интересна забелешка за контингенцијата во книжевноста: „Бројот на луѓе кои на оваа земја умираат секој ден од несреќен случај е значителен. Но можеме ли да си допуштиме главниот лик да падне со глава на карпа, или можеме ли да го фрлиме под тркалата на кола, онака попатно при раскажувањето, со оправдување дека треба да се води сметка и за несреќните случаи?“ (цит. според: Žmegač, 1987: 223).

одредени општествени конвенции. Токму конвенциите се уште еден аспект на критика, која реализмот го обвинува за поттикнување на стереотипниот поглед на светот наместо продуцирање нови форми на спознание.

Роман Јакобсон (Роман Јакобсон), мостот помеѓу теориските залагања на руските формалисти и француските структуралисти, во есејот „За реализмот во уметноста“ (1921.) ќе нотира дека одредувањето на едно дело како реалистичко зависи од интенциите на уметникот, но и од очекувањата на читателот, при што двата елементи не мора да се совпаѓаат. Така, наместо инхерентна карактеристика на делото, реализмот се темели на врската помеѓу интенцијата и рецепцијата, па „само оние уметнички факти кои не се контрадикторни на моите уметнички вредности можат да бидат наречени реалистички“ (цит. според: Potolsky, 2006: 96). Натаму, Јакобсон истакнува дека реалистичките детали претставуваат високо конвенционална стилистичка техника, која преку употреба на метонимија навестува објективна опсервација во препознатливиот општествен свет, како на пример кај Лав Толстој, кога голи женски рамена најпрво сугерираат на целото тело, а потоа се шират во поопшт социјален контекст кој може да има еротски или морални импликации. Во сличен контекст, во есејот „Реалистичкиот ефект“ (1968.) Ролан Барт ќе заклучи дека „реалистичките детали се потпираат на нивното влијание врз концептуалните категории на „стварноста“ отколку на самата стварност“ (Ibid., 99), при што таквите безначајни детали можат да понудат само конвенционален поглед на стварноста.

Во веќе споменатото дело „S/Z“ Барт ќе истакне дека текстот кој поседува микс од антитетички термини нуди потенцијал за трансгресија, самиот признавајќи го таквиот карактер на Балзаковата новела „Сарасин/а“, каде енигмата околу главниот лик кој е кастрат ги еродира „природните“ граници помеѓу мажот и жената, на тој начин рушејќи го и конвенционалниот социјален поредок. Дека предизвикувањето на конвенционалните епистемолошки претпоставки за општествената стварност кое го носи реалистичкиот роман не е исклучок, може да покаже, на пример, и воведот од Дикенсовиот роман „Големи очекувања“ каде главниот лик Пип говори за првото искуство кога постанува свесен за сопствениот идентитет:

Во тие моменти ми беше јасно дека тоа тегобно, со коприви зараснато место е гробишта... испресеченото со насипи, ритчиња и премини, по кое пасе раштрканата стока – мочуриште, ниската црта зад него река, оној далечен див вител, откаде жестоко дува ветер – море, а малото јадно престашено суштество кое се плаши од сето тоа и удира во плач – Пип.

- Замолчи! – дрекна страшен глас и некаков маж искрсна меѓу гробовите покрај црвената врата. – Замолчи, мал ѓаволу, или ќе те заколам!

Страшен човек, сиот во груба облека, со големи железа на нозете. Гологлав човек, со искинати чевли, а главата замотана во стара крпа. Човек испрсан од вода, прекриен со кал, со нозе удрени од камења, раскрварени од остриот чакал, изедени од коприви, избодени на глогово трње.

(Dikens, 1999: 8-9)

„Страшниот човек“ е исто така трансгресивен, не само како криминален одметник, туку и во семантичкото надминување на границите помеѓу човечкото и анималното, природата и цивилизацијата, силата и слабоста. Романот<sup>104</sup> нуди симболизам на гробишта и смрт во контекст на елементарните физички сили, воздух, вода и земја, притоа истите „натурализирани“ низ емпирискиот реалистички ефект на блискоста на гробното место и морето од живеалиштето на Пип во мочурливата област. Всушност она кое го нуди реалистичкиот роман е еден епистемолошки предизвик, балансиран помеѓу универзалната „вистина“ и историската поединечност на начин кој не дозволува предност ниту на генералното ниту на локалното.

Оттука, простодушни, а повеќе тенденциозно злонамерни, се сите (пост)модернистички критики кои реализмот го прикажуваат како едноставно прикажување на светот „онаков каков што е“, затоа што и самата емпирска стварност, доколку не се сведе на неколку биолошки процеси, претставува повеќекратно посредуван општествен репертоар, а, дополнително, и книжевноста подразбира „аранжман“ на стварноста.<sup>105</sup> Поедноставеното споредување на реалистичкиот роман со копија на стварноста значи потценување на импресивните техники на уметничко претставување на стварноста кои, патем, не се единствено во

<sup>104</sup> Рејмонд Вилијамс (Raymond Williams), на пример, нуди препрочитување на „Големи очекувања“ во контекст на англискиот колонијализам, на тој начин што романот создава „структури на чувства кои ги поддржуваат, елаборираат и консолидираат практиките на империјата“ (цит. според: Walder, 2011: 63). Слична интерпретација нуди и Едвард Саид (Edward Said) (пошироко: Ibid., 60-67).

<sup>105</sup> Дури и псевдоприроднонаучната формула на уметноста на германскиот „доследен“ натуралист Арно Холц (Arno Holz), дадена во расправата „Уметноста, нејзината суштина и закони“ (1891.), која гласи: „Уметност = природа – x“ (цит. според: Žmegač, 1982: 92), признава дека уметноста никогаш не може да го достигне натуралистичкиот идеал на целосна репродукција на стварноста.

насока на одржување на општествениот status quo туку значат и поткопување на конформистичките претпоставки.<sup>106</sup>

### 2.3.2. Реализмот како (анти-)демократски проект

Беконовата максима: „Знаењето е моќ“ (цит. според: Morris, 2003: 131), е широко прокламирана во текот на XIX век како аспирациски слоган главно на радикалните весници и политички движења, а како дел од просветителскиот идеал на слобода, еднаквост и прогрес претставува една од водечките одредници и во делата на реалистичките писатели. Сепак, *fin de siècle*<sup>107</sup> носи сомнеж во демократските институции и научниот напредок, како премин кој води кон криза на можностите на знаењето. Франкфуртовците, како што беше претставено, укажуваат дека просветителскиот проект се претвора во дехуманизиран систем, додека постмодернистите ја согледуваат реалноста како дискурзивно конституирана, со што реалистичката позиција според која е можен имплицитен комуникативен договор со читателите заснован на вербата во постоењето на екстра-текстуална стварност до која може да се продре и да биде споделена е оценета како наивна, нечесна, па дури и анти-демократска.

Еден од најдиректните напади врз знаењето и прогресот како просветителски идеали близначки доаѓа од Мишел Фуко (Michel Foucault), чие дело главно се врзува за францускиот постструктурализам иако самиот одбива да учествува во било каков теориски табор, кој преку „новиот историцизам“ ја анализира историјата како серија од дисконтинуирани епистеми. Фокусирајќи се на епистемата на модерната ера, заснована на растот на научното знаење, Фуко смета

---

<sup>106</sup> Мајкл Холингтон (Michael Hollington), поаѓајќи од Бајроновата премиса „вистината е чудна: почудна од фантазијата“ (цит. според: Hollington, 2011: 37), трага по „фантастичниот парадокс“ во делата на Достоевски, покажувајќи како преку употреба на реалистички техники и дури конвенционални манири на журналистичка репортажа можно е да се предизвикаат конвенционалните, стереотипни перцепции, како, на пример, преку вознемирувачките парадокси околу природата на затворскиот живот во Сибир дадени во романот „Записи од мртвиот дом“ (1864.) (пошироко: Ibid., 41-47).

<sup>107</sup> *Fin de siècle* е термин кој го означува „крајот на столетието“, периодот на премин од една во друга ера, чија најчеста асоцијација е чувството на безнадежност, цинизам и декаденција, иако и надежта за нов почеток. *Fin de siècle* како уметничко движење главно се врзува за француските симболисти и авангардата, а ликовното дело „Крик“ (1893.) на Едвард Мунк (Edvard Munch) претставува симбол на движењето.

дека социјалните институции како клиници, затвори, училишта, војска претставуваат материјализирани механизми и практики на моќ затскриени зад параванот на знаењето.<sup>108</sup> Сите овие институции се базирани на режим на надгледување и казни, а целта е субјектот да се стави во позиција доминантните дискурси да ги интернализира како општоважечка сопствена природа. Притоа, телото е главна мета на дискурзивна концептуализација преку која непосредно се одразуваат односите на моќ, до степен што, како што наведува во делото „Историја на сексуалноста“ (1976.), „помеѓу државата и поединецот сексот постанува влог, и тоа јавен влог завиткан во цел сплет на говори, знаења, расчленувања и заповеди“ (цит. според: Đorđević, 2009: 122). Модерноста е епоха на дисциплинарно општество вградено во темелите на социјалната структура, така што целокупната популација е опфатена од паноптикон со капиларни механизми на моќ/знаење кои интервенираат и во деталите на секоја акција и мисла (пошироко: Ibid., 108-125). Фукоовите согледувања ќе постанат добра подлога за бројни ригорозни и проникливи современи критички анализи на реалистичкиот роман, согледан како партиципиент во пошироката дискурзивна мрежа која ја конституира епистемолошката стварност на XIX век, како, на пример, во анализите на Д. А. Милер (D. A. Miller) кој Дикенсовиот роман „Мрачна куќа“ (1853.) го третира во светло на соучесник на експанзионистичките дисциплинарни механизми на морален конформизам во рамки на викторијанската јавна и приватна сфера (пошироко: Morris, 2003: 137-141)<sup>109</sup>.

Поинаква перспектива на реалистичкиот роман нуди стојалиштето на Волфганг Изер (Wolfgang Iser), еден од претставниците на теоријата на рецепција, каде уметничкото дело е сфатено како шематизирана творба со автономна материјална основа која сепак се актуелизира само преку креативниот акт на конкретизација кој го врши читателот (пошироко: Burzynska i Markowski, 2006: 108-116). Изер нагласува дека во структурата на секој роман лежи имплицитен

---

<sup>108</sup> Всушност, Фуко смета дека моќта и знаењето се наоѓаат во нераскинлива заемна врска и меѓусебно се произведуваат, поради што и користи единствен поим на моќ/знаење.

<sup>109</sup> Наспроти обвинувањата за придонес кон зацврстување на западниот фалогоцентризам, сосема јасно може да се детектира и анализира, помеѓу останатото, и присуството на „женско писмо“ или „феминистичко лоби“ на реализмот, кое ја проблематизира природата на социјалните релации (пошироко: Ibid., 81-85).

читател, односно „мрежа од поканувачко-одговарачки структури кои го поттикнуваат читателот да го опфати текстот“ (цит. според: Morris, 2003: 122), при што се понудени повеќе стартни позиции кои ги тестираат капацитетите на читателот. На пример, воведот на Дикенсовиот роман „Големи очекувања“ нуди четири перспективи; онаа на возрасен наратор кој е дистанциран од директните случувања, перспективата на Пип, потоа перспективата на „страшниот човек“, како и широката јазична перспектива на самиот текст. Актот на конкретизација преку кој се актуелизира романот се реализира со помош на апелативната структура на текстот<sup>110</sup>, која упатува на споделените конвенции и структури помеѓу делото и читателот, што е значајно во контекст на постмодернистичкото стојалиште според кое текстот може да реферира единствено на друг текст а поради непремостливиот јаз помеѓу зборовите и светот. За Изер, фикцијата на делото и реалноста не треба да бидат сместени во опозиција, затоа што „фикцијата значи соопштување нешто за стварноста“ (цит. според: Morris, 2003: 123), но не во смисла на рефлексивна или имитација туку во форма на споделено сознание за вонтекстуалната стварност преку процесот на комуникација.

Апелативната структура на текстот врши организација на културните и јазични конвенции и на начин поинаков од нивниот регуларен контекст, така што текстот „го репродуцира познатото, но отстрането од неговата сегашна валидност“ (Ibid., 124), што значи дека книжевната вредност лежи во капацитетот на делото да ги декодира нормите, упатувајќи го читателот на потрага по мотивите и регулаторните сили кои стојат зад појавниот свет. Значајно е што творечката улога на читателот не се ограничува единствено на пополнување на неодредените места во текстот туку може и да ги надмине предвидените предмети во сценариото на делото, со што читањето претставува и процес на непрекинато откривање на нови квалитети кои читателот го провоцираат да размислува за сопствените

---

<sup>110</sup> Во сличен контекст, Ханс Роберт Јаус (Hans Robert Jauss), уште еден претставник на теоријата на рецепција, говори за „хоризонт на очекувања“ како збир од уверувања кои ја овозможуваат рецепцијата на читателот, а кои се условени од историските околности во кои се појавува делото. Оттука, „книжевното дело не е објект кој постои сам за себе и кој на набљудувачите во сите епохи им нуди исто лице; тоа не е споменик кој монолошки го открива своето безвременно лице; по прво ќе кажам дека, како партитура, тежи да предизвика секогаш нова резонанца, која текстот го ослободува од вербалноста и го доведува до актуелно постоење“ (цит. според: Burzynska i Markowski, 2006: 110).

претпоставки. Резултатот е алиенација на дел од себе и прифаќање на новото и поинаквото, односно „контрапункталната структура... резултира со самосвест која личноста на читателот ја доведува до ниво кое го извлекува на виделина она кое дотогаш било скриено во сенка“ (Ibid., 125).

Претходно изреченото покажува дека реалистичкиот роман може да понуди знаење, и тоа не само во форма на прецизна документација, туку и откривачко знаење кое упатува на можноста за други можни светови поинакви од оној кој го населува човекот како телесно суштество. На тој начин, романот ги проширува шематизираните хоризонти на егзистенција или, како што ќе наведе Балзак, „романот треба да биде подобар свет“ (цит. според: Penčić, 1967: 17), што на реализмот ну дава призвук и на утописки проект.

### **2.3.3. Уметноста на романот и/или романот како уметност**

Реалистичките наспроти (пост)модернистичките романи можат да бидат претставени и во форма на идеални типови, во веберовска смисла, преку дихотомијата која ја нуди Алберес помеѓу „уметноста на романот“ и „романот како уметност“. Имено, може да се говори за два вида романескна уметност: едната, реалистичка, која за јунакот подготвува прецизно доживување, приказна доволна сама за себе, во која сè се гледа и објаснува низ психолошко и социолошко огледало и другата, (пост)модернистичка, која од јунакот создава сведок на искуства од кои човековата логика никогаш нема да биде задоволена, при што писателите од типот на Џојс, Вулф или Кафка однапред знаат дека нема да успеат да ја објаснат сопствената креација. На крајот, реалистичкиот роман постанува една слика на општеството, додека Џојсовиот роман преминува во некохерентен монолог, што носи разлика во интенцијата и перспективата, како разлика помеѓу проза и поезија, таква што можно е „користејќи се со уметноста на пишувањето да се сугерира стварноста, или користејќи се со стварноста да се измислува зад неа уметност на пишувањето“ (Alberes, 1967: 220). „Затворениот“ реалистички роман ја носи хипотеката на компромис, прифаќајќи ја визијата на неупатениот преку слики кои се достапни за просечниот читател, некој буржуј или писар, а во замена за



правото да се избере предмет, да се употребат игри на бои, да се биде сликовит, со што реалистичкиот роман ја нема (пост)модернистичката слобода. Сепак, силите на опозиција и уметничко измислување во книжевноста не преовладуваат како во ликовната уметност, па „уметноста на романот ја задржува предноста над романот како уметност“ (Ibid., 223).

Наспроти вака прикажаната ригидна подвоеност, Алберес детектира постоење на трет тип роман кој се наоѓа помеѓу академизмот на реализмот и новата визија на (пост)модернизмот, а кој ќе го одреди како „роман на човечката ситуација“. Тој ги помирува „уметноста на романот“ со „романот како уметност“, така што ги прифаќа основните постапки на раскажување од реалистичкиот роман со описи кои даваат перспектива која не го навредува здравиот разум, но истовремено не нудејќи стабилна и мирна визија на светот туку доведувајќи ја во прашање егзистенцијалната вистина. Во редот на ваквите писатели на „романи на човечка ситуација“ ги вбројува Достоевски, Албер Каму (Albert Camus) и Андре Малро (André Malraux), а потеклото на овој тип роман го бара во Стендаловото творештво.

Во најзначајните остварувања на Стендал, романите „Црвено и црно“ и „Пармски картузијански манастир“, „низ трите искушенија, општествено, „метафизичко“ и љубовно, можеме едноставно да се восхитуваме на напнатоста на битието, чисто и чувствително, чија единствена длабока цел во човештвото е да се покаже како „расно“ суштество“ (Ibid., 226). Стендаловите романи нудат „стил на живот“, а не „студија“, преку кој се изразува потребата од афирмација на личноста, што е суштинското барање на „модерниот“ човек. Стендаловиот дух на модерноста го согледува и Хаузер кога говори за неговата психолошка техника *petits faits vrais*, која „не значи дека душевниот живот е сочинет од мноштво мали, минливи, во суштина безначајни појави, туку дека човечкиот карактер е непресметлив и дека содржи безброј обележја склони да ја изменат апстрактната идеја на неговата природа и да го разбијат нејзиното единство“ (1962: 253). Ефектот е поттикнување на читателот да се приклучи кон процесот на набљудување и пишување, што истовремено значи и признавање на неисцрпноста на предметот и сомнеж во способноста на уметноста да ја совлада целокупната стварност.

Тенденцијата кон „роман на човечката ситуација“ се јавува и во творештвото на Достоевски, односно во ликовите потполно непресметливи, опфатени од двостраноста на чувствата и поделената природа на душевните состојби воопшто, како, на пример, во романот „Идиот“ каде „преку вознемиреноста на рускиот епилептичар... визијата на светот непрестајно се доведува во прашање и романот се дефинира преку полетниот напор да ја исправи и дотера“ (Alberes, 1967: 225). Наличјето на реализмот има многу посложено место во романите на Достоевски отколку да служи како едноставен пример за механичко прикажување. Токму спротивното, изворниот и опширен јазик на неговите романи е дури бесрамно непоетичен и полемичен и неговите јунаци и раскажувачи нужно се судираат, до степен што и најсветлата идеја на одреден јунак веднаш повлекува не само своја антитеза или авторска критика туку и лавина од пародирања, па, во овој контекст, „Браќата Карамазови“ претставува „трагедија на говорот“<sup>111</sup> (Gatrall, 2001: 221). Она што е од суштинско значење за демитологизираниот јазик во романите на Достоевски е предноста која набљудувањето ја издвојува над говорењето, односно „нихилизмот на окото кој спречува концептуалните идоли да го ограничат она што би можело да се каже за сликите кои потекнуваат од видокругот на уметникот“ (Ibid., 221). Самосвесноста на ликовите која е една од главните карактеристики во романите на Достоевски, а која Бахтин ќе ја поврзе со полифоничноста, овозможува натсетилниот свет да биде видлив на работ на свеста на јунаците, на тој начин правејќи и Бог да постане можен предмет на прикажување при придржување кон репрезентативните граници на реалистичкиот роман (пошироко: Ibid., 222-231). Одредувајќи го како еден од најчудесните иноватори на романескната форма, Хозе Ортега и Гасет (José Ortega y Gasset) ќе истакне дека реализмот на Достоевски „не се состои во стварните факти туку во начинот како тие се искористени, а во што читателот се чувствува вовлечен; не е материјата таа која го твори неговиот реализам туку формата на животот“ (цит. според: Solar,

---

<sup>111</sup> На пример, Иваното просветено кредо „сè е дозволено“ брзо се претвора во пародија, додека бесконечно го повторуваат двојниците кои се размножуваат (ситните атеисти Миусов и Ракитин; братот Димитриј; Смердјаков, во чии раце тоа постанува оружје; на крајот и ѓаволот, кој го исмева и мачи Иван, а кој претставува отелотворување на сите баналности кои го демнат); од мртвото тело, пак, на христоликиот Зосима се шири толку силен и неочекуван мирис на трулење како тоа да е знак преку кој се пародира со чудото на отелотворувањето.

1979: 341). Во стратегијата на збунување на читателот Достоевски е речиси груб, одбивајќи секаква антиципација во одредувањето на ликовите, менувајќи го нивното однесување од етапа во етапа, така што тие како да се обликуваат пред очите на читателот кој постојано се чувствува опфатен од препреки и колебања. На тој начин романите на Достоевски не изгледаат лажни и конвенционални, а читателот не е затворен во кулиси туку постојано се чувствува испречен пред комплицираната стварност, а не нејзиниот едноставен поим. Всушност, самиот Достоевски најдобро ќе го дефинира сопственото место во историјата на книжевноста, кога ќе каже: „Ме нарекуваат психолог, а тоа не е точно. Јас сум само реалист во една повисока смисла, со поинакви зборови, јас ја опишувам сета длабочина на човечката душа“ (цит. според: Hauser, 1962: 359).

## ЗАКЛУЧОК

Во натпреварот за најдобар антички сликар Зевкиј ќе наслика грозје толку уверливо што ќе ги намами птиците, но откако ќе го повика конкурентот Пархасиј да ја тргне завесата, која самата всушност ќе биде неговата слика, надмудрен, ќе мора да го признае поразот. Оваа приказна на римскиот автор Гај Плиниј Постариот (Gaius Plinius Secundus Maior) дадена во делото „Природна историја“ (77 год. н.е.) како да ги содржи сите замки, пофалби и критики, сета фасцинација на западната традиција со идејата на уметничкото прикажување на стварноста, почнувајќи уште од античката Платонова „рефлексивна“ и Аристотелова „конвенционална“ теорија, па сè до современиот (пост)модерен контекст и ставот на Жак Дерида изразен во делото „Дисеминација“ (1981.) дека „целокупната историја на интерпретација на уметноста се движи и трансформира во рамки на дивергентните логички можности покренати од концептот на мимезис“ (цит. според: Potolsky, 2006: 2). Поаѓајќи оттука, а концентрирајќи се на полето на книжевноста каде исто така, како што говори признанието на Хенри Џејмс дадено во делото „Уметноста на фикцијата“ (1894.): „Ми се чини дека воздухот на стварноста претставува врвна доблест на романот“ (цит. според: Morris, 2003: 89), овој труд имаше за цел да го анализира комплексниот однос помеѓу општеството и книжевноста изразен преку концептот на т.н. општествен роман, притоа користејќи го плодното тло на книжевниот реализам како теориско-концептуална рамка.

Прв аспект во прилог на тезата за формирањето на општествениот роман претставува согледувањето на реалистичкиот роман во контекст на развојот на научниот позитивизам, кој пренесен на книжевноста значи генетско врзување на реалистичкиот роман за начинот или квалитетот на спознанието кое оди во насока на повторна рационализација на животот во научна смисла. Реалистичкото проседе е конструирано во согласност со секуларните емпириски правила, а дејствијата и ликовите се согледани низ термините на причинско-последична зависност.

Покрај општите општествени одредници на епохата, каде напредокот на егзактните науки е следен од економски рационализам, силно изразена индустријализација и турбулентни политички случувања, а кои имаат влијание и го

поттикнуваат интересот за уметничка анализа на општествените текови во западниот културен круг, втор аспект во прилог на поставената теза претставува развојот на дистинктивни карактеристики на реалистичкиот роман во зависност од конкретното општествено милје. Така, францускиот реалистички роман гради книжевно поле во услови на континуиран политички антагонизам помеѓу монархистички и републикански тенденции, за разлика од самозадоволната викторијанска парламентарна демократија во која егзистира англискиот реалистички роман, од каде можат да се бараат причините што англискиот во однос на францускиот реалистички роман е „поконкретен, помалку интелектуалистички и извештачен, а со поизразен алтруистички став, иако истовремено и повеќе помирлив“ (Hauser, 1962: 325), во некаква форма на „филантропски конзервативизам“ (Ibid., 325). Најмладиот, пак, во оваа група руски реалистички роман, кој се формира во услови каде руската книжевност ги нема минато стандардните книжевни епохи и делува „епигонски, провинцијално“ (Недељковиќ, 1973: 265) во однос на западната книжевност, претставува своевидно откровение кое успева да ги достигне височините на англискиот и францускиот роман и да ги замени во моментите на нивна истрошеност, на тој начин одржувајќи ја виталноста на реалистичкиот роман. Во контекст на деспотското општествено милје во кое егзистира, рускиот реалистички роман претставува главна трибина за изнесување на клучните општествени прашања, а писателите реалисти како да добиваат неимарски ореол.

Трето, книжевниот феномен, сфатен како кружен процес во ескарпијевска смисла, своја потврда во рамки на реалистичкото книжевно поле добива преку романот во продолженија. Всушност, реалистичкиот роман не може да се разбере доколку не се има предвид фактот дека тој редовно е одреден најпрво да се појавува во списанија или дневни весници во форма на фељтон, што носи комплексни последици во насока на истовремена естетизација и демократизација на општественото поле, од една страна, и комерцијализација на книжевното поле, од друга страна.

Сумирано, роден во ултрацивилизирано општество, искушенијата на духот на сериозноста го претвораат реалистичкиот роман во документ и во своевидна

социолошка студија, која нуди сликовити описи, општествена анализа, репортажа, на што се надоврзуваат новинарските барања за фељтонистичка пренадуеност, што сè заедно сепак не го нарушува достоинството на книжевното поимање на светот. Имено, при анализата на книжевниот реализам, симплицистички толкуван низ термините на копирање на стварноста „онаква каква што е“, често се заборава на јазичниот медиум како супралингвистички код, кој секогаш е резултат на шеми, редукција и толкување на искусвениот свет и како таков не само што не врши „репродукција“ туку и ја „продуцира“ стварноста, не настапува како нејзин посредник туку како реторички инструмент, па оттука како соодветна делува забелешката на Виктор Шкловски за „шаховските прескокнувања во книжевноста“ (цит. според: Žmegač, 1987: 99), што упатува на нужноста од обликување и артифициелни правила.<sup>112</sup> Оттука, Стендаловото „огледало“ ја најавува сета комплексност, а не леснотија, на реалистичкиот проект, а во овој контекст може да се толкува и навидум парадоксалната изјава на Достоевски, која Бахтин ќе ја поврзе со концептот на полифоничност, дека „само во реализмот не постои никаква вистина“ (цит. според: Gatrall, 2001: 231).

Ставен во поширока рамка на скептично преиспитување на просветителските идеали, од поедноставеното согледување на реалистичкиот роман како проста копија или рефлексija произлегуваат бројни и често радикални напади врз неговиот уметнички интегритет од страна на (пост)модернистичката критика. Притоа, од обвинувањата на адреса на реалистичкиот роман согледан како анахрона форма која го потхранува конформистичкиот конзервативизам преку погодување на конвенционалните очекувања кај наивниот конзумент, можат да се нотираат две клучни заблуди на (пост)модернистичката критика на реализмот.

---

<sup>112</sup> Социологијата дополнително ја руши илузијата за реалистичката рефлексija на стварноста со фактот дека стварноста не може да се сведе единствено на чисто надворешен свет, на материја, занемарувајќи ја разновидноста на човековото вовлекување и дејствување во неа. Имено, уметникот реалист се води од позитивистичките закони, но она кое го пренесува во уметничкото дело не е природата независна од него, односно, како што нагласува Ернст Фишер (Ernst Fischer) во делото „За потребата од уметност“ (1964.): „Во него не делува само сетилниот орган за прием на впечатоци од надворешниот свет, тој исто така е човек со извесен број на години, од извесна класа, нација, тој има особен темперамент и карактер, и сето тоа влијае на одредувањето на начинот како тој го гледа, доживува и слика пределот... Оваа стварност е делумно одредена од уметничкото индивидуално и социјално гледиште“ (цит. според: Penčić, 1967: 160-161).

Прво, иако одредени анализи од типот на Бартовото постструктуралистичко препрочитување на Балзаковата новела „Сарасин/а“ допуштаат постоење на експериментален и саморефлексивен потенцијал во реалистичкиот роман, самите „ослободувачки“ критики го „перпетуираат доминантниот бинаризам на релација експериментална и прогресивна, отворена и добра уметност, а како контраст на конзервативниот и рестриктивен реализам“ (Morris, 2003: 38). Уште повеќе, (пост)модернистичката критика како да е обземена од идеолошко слепило кога не согледува дека и залагањето за различни деконструктивистички методи исто така претставува своевиден заведувачки и додворувачки конформизам, кој се залага за некаков индивидуализам пред конзумеризмот на масовната култура, за некаков „дискриминирачки читател“ и „книжевна игривост“.

Второ, (пост)модернистичката критика сака да постави неприроден рез помеѓу книжевните епохи, целосно негирајќи ја битната улога на традицијата во обликувањето на современоста и иднината, без оглед дали таа се воочува или порекнува. Како што односот на реализмот кон романтизмот не значи целосно негирање туку повеќе станува збор за непосредно продолжување на романтичарските преокупации, „непрекината борба со романтичарскиот дух отколку конечна победа над него“ (Hauser, 1962: 273), така и (пост)модернизмот не значи едноставно раскрстување со реализмот, аспект кој всушност и ќе го прифати франфуртовецот Валтер Бенјамин.

Сумирано, критичкото преиспитување на (пост)модернистичката скепса, како и на апологетските толкувања на книжевниот реализам, дополнето со конкретно прикажување на актуелноста на реалистичкиот роман во (пост)модерен контекст преку анализа на дел од творештвото на Достоевски, сето тоа во второто поглавје од трудот, имаше за цел да ја потврди тезата за виталноста и континуитетот на реалистичкиот роман кој, повеќе од историска епоха, дејствува како императив или непрекинат тек на западната книжевност во аурбаховска смисла. Значајно, преку ваквата теза, која во радикална варијанта би можела да се изрази преку хиперболичката позиција на Џорџ Мур (George Moore) според која „не постои друга книжевна форма освен реализмот“ (цит. според: Villanueva, 1997: 1), овој труд нема намера да ги релативизира или руши историски утврдените

граница на книжевните епохи, што во крајна линија носи произволност на и онака доволно компромитираниот поим на реализам, туку да упати на неправедно занемарениот уметнички фикционален свет на реалистичкиот роман од каде ја црпи својата универзалност.

Книжевниот модернизам, пак, надоврзувајќи се на Флоберовиот „доследен реализам“, носи рушење на балансот помеѓу формата и содржината на уметничкото дело, концентрирајќи се врз стилското дотерување на текстот како саморефлексиивност која значи придвижување кон антироман<sup>113</sup>, тенденција која во постмодернизмот ќе прерасне во целосно негирање на историјата на книжевноста. Како резултат, „во тежнението кон прекинување на врските со реалистичките проседа кои успешно комуницираат со публиката, уметноста се затвора во светот на сопствените експериментирања и романтичарски залажувања за посебноста“ (Ђорђевиќ, 2009: 39), отстапувајќи го приматот на други уметнички форми како филмот или музиката. Херметичкиот јазик на различните „постреализми“, наместо да го „спаси светот“ од „хегемонискиот кич“ на масовната култура, носи стерилност на уметноста на која сега и се потребни посредници во форма на критичари, при што, сосема спротивно од првичните залагања, само придонесува кон ширење на тривијалните уметнички форми и содржини<sup>114</sup>.

Назад на фокусот во овој труд, кон едностраното толкување на реалистичкиот роман во голема мера кумува и книжевната критика од епохата на реализмот, преку, на пример, Чернишевски и доделувањето на второстепена меморијална функција на уметноста или револуционерниот потенцијал на романот

<sup>113</sup> Модернистичките ларпурлартистички тенденции, кои како последица носат отуѓување од животот и општеството и опасност од самоуништување на романот, Балзак мајсторски ги антиципира во новелата „Непознатото ремек-дело“ (1831.), преку сликарот Френхофер кој во жестоката потрага по совршена форма, по тајната на Пигмалион, сè што ќе успее да наслика е „хаос на бои, на тонови, на неопределени нијанси, на некој вид маглина без форма, каде сиркаше крајче од едно стапало“ (2011: 104-105). Со истиот мотив на модернистичката преокупираност со формата ќе пародира и Албер Ками во романот „Чума“ (1947.), преку писателот кој вечно ја дотерува првата реченица од романот: „Едно убаво утро во месец мај, елегантна амазонка каскаше на прекрасна алезанска кобила по цветните алеи на Буљонската шума...“ (1956: 120).

<sup>114</sup> Анализирајќи го творештвото на Достоевски во однос на модернизмот во делото „Ф. М. Достоевски“ (1960.), В. Кирпотин (В. Кирпотин) ќе заклучи: „За разлика од дегенираниот декадентен психологизам на Пруст и Џојс, кој значи залез и пропаст на буржоаската книжевност, психологизмот на Достоевски не е субјективен туку реалистичен. Неговиот психологизам е посебен уметнички метод на продирање во објективната суштина на противречните човечки колективи, во самата срж на општествените односи кои го вознемируваат писателот... Достоевски мисли во психолошки разработени слики, но мисли социјално“ (цит. според: Bahtin, 2000: 39).



за кој говорат Диранти и Шанфлери. Наспроти ваквите програмски цели кои го (зло)употребуваат книжевниот израз, дотолку треба да се одреди соодветна теориска рамка на реализмот тогаш најблиску до неа се чини дека се наоѓа помалку експонираниот француски книжевник Ги де Мопасан. Во значајниот напис „Роман“, како предговор на романот „Пјер и Жан“ (1887.), Мопасан го бара правото на писателот не да ја репродуцира стварноста туку „да измислува и забележува според своето лично уметничко сфаќање“ (цит. според: Penčić, 1967: 33), што повторно укажува дека писателот е потребно да го прилагодува сировиот искуствен материјал во соодветен уметнички облик. Веќе со ова е развиена мислата за уметничкото дело како „втора стварност“ која се допира, но не и апсолутно покрива со импресиите на непосредната стварност, што во ниту еден момент не го нарушува принципот на вистинитост на сликањето во реалистичкото дело туку му дава поинакво значење.<sup>115</sup> Имено, уметничката вистинитост на реализмот означува рационализација на изразот, во согласност со карактерот на општото сознание, па „да се пишува вистинито, значи да се даде потполна слика на вистината спрема обичната логика на случувањата, а не тие ропски да бидат пресликани во нередот на нивните појавувања“ (Ibid., 34). Оттука, писателот ги користи фактите за да создаде свој свет, но таков свет кој, измислен, ќе биде прифатен и во него ќе може да се поверува, па затоа според Мопасан уметничкото дело претставува „илузија на светот“ (Ibid., 34). Едноставно кажано, реализмот се нема побунето против романтичарската игра за да си окова строги рамки на непосредната стварност, и затоа потребно е да се заштити од вулгаризација и поедноставувања преку отстранување на екстремностите кои не ја почитуваат специфичноста на уметничкото обликување. Кога книжевниот реализам би бил едноставен стенографски исечок сигурно би нашол соодветно место во Флоберовиот „Речник на глупости“.

---

<sup>115</sup> Според Ескарпи, за разлика од информативниот текст кој може да биде погрешно протолкуван, на книжевното дело можат да се накалемат нови значења без притоа да биде уништен неговиот идентитет, а поради присуството на ентропија како една од суштинските особености на книжевноста: „Книжевно е она дело кое не може да се изневери, со кое до таа мера може да се располага што во некоја друга историска ситуација смее да му се припише – а притоа да не го изгуби својот идентитет – смисла различна од очигледната смисла која ја имало во историската ситуација во која настанало“ (цит. според: Petrović, 1990: 129).

Во обидот за дополнително разјаснување на (не)оправданоста од строгата дихотомија на релација форма и содржина на уметничкото дело, овде може да послужи еден краток излет во сферата на ликовните остварувања. Низ стандардните термини на историјата на уметноста, „Ателје“ (1855.) на Гистав Курбе, класично дело на ликовниот реализам, се толкува на планот на содржина, како две општествени групи – народот и парискиот свет, странично поставени во однос на централната позиција на сликарот, самиот Курбе, па дури и голата муза се толкува како „замисла за Природата или онаа непресушна Вистина која ја прогласува за водечко начело на својата уметност“ (Janson, 1975: 490), додека „Појадок на трева“ (1863.) на Едуар Мане (Edouard Manet), кој го најавува ликовниот импресионизам, најчесто се толкува како ларпурлартистичко залагање на авторот, како „визуелен манифест на уметничката слобода“ (Ibid., 490). Сепак, наспроти ваквото воспоставено контрастно толкување, се чини дека не постои причина за непризнавање и на формалниот квалитет и ликовниот талент на Курбе изразен преку „Ателје“, исто како што „ликовните закони“ со кои е преокупиран Мане не го исклучуваат скандализирањето на јавното мислење од содржината на „Појадок на трева“. Ова е аспект кој не треба да биде спорен доколку не се заборава комплексната или, можеби подобро кажано, парадоксална природа на уметничкото дело, кое и на највисокиот степен на натурализам претставува идеализација или легенда на стварноста, додека истовремено и најнеконвенционалниот стил на уметничко изразување априорно содржи елементи на вистинитото и постоечкото. Пренесено на за авторот на овој труд далеку попознатиот терен на книжевноста, Албер Тибоде ќе направи сосема умешна паралела помеѓу Курбеовото „Ателје“ и Флоберовото „Сентиментално воспитување“, и покрај „гримасите кои Флобер би ги направил кога би го чул ваквото споредување“ (1961: 447).

Доколку се напуштат некритичките и идеологизирани екстреми на ларпурлартизмот и социологизмот, се чини дека формата и содржината не се противречни туку суштински и недвојбени елементи на секое уметничко дело, исто како што и односот помеѓу книжевноста и општеството може да биде правилно согледан само преку внимателно претставување на нивната комплексна

дијалектичка поврзаност, каде лежи и намерата на овој труд. Двете нивоа или „двојната лојалност“ на реалистичкиот роман, кој истовремено претставува „општествен барометар“ (Penčić, 1967: 43) на својата епоха, но и универзално остварување засновано на општите принципи на уметничката стварност, сфатена како фикционален свет кој „кон надворешната стварност не се однесува како копија спрема оригинал, туку како оригинал наспроти оригинал“ (Solar, 2005: 19), односно како книжевен еквивалент на одредено сфаќање на животната и на општествената стварност, покажува дека уметничкото дело е доволно широко за успешно да ги помири веројатно вештачки создадените екстреми, во конкретниот случај – „уметноста на романот“ и „романот како уметност“ изразено низ термините на Алберес. Притоа, првиот аспект не треба да се сфати како помалку значаен или минлив слој на реалистичкиот роман. Во овој контекст, свесно кусиот критички осврт на дел од реалистичките романи, како егземплари за општествен роман, даден на крајот од првото поглавје во овој труд, се обиде да го долови критичкиот став на реалистичкиот роман во однос на општествената стварност, но не како вулгарно приземен револуционерен повик на „понижените и навредените“ туку, наспроти личните ориентации на писателот, како инхерентно-субверзивна тенденција во социолошка смисла<sup>116</sup>, односно како „триумф на реализмот“ во лукачевска смисла, кој има за цел да ја прикаже сета кал по улиците за да отвори простор за еден подобар свет. Безвременскиот карактер, пак, реалистичкиот роман го обезбедува преку фокусирање врз личноста која, повеќе од исклучив одраз на индивидуализам или социологизам, претставува поприште на сите животни противречности, па во овој контекст треба да се толкува и Балзаковата мисла од предговорот на „Човечка комедија“: „Јас нималку не верувам во бескрајниот напредок на општеството; јас верувам во победата на човекот над самиот себе“

---

<sup>116</sup> Бергер (Berger) и Келнер (Kellner) ја согледуваат социологијата како еден особен начин на гледање во чии разоткривачки особини лежи нејзиниот инхерентно-субверзивен карактер, при што „социологијата започнува да „поткопува“ од часот кога почнува да го применува врз општествената стварност својот особен начин на гледање“ (1991: 33). Без оглед на личните конзервативни или револуционерни тенденции, „социологот секогаш се наоѓа во судир со сопствената дисциплина доколку сака да игра улога на нечиј заговорник“ (Ibid., 33), затоа што социолошкиот поглед е негативен и токму како негација се наоѓа во состојба да даде најголем придонес, како „поправувачки“ мотив кој социологијата ја врзува со просветителските идеали (пошироко: Ibid., 30-42).

(цит. според: Penčić, 1967: 131). Личноста во себе ги сублимира тековите на една општествена епоха, но поседува и свои внатрешни текови кои писателот сака да ги прикаже, што на реалистичкиот роман му овозможува реалниот извор на типолошки информации да го подигне до степен на сеопфатен човечки универзум.

Конечно, по сето изречено, без потреба од патетичен крај, вредно е да се напомене уште тоа дека, без оглед што може да делува како анахрона адвокатура на опседнат автор, овој теориски труд во себе суштински содржи целисходност. Имено, изразено низ Толстоевото сфаќање, „целта на уметникот не се состои во тоа задолжително да разреши некаков проблем, туку да не натера да го сакаме животот во неговите безбројни и бесконечни исполувања“ (цит. според: Перовић et al., 1978: 197), што во превод значи дека бавењето со уметност, макар и на научно ниво, или едноставно допирот со уметноста носи катарзичен ефект, при што не станува збор за ескапизам туку, напротив, за (ре/де/пре)креација на стварноста прочистена низ естетски категории<sup>117</sup>, што е суштински потфат, затоа што, како што Достоевски умешно ќе забележи во „Идиот“, „убавината ќе го спаси светот“ (1993: 464).

---

<sup>117</sup> Во овој контекст, Ниче (Nietzsche) во делото „Волја за моќ“ (1885.) ќе истакне: „Да се претстават ужасни и дискутабилни нешта само по себе го истакнува инстинктот за моќ и величественост на уметникот, кој не се плаши од нив. Не постои нешто такво како што е песимистичка уметност. Уметноста афирмира... Колку ослободувачки е Достоевски!“ (цит. според: Jackson, 1980: 10).

## ПРИЛОЗИ

### I ХРОНОЛОГИЈА НА НАЈЗНАЧАЈНИТЕ ОПШТЕСТВЕНИ СЛУЧУВАЊА

Француско општествено милје	
Владетели: Луј XVIII (1814-1824), Шарл X (1824-1830), Луј-Филип Орлеански (1830-1848), Луј Наполеон III (1848-1870).	
1814-30.	Рестаурација – по поразот на Наполеон Бонапарта на власт се враќа династијата на Бурбоните, на тој начин уште еднаш триумфирајќи уставната монархија. Ваквиот систем на уредување е поддржан од ултаројалистичките кругови и црквата, која повторно станува државна, како и од Светата Алијанса, која стравува од прелевање на демократските струења кон европските земји.
1830.	Јулска револуција – по поразот на изборите од страна на либералната опозиција, Шарл X објавува ордонанси со кои го распушта собранието, ги укинува изборните права и слободата на печатот, по што избиваат масовни протести на улиците на Париз. Во текот на „трите славни денови“ запоседнат е дворецот Тилери, поставена е привремена влада, а кралот абдицира.
1830-48.	Јулска монархија – како компромис помеѓу либералните и револуционерни тенденции, на престолот е поставен кралот-граѓанин Луј-Филип Орлеански, кралот на Французите наместо на Франција како знак на расчистување со ancien régime, кој ги укинува кралските декрети, цензурата, го намалува изборниот цензус. Кралот ја фаворизира крупната трговска и индустриска буржоазија, што доведува до незадоволство кај благородништвото и свештенството, како и кај широките народни слоеви.
1848.	Февруарска револуција – една од цикличните кризи на капиталистичката економија, како и укинувањето на „банкетите“ организирани од страна на „Движењето за реформи“ на либералната опозиција, доведува до повторни барикади на Париз, абдикација на кралот и поставување привремена влада составена од либерални републиканци и социјалисти.
1848-52.	Втора република – привремената влада носи устав заснован на крилатицата „еднаквост, братство и слобода“, доделува општо право на глас и работа, врши целосна поделба на власта, укинување на ропството во колониите. Сепак, на новите избори убедливо победуваат умерените републиканци, кои ги угушуваат „јунските денови“ и работничките барања за „национални работилници“. На претседателските избори победува внукот на Бонапарта, Луј-Наполеон.
	Второ царство – по несогласувањата со Партијата на редот, Луј-Наполеон го распушта собранието, врши државен удар и преку насилен плебисцит донесува нов устав, прогласувајќи се за цар Наполеон III. Се враќа на конзервативна политика, заснована на строга цензура,

1852-70.	полициска репресија и јакнење на клерикализмот, иако носи и напредок на стопанството, преку основање на банки, ширење на колониите, вложувања во индустриски погони и агрикултурни мерки, модернизација на Париз. Новиот режим го одржува сè до крајот на Француско-пруската војна и катастрофалниот пораз во Седан во 1870 година.
----------	---

<b>Англиско општествено милје</b>	
Владетели: Вилијам IV (1830-1837.); Викторија (1837-1901.).	
1832.	Reform Bill – закон за реформи во британскиот парламент со кој се укинуваат старите „rotten boroughs“, т.е. привилегираните изборни окрузи со безначаен број избирачи, а се воведуваат претставници од новите индустриски градови како Манчестер или Бирмингем.
1834.	Голем национален трејдјунион – лошите работни услови во фабриките доведуваат до обединување на синдикатите или трејдјуниони и задружните друштва во единствен сојуз, формиран околу Роберт Овен (Robert Owen), основачот на утопискиот социјализам. Сепак, Овен не се согласува со борбените ставови на работничката класа, па набргу е објавено растурање на сојузот.
1836-48.	Чартизам – масовно движење на работништвото, именувано по „charter“ (петиција, повелба) кои се поднесуваат до парламентот, со милиони потписи, во три бранови: 1839, 1842 и 1848 година. Барањата главно се однесуваат за демократски реформи кои би овозможиле пошироко претставништво на работниците. Сите петиции се одбиени, а движењето на крајот насилно угушено. Всушност, неговата пропаст најповеќе се должи на внатрешната идејна и организациона незрелост и опортунизам, а делумно и поради настапувањето на економски просперитет.
1851.	Првата светска изложба – во Кристалната палата во Лондон организирана е изложба на која пред светот се прикажани сите технички и колонијални достигнувања на Велика Британија, на тој начин истакнувајќи ја нејзината гордост како прва светска сила.
1884.	Социјалдемократска федерација – под водство на Вилијам Морис формирано е првото социјалистичко здружение во Велика Британија. Претежно е интелектуално, наивно и секташко, не успевајќи да се поврзе со работничките движења. Фабијанско друштво – основано е и друштвото на фабијанци, според римскиот војсководец Фабиј познат како „колеблив“, со реформистичка социјалистичка програма, која подоцна ќе влијае врз идеологијата на Лабуристичката партија. На друштвото му припаѓа и Џорџ Бернард Шо (George Bernard Shaw), а водечката сила ја чинат Сидни и Беатрис Веб (Sidney, Beatrice Webb). Самиот прекар укажува на тактичкиот принцип на фабијанците, кој одбива употреба на сила во класната борба.

<b>Руско општествено милје</b>	
Владетели: Николај I Павлович (1825-1855.); Александар II Николаевич (1855-1881.); Александар III Александрович (1881-1894.).	
1825.	Декабристичка побуна – гардиските офицери, организирани преку тајни здруженија, подготвуваат државен удар на денот на крунисувањето на царот Николај I. Иако побуната ќе биде лошо организирана и поддржана, претворајќи се во обична улична демонстрација, побунениците ќе бидат експресно уапсени и драконски казнети, а настанот ќе ја зацментира конзервативната политика на царот.
1826.	Цензорски правилник – во делот од надлежностите на Третото одделение на царската канцеларија, преку овој Правилник на цензорите им е дозволено да инкриминираат и забранат објавување на секое дело кое содржи имплицитна или експлицитна критика на режимот. Цензурата ќе го достигне врвот по 1848 година и револуционерниот бран кој ќе го поттикне Февруарската револуција во Франција.
1830.	Полско востание – востанието ќе биде брзо и ефикасно задушено, а Полска, дотогаш парламентарна монархија во персонална унија со Русија, од кралска покраина ќе биде претворена во руска провинција.
1830.	Словенофили и западници – на Московскиот универзитет паралелно се формираат двете водечки интелектуални струи во руското општество; словенофилите, кои ја истакнуваат вредноста на националната и верска традиција, прокламирајќи го мистичното верување во идејата за „органиски“ историски развој на Русија; западниците, кои се залагаат за западниот рационализам, позитивизам и индивидуализам, согледувајќи го развојот на Русија паралелно со оној на Европа.
1855.	Пораз во Севастополската битка и смрт на Николај I – симболично го означуваат крајот на максимално ригидниот царистички апсолутизам.
1861.	Доба на „големи реформи“ – по формалното укинување на крепосното право преку Манифестот за ослободување на селаните од 5.III.1861., следат серија од реформи, од типот на воведување „земства“ како месна администрација во 1864 година или правни реформи по примерот на францускиот правен кодекс во 1866 година, но сепак сè уште станува збор за суштинска автократија овојпат преоблечена во либерално руво.
1864-81.	Руското револуционерно движење – неговиот развој може да се проследи низ три етапи: I 1864-1873., период на студентски револуционерни кружоци, доктринарни судири помеѓу различни претставници на револуционерните струења („бакунисти“, „лавристи“ и „ткачисти“) и подготовка на „походот во народот“; II 1874-1877., идиличен период на „походот во народот“ и истовремено разочарување од него, бидејќи селанството не само што не го дели истото расположение туку и не го разбира говорот на револуционерите; III 1878-1881., премин од пацифистичка пропаганда кон терористички акти, преку формирање на тајната организација „Земја и слобода“ со далеку познатиот „Централен комитет“.
1881.	Убиство на царот Александар II – после неколку неуспешни обиди, тајното здружение „Народна волја“, фракција на некогашната „Земја и

	слобода“, врши атентат врз царот, парадоксално, токму тогаш кога оди да го потпише указот за ограничување на апсолутизмот.
1881-94.	Доба на „антиреформи“ – враќање кон периодот на ригидна конзервативна политика.

### Меѓународно општествено милје

1814-30.	Света Алијанса – организација на силите победнички во борбата против Наполеон Бонапарта, во која влегуваат Русија, Австрија, Прусија и Велика Британија. По воспоставување на Реставрацијата и плаќањето на воени контрибуции, кон Алијансата се вклучува и Франција. Идеолошката основа на организацијата, воспоставена со Манифестот од 01.III.1814., е борба против бонапартизмот и револуционерните движења во Европа, како и незатворање на Источното прашање, а зад параванот на заштита на христијанските народи. Длабоките несогласувања помеѓу земјите членки, посебно по однос на широкото движење за ослободување на шпанските колонии во Латинска Америка и грчкото востание за ослободување од Отоманското Царство, организацијата доживува конечно распаѓање со Јулската револуција.
1853-56.	Кримска војна – резултат на борбата за превласт на Блискиот Исток, при што како повод се користи религискиот спор околу правото на управување со „светите места“ во Ерусалим. Откако султанот ќе им даде привилегии на католичките пред православните свештеници, Русија му објавува војна на Отоманското Царство, зад кое застанува Велика Британија и Франција. По потпишување на мировниот договор на Парискиот конгрес 04.I.1856., Русија го губи влијанието врз дунавските кнежевства, објавена е неутрализација на Црното Море и гарантирање на територијалниот интегритет на Отоманското Царство.



## II ПРЕГЛЕД НА ПИСАТЕЛИ

**АНРИ БЕЈЛ – СТЕНДАЛ** (Henri Beyle – Stendhal, 1783-1842.)<sup>118</sup>

Биографски податоци: Роден во Гренобл, во семејство на татко, Шерибен Бејл, берзански шпекулант, претставник на провинциската буржоазија со монархистички убедувања, со кого ќе има непомирливи конфликти, и мајка со италијанско потекло, Анриета Гањон, кон која ќе негува најубави спомени. Пројавувајќи републикански дух, наспроти мрачната католичка атмосфера на татковиот дом, решава да живее слободен живот преминувајќи во Париз во 1799 година, типично за провинцијалците кои бараат излез во метрополата, и има намера да се запише во Политехничката школа, но нема да се појави на приемниот испит. Книжевната дејност ја започнува релативно доцна, на 44-годишна возраст, паралелно со богатата војничка и дипломатска кариера. Постанува потпоручник во Наполеоновата армија и активно учествува во протерувањето на Австријците од Ломбардиската низина, како и во Наполеоновиот поход на Русија. Работи и како службеник на воената интендатура во Германија (книжевниот псевдоним го презема од името на малото германско место Стендал). Падот на Наполеон и доаѓањето на Бурбоните го тера да се пресели во Италија, каде останува седум години, препуштајќи се на монденскиот живот на Милано. Јулската монархија, наспроти очекувањата, му носи само разочарување, добивајќи третостепена конзулска задача во Трст и Чивита Векија, пред да биде наклеветен како атеист, јакобинец и револуционер, по што во 1841 година ќе си поднесе оставка.

Главни дела: романи, по хронолошки ред: „Арманса“ (1827.), „Црвено и црно“ (1830.), „Лисјен Левен“ (1835.), „Пармски картузијански манастир“ (1839.); биографии: „Животот на Росини“ (1824.), „Животот на Наполеон“ (1929., постхумно објавена), „Животот на Анри Брилар“ (1836., автобиографија).

---

<sup>118</sup> Прегледот ги опфаќа писателите реалисти чии дела беа анализирани како егземплари на општествен роман, селектирани по азбучен редослед.

### **ВИЛИЈАМ МЕЈКПИС ТЕКЕРИ (William Makepeace Thackeray, 1811-1863.)**

Биографски податоци: Роден во Калкута, син на висок државен службеник, се школува во Лондон и Кембриџ; 1830 година го напушта универзитетот без диплома; потоа учи право, го напушта и него, се бави со новинарство, 1834-37 година во Париз учи сликарство кое ќе го користи за илустрација на сопствените дела. Во Париз се жени со Изабела Г. Шејв, која од 1840 година запаѓа во душевна болест, што влијае врз неговиот труд. До крајот на животот работи паралелно како новинар и писател.

Главни дела: романи: „Книга за снобовите“ (1848.), „Панаѓур на суетата“ (1848.), „Хенри Езмонд“ (1852.), „Филиповите авантури“ (1862.); книжевни критики: „Англиските сатиричари“ (1853.).

### **ГИСТАВ ФЛОБЕР (Gustave Flaubert, 1821-1880.)**

Биографски податоци: Роден на семејниот имот во Круасе во близина на Руан, во граѓанско семејство на татко лекар. Во 1840 година студира право во Париз, каде создава тесен круг пријатели меѓу кои и Виктор Иго; го напушта студирањето и оди на патување по Пиринеите и Корзика. По бурните адолесцентски денови, обележани со епилептични напади, суицидални намери и трагичната љубов кон омажената Елиза Шлезингер, по триесеттата година се повлекува на семејниот имот, со ретки посети на Париз. Живее опседнат од потрагата по совршенство на книжевната форма, пишувајќи по седум часови дневно, најпрво по една страница дневно, па по дваесет месечно, па потоа по две страници неделно.

Главни дела: романи: „Госпоѓа Бовари“ (1857.), „Саламбо“ (1862.), „Сентиментално воспитување“ (1869.), „Бувар и Пекише“ (1881., постхумно објавен).

### **ИВАН СЕРГЕЕВИЧ ТУРГЕНЕВ (Иван Сергеевич Тургенев, 1818-1883.)**

Биографски податоци: Роден во богато аристократско семејство, на имотот во Спаско Лутовиново. Во согласност со манирите на високото општество, се здобива со богато формално образование, најпрво студирајќи филологија, класична

и руска книжевност на универзитетите во Москва и Петроград, а потоа и историја на Берлинскиот универзитет. Кратко врши чиновничка служба во министерството за внатрешни работи, за потоа целосно да и се посвети на книжевната кариера. Во Русија се враќа со либерални идеи на западник, во 1850 година ги ослободува кметовите од семејниот имот, а гневот на власта го навлекува со објавувањето на „Ловечки записи“ и пофалниот некролог по повод Гоголевата смрт во 1852 година, по што две години живее во прогонство во Спаско Лутовиново. Одбојноста кон општествените прилики во Русија го поттикнува на чести патувања во Германија и Франција, а од 1870 година до смртта се населува во Париз, каде живее во друштво на колегите Емил Зола, Гистав Флобер и браќата Гонкур.

Главни дела: романи: „Ловечки записи“ (1852.), „Рудин“ (1856.), „Племско гнездо“ (1859.), „Спроти новите дни“ (1860.), „Татковци и деца“ (1862.).

#### **ЛАВ НИКОЛАЕВИЧ ТОЛСТОЈ** (Лев Николаевич Толстой, 1828-1910.)

Биографски податоци: Роден во Јасна Полјана, во богато и угледно аристократско семејство, каде неговиот прадедо Петар А. Толстој е меѓу првите кој добива грофовска титула од царот Петар Велики. По смртта на родителите го наследува имотот и постанува спахија со 300 кметови. Од 1844 до 1851 година, незаинтересиран за формално образование, најпрво ги напушта студиите по ориентални јазици, а набргу и правните студии, самостојно ги чита француските енциклопедисти и живее на бонвивански начин, според аристократските „*comme il faut*“ принципи, кои набргу презриво ќе ги напушти. Учествува во Севастополската битка, каде заради покажаната храброст е одликуван со орденот „Света Ана“. Разочаран од војната, се повлекува во Јасна Полјана, каде решава целосно да и се посвети на книжевноста. Постојано чувствувајќи грижа на совест заради животните услови на мужиците, се обидува да ја подобри нивната положба. Во 1862 година се жени со Софија Андреевна, ќерка на богат московски лекар, и остатокот од животот го минува расцепен помеѓу аристократските амбиции на сопругата и децата и сопствените тенденции на „благородник покајник“ кој пропагира пацифизам и идеи на ненасилен отпор. Умира на станицата Астапово, на пат кон

селото Шамордино, во желба осаменички да ги помине последните денови од животот.

Главни дела: романи: трилогија: „Детство“ (1852.), „Момчештво“ (1854.), „Младост“ (1856.), „Војна и мир“ (1869.), „Ана Каренина“ (1877.), „Воскресение“ (1899.); новели: „Смртта на Иван Илич“ (1887.), „Кројцерава соната“ (1889.); трактати: „Царството Божјо е во тебе“ (1894.), „Што е уметност?“ (1898.).

### **ОНОРЕ ДЕ БАЛЗАК (Honoré de Balzac, 1799-1850.)**

Биографски податоци: Роден во Тур, во граѓанско семејство („де“ е префикс кој самиот ќе си го придобие како знак на општествена претенциозност). Се подготвува за адвокатска кариера, но во 1820 година, раскинувајќи ги односите со семејството кое не гати посебна љубов кон него, одлучува да се пресели во Париз и да започне со несигурниот живот на слободен уметник, најпрво пишувајќи сензационалистички романи по нарачка, живеејќи по мансарди во голема сиромаштија. Целиот живот му протекува растргнат помеѓу мегаломанските амбиции за богатство, боемскиот живот и љубовта кон полската грофица Евелина Ханска, од една страна, и грозничавиот книжевен труд во безуспешниот обид да се ослободи од долговите, главно напластени поради пропаднатите деловни обиди, од друга страна. Умира во педесет и првата година од животот во Париз, задолжен, исцрпен од пишување и речиси отруен од огромните количини на кафе кое непрестајно го конзумира, успевајќи да доврши „само“ 91 од предвидените 137 дела во грандиозниот проект насловен „Човечка комедија“, фреска на француското општество од 1789 до 1848 година.

Главни дела: Балзак ја предвидува следната поделба на романите во „Човечка комедија“: I Студии на карактери – а) Слики од приватниот живот: „Чичко Горио“ (1835.), б) Слики од провинцискиот живот: „Евгенија Гранде“ (1833.), „Изгубени илузии“ (1837.), в) Слики од парискиот живот: „Сјајот и бедата на куртизаните“ (1847.), „Роднината Бета“ (1848.), г) Слики од политичкиот живот: „Пратеникот од Арсиј“ (1842.), д) Слики од војничкиот живот: „Шуани“ (1829.), г) Слики од селскиот живот: „Селани“ (1841.); II Филозофски студии – „Шагринска кожа“ (1831.); III Аналитички студии – „Физиологија на бракот“ (1829.).

## **ТОМАС ХАРДИ (Thomas Hardy, 1840-1928.)**

Биографски податоци: Роден во село близу Дорчестер, кое подоцна во неговите дела ќе го носи стариот назив Весекс; син на архитект кој работи како сидар, и самиот учи градежништво и некое време работи во таа струка, но од својата триесетта година професионално се бави со книжевност. Од 1871 до 1898 година објавува романи и новели, потоа разочаран од неповолниот прием на „Теса од д’Убервил“ и „Непознатиот Цуд“, се бави само со поезија и драма во стих. Се жени двапати, а значајна е и трагичната љубов од младоста Трифена, која ќе дознае дека всушност му е прва братучетка, транспонирана во клучните женски ликови Теса и Сју Брајдхед.

Главни дела: романи, според групи кои самиот ги има одредено: I Романи на карактер и околина: „Далеку од бесната толпа“ (1874.), „Враќање на домородците“ (1878.), „Теса од д’Убервил“ (1891.), „Непознатиот Цуд“ (1896.), II Фантастични романи: „Пар сини очи“ (1873.), III Романи на досетливост: „Очајнички средства“ (1871.), „Етелбертината рака“ (1876.); проза: „Колекција на поеми“ (1898-1928., постхумно објавена); драма: „Династијци“ (1908.).

## **ФЈОДОР МИХАИЛОВИЧ ДОСТОЕВСКИ (Фёдор Михайлович Достоевский, 1822-1881.)**

Биографски податоци: Роден во Москва, син на воен лекар со мал имот и големи алкохоличарски проблеми и мајка од трговско семејство. Учи во Инженерската воена академија, кришум читајќи ги Бајрон и Шилер. Заради учество во револуционерниот кружок на „петрашевците“, уапсен е во 1849 година, осуден на смртна казна, а потоа, откако ќе биде спроведен и пред стрелачки вод, „помилуван“ со десетгодишна робија во Сибир. По 1859 година му продолжуваат животните несреќи: умира братот Михаил и првата сопруга Марија Д. Исаева, цензурата го забранува весникот „Време“, притиснат од долгови, коцкарски страсти и депресија, мачен од епилептични напади, патува низ западна Европа со втората сопруга Ана Г. Сниткина, со која ќе има четири деца (две од нив набргу ќе починат). Во Русија се враќа во 1871 година, веќе како признаен писател, уредувајќи го весникот „Граѓанин“ и во него објавувајќи го познатиот „Дневник на

писателот“. Погребан е во Санкт Петербург, покрај дворскиот поет Жуковски, наместо личната желба да почива покрај поетот Некрасов.

Главни дела: романи: „Бедни луѓе“ (1848.), „Записи од мртвиот дом“ (1862.), „Записи од подземјето“ (1864.), „Злосторство и казна“ (1866.), „Идиот“ (1869.), „Бесови“ (1872.), „Браката Карамазови“ (1880.); публикации: „Дневникот на писателот“ (1873-1881.).

### **ЧАРЛС ДИКЕНС (Charles Dickens, 1812-1870.)**

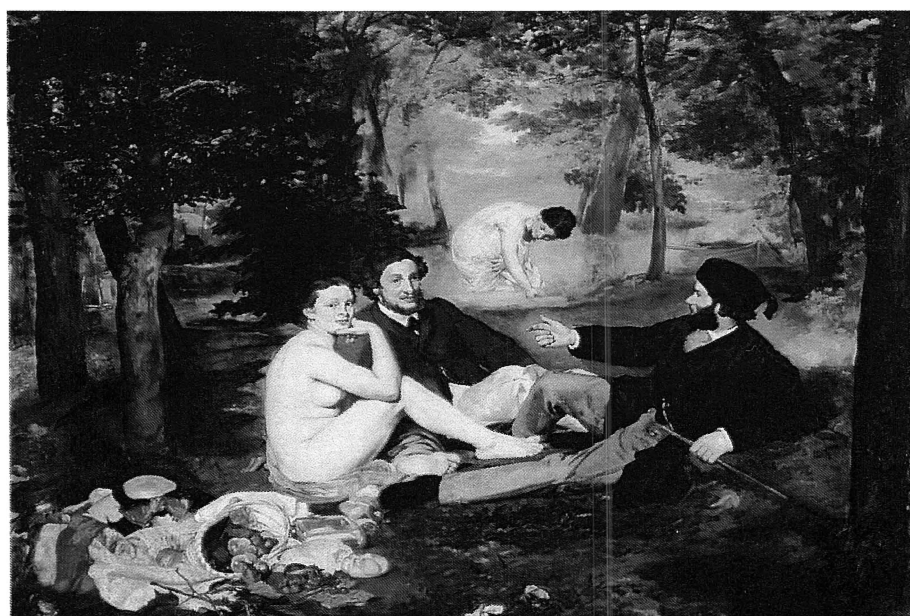
Биографски податоци: Роден во Портсмут, расте и живее во Лондон, син на ситен чиновник кој стигнува до должнички затвор. Како дете работи во фабрики и се образова како самоук, потоа работи во адвокатска канцеларија, од 1835 година е репортер во весникот „Утрински хроники“, а од 1837 година, после успехот на „Пиквиовиот клуб“, се бави само со книжевен труд. Делата ги објавува како продолженија во печатот, од 1850 година претежно во сопственото списание „Домашни зборови“. Се жени со Кетрин Хогард со која има десет деца, иако подоцна ја напушта поради глумицата Елен Тернан со која останува во врска до крајот на животот. Патува во САД, Италија, Швајцарија итн. и јавно ги чита своите романи во Англија и странство, со голем успех и заработувачка. Умира исцрпен од напорниот труд, во 1870 година, оставајќи го недовршениот роман „Едвин Друд“.

Главни дела: романи: „Пиквиовиот клуб“ (1837.), „Оливер Твист“ (1838.), „Николас Никлби“ (1839.), „Давид Коперфилд“ (1850.), „Мрачна куќа“ (1853.), „Тешки времиња“ (1854.), „Големи очекувања“ (1861.); новели: „Записите на Боз“ (1836.), „Божикна песна“ (1843.).

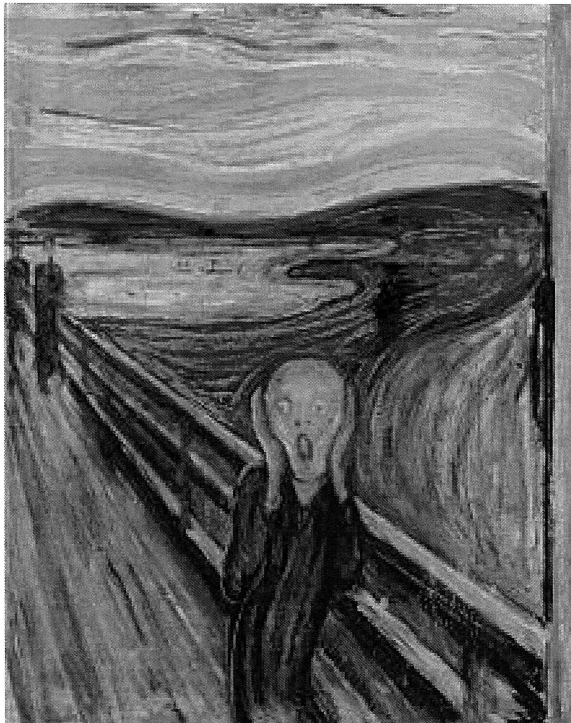
### III ГАЛЕРИЈА



Гистав Курбе. *Внатрешноста на моето ателје, вистинита алегорија во која се содржани седум години од мојот уметнички живот.* 1855. 3,61x5,97m. м. „Лувр“, Париз.



Едуар Мане. *Појадок на трева.* 1863. 208x265,5cm. м. „Орсеј“, Париз.



Едвард Мунк. *Крик*. 1893. 91x74cm.  
„Народен музеј“, Осло.



Ханс Холбајн Помладиот. *Мртвото тело на Христос во гробот*. 1521. 30,5x200cm.  
м. „Кунст“, Базел.



## БИБЛИОГРАФИЈА

### I КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА

- Alberes, M. R. 1967. *Istorija modernog romana*. Sarajevo: Svjetlost.
- Bahtin, M. 1989. *O romanu*. Beograd: Nolit.
- Bahtin, M. 2000. *Problemi poetike Dostojevskog*. Beograd: Zepter Book World.
- Belfiore, E. and Bennett, O. 2008. *The Social Impact of Art: An Intellectual History*. New York: Palgrave Macmillan.
- Berger, P. i Kellner, H. 1991. *Sociologija u novom ključu*. Niš: Gradina.
- Billington, J. 2011. 'Realism's Concealed Realities'. In: *Experiments in/of Realism. Synthesis*. (Vol. 3). s.l.: UoA.
- Burzynska, A i Markowski, P. M. 2009. *Književne teorije XX veka*. Beograd: Službeni glasnik.
- Butler, C. 2007. *Postmodernizam*. Sarajevo: Šahinpašić.
- Childs, P. 2000. *Modernism*. London: Routledge.
- Dickens, C. 2004. *Oliver Twist*. Zagreb: Globus Media.
- Dickens, C. 1999. *Velika očekivanja*. Zagreb: Školska knjiga.
- Dostojevski, F. 1970a. *Braća Karamazovi*. (Tom I). Beograd: Rad.
- Dostojevski, F. 1970b. *Braća Karamazovi*. (Tom II). Beograd: Rad.
- Đorđević, J. 2009. *Postkultura*. Beograd: Clio.
- Epshtein, M. 1996. 'Hyper in 20<sup>th</sup> Century Culture: The Dialectics of Transition from Modernism to Postmodernism'. In: *Postmodern Culture*. (Vol. VI). (No. 2). New York: The Johns Hopkins University Press.
- Escarpit, R. 1970. *Sociologija književnosti*. Zagreb: Matica Hrvatska.
- Farrel, S. 2008. *Critical Companion to Kurt Vonnegut*. New York: Facts On File.
- Filipović, V. (Ur.). 1989. *Filozofijski rječnik*. Zagreb: Matica Hrvatska.

- Flint, K. 2001. 'The Victorian Novel and its Readers'. In: David, D. (Ed.). *The Cambridge Companion to the Victorian Novel*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fiene, M. D. 1981. 'Elements of Dostoevsky in Novels of Kurt Vonnegut'. In: *Dostoevsky Studies*. (Vol. II). Klagenfurt: International Dostoevsky Society.
- Gatrall, J. 2001. 'Between Iconoclasm and Silence: Representing the Divine in Holbein and Dostoevsky'. In: *Comparative Literature*. (Vol. LIII). (No. 3). s.l.: Duke University Press on behalf of the University of Oregon.
- Goldman, L. 1967. *Za sociologiju romana*. Beograd: Kultura.
- Hale, J. D. (Ed.). 2006. *The Novel: An Anthology of Criticism and Theory*. Oxford: Blackwell.
- Hauser, A. 1962. *Socijalna istorija umetnosti i književnosti*. (Tom II). Beograd: Kultura.
- Hauser, A. 1986a. *Sociologija umetnosti*. (Tom I). Zagreb: Školska knjiga.
- Hauser, A. 1986b. *Sociologija umetnosti*. (Tom II). Zagreb: Školska knjiga.
- Hollington, M. 2011. 'Why do you write what isn't true?: Dostoevsky and the Fantastic Paradox'. In: *Experiments in/of Realism*. Synthesis. (Vol. 3). s.l.: UoA.
- Jackson, L. R. 1980. 'Dostoevsky and the Twentieth Century'. In: *Dostoevsky Studies*. (Vol. I). Klagenfurt: International Dostoevsky Society.
- James, L. 2006. *The Victorian Novel*. Oxford: Blackwell Ltd.
- Janson, W. H. 1975. *Istorija umetnosti*. Beograd: IZ Jugoslavija.
- Kloskowska, A. 2003. *Sociologija kulture*. Sarajevo: Krug 99.
- Lalo, Š. 1974. *Osnovi estetike*. Beograd: BIGZ.
- Lukacs, G. 1974. *The Theory of the Novel*. Cambridge: MIT Press.
- Lukacs, G. 1947. *Ogledi o realizmu*. Beograd: Kultura.
- Malpas, S. 2005. *The Postmodern*. London: Routledge.
- Miljukov, P., Senjobos, Š. i Ezenman, L. 2009. *Istorija Rusije*. Zagreb: s.n.
- Milošević, N. 1981. *Dostojevski kao mislilac*. Beograd: Partizanska knjiga.

- Mils, R. 1950. *Sociološka imaginacija*. Beograd: Plato.
- Morris, P. 2003. *Realism*. London: Routledge.
- Penčić, S. 1967. *Realizam*. Cetinje: Obod.
- Peri, M. 2000. *Intelektualna istorija Evrope*. Beograd: Clio.
- Petrović, S. (Ur.). 1990. *Sociologija književnosti*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Popović, J. 1940. *Dostojevski o Evropi i Slovenstvu*. Beograd: Izdavačko-prosvetna zadruga.
- Potolsky, M. 2006. *Mimesis*. London: Routledge.
- Puhalo, D. 1976. *Engleska književnost XIX-XX veka (1832-1950): istorisko-kritički pregled*. Beograd: Naučna knjiga.
- Solar, M. (Ur.). 1979. *Moderna teorija romana*. Beograd: Nolit.
- Solar, M. 1982. *Suvremena svjetska književnost*. Zagreb: Školska knjiga.
- Solar, M. 2005. *Teorija književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
- Thackeray, M. W. 1984a. *Vašar taštine*. (Tom I). Split: Logos.
- Thackeray, M. W. 1984b. *Vašar taštine*. (Tom II). Split: Logos.
- Thaden, Z. B. 1987. 'Bakhtin, Dostoevsky and the Status of "I"'. In: *Dostoevsky Studies*. (Vol. VIII). Klagenfurt: International Dostoevsky Society.
- Tibode, A. 1961. *Istorija francuske književnosti*. Sarajevo: Veselin Masleša.
- Tolstoj, N. L. 1963. *Uskrsnuće*. Zagreb: Matica Hrvatska.
- Travers, M. (Ed.). 2001. *European Literature from Romanticism to Postmodernism*. London: Continuum.
- Villanueva, D. 1997. *Theories of Literary Realism*. New York: SUNY Press.
- Walder, D. 2011. 'There is no first reading: (Re-)Reading Nineteenth-Century Realist Novels and their Critics'. In: *Experiments in/of Realism*. Synthesis. (Vol. 3). s.l.: UoA.

- Watt, I. 2000. *The Rise of the Novel*. Los Angeles: University of California Press.
- Williams, R. 1983. *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. New York: Oxford University Press.
- Wolf, M. P. 1997. *Dostoevsky's Conceptions of Men: It's Impact on Philosophical Anthropology*. s.l.: Pennsylvania State University.
- Žmegač, V. 1982. *Književnost i zbilja*. Zagreb: Školska knjiga.
- Žmegač, V. 1987. *Povijesna poetika romana*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Бабовић, М. 1971. *Руски реалисти XIX века*. (Том II). Београд: Научна књига.
- Балзак, де О. 1986. *Евгенија Гранде*. Скопје: Наша мисла et al.
- Балзак, де О. 2011. *Сарасина/Непознатото ремек-дело*. Скопје: Темплум.
- Балзак, де О. 1966. *Чичко Горио*. Скопје: Култура.
- Бошков, Д. 2010. 'Трагедијата на Базаров'. Во: Тургенев, С. И. *Татковци и деца*. Скопје: МПМ.
- Бригс, Е. 2001. *Друштвена историја Енглеске*. Нови Сад: Светови.
- Булгаков, М. 2005. *Мајсторот и Маргарита*. Скопје: Матица.
- Достоевски, М. Ф. 1993. *Идиот*. Скопје: Табернакул.
- Жид, А. 1964. *Ковачи на лажни пари*. Скопје: Кочо Рацин.
- Јелачић, А. 1929. *Историја Русије*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Ками, А. 1956. *Чума*. Скопје: Кочо Рацин.
- Ковачевић, И. 1971. *Историја Енглеске*. Београд: Научна књига.
- Коковић, Д. 1997. *Пукотине културе*. Београд: Просвета.
- Константиновић, Р. 1978. 'Чича Горио и Људска комедија'. У: Балзак, де О. *Чича Горио*. Београд: Просвета.
- Марић, С. 1966. 'Поводом Картузијански манастир у Парми'. У: Стендал. *Пармски картузијански манастир*. Београд: Просвета.

- Недељковић, Д. 1973. *Универзалне поруке руске књижевности*. Нови Сад: Матица Српска.
- Оболенски, Д. и Оти, Р. 2003. *Историја Русије*. Београд: Слио.
- Пероа, Е., Душе, Р. и Латреј, А. 1961. *Историја Француске*. (Том II). Београд: Просвета.
- Перовић, Д. et al. 1978. *Руска књижевност*. (Том II). Сарајево: Свјетлост.
- Стендал. 1979а. *Црвено и црно*. (Том I). Скопје: Мисла et al.
- Стендал. 1979б. *Црвено и црно*. (Том II). Скопје: Мисла et al.
- Стендал. 1979с. *Пармскиот картузијански манастир*. (Том I). Скопје: Мисла et al.
- Стендал. 1979д. *Пармскиот картузијански манастир*. (Том II). Скопје: Мисла et al.
- Толстој, Н. Л. 1972. *Ана Карењина*. Београд: Просвета.
- Тургењев, С. И. 1908а. *Ловчеви записи*. (Том I). Београд: Српска књижевна задруга.
- Тургењев, С. И. 1908б. *Ловчеви записи*. (Том II). Београд: Српска књижевна задруга.
- Тургенев, С. И. 2010. *Татковци и деца*. Скопје: МПМ.
- Фотиј. (Ур.). 2009. *Достојевски*. Београд: Истина.
- Флобер, Г. 2002. *Госпоѓа Бовари*. Скопје: АЕА.
- Флобер, Г. 1977. *Сентиментално воспитување*. Скопје: Култура et al.
- Харди, Т. 2010. *Непознатиот Џуд*. Скопје: Аквариус.
- Харди, Т. 1977. *Теса од д'Убервил*. Скопје: Култура et al.

## II ДОПОЛНИТЕЛНА ЛИТЕРАТУРА

- Adorno, T. W. 1979. *Estetička teorija*. Beograd: Nolit.
- Aleksander, D. V. 2007. *Sociologija umetnosti*. Beograd: Clio.

- Auerbah, E. 1978. *Mimesis: Prikazivanje stvarnosti u zapadnoj književnosti*. Beograd: Nolit.
- Backer, J. G. 1980. *Realism in Modern Literature*. New York: Ungar Publishing Co.
- Bastide, R. 1981. *Umjetnost i društvo*. Zagreb: Školska knjiga.
- Berđajev, N. 1981. *Duh Dostojevskog*. Beograd: Književne novine.
- Bloh, E. 1981. *O umjetnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
- Bourdieu, P. 1995. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Los Angeles: Stanford University Press.
- Byerly, A. 1998. *Realism, Representation and the Arts in Nineteenth-Century Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Escarpit, R. 1972. *Revolucija knjige*. Zagreb: Prosvjeta.
- Flaker, A. 1965. *Ruski klasici XIX stoljeća*. Zagreb: Školska knjiga.
- Francastel, P. 1974. *Studije iz sociologije umetnosti*. Beograd: Nolit.
- Furst, L. R. (Ed.). 1992. *Realism*. London: Longman.
- Garaudy, R. 1968. *O realizmu bez obala*. Zagreb: Mladost.
- Harvey, D. 1990. *The Condition of Postmodernity*. Oxford: Blackwell.
- Hauser, A. 1977. *Filozofija povijesti umjetnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
- Hutcheon, L. 1988. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London: Routledge.
- Ilić, M. 1980. *Sociologija kulture i umetnosti*. Beograd: Naučna knjiga.
- Kohan, S. P. 1954. *Istorija zapadnoevropske književnosti*. Sarajevo: Veselin Masleša.
- Levine, G. 1981. *The English Realist Imagination: English Fiction from Frankenstein to Lady Chatterly*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lukács, G. 1986. *Roman i povijesna zbilja*. Zagreb: Globus.
- Lukács, G. 1972. *Studies in European Realism: A Sociological Survey of the Writings of Balzac, Stendhal, Zola, Gorky and Others*. London: Merlin Press.

- Marino, A. 1997. *Moderno, modernizam, modernost*. Beograd: Narodna knjiga.
- Morris, P. (Ed.). 1994. *The Bakhtin Reader*. London: Arnold.
- Petrović, S. 1979. *Savremena sociologija umetnosti*. Beograd: Privredni pregled.
- Poggioli, R. 1975. *Teorija avangardne umetnosti*. Beograd: Nolit.
- Schram, D. and Steen, G. 2001. *The Psychology and Sociology of Literature*. Philadelphia: John Benjamins Publishing Co.
- Solar, M. 1976. *Književna kritika i filozofija književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
- Solar, M. 2003. *Povijest svjetske književnosti*. Zagreb: Golden Marketing.
- Stanojević, V. 1972. *Tragedija genija*. Beograd: Napredak.
- Stern, J. P. 1973. *On Realism*. London: Routledge.
- Šafranek, I. i Polanščak, A. 1974. *Francuski realistički romani XIX st.* Zagreb: Školska knjiga.
- Williams, R. 1974. *The English Novel from Dickens to Lawrence*. St. Albans: Paladin.
- Žmegač, V. 1976. *Književno stvaralaštvo i povijest društva: književno-sociološke teme*. Zagreb: Liber.
- Велш, В. 2000. *Наша постмодерна модерна*. Нови Сад: ИК Зорана Стојановића.
- Лукић, С. 1968. *О реализму*. Београд: Просвета.
- Недељковић, Д. 2011. *Велико доба руске књижевности*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Петковска, А. 2009. *Есеи од социологијата на културата*. Скопје: Аз-буки.
- Тигем, ван П. 1932. *Преглед историје европске књижевности*. Београд: ИК Геца Кон.
- Џепароски, И. 1993. *Во потрага по изгубениот тоталитет*. Скопје: Култура.
- Џепароски, И. 2009. *Уметничкото дело*. Скопје: Магор.