



**УНИВЕРЗИТЕТ У БАЊОЈ ЛУЦИ**  
**ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ**  
**БАЊА ЛУКА**



**Јована Дујаковић**

**Булгаковљево театролошко обликовање Гогољевих *Мртвих душа***

**Мастер рад**

Ментор:

Проф. др Игор Симановић

Бања Лука, 2024. година

**Ментор:** Др Игор Симановић

**Наслов мастер рада:** „Булгаковљево театролошко обликовање Гогољевих *Мртвих душа*“

**Резиме:** Предмет овог мастер рада је Булгаковљево театролошко обликовање Гогољевог романа *Мртве душе*. У току анализе, рад ће се бавити уочавањем сличности и разлика између драме и романа, као и приказивањем начина на који Булгаков трансформира Гогољев роман у оригинално дјело. Основни метод којим ћемо се служити у поменутом процесу је компаративни метод. У жељи да се стави акценат на Булгаковљев позоришни и драмски рад и прикаже његов однос према позоришту, театролошка адаптација Гогољевог романа препозната је као основа овог истраживања. Методолошки оквир за рад, заснован је на репрезентативним текстовима о Булгаковљевом и Гогољевом стваралаштву, али и на истакнутим радовима који се тичу позоришне игре, питања жанра, као и жанровског одређења поеме и комедије.

Уводни дио рада посвећен је Булгаковљевом књижевном раду, при чему је акценат стављен на његов позоришни и драмски рад, са посебним освртом на драму *Мртве душе*. У овом дијелу рада приказан је и развој драме у совјетском периоду, кроз који се јасно виде ограничења и проблеми са којима су се ствараоци тог доба суочавали. Такође, истакнут је позоришни потенцијал који нуди Гогољев роман, као и Гогољев однос према позоришту и његов драмски рад. Теоријски оквир о позоришту и позоришној игри дат је кроз изабране текстове из научне литературе. Централни дио рада обухвата саму анализу процеса трансформације и нивое које она обухвата кроз примјере из романа и драме. Први ниво анализе посвећен је трансформацији структуре Гогољевог романа, при чему ћемо приказати сличности између романа и драме, као и гдје Булгаков слиједи Гогоља, а гдје одступа од њега да би прилагодио текст захтјевима театра. Други сегмент анализе односи се на Булгаковљево жанровско одступање од Гогоља и начин на који Булгаков жанровски трансформира Гогољев роман редукујући из њега елементе поеме да би дошао до жанра комедије. На овом нивоу анализе, акценат је стављен на Гогољево поимање поеме, питање жанра, као и на механизме којима се Булгаков служио да би своју драму уклопио у жанр комедије. Трећи ниво анализе усмјерен је на Булгаковљев однос према ликовима и начин на који користи игровни и комички потенцијал који му је Гогољ понудио у свом роману. Тек када се оголе ликови на сцени, постаје јасан коначни модел трансформације који је Булгаков извршио преобликујући Гогољеву поему у фарсу из које се није изгубила слика свијета онаквог

каког га је Гогољ представио у свом роману. Завршни дио рада представља сумирање закључака проистеклих из анализе Булгаковљеве трансформације Гогољевог романа-поеме *Мртве душе* и његовог театролошког обликовања.

**Кључне ријечи:** трансформација, структура, поема, комедија, ликови, игра, позориште.

**Научна област:** Хуманистичке науке

**Научно поље:** Компаративна књижевност

**Класификациона ознака (CERIF шифрарник):** Н 390

**Тип одбране лиценце Креативне заједнице:** Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY–NC–ND)

## САДРЖАЈ

I.	УВОД.....	1
II.	ТРАНСФОРМАЦИЈА СТРУКТУРЕ ГОГОЉЕВОГ РОМАНА .....	11
III.	ЖАНРОВСКА ТРАНСФОРМАЦИЈА ГОГОЉЕВИХ <i>МРТВИХ ДУША</i> .....	26
IV.	БУЛГАКОВЉЕВ ОДНОС ПРЕМА ЛИКОВИМА – ОД ПОЕМЕ ДО ФАРСЕ ....	35
V.	ЗАКЉУЧАК.....	46
VI.	ЛИТЕРАТУРА.....	50

## I. УВОД

Михаил Афанасијевич Булгаков (1891–1940) ступа на књижевну сцену двадесетих година прошлог вијека, када каријеру доктора ставља у други план и у потпуности се посвећује умјетничком позиву. Због политичких дешавања у Русији совјетског доба, већина Булгаковљевих дјела није објављена за његова живота, али роман *Бела гарда* почиње објављивати 1925. године. Овај роман представља његово прво значајно дјело посвећено периоду грађанског рата у Украјини. Како наводи Миливоје Јовановић, друга Булгаковљева прозна дјела двадесетих година слиједи основну идеју *Беле гарде* испитујући положај различитих личности у домену свакодневице, која не подлијеже непосредном историјском утицају.<sup>1</sup> Ову тематску нит слиједи *Белешке младог лекара* (1925–1927), које претходе догађајима из романа *Бела гарда*. Булгаковљева сатирична проза, на челу са *Ђаволијадом* (1925) углавном се односи на гротескно-сатиричне новеле засноване на апсурду који настаје када се незналица дочепа науке.<sup>2</sup> У његовој заоставштини је касније откривен и незавршен *Позоришни роман*, али је свакако његово најзначајније дјело роман *Мајстор и Маргарита* (1928–1940), јер представља синтезу Булгаковљевог цјелокупног стваралаштва и спада у једно од најзначајнијих дјела свјетске књижевности. Спојивши сатиру и филозофска питања односа добра и зла, Булгаков је кроз лик несхваћеног ствараоца Мајстора и судбину његовог дјела о Исусу Христу и Понтију Пилату приказао московску свакодневицу, служећи се гротеском и фантастиком.<sup>3</sup> Булгаков Мајстора представља као умјетника у репресивној средини препуној сплетки, чија је судбина у рукама Јешуе и Воланда, представника добра и зла. Иако је овај роман несумњиво најзначајније Булгаковљево дјело, у његовој сјени је остао изузетно важан књижевни опус који се тиче позоришта и драме.

Булгаков своја дјела ствара непосредно након Октобарске револуције 1917. године, што је условило бројне потешкоће с којима се сусрео због репресивне власти, која је ометала и друге ствараоце тога доба. Совјетска власт је у највећој мјери

---

<sup>1</sup> Миливоје Јовановић, „Руска совјетска књижевност“, у: *Руска књижевност 2*, Едиција стране књижевности, Нолит, Београд, 1978, стр. 412, 413.

<sup>2</sup> Aleksandar Flaker, *Ruska književnost*, SNL, 1989, str. 129.

<sup>3</sup> Исто, стр. 129.

ограничила развој драме цензуришући готово сва дјела која су настајала у том периоду, што је многе писце, па и самог Булгакова, знатно спутавало да слободно искажу своја умјетничка стремљења. Циљ совјетске власти било је стварање новог театра за најшире друштвене слојеве, па је 1919. године основан Централни позоришни комитет чији је основни задатак била брига о васпитном карактеру репертоара.<sup>4</sup> Позориште у овом периоду губи своју основну умјетничку сврху и служи као средство пропаганде којим се шири комунистичка идеологија, при чему се репертоар планирао у складу са актуелним политичким циљевима. У почетку се његовала романтичарска јуначка драма и мелодрама, али ни она није одговарала васпитној политици. Развој драме тече у правцу реалистичке психолошке драме, али се ни она није усталила у позоришту, што се најбоље види на примјеру Булгаковљеве драме *Дани Турбина*, а касније се развила реалистичка јуначка драма.<sup>5</sup>

Ни други драмски жанрови нису се задуго одржали на позоришним репертоарима, а поготово сатиричне драме чији су писци бивали окарактерисани као контрареволуционари. Међутим, иако су драмски жанрови били у неповољној ситуацији, то није условило да позоришна умјетност доживи кризу у цјелини, што потврђује и мишљење Миливоја Јовановића да овај период представља врхунац руског драмског стваралаштва.<sup>6</sup> Честа појава на позоришној сцени двадесетих година била је драматизација постојећих прозних дјела револуционарне тематике с намјером да се истакне њихов идеолошки аспект. У овом периоду, поред *Дана Турбина*, Булгаков пише и драму *Бекство* (1926–1928), посвећену револуционарним дешавањима, у којој приказује покушај моралног укључивања у нови социјално-политички поредак.<sup>7</sup> Драме о грађанском рату замјењује нови репертоар посвећен савременом животу из периода НЕП-а, при чему су водећи жанрови били водвиљ, комедија и сатира. Драмски писци проговарају о феномену малограђанштине у идеализованој стварности, гдје долази до борбе личности и времена. Проблем бирократије покренут је у драмама које тематизују социјалистичку изградњу, а једна од њих је и Булгаковљева драма *Пурпурно острво* (1928) која проблематизује контролу бирократског система над умјетношћу.

---

<sup>4</sup> Миливоје Јовановић, „Руска совјетска књижевност“, нав. дј., стр. 431.

<sup>5</sup> Исто, стр. 431.

<sup>6</sup> Исто, стр. 432.

<sup>7</sup> Исто, стр. 433.

Тридесетих година прошлог вијека драма се развијала у духу борбе за социјализам и њена функција била је примарно дидактичка. Строга контрола писане и јавне ријечи задржала се и у овом периоду, па су позоришним репертоаром управљали Главни комитет за репертоарску политику и сам Стаљин.<sup>8</sup> Булгаковљев положај у овом раздобљу постаје још тежи, наиме, на листи суспендованих представа нашле су се *Бекство*, *Пурпурно острво* и *Молијер*, али је на Стаљинову иницијативу у Художествени театар враћена драма *Дани Турбина* и Булгаков добија позицију асистента редитеља, али су му се уз ову драму изводиле још само *Мртве душе*. Идеолошка спрега условила је да многи драмски писци престану са радом, а остали су били приморани да прерађују своја дјела у складу са захтјевима Главног комитета. Булгаков пише неколико драма у којима тематизује однос интелектуалца-ствараоца и примитивне средине која нема разумијевања за његову генијалност. Такве су драме *Блаженство* (1934) и *Иван Васиљевич* (1935).<sup>9</sup> Развој драме тече у правцу историјске драме у којој се у први план истичу значајне историјске личности, њихов однос према народу и слава Русије. Пишу се и драме о положају умјетности и умјетника у друштву, као и однос умјетника и власти, што Булгаков тематизује у својим драмама *Последњи дани*, *Молијер* и *Дон Кихот*, гдје главни јунак-стваралац долази у сукоб са свакодневицом и заосталим духом епохе. Иако је ријеч о умјетницима из прошлости, кроз ликове Пушкина, Молијера и Сервантеса, Булгаков проговара о тешком положају писаца – умјетника у ригорозном систему, који гуши умјетничку слободу.<sup>10</sup>

Као што је већ речено, Булгаковљев драмски опус претрпио је бројне измјене под притиском социјалистичке власти и њене идеологије, што је довело до тога да готово све његове драме постоје у више верзија, јер је Булгаков попустио под притиском власти у жељи да своја драмска одтварања прикаже и на позоришној сцени.<sup>11</sup> Његове драме су код дијела публике и критике дочекиване са одушевљењем, док је остатак критичара ишао у другу крајност и негирао било какву вриједност Булгаковљевих позоришних остварења. Тенденцију да преобликује прозно дјело у драмско, Булгаков је показао већ са драмом *Дани Турбина*, јер ју је написао на основу свог романа *Бела гарда*, који обилује драмским елементима. Драма је писана за Художествени театар и прва верзија није

---

<sup>8</sup> Исто, стр. 447.

<sup>9</sup> Исто, стр. 448.

<sup>10</sup> Исто, стр. 452.

<sup>11</sup> Миливоје Јовановић, „Напомене“, у: Михаил А. Булгаков, *Драме I*, Српска књижевна задруга, Народна књига, Београд, 1985, стр. 361.

наишла на повољне оцјене, па је Булгаков направио одређене измјене. Извођење ове представе остало је упамћено по великој борби која се водила поводом одобравања њеног извођења у позоришту. Велики позоришни ауторитет тога доба – Станиславски, пријетио је својом оставком уколико ова драма не буде приказана на позоришној сцени. Упркос великим недаћама, драма је доживјела велики успјех и како каже Миливоје Јовановић: *постала најзначајнији догађај у послеоктобарској историји руског театра*<sup>12</sup>. Дрamu *Зојкин стан* (1925) Булгаков је окарактерисао као трагичну фарсу, а настала је по мотивима истинитог догађаја који је прочитао из криминалистичке рубрике тадашње штампе. Премијера ове представе није прошла онако како је Булгаков очекивао с обзиром на то да је режисер Попов приказао представу у облику лирско-криминалне комедије. Међутим, ни ова драма није имала дуг вијек у позоришном извођењу јер су је 1929. године суспендовали критичари који су првобитно били и против *Дана Турбина*.<sup>13</sup> Занимљива чињеница је да је београдска премијера ове представе изазвала прави скандал, па је Булгаков морао да напише нови верзију представе за париску премијеру 1935. године.<sup>14</sup>

Нецензурисану верзију *Пурпурног острва* Булгаков објављује 1924. године, а драма је настала на основу његове истоимене новеле.<sup>15</sup> Четири године након објављивања, драма је доживјела позоришно приказивање у Камерном театру у Москви, а критика је дала изузетно неповољне оцјене представи карактеришући је као контрареволуционарну, што је условило да убрзо буде скинута са репертоара. Слична ситуација била је и са драмом *Бекство* чија је премијера требало да буде изведена у Художественном театру, међутим, комисија за цензуру имала је негативну оцјену драме и касније је лично Стаљин утицао на то да не буде изведена за вријеме Булгаковљевог живота.<sup>16</sup> За потребе лењинградског Црвеног театра, Булгаков пише 1930. године драму *Адам и Ева*, али ни она није изведена јер ју је иста комисија оцијенила као лошу. Што се тиче драме *Блаженство* (1934), сачувале су се њене три прераде, али ниједна није угледала свјетлост дана на позоришној сцени.<sup>17</sup> Једној од верзија ове драме Булгаков даје

---

<sup>12</sup> Исто, стр. 363.

<sup>13</sup> Исто, стр. 365.

<sup>14</sup> Исто, стр. 365.

<sup>15</sup> Milan Čolić, "Predgovor", u: Mihail. A. Bulgakov, *Četiri drame*, Nolit, Beograd, 1983, str. 13.

<sup>16</sup> Миливоје Јовановић, „Напомене“, у: Михаил А. Булгаков, *Драме I*, нав. дј., стр. 367.

<sup>17</sup> Исто, стр. 368.

назив *Иван Васиљевич* и она је била намијењена за извођење у Театру сатире, али је убрзо суспендована са репертоара.

Суспензији *Ивана Васиљевича* допринијела је негативна оцјена драме *Молијер (Братство лицемера)* која је завршена четири године раније, 1930. године. Тема драме је положај умјетника који зависи од воље власти, а то није одговарало позоришту под изговором да су им потребне драме савремене тематике. До премијере ове драме дошло је тек 1936. године након бројних неслагања између Булгакова и Станиславског, што је резултирало Булгаковљевим ултиматумом Станиславском и Художественном театру да представа мора бити изведена онако како он жели.<sup>18</sup> Критике су добили и Булгаков и Художествени театар у чланку „Правде“, чији аутор драму карактерише као лажну и лошу, а у позадини ових критика поново је стајао Стаљин, препознавши себе у лику Луја XIV.<sup>19</sup> Године 1934. Булгаков започиње рад на драми *Последњи дани* посвећеној Пушкину, која је, такође, претрпјела низ измјена и коначно је изведена тек 1943. године, три године након Булгаковљеве смрти. У посљедњим годинама живота театролошки обликује Сервантесов роман *Дон Кихот* и ова представа је након премијере 1941. године добила изузетно позитивне критике, али нажалост, Булгаков није дочекао да их чује.<sup>20</sup> Драма *Малоумни Журден* (1932) представља његову адаптацију Молијерове драме *Грађанин као племић*, а у том периоду пише и драму *Рат и мир* по Толстојевом роману. Булгаков је одраније имао жељу да напише драму о Стаљиновој младости из његовог батумског периода, што је и реализовао 1939. године. Намјера Художественног театра је била да се ова драма изведе у част Стаљиновог шездесетог рођендана, с чим се писац у почетку није слагао, јер је очекивао неповољне реакције. То се и обистинило када је Стаљин забранио извођење представе, а као разлог је навео да нема потребе писати о његовој младости јер су у том периоду сви људи исти.<sup>21</sup>

Булгаков је примарно био човјек театра, што се види из његовог позоришног ангажовања и богатог драмског опуса, па је разумљиво што се и у већини његових прозних дјела могу препознати драмски елементи. Овај случај није изаостао ни у његовом најзначајнијем књижевном остварењу – роману *Мајстор и Маргарита*, на ком је Булгаков радио од 1928. до 1940. године. Роман је немогуће посматрати без

---

<sup>18</sup> Миливоје Јовановић, „Напомене“, у: Михаил А. Булгаков, *Драме II*, Српска књижевна задруга, Народна књига, Београд, 1985, стр. 364.

<sup>19</sup> Исто, стр. 365.

<sup>20</sup> Исто, стр. 367.

<sup>21</sup> Исто, стр. 369.

позоришног оквира, који прожима све његове аспекте. Позоришне елементе романа истиче Рита Ђулијани у свом раду *Жанрови руског пучког театра и Мајстор и Маргарита М. А. Булгакова*. Првих година совјетске власти примјетан је велики утицај руског народног позоришта, па су у позориштима извођене представе са елементима балагана (дрвено позориште), комедије маске и циркуса.<sup>22</sup> Ђулијани везу између Булгакова и позоришта види као симбиотичку, што потврђује пиščев цјелокупни опус и позоришни рад.<sup>23</sup> Она примјећује да је у скоро сваком аспекту романа *Мајстор и Маргарита* присутан неки елемент руског народног позоришта и то на нивоу структуре, тематском и формалном нивоу, као и на лексичком плану. Булгаков користи елементе вертепа<sup>24</sup> што се види у аспектима „романа у роману“, гдје се на вишем нивоу одиграва прича о Исусу Христу, а на нижем се приказује руска свакодневица. Елементи петрушке<sup>25</sup> и циркуса највидљивији су у погледу теме и форме романа, гдје ликови, поготово Воландова демонска трупa, имају особине ликова из народног позоришта, што се најбоље види у њиховом изгледу, понашању, али и у начину говорења и ријечима карактеристичним за народно позориште.<sup>26</sup>

Булгаковљева способност да повезује драмске и прозне елементе очигледна је и у бројним позоришним адаптацијама романа. Познато је чињеница да је Булгаков изузетно поштовао Гогољев рад, па није ни чудно што је започео рад на театролошком обликовању његових *Мртвих душа* 1930. године за потребе Художественог театра. Прва варијанта драме имала је дванаест слика са прологом, али је Булгаков поприлично одступио од оригиналног дјела уводећи нове ликове и дијалоге с намјером да прикаже сопствено схватање Гогољевог приступа тексту.<sup>27</sup> Међутим, Булгаковљево рјешење се никако није допало Данченку, а касније ни Станиславском који је преузео руковођење умјетничке реализације представе, окарактерисавши ову верзију као гротескну.<sup>28</sup> Булгаков је направио нову верзију драме која је минимално одступала од Гогољевог текста и она је коначно прихваћена. Одржано је преко триста проба представе и премијера се коначно

---

<sup>22</sup> Rita Đulijani, „Žanrovi ruskog pučkog teatra i Majstor i Margarita M. A. Bulgakova“, u: *Pojmovnik ruske avangarde 3*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1985, str. 258.

<sup>23</sup> Исто, стр. 259.

<sup>24</sup> Вертеп је представљао облик луткарског позоришта са библијском тематиком.

<sup>25</sup> Петрушка је облик луткарског позоришта.

<sup>26</sup> Rita Đulijani, „Žanrovi ruskog pučkog teatra i Majstor i Margarita M. A. Bulgakova“, u: *Pojmovnik ruske avangarde 3*, nav. dj., str. 268.

<sup>27</sup> Миливоје Јовановић, „Напомене“, у: Михаил А. Булгаков, *Драме II*, нав. дј., стр. 369.

<sup>28</sup> Исто, стр. 369, 370.

десила 28. новембра. 1932. године.<sup>29</sup> За разлику од других Булгаковљевих представа, које су имале кратак вијек на сцени због суспензија власти, *Мртве душе* одржале су се на репертоару Художественог театра све до краја шездесетих година. Представа је доживјела успјех и у другим совјетским позориштима, али и у Лондону, Њујорку и другим свјетским градовима.<sup>30</sup>

Имајући у виду да је и Гогољ био позоришни човјек и драмски писац, није ни чудо да његове *Мртве душе* обилују позоришним елементима, што Булгаков препознаје и уноси у своју драму. Позоришни рад је за Гогоља био изузетно важан и настојао је да својим драмама унесе нешто ново у руско позориште, које је по његовом мишљењу било лоше, јер се инсистирало на ефекту који представа производи, а не на суштини. Комедија је била жанр који је Гогољ највише волио и сматрао је да се комично крије свуда – само га треба препознати.<sup>31</sup> Он је позоришну сцену превасходно видио као „катедру“ с које се држи предавање друштву и због тога је сматрао да се у домаћем позоришту морају представљати руски карактери, како би народ на сцени видио све оно што у руском друштву не ваља.<sup>32</sup> Међутим, његове комедије углавном нису схватане на прави начин, јер се акценат стављао на пуки смијех, а не на оно што је Гогољу било најважније, а то је поука коју гледаоци и већина кртичара нису учавали. Изабравши комедију као примарни жанр својих драмских остварења, Гогољ се сусретао са бројним недаћама, јер је комедија задирала у оне аспекте друштва и власти чије приказивање на сцени не би било дозвољено због цензуре, која је и у том периоду била присутна, али у мањој мјери у односу на социјалистички период. Његове *Мртве душе* препуне су комике која произилази из понашања ликова и слике руског друштва тога доба. Оно што у Гогољевом роману можда у највећој мјери одговара драми јесу дијалози између ликова, али и сам главни лик – Чичиков, који готово увијек носи маску. С обзиром да Булгаковљева прва верзија *Мртвих душа* није прихваћена, у коначном облику његове драме дијалог је готово идентичан као у роману, што додатно наглашава игровни потенцијал који он носи. Главни лик романа је заправо глумац, који константно игра различите улоге и претвара се да је неко ко није. Драму која се одиграва међу ликовима у роману Булгаков преноси у своју комедију, али је обликује тако да одговара захтјевима театра, јер је његова намјера

---

<sup>29</sup> Исто, стр. 370.

<sup>30</sup> Исто, стр. 370.

<sup>31</sup> Зоран Божовић, „Објашњења и речник“, у: Николај В. Гогољ, *Драмска дела*, Народна књига, Београд, 1970, стр. 359.

<sup>32</sup> Исто, стр. 360.

у току писања ове драме била да се она изведе у позоришту. Бесмисленост писања драмских текстова, без њиховог позоришног извођења истицао је и Гогољ, сматрајући да драма може да живи само кроз игру на сцени.<sup>33</sup>

Еуген Финк у својој књизи *Основни феномени људског постојања* издваја игру као пети основни феномен људске егзистенције. Само кроз игру, која захтијева машту, човјек је у стању да обликује нову стварност и егзистира у њој одређени период, јер они који се играју улазе у тај нови свијет игре и у њему имају своју улогу.<sup>34</sup> Људска игра разликује се од животињске и игре природе по томе што људи у току играња производе привид у коме је *играч такође човек који се игра, и истодобно човек „улоге у игри“*<sup>35</sup>. Управо позоришна игра представља посебан облик игре у којој учествују и они који игру посматрају – гледаоци, и заједно са играчима (глумцима) чине *заједницу игре*<sup>36</sup>. Као основне особине скоро сваке игре, а нарочито позоришне, Финк издваја тежњу ка мноштву обличја, навлачењу маски и „замумуљивању“, као и склоност „индиректном саопштавању“.<sup>37</sup> Финк посебно истиче и феномен игре у игри, односно представе у представи, као и феномен маскиране игре, која се разликује од лицемјерства<sup>38</sup>. Игра је посебна по томе што има способност да у себи обухвати све друге феномене људске егзистенције: рад, борбу, љубав и смрт, али и саму себе и као таква чини „огледало живота“.<sup>39</sup>

Феноменом игре бави се и Младен Шукало у свом огледу *Игра исписана огледалом*, гдје истиче да је игра једно од бића позоришта и да ако је глумац човјек, он самим тим мора бити и играч, јер у својој основи *позориште је ипак игра*.<sup>40</sup> Шукало истиче да је и сам Шекспир у својој комедији *Како вам драго* рекао да је цијели свијет глумиште – позорница, а све оно што се дешава на позорници игра: *Умјетност врло често посједује форме игре, врло често се с њом поистовјећује: најбољи је примјер позориште, позоришна игра, која је у начелу неспорно умјетност...*<sup>41</sup> У „Приређивачкој

---

<sup>33</sup> Исто, стр. 361.

<sup>34</sup> Еуген Финк, *Основни феномени људског постојања*, Филозофски факултет, Преводи, Бања Лука, 2004, стр. 340.

<sup>35</sup> Исто, стр. 352.

<sup>36</sup> Исто, стр. 357.

<sup>37</sup> Исто, стр. 359, 360.

<sup>38</sup> Исто, стр. 375.

<sup>39</sup> Исто, стр. 385.

<sup>40</sup> Младен Шукало, *Велике илузије*, Друштво чланова Матице српске у Републици Српској, Бања Лука, 2020, стр. 20, 21.

<sup>41</sup> Исто, стр. 93.

исповијести“ у склопу часописа *Талија под маском*, Шукало наводи да је идеја за настанак текста *Игра исписана огледалом* управо потекла од Хамлетовог схватања позоришта као огледала природе и Финковог одређења игре као огледала живота. Шукало природу позоришта види у умјетничком чину који се заснива на илузији, а ту илузију чини и сједињење маске и бића које је носи.<sup>42</sup>

У студији *Homo ludens – o podrijetlu kulture u igri* Јохан Хојзинга издваја драму као једини књижевни род који је сачувао присну везу са игром јер: *Драма се назива игром, она се одиграва*<sup>43</sup>, а они који се играју, стављају маске и облаче костиме нису ништа друго него глумци који се *заносе*<sup>44</sup> својом глумом, али су свесни да играју. Ослањајући се на закључке до којих је дошао Хојзинга у својој студији, Роже Кајоа пише расправу под називом *Игре и људи*. Као једну од основних карактеристика игре Кајоа издваја свјесно прихватање илузије коју свијет игре представља. *Игра може да се састоји не само у развијању неке активности или поковавању судбини у некој фиктивној средини него и у томе да лично постанемо нека измишљена личност и да се сходно томе и понашамо.*<sup>45</sup> Играч (глумац) привремено одбацује своју личност да би представљао неког другог и овај феномен Кајоа назива *мимикријом*<sup>46</sup>.

Посебност драме огледа се у томе што свој потпуни облик доживљава тек када буде изведена на позоришној сцени. Она из писаног текста прераста у други вид умјетности – позориште, које представља *тренутни склад између живог човека (који собом – ствара... од спољњег обличја и покрета, у богатим скалама све тамо до неухватљиве мисли) и другог живог човека (који прима).*<sup>47</sup> Иако је позориште углавном засновано на драми, битно је истаћи да постоје облици позоришта без драме, али драма без позоришног извођења остаје само литература – текст који није оживљен. Драма је повезница између књижевности и позоришта, а готово свако позоришно остварење чине писана драма, редитељ који драму преобликује у представу, глумци који оживљавају ликове пред публиком, као и други елементи позоришне сценографије.<sup>48</sup> Бора Глишић

---

<sup>42</sup> Младен Шукало, „Талија под маском“, *Крајина*, Часопис за књижевност и културу, година III, број 11, 2004, стр. 13.

<sup>43</sup> Johan Huizinga, *Homo ludens – o podrijetlu kulture u igri*, Naprijed, Zagreb, 1992, str. 132.

<sup>44</sup> Исто, стр. 23.

<sup>45</sup> Роже Кајоа, *Игре и људи. Мaska и занос*, Nolit, Београд, 1979, str. 47.

<sup>46</sup> Термин мимикрија се превасходно односи на способност одређених организама да прилагоде свој изглед животној средини.

<sup>47</sup> Бора Глишић, *Позориште*, Завод за издавање уџбеника социјалистичке републике Србије, Београд, 1964, стр. 8.

<sup>48</sup> Исто, стр. 137.

издваја глуму као посебан елемент који игра улогу *сарадника у заједничком стварању*<sup>49</sup> између драме и позоришта и она служи као својеврсна допуна свему ономе што драмским текстом не може бити исказано. Глишић позориште одређује као специфичан друштвеним феномен у ком учествују писац/режисер, глумци и гледаоци и својим дјеловањем остварују потпун умјетнички склад.<sup>50</sup> У својој студији *Суштина позоришта* Френсис Фергасон износи свој поглед на позоришну умјетност кроз анализу појединих драма. Он драму искључиво посматра као извођачку умјетност која се изводи на позорници испред публике. Марта Фрајнд истиче да је Фергасонова студија у великој мјери условила схватање позоришта као нераскидиве везе између драме и сценског извођења, као и веза коју позориште остварује са ритуалним чином.<sup>51</sup>

У жељи да се стави акценат на дио Булгаковљевог стваралаштва, који се тиче позоришта и драме, предмет овог рада биће анализа театролошког обликовања Гогољевог романа. Узимајући у обзир да је Булгаков био један од оних писаца који су стварали у оквирима Гогољеве традиције, што истиче и Александар Флакер<sup>52</sup>, и да је он прије свега био позоришни човјек, његова намјера да театролошки обликује Гогољеве *Мртве душе* никако се није могла зауставити само на драмском тексту. Он драму *Мртве душе* пише с циљем да је „оживи“ на позоришној сцени, а то му је омогућио богат драмски потенцијал који је Гогољ унио у своје дјело. Први корак у анализи биће евиденција мјеста у којима Булгаков слиједи Гогоља, као и оних у којима одступа од њега да би се на крају показао игровни потенцијал Гогољевог романа и како га Булгаков користи. Такође, показаће се модел трансформације којим се Булгаков служи приликом преобликовања постојећег текста у оригинално дјело, при чему сажима вријеме и простор у намјери да их прилагоди захтјевима театра. Богат сиже Гогољевог романа Булгаков уклапа у дванаест слика с прологом. Анализа ће бити усмјерена и на ликове у драми, а поготово на главног лика који је и у Гогољевом роману представљен као савршен глумац. Поред свих наведених аспеката анализе, коначна тежња овог рада биће и приказивање Булгаковљевог оквирног односа према позоришту и његово схватање позоришне умјетности.

---

<sup>49</sup> Исто, стр. 138.

<sup>50</sup> Исто, стр. 143.

<sup>51</sup> Frensis Ferguson, *Suština pozorišta*, Nolit, Beograd, 1970, str. 321.

<sup>52</sup> Aleksandar Flaker, *Ruska književnost*, SNL, 1986, str. 129. Двадесетих година настаје и сатирична poema *Чичиковљеве пустоловине* у којој Булгаков исмијава тадашњи режим спајајући ликове Гогољевог романа *Мртве душе* и његове комедије *Ревизор*.

## II. ТРАНСФОРМАЦИЈА СТРУКТУРЕ ГОГОЉЕВОГ РОМАНА

Булгаков своју драму *Мртве душе* у поднаслову одређује као комедију насталу на основу Гогољеве истоимене поеме: *Комедија по Гогољевој поеми „Мртве душе“ (Дванаест слика с прологом)*. Све цјелине дрме, осим дванаесте слике<sup>53</sup>, засноване су на првом дијелу Гогољевих *Мртвих душа*. Драму отвара пролог, а дванаест слика распоређено је у четири чина:

1. Пролог – у Чичикову се јавља идеја да би могао куповати мртве душе;
2. Први чин:
  - Слика прва: Чичиковљево представљање губернатору;
  - Слика друга: Вечеринка у губернаторовој кући, гдје упознаје спахије Манилова, Собакевича, Ноздрјова и друге важније људе из губерније;
  - Слика трећа: Посјета Маниловки и прва куповина мртвих душа;
  - Слика четврта: Посјета Собакевичу;
3. Други чин:
  - Слика пета: Посјета Пљушкиновом спахилуку;
  - Слика шеста: Чичиковљев одлазак код Ноздрјова;
  - Слика седма: Код спахинице Коробочке;
4. Трећи чин:
  - Слика осма: Бал код губернатора и познанство са губернаторовом ћерком;
  - Слика девета: На вечери код губернатора, гдје се дешава сукоб с Ноздрјовом;
5. Четврти чин:
  - Слика десета: Код тужиоца – након бројних теорија Чичиков бива окарактерисан као *сумњиво лице*;
  - Слика једанаеста: Чичиков се у хотелској соби успаничено спрема за полазак;
  - Слика дванаеста: Тамница – Чичиковљев очај и ослобођење.

---

<sup>53</sup> Дванаеста слика дијелом свог садржаја одговара ненумерисаном поглављу из другог дијела Гогољевих *Мртвих душа* у којем Чичиков бива ухапшен.

## 1.1. ПРОЛОГ

Садржајем пролога, Булгаков у великој мјери одступа од начина на који нас Гогољ уводи у свој роман. Наиме, драма започиње Чичиковљевим разговором са секретаром Старатељског савјета, што се код Гогоља дешава тек на крају, у једанаестом поглављу. Булгаков изоставља причу о Чичиковљевом поријеклу, дјетињству и претходном животу, али у први план истиче кључни моменат за главног јунака, а то је рађање идеје о куповини мртвих душа. Простор у ком се одиграва ова сцена знатно се разликује од романа – умјесто у канцеларији, Чичиков са секретаром разговара у сепареу престоничке крчме у којој се опијају и други представници власти. У роману је јасно објашњено како је Чичиков дошао до улоге посредника између пропалих спахија и државне штедионице, али Булгаков те дијелове изоставља да би представио тренутак у ком Чичиков схвата да му се рукавице које тражи већ налазе за појасом<sup>54</sup>. Дио разговора секретара и Чичикова, као и његов монолог на крају пролога, готово су исти као код Гогоља. Служећи се крчком, као простором у ком се врше државни послови, Булгаков поставља оквир чиновничке корупције у ком ће се кретати сви представници власти у драми, на челу са главним јунаком.

Подмитивши секретара, Чичиков наглашава да је пола сељака са имања помрло, а на то добија одговор: *Ако се у пописној листи воде као живи, значи да су живи.*<sup>55</sup> Ове секретарове ријечи постају окидач за рађање Чичиковљеве идеје, а управо пут ка реализацији те идеје представља садржај цијеле драме. Чичиковљев монолог на крају пролога, у ком он надахнуто износи свој план о куповини мртвих душа и просперитету, Булгаков преузима од Гогоља, али на крају истиче Чичиковљев страх да не буде ухваћен. У драми се на овом мјесту види Чичиковљева намјера да пронађе *забит* у којој лакше може купити мртве душе и да прво посјети губернатора. Та *забит* је у поеми одређена као губернијски град Н. у првом поглављу, а тек у десетом поглављу писац наводи да се тај град налази између двије престонице. Пролог „отварају“ и „затварају“ стихови Пушкинове пјесме *Црни вео (Молдавска песма)*.<sup>56</sup>

---

<sup>54</sup> Михаил А. Булгаков, *Мртве душе*, у: *Драме, књига II*, Српска књижевна задруга, Народна књига, Београд, 1985, стр. 278.

<sup>55</sup> Исто, 237.

<sup>56</sup> У преводу Јована Јовановића Змаја назив пјесме је *Црни вео*, али се у другим преводима јавља и *Црни шал*.

## 1.2. СЛИКА ПРВА

Иако је Чичиковљево упознавање са губернатором и другим виђенијим људима губерније у роману укратко описано, Булгаков га прилагођава драми, па цијелу прву слику чини дијалог између губернатора и Чичикова. Гогољ је свог јунака представио као „осредњег господина“ који је: (...) *ни леп ни ружан, ни сувише дебео ни сувише танак; не би се рекло да је стар, а ни да је сувише млад.*<sup>57</sup> Међутим, та осредњост се никако не би могла приписати Чичиковљевој вјештини ласкања и претварања, што се у драми јасно види из његовог разговора са губернатором, али и другим „важнијим“ људима. Информацију да губернатор воли ручни рад Булгаков користи да би сцени Чичиковљевог и губернаторовог упознавања дао комичан карактер. Губернатора затичемо у његовом кабинету у тренутку када везе новчаник од тила и пјева пјесму о заљубљеном старцу. Чичиков се губернатору обраћа патетичним фразама и с пренаглашеним поштовањем говорећи му оно што он жели да чује, а све то чини с намјером да обезбиједи себи мјесто у друштву уважених људи губерније, што на крају и постиже када га губернатор позове на *вечеринку*.

Булгаков овдје користи податке о Чичиковљевом претходном животу, али их скраћује наводећи функције које је Чичиков обављао да би у губернатору изазвао дивљење. Чичиков толико претјерује у лажној скромности и назива себе *персонификованим стрпљењем*<sup>58</sup>, јер је претрпио многе „неправде“ у служби, а свој живот пореди са лађом на таласима<sup>59</sup>. Губернатор на основу Чичиковљевих извјештачених поређења закључује да је он учен човјек. С друге стране, Чичиков, и сам у невјерици што се губернатор тако брзо хвата на мамац који је поставио, сматра губернатора будалом и наставља са слаткорјечивошћу, хвалећи „рајску“ губернију и губернаторов вез. Булгаков изоставља опис губерније и гостионице у којој борави Чичиков, али користи дијелове у којима Гогољ исмијава лажне вијести о губернијској власти, што се види у Чичиковљевим репликама.

---

<sup>57</sup> Николај В. Гогољ, *Мртве душе*, Просвета, Београд, 1956, стр. 5.

<sup>58</sup> Михаил А. Булгаков, *Мртве душе*, нав. дј., стр. 281.

<sup>59</sup> Ово поређење Булгаков преузима из другог поглавља романа, када Чичиков разговара са Маниловом, а исто поређење јавља се и у другом дијелу романа у нумерисаном поглављу, када Чичиков доспијева у тамницу и доживљава емотивни слом.

### 1.3. СЛИКА ДРУГА

Друга слика представља вечеринку код губернатора на коју је Чичиков позван. Прилагођавајући се захтјевима сцене, Булгаков окупља све градске великодостојнике на једном мјесту, гдје их Чичиков све упознаје, а у роману их он посјећује једног по једног. Такође, на овом догађају Чичиков упознаје и спахије Мањилова и Собакевича, што се дешава и у првом поглављу романа, али он у драми тада упознаје и Ноздрјова, док га у роману упознаје касније, код управника полиције. Булгаков изоставља дијелове у којима Гогољ описује „дебелу“ и „мршаву“ господу, као и његово исмијавање употребе француског језика.

У роману је Чичиковљево упознавање са спахијама укратко описано, али у драми писац даје опширније дијалоге са сваким спахијом. Чичиков прво упознаје Манилова и узајамно износе најбоље могуће мишљење о свим присутним људима. Булгаков користи Маниловљеве ријечи о селу и недостатку добрих сусједа које долазе тек касније, у другом поглављу романа, а на сцену уводи и његову жену Лизањку, коју Чичиков у роману упознаје када посјети њихов спахилук. Однос Манилова и његове жене је у роману детаљно објашњен, али Булгаков преузима само један цитат из романа (друго поглавље) на основу ког се може закључити да су имали хармоничан брак: *Отвори усташица, душо, да ти ставим ово парченце...*<sup>60</sup> Манилов позива Чичикова на своје имање, а у истом тренутку се иза завјесе појављује и Собакевич и упућује му исти позив. Булгаков овдје опет користи дијалог који се у роману јавља тек у петом поглављу, када Чичиков посјети Собакевичево имање. Мислећи да ће и на Собакевича слаткорјечивост имати исти утицај као на Манилова, Чичиков хвали предсједника и губернатора, али остаје збуњен Собакевичевим мишљењем: предсједник је масон и *будала какву свет није видео*<sup>61</sup>, а губернатор је дивљак и *највећи разбојник на свету*<sup>62</sup>. Описујући губернијске великодостојнике, Собакевич изговара: *Лупеж узјахао лупежа и лупежом тера*<sup>63</sup>, што Булгаков преузима од Гогоља, а занимљиво је да идентичну реченицу у драми изговара Чичиков у десетој слици.

---

<sup>60</sup> Михаил А. Булгаков, *Мртве душе*, нав. дј., стр. 283.

<sup>61</sup> Исто, стр. 284.

<sup>62</sup> Исто, стр. 284.

<sup>63</sup> Исто, стр. 284.

Након Собакевича, на сцени се појављују пијани Ноздрјов и његов зет Мижужев. Овдје Булгаков обједињује дијелове више разговора између Чичикова и Ноздрјова, који су се десили на различитим мјестима у роману (четврто поглавље), али издваја оне дијелове који најбоље показују Ноздрјовљев карактер. Ноздрјовљев говор о вашару, као и разговор са Мижужевом у поеми се јавља у четвртом поглављу, када сретну Чичикова у механи. Слика се завршава Ноздрјовљевим исмијавањем Собакевича и позивањем Чичикова на своје имање.

#### 1.4. СЛИКА ТРЕЋА

Трећа слика својим садржајем одговара другом поглављу романа у ком је описана Чичиковљева посјета Манилову, али Булгаков изоставља дијелове који се тичу Петрушкиног описа, Гогољевих ријечи о Русима, изоставља опис Маниловљевог имања, као и сцену ручка у којој Чичиков упознаје Маниловљеве синове, који се у драми и не помињу.

У драми Чичиковљева посјета Манилову почиње уласком у његов кабинет, при чему Булгаков преузима готово идентичан дијалог из романа, али користи дијелове дијалога из различитих фаза њиховог разговора. Након узајамних похвала, Чичиков прелази на поенту његове посјете и тражи од Манилова да купи мртве сељаке, а та сцена одиграла се на идентичан начин као у роману: Манилов је у почетку у шоку, али након Чичиковљевог објашњења да ту нема ничег противзаконитог, Манилов пристаје и поклања му мртве душе. Слика се завршава Маниловљевим објашњењем гдје се налази Собакевич и маштањем о заједничком животу које прекида спознаја да је поклонио мртве људе.

## 1.5. СЛИКА ЧЕТВРТА

Четвртом сликом Булгаков започиње низ битних измјена у односу на роман, а оне се тичу редослиједа којим Чичиков посјећује остатак спахија. У роману је Чичиков имао намјеру да посјети Собакевича, али због Селифановог пијанства и невремена завршава код Коробочке, међутим, у драми Булгаков реализује првобитни план. Да би прилагодио вријеме и простор театролошким захтјевима, Булгаков и овдје изоставља сцену судара каруца у којој Чичиков први пут види губернаторову ћерку, не знајући да је то она, а изоставља и описе пута, имања и Собакевичевог физичког изгледа. Ипак, Булгаков оставља његово име – Михаил Семјонович<sup>64</sup>, што алудира на Чичиковљев доживљај Собакевичевог изгледа као осредњег медвједа у роману. У драми Чичиков одмах започиње разговор о мртвим душама и Собакевич пристаје да му их прода за превелик новац. Дијалог је исти као у роману, па остатак четврте слике представља њихово договарање цијене и Собакевичево хваљење умрлих. Занимљиво је да у роману Чичиков на овом мјесту стиче утисак да играју у комедији: *Изгледа ми као да играмо на некој позорници, или да представљамо комедију...*<sup>65</sup> На крају слике Чичиков се распитује како да дође до Пљушкина, а у роману га Собакевич први помиње. У драми су изостављени дијелови у којима Гогољ говори о руској ријечи и надимцима.

## 1.6. СЛИКА ПЕТА

Петом сликом започиње други чин драме у ком ће Чичиков посјетити остале спахије. Спахије које Чичиков посјећује у другом чину – Пљушкин, Ноздрјов и Коробочка, не могу се поредити са Маниловом и Собакевичем, јер су њихови спахилуци и даље уређени и добро функционишу. Опис Маниловљевог и Собакевичевог имања је изостављен у драми, али то није случај са Пљушкиновим имањем, јер је сценографијом дочаран његово запуштено и пропало стање. Овим поступком писац додатно раздваја

---

<sup>64</sup> Михаил Семјонович је једно од имена којима Руси називају медвједа.

<sup>65</sup> Николај В. Гогољ, *Мртве душе*, нав. дј., стр. 149.

Пљушкина од претходних спахија, с обзиром на то да су они и даље своје спахилуке одржавали у добром стању. Булгаков и овдје слиједи дијалог из романа, али скраћује неке дијелове. Слика започиње Чичиковљевом забуном по питању Пљушкинове улоге на имању, а касније тече истим редослиједом као у роману: Пљушкин се жали на немаштину и лоше владање послуге, а Чичиков игра улогу добротвора који га лишава пореза на умрле сељаке. Одабраним дијалогом из шестог поглавља, Булгаков је у потпуности искористио комички потенцијал који је Гогољ понудио у роману. У драми је изостављен дио у ком се говори о Пљушкиновој прошлости и разлозима за пропадање спахилука, а изостављен је и Чичиковљев повратак у гостионицу.

### 1.7. СЛИКА ШЕСТА

Булгаков и у шестој слици одступа од Гогољевог редослиједа којим Чичиков посјећује спахије. Он у роману Пљушкина посјећује последњег, међутим, у драми је он трећи по реду, а након њега посјећује Ноздрјова. У шестој слици постаје јаснији још један разлог због којег Булгаков одваја посјету Пљушкину, Ноздрјову и Коробочки у посебан чин. Упознавање Чичикова и Ноздрјова у другој слици послужило је Булгакову да нагласи природу Чичиковљевог карактера. Упознавши Ноздрјова као пијаницу и човјека који измишља приче, Чичиков зна да са њим не мора пазити на ријечи, али и даље је на опрезу када му саопштава разлоге за куповину мртвих душа.

Разговор Ноздрјова, Мижужева и Чичикова суштински се не разликује од оног у роману (четврто поглавље), али Булгаков мијења редослијед дијалога и догађаја, као и у претходним сликама: слика започиње расправом пијаног Ноздрјова са Мижужевом, који жели да оде због своје жене, што Чичикову одговара јер жели да остане насамо са Ноздрјовом. Након тога, Ноздрјов показује Чичикову своје имање, а то је разлика у односу на роман у којем тој сцени присуствује и Мижужев и негира Ноздрјовљеве лажи. Даљи ток догађаја одговара роману и њих двојица настављају разговор о мртвим душама, гдје Ноздрјов нуди мртве душе бесплатно ако Чичиков од њега купи: ждрепца, риђу кобилу, ловачког пса, украдено штене и вергл. Дијалог Ноздрјова и његовог слуге Порфирија у сцени са штенетом исти је као у роману, али се она у роману дешава у механи на почетку четвртог поглавља, што Булгаков изоставља. С обзиром на то да је и

сам варалица, Ноздрјов добро процјењује Чичиковљев карактер и назива га дволичним (ово се дешава и у роману). Чичиков одбија Ноздрјовљев приједлог да играју партију карата, јер је то излагање неизвјесности, а након тога играју партију дама (ово се у роману дешава сутрадан), гдје Ноздрјов вара и Чичиков прекине партију. Ноздрјовљева бурна реакција доводи до тога да му Чичиков каже своје искрено мишљење о њему: *Ја тебе не сматрам ни за кога...*<sup>66</sup>

Булгаков скраћује вријеме и изоставља дио у ком Чичиков преспава код Ноздрјова. Међутим, у роману је тај дио веома битан јер Чичиков показује кајање што је дошао код Ноздрјова, јер се боји да га не ода. Слика се завршава Ноздрјовљевом бурном реакцијом и насртајем на Чичикова, што се разликује од романа, гдје Чичикова спасава окружни начелник који је дошао да испита Ноздрјовљеву умијешаност у други инцидент.

## 1.8. СЛИКА СЕДМА

У драми Чичиков посљедњу посјећује спахинуцу Коробочку, а у роману је посјећује одмах након Манилова. Као што је већ речено, Булгаков мијења редослијед Чичиковљевих посјета у зависности од угледа који спахије заузимају у друштву. На тој лествици, Коробочка је на посљедњем мјесту јер је њен спахилук најсиромашнији и на забаченом мјесту. Овдје Булгаков користи Гогољев коментар у роману о разлици између Коробочке и Маниловљеве жене: (...) *зар Коробочка збиља стоји тако ниско на бескрајној лествици човечјег савриенства?*<sup>67</sup> Такође, она је једина жена од које Чичиков купује мртве душе и његово понашање је према њој најслободније. Сматрајући је за „примитивну бабу“, Чичиков са њом разговара без претјераног опреза при избору ријечи. Чичиков код Манилова и Чичиков код Коробочке су два различита свијета. Његова маска полако пада, да би у седмој слици показао какав је заправо.

Временске прилике из претходне слике Булгаков преноси и на почетак ове, што одговара роману, јер Чичиков доспије на Коробочкино имање због олујног невремена. Оно што изоставља због организовања времена у складу са захтјевима сцене је чињеница да Чичиков прво доживи незгоду у олуји, преспава код Коробочке и тек

<sup>66</sup> Михаил А. Булгаков, *Мртве душе*, нав. дј., стр. 304.

<sup>67</sup> Николај В. Гогољ, *Мртве душе*, нав. дј., стр. 81.

сутрадан разговара о куповини мртвих душа. Њихов разговор слиједи дијалог из трећег поглавља романа, али је редослијед другачији. Слобода у Чичиковљевом говору и понашању најбоље се види у томе што се Чичиков не уздржава од псовања пред Коробочком и назива Ноздрјова *кучкиним сином*<sup>68</sup>. Разговор о куповини мртвих душа исти је као у роману – Чичиков полако губи стрпљење због Коробочкине неповјерљивости и сујевјерја, што доводи до тога да лупи столицом о под и пошаље је дођавола. Булгаков изоставља дио у ком му Коробочка диктира имена сељака, као и Чичиковљев повратак у механу. Слика се завршава Коробочкином наредбом служавки Фетињи да се спремају на пут у варош да би провјерили цијену по којој се продају мртве душе, што у роману није случај. У роману Коробочка ће се одједном појавити у граду, али овдје Булгаков унапријед најављује њен долазак да би постигао ефекат драмске напетости.

## 1.9. СЛИКА ОСМА

Осмом сликом Булгаков у великој мјери скраћује догађаје из романа и она започиње сценом бала код губернатора који се у роману дешава у осмом поглављу. Булгаков потпуно избацује догађаје из седмог поглавља романа: пишчево промишљање о положају писца и критичарима, Чичиковљево писање спискова умрлих сељака, боравак у суду са Маниловом и Собакевичем код предсједника суда Ивана Григоријевича и прославу код управника полиције. Међутим, Булгаков ипак користи неке дијелове дијалога из осмог поглавља, али их прилагођава захтјевима сцене и мијења ситуацију у којој се дијалози јављају.

Осма слика садржајем одговара осмом поглављу романа у ком се дешава бал код губернатора, али су изостављени дијелови у којима су описане губернијске госпође, разговори који су се водили поводом Чичиковљеве куповине сељака, као и анонимно писмо које Чичиков добија од неке даме. Слика започиње одушевљеним поздрављањем Чичикова од стране губернијске елите, што Булгаков досљедно преузима од Гогоља. Измјена коју писац драме прави тиче се Чичиковљевог упознавања губернаторове ћерке

---

<sup>68</sup> Михаил А. Булгаков, *Мртве душе*, нав. дј., стр. 304.

– он је први пут види на балу, док се у роману први пут срећу у петом поглављу, када дође до судара каруца. Борбу жена око Чичиковљеве пажње и његову фасцинацију губернаторовом ћерком Булгаков изузетно скраћује и у дидаскалији назначује да се даме боре за његову пажњу, а лакејевим обавјештењем да је сто сервиран завршава ову слику.

#### 1.10. СЛИКА ДЕВЕТА

Девета слика наставља претходне догађаје и Чичиков разговара о купљеним сељацима и мјесту гдје ће их одвести. Овдје Булгаков користи дијалог Собакевича и председника који се у роману дешава у суду (седмо поглавље), а тиче се Собакевичевог хвалења сељака које је продао Чичикову. Губернаторове ријечи о Чичиковљевим купљеним сељацима и његовом задатку да их води као отац, говори председник суда. Прича о женидби се у роману дешава у седмом поглављу, на прослави код управника полиције. Остатак догађаја у овој слици углавном слиједи оно што се дешава у роману – на забаву упадају Мижужев и Ноздрјов који у пијаном стању пред свима говори да је Чичиков купио мртве сељаке (исте ријечи као у роману). У драми је наглашено да његове ријечи пажљиво слуша жандармеријски пуковник, а битна разлика у односу на роман је чињеница да Чичиков због шока и Ноздрјовљевог насртљивог понашања потпуно губи самоконтролу и удара га, док га у роману само одгурује. Слика се завршава Чичиковљевим шуњањем према излазу, а изостављени су дијелови из романа у којима присутни тјеше Чичикова, његово проклињање балова и долазак Коробочке у варош.

## 1.11. СЛИКА ДЕСЕТА

Десета слика одиграва се у тужиочевој кући, гдје Софија Ивановна саопштава Ани Григоријевној *сконапел истоар*<sup>69</sup>. Булгаков досљедно преноси теорије које износе „умиљате“ госпође након Коробочкине приче: куповина мртвих душа је само маска за отмицу губернаторове ћерке. Разговор је скраћен у односу на роман и у драми оне одмах говоре о Чичикову. Занимљиво је да Булгаков уводи два лика која се у роману само овлаш помињу: Макдоналд Карлович и Сисој Пафнутјевич. У роману стоји да је овај догађај изазвао толико интересовање код људи из губерније да су на свјетлост дана излазили и људи за које нико никада није чуо – Макдоналд и Сисој. Догађаје који се тичу теорија о куповини мртвих душа из романа Булгаков скраћује и преноси у форми дијалога, тако Макдоналд и Сисој разговарају са Аном и Софијом, а након њих долази тужилац. Закључак је да је једино Ноздрјов могао бити упетљан у организовање отмице. У роману покушавају да сазнају нешто од Коробочке, Манилова, Собакевича, Петрушке и Селифана, али ништа конкретно им није речено, па се договарају да о свему поразговарају код шефа полиције, а у драми се састају код тужиоца.

У драми је Чичикову забрањен улаз у тужиочеву кућу, а у роману то чини губернатор. Страхујући да и они не буду осуђени због мита и корупције, тужилац, шеф полиције, управник поште и предсједник састају се код тужиоца и расправљају о Чичиковљевом питању. Помиње се теорија да је Чичиков прерушени Наполеон, али се прича о Капетану Копејкину уопште не помиње. Шеф полиције закључује да Чичикова треба привести као *сумњиво лице*<sup>70</sup> или ће он њих привести као сумњива лица и у драми овдје доносе одлуку да се састану и разговарају о Чичикову. У роману се државни службеници боје да је Чичиков заправо чиновник анонимно послат од стране генерал-губернатора да испита сумњиве догађаје у губернији, а у драми га због тога хапсе, да он не би ухапсио њих. Иза сцене се чује разговор Чичикова и слуге Андрјуше о томе како му је забрањен улаз у тужиочеву кућу.

---

<sup>69</sup> Ово је једино мјесто у драми гдје Булгаков слиједи Гогољево исмијавање употребе француског језика у руском друштву.

<sup>70</sup> Алузија на Гогољеву комедију *Ревизор* у којој се дешава слична ситуација: долази сумњиво лице, односно ревизор да провјери рад чиновника у губернији, чега се боје и ликови у драми мислећи да је Чичиков послат да разоткрије њихово противзаконито примање мита и заташкавање лошег рада болнице.

Ноздрјов, као и у роману, потврђује све што га они испитују и измишља додатне околности догађаја: он и Чичиков се знају из школе, био је шпијун, правио је лажне новчанице, помогао му је да отме губернаторову ћерку и организује вјенчање и на крају признаје да је Чичиков прерушени Наполеон. Жандармеријски пуковник понавља да га треба ухапсити као сумњиво лице, а тужиоцу позли и умире (у роману умре прокур). Булгаков изоставља податак да је Чичиков био болестан и да због тога није био упућен у новонасталу ситуацију.

#### 1.12. СЛИКА ЈЕДАНАЕСТА

Чичиковљевом паничном спремању за полазак посвећена је цијела једанеста слика. У роману Чичиков сазнаје од Ноздрјова да сви знају за куповину мртвих душа и то је разлог што Чичиков жели што прије да напусти губернију, међутим, у драми ти дијелови нису описани и Чичикова затичемо у тренутку када куне Селифана јер коњи нису потковани, а дијалог између њих двојице исти је као у роману. Овдје Булгаков прави највеће и најважније одступање од Гогоља. Наиме, у роману Чичиков бјежи из губерније и тек тада добијамо увид у његову прошлост из које се види да је Чичиков од дјетињства увјежбавао способност претварања зарад личне користи. Гогољ у једанаестом поглављу проговара о разлозима због којих је узео карактер као што је Чичиков за главног јунака свог романа и директно се обраћа читаоцу.

С обзиром да Булгаков мијења крај драме у односу на роман, изостављени су дијелови у којима Чичиков пролази поред прокурове сахране, као и Гогољеве ријечи о путу и Русији. Гогољ је имао намјеру да напише и другу књигу *Мртвих душа* у којој ће Чичиков наставити своје путовање, што видимо из поглавља другог дијела која су остала сачувана, али своју замисао никада није реализовао. Драма захтијева неко разрјешење на крају, па Булгаков отворен крај романа мијења и Чичикова хапсе и одводе у тамницу прије него што је успио побјећи, а његовим хапшењем се завршава једанеста слика.

### 1.13. СЛИКА ДВАНАЕСТА

Дванаеста слика почиње Чичиковљевим јадиковањем због ситуације у којој се нашао. Иако Булгаков мијења крај у односу на роман, он се ипак позива на Гогоља јер је Чичиковљево тамновање на сличан начин описано у ненумерисаном поглављу другог дијела *Мртвих душа*. Чичиков у свом монологу истиче лицемјерје руског друштва, јер је он ухапшен, иако се служио „финим“ средствима, а тужиоца, који је такође варао, сахрањују са највећим почастима. На врхунцу узбуђења, Чичиков говори своје право мишљење о становницима губерније и понавља Собакевичеве ријечи из друге слике: сви становници су секта лупежа и лицемјери.

Међутим, уласком жандармеријског пуковника у тамницу, Чичиков поново ставља маску и назива га добротвором молећи за избављење. Фрагменте њиховог дијалога Булгаков преузима из ненумерисаног поглавља другог дијела романа. Чичиков за све криви секретара Старатељског савјета и назива га пробисвијетом и сатаном. До обрта долази када му шеф полиције тихо саопштава да се из тамнице може извући ако плати тридесет хиљада, које ће распоредити полицији, пуковнику и генерал-губернатору, што потврђује да су и они корумпирани. Чичиков им даје новац из кутије и цијепају уговоре о куповини мртвих душа. Дијалог о плаћању за излазак из тамнице, као и Чичиковљеве завршне ријечи Булгаков преузима од Гогоља.

• • •

Након анализе разлика које је писац драме направио у односу на роман, уочено је неколико битних одступања. Једно од најважнијих одступања присутно је одмах на почетку драме, у прологу, јер се разговор између Чичикова и секретара у роману дешава тек у посљедњем поглављу. У драми се њихов разговор дешава у крчми у којој се добија слика корумпираних државних службеника, јер Чичиков идеју за куповину мртвих душа добија због ријечи секретара. Овим поступком, читаоци драме, односно гледаоци представе одмах упознају околности у којима се драма одиграва: корумпирана средина у којој главни јунак преваром жели остварити личну корист. Булгаков изоставља све друге

информације о Чичиковљевој прошлости, али то није нарушило представљање Чичикова као савршеног глумца, који мијења понашање у зависности од тога с ким разговара.

Оно што је такође изузетно важно јесте чињеница да Булгаков мијења редослијед којим Чичиков посјећује спахије. У роману он прво посјећује Манилова, а затим и Коробочку, Ноздрјова, Собакевича и Пљушкина. Булгаков тај редослијед мијења из два битна разлога: Чичиков прво посјећује Манилова и Собакевича, јер се они и даље могу назвати спахијама у правом смислу те ријечи – њихова имања и даље функционишу добро, а затим посјећује Пљушкина, Ноздрјова и Коробочку, који у друштву не заузимају позицију коју заузимају претходна двојица. Други разлог за мијењање редослиједа посјета је и показивање Чичиковљевог правог карактера. Са Маниловом и Собакевичем Чичиков глуми префињеност и пажљиво бира ријечи и начин понашања, док је са осталима мање опрезан и на површину излази његов прави карактер. Међутим, то ће за Чичикова бити кобна грешка, јер ће га управо та неопрезност довести до тога да буде разоткривен. Занимљиво је да једино пијани Ноздрјов уочи Чичиковљеву дволичност и својим понашањем несвјесно натјера Чичикова да пред свима скине маску финог углађеног господина у сцени када га удари. У опхођењу према спахиници Коробочки Чичиков се користи лажима, али не глуми, већ се понаша потпуно слободно и не пази на оно што ће рећи, што најбоље потврђује псовање Ноздрјова и викање на спахиницу након губитка стрпљења.

Трећа најважнија измјена у односу на роман је и сам крај драме, гдје Чичиков бива ухапшен и одведен у тамницу. Међутим, ни овом сликом Булгаков не одступа у потпуности од Гогоља. Имајући у виду да је писац романа свакако имао намјеру да свог јунака у једном тренутку смјести у тамницу, Булгаков тај податак из сачуваних поглавља другог дијела *Мртвих душа* користи и имплементира у сам крај драме. По питању краја романа, Булгаков није могао слиједити Гогоља, јер отворен крај романа не одговара драмској форми која захтијева неки облик разрјешења на самом крају. Гогољ Чичикова и његове слуге на крају шаље на пут, што чини и Булгаков, али тек након што Чичиков бива разоткривен и суочен са својим дјелима. Булгаков се позива на Гогоља и алузијом на његову драму *Ревизор*, јер полицијски службеници називају Чичикова сумњивим лицем.

Остатак измјена углавном се тиче мијењања тренутка у којем се користи одређени дијалог. Булгаков у другој слици окупља већину спахија које ће Чичиков посјетити и користи дијалог из романа који се дешава тек касније, када Чичиков разговара са сваким

од њих насамом. Писац драме то чини да би на једном мјесту показао лицемјерје малограђанске средине, што се најбоље види у Собакевичевом односу према свима присутнима о којима говори негативно Чичикову, а када наиђу промијени причу. Булгаков је углавном досљедно слиједио догађаје из романа, али је сажимао неке дијелове да би театролошки адаптирао вријеме и простор, а неке цјелине је потпуно занемарио: путовања су потпуно изостављена<sup>71</sup>, прича о капетану Копејкину, као и Гогољеве ријечи о Русији и Русима и његово обраћање читаоцу. Дијалог у драми је готово исти као код Гогоља, само што је Булгаков неке догађаје који су у роману само описани искористио и пренио у форми дијалога, чиме се стиче утисак да у драми ништа није изостављено.

---

<sup>71</sup> У раду *Уметнички простор у Гогољевој прози* Лотман се бави проблемом простора и путовања код Гогоља и притом наводи следеће: *Са појавом слике пута као просторног облика формира се и идеја путање као норме живота човека, народа и човечанства. Јунаци се оштро деле на покретне („јунаци пута“) и непокретне. Јунак који се креће има циљ. Чак и кад је посредни ситан, себичан циљ, и, у складу с тим, кратка трајекторија кретања, и кад он, постигавши циљ, може да се заустави, аутор га ипак издваја из света непокретних лутака. Јунак који може да се заустави, може и да се не заустави. Он још није обамро и аутор очекује да се привремено и егоистичко кретање претвори у континуирано и органско.* (Jurij M. Lotman, „Umetnički prostor u Gogoljevoj prozi“ u: *Treći program*, godina I–IV, broj 96–99, 1993, str. 308, 309)

### III. ЖАНРОВСКА ТРАНСФОРМАЦИЈА ГОГОЉЕВИХ *МРТВИХ ДУША*

Гогољ је своје *Мртве душе* жанровски одредио као поему и управо се у том одређењу огледа највећа разлика између романа и драме, јер је Булгаков редуковао готово све елементе поеме. Иако се Гогољеве *Мртве душе* жанровски углавном посматрају као роман, нипошто се не смије занемарити чињеница да их сам аутор одређује као поему. Сам појам жанра у науци о књижевности није јасно дефинисан и термин је релативно касно прихваћен у већини европских наука о књижевности под утицајем француских теоретичара. Јован Попов се у својој књизи *Појмови, периоди, полемике* бави и питањем жанра и даје преглед различитих поимања овог појма, гдје се он, код неких теоретичара, изједначава са појмом књижевног рода, врсте или подврсте. На крају своје анализе, Попов предлаже систем термина *род–врста–жанр*, при чему жанр оквирно дефинише као *скуп дела у оквиру једне књижевне врсте која су међусобно повезана специфичним садржинским и формалним структурним обележјима*.<sup>72</sup> Само схватање поеме и њено жанровско одређење највише је условила форма, јер се углавном дјела писана у стиху називају поемама, док се прозна дјела, која садржајем одговарају поеми, најчешће одређују као романи. У свом раду *Велики инквизитор Ф. М. Достојевског: легенда или поема?* Игор Симановић разматра жанровско одређење *Великог инквизитора* и успоставља везу са другим дјелима која су одређена као поеме, при чему објашњава шта се подразумева под поемом у прози. Пишући своја дјела, Гогољ је промишљао о проблему жанровског одређивања и износио своје схватање појединих књижевних жанрова. Он роман види као дјело које обухвата један дио из живота, посебан тренутак који живот представља у најјаснијем виду.<sup>73</sup> Из оваквог одређења, јасно је да Гогољ у жанру романа није нашао могућности којима је тежио, а то је приказивање цјеловите слике једног народа у одређеном времену. Гогољ је епопеју сматрао најпотпунијим књижевним жанром јер она кроз значајног јунака/хероја приказује цјелокупну слику епохе, обичаја и друштва коме он припада. Међутим, пишући *Мртве душе*, Гогољ за

---

<sup>72</sup> Јован Попов, „Недоумице око жанра“, у: *Појмови, периоди, полемике: о неким недоумицама науке о књижевности*, Српска књижевна задруга, Београд, 2020, стр. 55, 56.

<sup>73</sup> Игор Симановић, „Велики инквизитор Ф. М. Достојевског: легенда или поема?“, у: *Филолог*, година XI, број 21, 2020, стр. 311.

главног јунака није узео узвишеног хероја или неку значајну личност, напротив, главни јунак *Мртвих душа* је заправо антијунак, који својим поступцима и односом са другим ликовима даје слику тадашње Русије. Овакав избор главног јунака одговара Гогољевом одређењу *мање епопеје*, која подразумева посебан књижевни жанр у којем се за главног јунака узима обичан човјек, кроз чију се карактеризацију може видјети шира слика друштвених односа, обичаја и менталитета једног народа: *Таквог јунака аутор води кроз читав низ различитих догађаја стварајући живу и вјерну слику цијеле једне епохе, са свим недостацима и пороцима који је карактеришу.*<sup>74</sup> Симановић наводи да Гогољ у поимању *мале епопеје* полази од пјесничких форми, али у тај жанр убраја и нека прозна дјела инсистирајући на функционализацији књижевног лика, а не на форми.<sup>75</sup> Јасно је да из Гогољевог поимања *мале епопеје* произилази и његово схватање *поемичности*<sup>76</sup> које одступа од устаљеног одређивања поеме као стихованог дјела које у себи обједињује епске, лирске и драмске елементе, што се најбоље види у његовом најзначајнијем књижевном остварењу – роману-поеми *Мртве душе*.<sup>77</sup>

Да бисмо најјасније показали на који начин Булгаков жанровски редукује Гогољев роман, потребно је приказати елементе из романа у којима се може препознати Гогољево схватање поеме. Главног јунака – преваранта Чичикова, писац ставља у центар збивања, да би кроз његов однос са остатком ликова приказао слику Русије и Руса тога доба. Први утисак о руској господи и поретку у друштву читалац добија у тренутку када се описује вечера код губернатора, гдје аутор описује феномен *танке* и *дебеле* господе – *танки* не обављају претјерано важне дужности, док *дебела* господа заузима прва мјеста у служби и постају уважене спахије, а *танки* по руском обичају *спискају очево имање*<sup>78</sup>. Говорећи о вишим и нижим сталежима, писац наводи да је бољка сваког Руса та да жуди за познанством са неким ко је *бар за један чин старији од њега*<sup>79</sup>. Та уважена господа, која говори француским језиком као у Петрограду, на друге људе гледа као на нешто ништавно што им гамиже под ногама, при чему писац директно изражава свој жал због таквог стања у руском друштву. Кроз Чичиковљево опхођење према другим ликовима у

---

<sup>74</sup> Исто, стр. 311, 312.

<sup>75</sup> Исто, стр. 312.

<sup>76</sup> Исто, стр. 312.

<sup>77</sup> Промишљајући жанровске специфичности Гогољевог романа, Виктор Шкловски налази: *За Гогоља роман је дело са вештачким, условним сижемом који тиме ограничава захватање стварности, док епопеја-поема претпоставља широк захват и реалистички верно сликање стварности.* (Viktor Šklovski, „Nikolaj Vasiljevič Gogolj“, u: *Treći program*, godina I–IV, broj 92–95, 1992, str. 322)

<sup>78</sup> Николај В. Гогољ, *Мртве душе*, нав. дј., стр. 19.

<sup>79</sup> Исто, стр. 26.

роману, писац приказује обрасце понашања тадашњих Руса који, иако су показивали комплекс ниже вриједности према остатку развијене Европе, ипак су те Европљане претекли у вјештини понашања. Један управник канцеларије у стању је прилагодити своје понашање тако вјешто да пред онима који су му потчињени корача поносито као орао, а код својих надређених од орла постаје скрушена јаребица. *Ако су у друштву и на вечерњој забави сви малогачина, Прометеј ће онда остати Прометеј, а нек је ту ко тек мало старији од њега, с Прометејем се начини такав преображај какав ни Овидије неће измислити: створиће се мува, чак мањи од муве, – начиниће се зрнце песка!*<sup>80</sup>

Поредећи припросту спахинуцу Коробочку и Маниловљеву жену, писац додатно наглашава непремостивост разлика између сталежа у руском друштву, гдје Коробочка никада неће имати сигурност и поштовање које Маниловици обезбјеђују аристократске зидине у којима је закупљена мислима, која *по правилима моде* занимају грађане најдуже недјељу дана. На овај начин писац додатно истиче проблеме руског друштва, које је запало у готово безнадежно стање јер их интересују испразни трачеви и стране новости, а сопствено пропадање и назадовање не долази до њихове свијести. У петом поглављу, кроз Чичиковљево мишљење о руским дјевојкама, писац проговара о проблему лицемјерја и пансионског васпитања који доводе до тога да готово свака дјевојка постане роб властитих лажи и лошег одгоја. Међутим, говорећи о Русима, писац није истицао само њихове мане, већ и особине које Русе издвајају од осталих народа, а једна од њих је и руска ријеч: (...) *али нема речи која би била тако подесна и жива; која би се отела из самог срца, која би тако врела и живо треперила као згодно речена руска реч*<sup>81</sup>. Руска ријеч има толику моћ да уколико некога *обдаре* надимком, сви његови потомци, без обзира на положај и углед у друштву, носиће тај надимак као посебно обиљежје које одаје његово поријекло.

Важна особина угледних људи тог доба, коју писац на неколико мјеста у роману истиче, јесте и прекомјерна употреба страних језика, нарочито француског. Француски језик се толико усталио у отмјеним салонима да су руске ријечи редуковане на мимимум, што је утицало и на списатељске прилике у тадашњој Русији. Међутим, упркос великом поштовању које осјећа према *читаоцима из вишег реда* и француском језику, писац *се не може никако одлучити да унесе реченицу ког било туђејезика у ову своју руску поему*<sup>82</sup>.

---

<sup>80</sup> Исто, стр. 68.

<sup>81</sup> Исто, стр. 157.

<sup>82</sup> Исто, стр. 267.

Посебно мјесто у *Мртвим душама* заузима *Прича о капетану Копејкину*, која самостално посматрана чини поему за себе, а у контексту цјелокупног романа проширује слику социјалних прилика које су владале у Русији одмах након завршетка рата између Руса и Француза. Главни јунак те приче је капетан Копејкин – војник који је у рату остао без руке и ноге што га приморава да оде у Петроград са надом да ће измолити *владарску милост*. Кроз опис Копејкинове немаштине и биједног стања, писац упућује критику власти која у својој раскоши и „важним“ државним пословима нема времена за људе који су дали своје животе за опстанак те исте отаџбине, а на молбе свих рањеника даје исти поражавајући одговор: *Побрините се да сами себи помогнете*<sup>83</sup>.

Питање нових нараштаја писац отвара у тренутку када чиновници покушавају да проникну тајну Чичиковљевог поријекла. Тај нови нараштај, иако увиђа све грешке својих предака, *чуди се заблудама својих прадедова, смеје се њиховој неразборитости*<sup>84</sup>, ипак касније започиње нове заблуде којима ће се смијати његови потомци и тако наставити бесконачан круг грешака.

У посљедњем поглављу романа, писац износи своју импресију Русије о којој пише: *Сиромашно је, раширкано и неугодно све у теби; неће раздрагати нити унезверити погледе горостасне природне лепоте, крунисане смелим ванредним лепотама уметности (...) Зато се по целој твојој дужини и ширини разлеже и до ушију допире неутољива тужна песма?*<sup>85</sup> Писац са дивљењем говори о природним љепотама и просторствима Русије, али то дивљење пропраћено је тугом због стања у руском друштву. У поемичном духу, Гогољ наставља причу о путу и свим чарима и неизвјесностима које он са собом носи. Пут је за писца спасоносан у тренуцима животних криза, али и непресушан извор стваралачке инспирације: *И колико се на теби зачело дивних мисли, поетских снова; колико се осетило прелепих утисака!*<sup>86</sup>

Када говори о разлозима због којих је изабрао јунака као што је Чичиков, Гогољ истиче да је било доста јунака без мане у књижевним дјелима и да је дошло вријеме да се *упрегне хуља*<sup>87</sup>, односно да се у први плани истакне јунак који својим поступцима освјетљава и приказује стварну слику једног друштва, а стање у том друштву додатно

---

<sup>83</sup> Исто, стр. 298.

<sup>84</sup> Исто, стр. 309.

<sup>85</sup> Исто, стр. 324, 325.

<sup>86</sup> Исто, стр. 327.

<sup>87</sup> Исто, стр. 329.

показује и прича о Чичиковљевом поријеклу и функционисању у корумпираној средини тадашње Русије. Имајући у виду све издвојене дијелове, можемо закључити да је Гогољ кроз догађаје и ликове у роману написао поему (малу епопеју) о руском народу, његовом карактеру, обичајима, манама и врлинама. Помоћу главног јунака Чичикова и његовог односа са другим ликовима, писац је остварио своју намјеру да покаже вјерну слику свих слојева руског друштва тога доба.

Као што је већ речено, највећа одступања која Булгаков прави у односу на Гогоља тичу се трансформације структуре романа, али и редукције жанровских карактеристика. Сви наведени дијелови романа у којима се могу препознати елементи поеме, онако како ју је Гогољ схватао и увео у руску књижевност, у Булгаковљевој драми нису присутни. Једини елемент поеме који Булгаков задржава у драми је *сконапел истоар*<sup>88</sup>, односно критика и исмијавање прекомјерне употребе француског језика код угледних губернијских госпођа, али Булгаков не шири причу о француском језику, већ задржава само овај русификовани израз чиме се постиже снажан ефекат, а драмска радња се не успорава осталим елементима поеме. Један од основних разлога због којих Булгаков изоставља друге поемичне дијелове јесте поштовање захтјева театра и сцене која подразумијева сажимање времена и простора. На тај начин Булгаков уклања жанровску одредницу поеме, али задржава нешто што му омогућава да направи жанровску трансформацију – дијалог, радњу (заплет) и ликове, а управо су то елементи који чине основу сваке драме. Будући да је и Гогољ био драмски писац, није ни чудно што су дијалог, ликови и радња изграђени на типично драмски начин, а то потврђује и чињеница да је Булгаков велики дио дијалога између ликова преузео од Гогоља у готово идентичном облику. Такав случај јавља се одмах у другој слици првог чина, гдје је разговор Чичикова и Собакевича исти као у роману. Дијалог из драме: *Чичиков: Председник./ Собакевич: То вам се учинило. Он је само масон, иначе будала какву свет није видео./ Чичиков (збуњено): Наравно, нема човека без мана. Али губернатор је заиста изванредан човек(...)*<sup>89</sup> Дијалог из романа: – *Председник. – Па може бити, тако вам се учинило: он је само масон, а такав је лудак какав се још није на свет родио (...)* – *Наравно, ни један човек није без мане, али губернатор – то је изврстан човек?*<sup>90</sup> Слично је и са дијалогом

---

<sup>88</sup> Овај израз користи Софија Ивановна (четврти чин; слика десет) када саопштава Ани Григоријевној скандалозну причу о Чичикову. Гогољ користи исти израз, али је свака ријеч написана одвојено што више одговара оригиналном изразу на француском језику – *се кон апел истоар* (франц. *Ce qu'on appelle histoire*), што значи *оно што се зове догађај*.

<sup>89</sup> Михаил А. Булгаков, *Мртве душе*, у: *Драме, књига II*, нав, дј., стр. 284.

<sup>90</sup> Николај В. Гогољ, *Мртве душе*, нав. дј., стр. 138.

између Манилова и Чичикова када разговарају о куповини мрвих душа. Дијалог из романа:

– *Ја?.. Не, није то, рече Мањиров, него не могу да схватим ... опростите ... ја, наравно нисам могао добити тако сјајно образовање какво се, такорећи, види у сваком вашем покрету; немам високе вештине да искажем своје мисли ... Може бити да се ту ... у том што сте сад казали ... скрива што друго ... Може бити ви сте изволели тако говорити због лепоте стила? – Не, прихвати Чичиков, не, ја разумем ствар онако каква је, то јест, оне душе које су доиста већ помрле.*<sup>91</sup>

Дијалог из драме: *Манилов: Ја ... не ... није то ... али не могу да схватим ... Опростите, ја, наравно, нисам могао добити тако сјајно образовање, које, тако рећи, избија из сваког вашег покрета, можда се ту крије нешто друго... можда сте изволели изразити тако лепоте стила ради?/ Чичиков: Не. Ја схватам ствар онако каква је. То јест реч је о душама које су већ умрле (...)*<sup>92</sup>.

У остатку драме присутни су слични примјери, гдје Булгаков у потпуности преузима дијалог од Гогоља, али се реплике не јављају истим редослиједом као у роману, јер је Булгаков неке догађаје из романа сажимао и уклапао у форму драме. Булгаков је редуковао све елементе поеме из романа, али је задржао основне догађаје који чине заплет романа и погодују за позоришно извођење. Главни јунак добија идеју да купује мртве душе како би се обогатио и постао спахија, а кроз његов однос са другим ликовима дата је слика Русије тог времена. Иако је Булгаков изоставио дијелове поеме у којима Гогољ проговара о Русима и Русији, слика свијета се није изгубила, напротив, кроз поступке ликова јасно се види слика феудалног друштва на заласку. Сценом се крећу разнолики профили ликова, који се налазе у различити положајима на друштвеној лествици, али их све везује градско лицемјерје и лажни престиж ком теже, што се најбоље види из њихових поступака и реплика.

Догађаје које задржава Булгаков прилагођава театролошким захтјевима и мијења редослијед неких од њих да би остварио све драмске елементе у својој драми: увод, заплет, врхунац, преокрет и расплет. Уводу би одговарао садржај пролога, јер се читалац/гледалац тада упознаје са главним јунаком и његовом идејом да купује мртве душе, што ће условити остатак догађаја у драми. Заплет се дешава на вечеринки код

---

<sup>91</sup> Исто, стр. 47, 48

<sup>92</sup> Михаил А. Булгаков, *Мртве душе*, у: *Драме, књига II*, нав, дј., стр. 288.

губернатора гдје Чичиков упознаје виђеније људе из губерније и спахије од којих ће купити мртве душе. Врхунац драмског сукоба у Булгаковљевој драми представљала би сцена у којој Чичиков удари Ноздрјова (трећи чин, слика девета) када овај у пијаном стању пред свима каже да Чичиков купује мртве душе. У тренутку када сви сазнају за Чичиковљево намјеру долази до забуне и стварања теорија о његовом поријеклу и отмици губернаторове ћерке. Преокрет се дешава у тамници, када Чичикова ухапсе због куповине мртвих сељака. Умјесто очекиване казне, Чичиков добија „помиловање“ од стране корумпираних полицајаца, а одлазак из губерније представљао би расплет, односно крај драме.

У самом наслову, Булгаков своју драму жанровски одређује као комедију, а то одређење несумњиво произилази из комичког потенцијала који је Гогољ унио у свој роман-поему. Комедија се углавном дефинише према Аристотеловом одређењу као драмско дјело које у својој основи подражава ниже карактере и приказује оне који су гори од просјечног човјека, али не подразумејева било какве мане, већ подражавање горег у погледу смијешног, које је један од израза ружног.<sup>93</sup> Иако Булгаков врши жанровску трансформацију Гогољевог романа, он на неки начин ипак остаје у оквирима које је поставио Гогољ одредивши своје дјело као поему. Ако се упореди Гогољево схватање поеме и сам појам комедије, јасно је да ова два књижевна жанра имају неколико важних сличности: главни јунак је најчешће обичан човјек који кроз свој однос са другим ликовима приказује слику једног времена, а у зависности од врсте комедије акценат се ставља на различите аспекте људског понашања који се исмијавају и критикују. С обзиром да је Булгаков Гогољеву поему трансформисао у комедију задржавши основне догађаје и ликове, јасно је да се у њој може препознати неколико врста комедије. Већ је речено да је главни јунак комедије повезница са осталим ликовима и да се кроз њихов однос показују различити карактери на сцени, што упућује да се Булгаковљева комедија једним дијелом може сврстати у комедију карактера<sup>94</sup>. Гогољ је Чичикова обликовао као лика који стално глуми, што Булгаков користи и преноси у своју комедију. Поред Чичикова који у суштини игра улогу преваранта, у лепези ликова из ове комедије могу се препознати и типизирани ликови лажљивца и пијанице у лику Ноздрјова, идеалисте у

---

<sup>93</sup> Aristotel, *Opesničkoj umetnosti*, Dereta, Beograd, 2015, str. 63.

<sup>94</sup> Врста комедије у којој се исмијава порочан појединац који посједује општељудске мане (тврдиљук, лицемјерје, хвалисавост, лажљивост итд). Комика произилази из свакодневних животних ситуација, а коначни циљ ове комедије је поука. (*Rečnik književnih termina*, odrednicu napisao Tihomir Vučković, Nolit, Beograd, 1986, str. 363)

лику Манилова, себичне тврдице у лику Пљушкина, припросте старице у лику Коробочке. Поред комедије карактера могу се препознати и елементи комедије ситуације, односно интриге<sup>95</sup>. Служећи се лажима да би постигао свој циљ да постане спахија, Чичиков вара угледне људе из губерније и представља се у лажном свјетлу, да би неочекивано дошло до обрта у тренутку када пијани Ноздрјов пред свима каже да Чичиков купује мртве душе. У том тренутку ликови доживљавају одређену врсту отржењења и запитају се ко је уопште Чичиков. Булгаков га одређује као сумњиво лице чиме прави директну везу са Гогољевом комедијом *Ревизор* у којој такође долази до забуне, јер главни јунак глуми да је неко ко није, а до расплета долази када се та забуна разријеша и варалици се скине маска. Међутим, у Булгаковљевим *Мртвим душама* варалица не успијева побјећи прије разоткривања и завршава у затвору, али опет долази до неочекиваног обрта у тренутку када му корумпирана власт понуди слободу у замјену за новац. На крају, кроз поступке ликова и различите ситуације, видљива је слика цјелокупног друштва са свим његовим манама и недостацима, што указује да се ова комедија може посматрати и као комедија нарави, односно друштвена комедија<sup>96</sup>.

Када се узму у обзир све наведене измјене које је Булгаков направио у односу на Гогољев текст, евидентно је да он ствара оригинално књижевно дјело које савршено функционише у оквирима свог жанра. Булгаков показује колико добро осјећа и разумијева позоришну сцену и њене захтјеве кроз ову драму и даје примјер драмског текста који може да живи и функционише на сцени. Булгаков је направио велики отклон у односу на Гогоља јер је уклонио све дијелове поеме и тиме изоставио све оно што је Гогољу суштински било најважније. Међутим, слика свијета остала је садржана у ликовима и тиме је Булгаков сачувао Гогољеву првобитну намјеру, али је остао досљедан ономе што комедија жанровски подразумева. Поемичне дијелове и „отворен“ крај романа Булгаков изоставља јер му они сметају да жанровски затвори структуру свог текста. Оно што оставља јесу ликови, дијалог и радња који у цјелини чине комедију, чиме показује колико добро познаје границе овог жанра којих се досљедно држи. Пишући о комедији, Нортроп Фрај у свом дјелу *Анатомија критике* наводи да комедија у својој

---

<sup>95</sup> Врста комедије у којој заплет има превагу над осталим композиционим дијеловима. Комика произилази из неочекиваних обрта и ситуација у које јунаци западају. Покретач радње је углавном ситуација која се понавља у различитим облицима, које гледалац види од почетка, а ликови комедије тек на крају. (Исто, стр. 362)

<sup>96</sup> Врста комедије у којој се исмијавају навике, обичаји, схватања, итд. једне друштвене групе, епохе или генерације. Основна функција јој је критика друштвених аномалија и често има елементе сатире. (Исто, стр. 363)

основи често садржи ритуал протјеривања жртве, чија је суштина ослобађање од неког непоправљивог карактера.<sup>97</sup> Управо се то „протјеривање“ дешава и на крају Булгаковљеве комедије, али је ослобођење од непоправљивог карактера привидно, јер они који остају иза главног лика нису ништа бољи од њега. Илузија коју главни лик ствара о себи разара се на крају, а стварање и разарање илузија према Фрају чини један од важнијих сегмената комедије као жанра.<sup>98</sup> Он наводи да тема комичног подразумева тему друштвене интеграције, која се најчешће обликује као укључивање главног јунака у то друштво.<sup>99</sup> Булгаков свог јунака укључује у друштво лицемјера и он од обожаваног човјека постаје непријатељ тог друштва у чијем се карактеру и сам препознаје. Ликови које писац изводи на сцену имају различите особине и поступке, који одговарају њиховим примарним функцијама и доводе до комичког разрјешења на крају. Дијалог из романа Булгаков преноси у готово идентичном облику, јер уочава да он прогресивно покреће радњу и усмјерава је ка коначном разрјешењу, што савршено одговара захтјевима сваке драме. Крајњи резултат Булгаковљеве жанровске трансформације Гогољевих *Мртвих душа* јесте јасна, чврста и чиста комедија која у себи нема примјесе било ког другог жанра.

---

<sup>97</sup> Нортроп Фрај, „Мит пролећа: комедија“, у: *Анатомија критике*, Нолит, Нови Сад, 2007, стр. 196.

<sup>98</sup> Исто, стр. 202.

<sup>99</sup> Нортроп Фрај, „Комички функционални модуси“, у: *Анатомија критике*, нав. дј., стр. 55.

#### IV. БУЛГАКОВЉЕВ ОДНОС ПРЕМА ЛИКОВИМА – ОД ПОЕМЕ ДО ФАРСЕ

Пишући о избору ликова за *Мртве душе*, Гогољ истиче да слављени писци углавном пишу о узвишеним јунацима пуним врлина, док је са њим ситуација другачија јер се усудио да изнесе на видело (...) сву страшну, потресну каљугу од ситница што спутавају наш живот, сву дубину хладних, измучених карактера што се сваки дан среташу и врве по нашем понекад чемерном и тегобном земаљском путу (...).<sup>100</sup> За главног јунака Гогољ не бира великог јунака и узвишеног хероја, већ варалицу Чичикова и даје директно објашњење за свој поступак: многи писци су писали о узорним јунацима и дошло је крајње вријеме да се *упрегне хуља*<sup>101</sup>. Гогољ свог јунака обликује као типичног глумца, што се најбоље види кроз његов однос са другим ликовима. Читалац Чичикова прво упознаје као *осредњег господина*, који својом осредњошћу добија могућност да се прилагоди скоро свим ситуацијама. Чичиков константно носи маске и мијења их у складу са ситуацијом и карактером лика са којим разговара. Константно лаксање и подилажење угледним људима, као и способност да се „пријатно“ препире само су ишли у прилог његовом коначном циљу. Управо се у његовом лику може препознати она вјештина понашања о којој Гогољ говори у контексту важних карактеристика Руса, јер Чичикову полази за руком да од Прометеја постане зрнце пијеска. О његовом животу сазнајемо на крају романа, гдје Гогољ износи поријекло његовог понашања и узроке због којих је Чичиков постао онакав какав јесте: отац га је васпитао да стално штеди и тражи познанства од којих може имати користи, што је условило његово развијање у савршеног глумца и лицемјера. Игровни потенцијал који је уткао у Чичиковљев лик, Гогољ експлицитно истиче наводећи да карактери као што је Чичиков могу постати главни јунаци поеме или драме.<sup>102</sup>

Управо тај игровни потенцијал препознаје Булгаков и, уклонивши елементе поеме из Гогољевог дјела, изводи Чичикова на позоришну сцену на којој он показује своје глумачке способности кроз интеракцију са другим ликовима. Чичиковљева довитљивост и способност прилагођавања различитим ситуацијама видљива је у свим аспектима

<sup>100</sup> Николај В. Гогољ, *Мртве душе*, нав. дј., стр. 193.

<sup>101</sup> Исто, стр. 330.

<sup>102</sup> Исто, стр. 357.

Булгаковљеве комедије. Иако је редуковао неке дијелове Гогољевог романа, Булгаков није нарушио оне елементе који су му битни за обликовање драме, односно позоришне представе. Игровни потенцијал који Гогољ даје свом главном јунаку Булгаков користи на адекватан начин мијењајући неке аспекте оригиналног текста, који се тичу редослиједа посјећивања спахија, с циљем да додатно нагласи глумачку црту Чичиковљевог лика и на свјетлима позорнице прикаже све његове маске. Булгаков није имао потребу да мијења Гогољеву представу Чичикова, али је пажљивим избором сцена и дијалога из романа нагласио његове карактерне особине, које одговарају драмском јунаку, односно глумцу. Ако се узме у обзир Финково одређење игре, Чичиков није играч у правом смислу те ријечи, јер иако константно игра, он то чини да би постигао одређени циљ, а таква врста игре губи своју изворну суштину. Чичиков својим дјеловањем производи привид – илузију о самом себи, што и јесте основни задатак сваког играча, при чему остварује потпуну контролу над својим улогама, јер у сваком тренутку зна шта ради: *А постоји начин остварења игре у којима се онај који се игра лако опходи са својим карактером играча, ужива своју слободу свестан да улогу може у свако време укинути*<sup>103</sup>. Булгаков Чичиковљеве сусрете са осталим ликовима позиционира тако да се његове маске постепено нижу и откривају, да би на крају спала и његова посљедња маска, чиме се добија увид у Чичиковљеву праву личност.

Булгаков драму започиње увидом у Чичиковљево стање прије доласка у губернију, гдје изоставља већи дио приче о његовом поријеклу из романа, али неким репликама ипак указује на Чичиковљев ранији живот – он ради као посредник између пропалих спахија и државних штедионица и даје мито секретару Старатељског свјета истичући да и он зна како функционишу „ствари“ јер је био у служби. Самим тим се ствара почетна слика о Чичиковљевом карактеру као човјеку којем није страно давање и узимање мита да би остварио личну корист. У свом монологу, Чичиков износи идеју о куповини мртвих душа и план којим ће посјећивати важне људе из губерније, што одговара и самом роману јер Гогољ на крају каже: *Он није насумице одлазио свакоме спахији, већ је већином бирао људе који му се више свиђају, или такве с којима би се такви послови могли с мање муке радити, и гледао је да се најпре упозна с њима, да им уђе у вољу, да би, ако се може више за љубав него ли за новац добио мужике*<sup>104</sup>. Чичиков се прво упознаје са губернатором и потпуно га очара својим претјераним ласкањем и лажном скромношћу, да је и самом

---

<sup>103</sup> Еуген Финк, *Основни феномени људског постојања*, нав. дј., стр. 356.

<sup>104</sup> Николај В. Гогољ, *Мртве душе*, нав. дј., стр. 355.

Чичикову било чудно што га је тако брзо задивио. Чичиков је најмање напора морао уложити у „очаравање“ губернатора, да би познанства са остатком спахија текла постепено, од одушевљеног Манилова до неповјерљиве Коробочке. Чичиков лако препознаје Маниловљев карактер идеалисте и човјека који у свему гледа позитивне особине и слиједи Маниловљево добро мишљење о свим присутним људима. Међутим, у сусрету са Собакевичем, Чичиков наилази на потпуно другачији карактер – Собакевич о свима има крајње негативно мишљење, што прво изненади Чичикова, али се и овој конверзацији брзо прилагоди. Највише га изненађује Ноздрјовљево необуздано понашање, јер се он одмах поставио као да су стари познаници, што Чичикову не одговара, јер му отежава контролу над ситуацијом у којој се налази. Чичиков је на вечеринки код губернатора упознао већину спахија које ће посјећивати, процијенивши њихове карактере, што му је омогућило да увјежба улогу коју ће одиграти пред сваким од њих.

У посјети Манилову, Чичиков се представља као изузетно скроман човјек и подилази Маниловљевој утопијској слици свијета. Видјевши да се Манилов премишља око тако чудног захтјева, Чичиков истиче да продаја мртвих душа не би ишла против закона, знајући да ће то умирити Маниловљеве сумње. Међутим, ни сам Чичиков није очекивао да ће му Манилов поклонити мртве душе, па му се захваљује патетичним фразама, али не губи много времена на захваљивање, јер му је примарни циљ да што прије посјети Собакевича. Сцена која се одиграва између Чичикова и Собакевича препуна је комике која произилази из Собакевичевих нереалних захтјева и Чичиковљевих реакција. Овдје Чичиков има другачији приступ и истиче ништавност свог захтјева, што је у супротности са Собакевичевим похвалама вјештина преминулих сељака. Чичиков зна да ће Собакевич пристати да смањи цијену тек када он категорички одлучи да оде, што се и дешава, али у том тренутку Собакевич истиче важну црту Чичиковљевог карактера: *Збиља, за вас је људска душа исто што и барена репа*<sup>105</sup>. На крају сцене, Собакевич каже да је Пљушкин тврдица и да људи код њега масовно умиру, што Чичикова још више заинтересује, али се брзо оправда рекавши да је то питао без претјераног разлога. Код Пљушкина Чичиков игра улогу несебичног добротвора који помаже старцу јер је страдао *због своје добродушности*. Чичиков зна да је Пљушкин велика тврдица и да ће одмах пристати да му прода мртве душе, а добар утисак оставља и тиме што се није ничим послужио. Чичиков је највеће муке имао са Ноздрјовом због

---

<sup>105</sup> Михаил А. Булгаков, *Мртве душе*, у: *Драме, књига II*, нав, дј., стр. 292.

његових наглих реакција и експлозивног карактера, па разговору о мртвим душама приступа опрезно и измишља да су му оне потребне због женидбе. Међутим, Ноздрјов препознаје да Чичиков не говори стварни разлог и „пријатељски“ га оптужује да је преварант. Због Чичиковљевог непристајања на његове бесмислене приједлоге, Ноздрјов га назива лупежом и истиче најважнију црту Чичиковљевог карактера: *Сад видим да си дволичан човек!*<sup>106</sup> У роману Чичиков размишља о посљедицама које би познанство са Ноздрјовом могло имати и као да предвиђа да ће управо он бити један од главних окидача за његову пропаст. Разговарајући са Коробочком, Чичиков је свјестан да је она простодушна старица и пред њом се понаша најслободније, а у тренутку када му досади њена неповјерљивост, Чичиков је опсује и на тренутак скида маску пристојног и углађеног господина. Иако су му Собакевич и Ноздрјов задавали муке око потписивања уговора о куповини мртвих душа, Чичиков ипак остаје досљедан својим улогама јер зна да Собакевич има одређени утицај у друштву, а да му Ноздрјов може нашкодити својим неконтролисаним причањем. Међутим, Чичиков није могао претпоставити да ће управо та, наизглед безазлена спахиница, бити главни узрок његове пропасти јер, бојећи се да је јефтино продала мртве, Коробочка одлази у губернију да се распита о цијени, што покреће истрагу о Чичикову.

На балу код губернатора Чичиков показује све своје вјештине понашања и очарава све присутне, нарочито даме, али утисак о њему се квари у тренутку када пијани Ноздрјов пред свима каже да Чичиков купује мртве душе, што Чичикова натјера да изађе из улоге пред свима и удари га. Булгаков убрзава Коробочкин долазак у губернију и изоставља Чичиковљеву болест, али истиче његову збуњеност због нагле промјене људи према њему. Од омиљене особе у друштву, Чичиков постаје сумњиво лице које угрожава све остале важне људе из губерније и тек тада сви постају свјесни да их је Чичиков све преварио. Схвативши да се нешто лоше дешава, Чичиков у паници назива слуге хуљама јер жели да што прије побјегне из губерније, а коњи нису потковани. На самом крају Чичиков у свом монологу први пут проговара искрено, без маске и оправдава своје поступке јер није крао од сиротиње као остали и није никога унесрећио. Чичиков у бијесу говори о лицемјерју осталих људи из губерније, истичући да ће тужиоца сахранити као угледног грађанина, *док је у ствари био – свиња!*<sup>107</sup> Међутим, Чичиков брзо престаје искрено говорити о свему у тренутку када у тамницу уђу жандармеријски пуковник и

---

<sup>106</sup> Исто, стр. 302.

<sup>107</sup> Исто, стр. 322.

шеф полиције гдје он игра улогу невиног човјека и назива их добротворима оптужујући за свој положај секретара Старатељског савјета, па и самог сатану. Нудећи му мито, пуковник и шеф полиције само потврђују претходне Чичиковљеве ријечи да су они много гори од њега, али с обзиром на то да је Чичиков себи на првом мјесту, пристаје да не би пропао у тамници.

Чичиковљева способност прилагођавања различитим ситуацијама могла би се објаснити појмом мимикрије коју објашњава Роже Кајоа као важан аспект сваке игре: *Он заборавља, прерушава, привремено одбацује своју личност да би опонашао неког другог*<sup>108</sup>. Из свега наведеног јасно је да Чичиков стално игра, мијења улоге у зависности од ситуације и у ријетким случајевима дозвољава да му спадне маска. Међутим, Финк сматра да се људска лаж мора разликовати од мимикрије животиња, јер је животињско претварање лишено подмуклости које у себи носи људска лаж.<sup>109</sup> Финк истиче да није увијек лако препознати присутност игре јер она има способност прерушавања<sup>110</sup>, што видимо и на примјеру Чичикова, јер сви ликови, осим Ноздрјова и Собакевича, вјерују у његову искреност. Према Финку, Чичиковљева игра би се посматрала као лицемјерство, које се разликује од феномена маскиране игре јер је основна намјера лицемјерства обмана, при чему се не обмањује само ријечима, већ и покретима, а такву врсту игре Финк одређује као *погрешан театар*<sup>111</sup>.

Поред Чичикова, главно мјесто у *Мртвим душама* свакако заузимају ликови спахија, али и осталих великодостојника из губерније. Трансформишући Гогољев текст у драмски, Булгаков је неке ликове изоставио, али је задржао све оне који су важни за функционисање драмске радње. Сваки од ових ликова је посебан и „обдарен“ различитим манама, али сви они у цјелини чине потпуну слику свега онога што је Гогољ видио као негативно у тадашњој Русији. Од свих спахија, Манилов је наизглед човјек без мане који о свима мисли све најбоље и у свему налази само добро, али управо то идеализовање свега и свакога доводе до тога да он изгуби везу са реалношћу, што га чини бескорисним и незаинтересованим за сопствени спахилук. Гогољ у свом роману детаљно објашњава Маниловљев карактер и сврстава га у ону групу људи који *ни смрде ни миришу*<sup>112</sup>, јер у себи нема ни претјерано добре ни лоше особине. Булгаков изоставља

---

<sup>108</sup> Роже Кајоа, *Igre i ljudi. Maska i zanos*, нав. дј., стр. 47.

<sup>109</sup> Еуген Финк, *Основни феномени људског постојања*, нав. дј., стр. 376.

<sup>110</sup> Исто, стр. 375.

<sup>111</sup> Исто, стр. 376.

<sup>112</sup> Николај В. Гогољ, *Мртве душе*, нав. дј., стр. 31.

сцене у којима Чичиков упознаје његову породицу, али познанство са Маниловљевом женом Лизањком премјешта у другу слику да би нагласио склад који влада у њиховом брачном животу. Булгаков разговор између Чичикова и Манилова доста скраћује у односу на роман и Чичиков много брже прелази на главни разлог своје посјете, а то је куповина мртвих душа. Комици ове сцене доприноси и претјерано учтив разговор између њих двојице и Маниловљева мисао да Чичиков тако изразио *лепоте стила ради*<sup>113</sup>. Поред утопијског погледа на свијет и људе у њему, Манилова од осталих спахија разликује и чињеница да он ипак поштује одређене прописе, јер пристаје да поклони Чичикову мртве душе тек када се увјери да то није противзаконито. Апсурдно маштање о заједничком животу и идеалном пријатељству са Чичиковом, због којег ће их император одликовати, прекида саблажњива помисао да је поклонио мртве људе, што указује да он ипак није раскинуо све везе са реалним свијетом.

Потпуна супротност Маниловљевом лику је Собакевич, који свакога сматра лупежом и у свима види само негативне особине. У драми Чичиков и њега упознаје на вечеринки, одмах након Манилова, што доприноси комици ове сцене, јер се након одушевљеног Манилова иза завјесе појављује Собакевич који већину присутних назива разбојницима и дивљацима. Булгаков изоставља детаљан опис Собакевичевог имања и његовог физичког изгледа, који Гогољ даје у роману, али задржава његово пуно име – Михаил Семјонович, што указује на неке физичке особине, с обзиром на то да Руси тим именом називају медвједа: *Кад је Чичиков погледао испод ока Собакевича, он му се у овај мах учини веома налик на осредњег медведа*<sup>114</sup>. Собакевич и његов спахилук изгледали су као да су грубо отесани сјекиром, а та грубост може се препознати и у његовом карактеру и односу према другим ликовима. У Чичиковљевој посјети Собакевичу, Булгаков акценат ставља на њихово цјенкање око мртвих душа, чиме се постиже комичан ефекат јер Собакевич тражи превелику цијену за мртве људе: *Други лупеж ће вас преварити, продаће вам ђубре, а не душе. А код мене су све као здрав орах, све на избор: ако није мајстор, онда је свакако здрав сељак*<sup>115</sup>. Собакевич је себичњак који у свему гледа свој интерес и остале назива преварантима, јер им суди полазећи од самог себе.

Стварајући лик патолошког тврдице Пљушкина, Гогољ је употпунио галерију сличних ликова које срећемо у бројним дјелима из свјетске књижевности. Пљушкинов

---

<sup>113</sup> Михаил А. Булгаков, *Мртве душе*, у: *Драме, књига II*, нав. дј., стр. 288.

<sup>114</sup> Николај В. Гогољ, *Мртве душе*, нав. дј., стр. 134.

<sup>115</sup> Михаил А. Булгаков, *Мртве душе*, у: *Драме, књига II*, нав. дј., стр. 291.

тврдичлук превазилази мјере здраворазумне штедње, што је довело до тога да потпуно запусти своје имање и отјера све чланове породице. Сцена са Пљушкином у драми започиње Чичиковљевом недоумицом о Пљушкиновом полу, јер му се испрва учинио као женско. Чичиков је од свих чуо да је Пљушкин велика тврдица, али му говори да је од свих чуо да он узорно води своје имање, што код Пљушкина изазива негативну реакцију, јер је одмах помислио да Чичиков жели нешто од њега. Булгаков сажима Пљушкинов дијалог са Чичиковом и слугама, али оно што је уврстио у драму најбоље показује његов карактер: оптужује Прошку за крађу, чува колач стар три године, ограничава слугама јело, криви неписмену Мавру за крађу хартије, жели да поклони покварен сат добротвору Чичикову, али се предомишља. Цијела ова интеракција је на први поглед комична, али у Пљушкиновом лику се може препознати највећи степен људске деградације усљед робовања бесмисленој штедњи која доводи до материјалног и духовног пропадања.

Ноздрјовљев лик је посебно занимљив јер у себи има неколико различитих карактера. Он је велики веселац, воли провод, коцку и прије свега пиће, толико да је по ријечима Ане Григоријевне *хтео и рођеног оца да прода, тачније – да га прокоцка!*<sup>116</sup> Међутим, оно што Ноздрјова највише издваја од других је његов експлозиван карактер и константна потреба за измишљањем прича – како је Пљушкин тип патолошке тврдице, исто тако је и Ноздрјов типски лажов. Његове лажи се у почетку чине безазленим, али управо његова брбљивост на крају додатно отежа Чичиковљев положај јер је потврђивао теорије о њему и обогаћивао их новим измишљеним појединостима. Он је без икаквог разлога измишљао негативне приче о становницима губерније да би им напакостио, а његове непредвидљиве и необуздане реакције довеле су до тога да сви са њим буду на опрезу, што је и Чичиков научио на тежи начин. Њих двојица су наизглед потпуно различити – Ноздрјов воли неизвјесне ситуације, док се Чичиков труди да их заобиђе по сваку цијену; Чичиков је углађени господин, а Ноздрјов необуздана пијаница која не зна да се понаша у друштву. Међутим, Управо Ноздрјов уочава Чичиковљев дволичан карактер и препознаје у њему варалицу, што представља њихову једину сличност. И сам Гогољ у роману истиче да је Ноздрјов типска личност: *Ноздрјова још за дуго неће нестати у свету. Он је свуд међу нама, и може бити, само је на њему други кафтан; али су људи лакоумни и неувидљиви, па им се чини да је човек у другом кафтану други човек*<sup>117</sup>. Булгаков пажљиво бира сусрете Ноздрјова и Чичикова, који се у роману

---

<sup>116</sup> Исто, стр. 316.

<sup>117</sup> Николај В. Гогољ, *Мртве душе*, нав. дј., стр. 102.

дешавају на различитим мјестима, и кроз њихов дијалог показује особине оба лика из чијих разговора произилази комика. Лик који увијек иде уз Ноздрјова је његов зет Мижујев, чија је главна функција у драми, али и у роману, истицање лоших црта Ноздрјовљевог карактера. Међутим, сам Мижујев је поприлично безличан и допушта да други управљају њиме, што потврђује и сцена у којој га Ноздрјов исмијава јер слуша своју жену.

Последња коју Чичиков у драми посјећује је спахиница Коробочка, која је представљена као неука старица која се због сујевјерја боји свега што је ново. За њу је Чичиковљев захтјев несхватљив, а страх који осјећа произилази из чињенице да никада раније није продавала мртве. Међутим, Коробочкино чуђење око продаје мртвих душа не потиче од страшне чињенице да се продају мртви, већ из бојазни да их не прода прејефтино. Дакле, ни Коробочка није ништа моралнија од остатка спахија, али њу разликује позиција на *лествици човјечијег савршенства*, коју Гогољ објашњава у роману, а то се види и кроз Чичиковљев однос према њој. У драми се Чичиков понаша крајње слободно у Коробочкином присуству и не осјећа потребу да пред њом глуми: он псује Ноздрјова, губи стрпљење због њене неповјерљивости и куне је јер сматра да му Коробочка не може осујетити планове. Овакву сцену поставио је и Гогољ у роману, што Булгаков преузима и прилагођава драми: *Читалац је мислим, већ опазио да је Чичиков и поред љубазног лица, говорио ипак слободније него с Мањиловом, и нимало се није устручавао*<sup>118</sup>. Коробочкина бојазан да је продала мртве душе прејефтино условиће Чичиковљеву пропаст, а он није никако могао претпоставити да ће га угрозити примитивна спахиница.

Сви губернијски великодостојници, односно *власници овог света*, како их Гогољ назива, имају готово идентичан карактер – био то губернатор, тужилац, шеф полиције, жандармеријски пуковник или предсједник, све их везује жеља за богаћењем и лицемјерство којим постижу бољи положај у друштву. Губернатор је наиван и одушевљава се Чичиковљевим усиљеним фразама из којих закључује да је Чичиков образован, а он за Губернатора каже: *Будала овај губернатор*<sup>119</sup>. Сви ови великодостојници су заправо подлаци, који су по угледу на престонице успоставили коруптивни систем у ком они профитирају и узимају новац од обичног народа. Тај систем је Гогољ детаљно описао у роману, а Булгаков, сходно захтјевима театра, изоставља

---

<sup>118</sup> Исто, стр. 67.

<sup>119</sup> Михаил А. Булгаков, *Мртве душе*, у: *Драме, књига II*, нав. дј., стр. 281.

његов опис, али кроз Чичиковљево интеракцију са секретаром Старатељског савјета и представницима власти на крају драме показује хијерархију примања мита од стране обичних чиновника, али и значајнијих људи. Сви они са одушевљењем одмах прихватају Чичикова не запитавши се ко је тај странац који је дошао у њихову губернију. Он их је својом вјештином понашања очарао веома брзо, што указује да нико од њих није претјерано паметан. Тек када избију трачеви о Чичикову схватају да он није оно за шта се представљао и одлучују да га приведу као сумњиво лице бојећи се да је он послат да истражи сумњиву смрт сељака у епидемији која је владала. Теорије о Чичиковљевом поријеклу крећу се од тога да је он тајни изасланик генерал-губернатора, до апсурдне идеје да је он преодјевени Наполеон, а комици те сцене доприноси и чињеница да тужилац од страха умире. На крају драме се најјасније показује карактер свих великодостојника из губерније, јер шеф полиције тражи новац од Чичикова у замјену за слободу: *Ту је све урачунато, и нашим, и пуковнику, и генерал-губернатору*<sup>120</sup>.

Женски ликови у драми су посебно занимљиви јер управо њихова потреба за ширењем трачева доводе до Чичиковљевог разоткривања. Гогољ је у роману детаљно расправљао о женском питању и проблему пансионског васпитања и употребе страних језика, али Булгаков изоставља те дијелове да би остао у жанровским оквирима комедије. Поред Коробочке, најистакнутији женски ликови у драми су Ана Григоријевна и Софија Ивановна, јер њихов *сконанел истоар* покреће истрагу о Чичикову. Цијели овај разговор је изузетно комичан, јер у њему Чичиков добија улогу љубавника, отмичара губернаторове ћерке и наоружаног Риналда Риналдинија. Из овог разговора јасно је да се Коробочка разликује од губернијских дама само по социјалном статусу, али не и по менталитету. Њихова једина преокупација је измишљање прича и задирање у туђу приватност, па су створиле теорију о Чичиковљевој намјери да отме и ожени губернаторову ћерку, што пијани Ноздрјов касније и потврди. Булгаков у овај разговор укључује и два лика који се у роману само овлаш помињу – Макдоналд Карлович и Сисој Пафнутјевич, чија улога није од великог значаја за драмску радњу, али они представљају слој људи у губернији за које се никада није чуло, а појавили су се у јавности због необичног Чичиковљевог случаја.

Ликови Чичиковљевих слуга – лакеја Петрушке и кочијаша Селифана у драми су поприлично скрајнути, што није случај у роману. Дијелове у којима се Гогољ детаљније

---

<sup>120</sup> Исто, стр. 323.

бавио овим ликовима Булгаков изоставља да би сузио просторно кретање ликова и прилагодио га сцени. Из тог разлога у драми немамо податке да је Петрушка волио много да чита и да је за собом носио посебан задах, док је Селифан највише волио коње и пиће и повремено чешао затиљак. Обративши пажњу на цијели друштвени слој који се креће од губернијских великодостојника и дама, преко ликова спахија, до обичних слуга и људи који се у јавности ријетко појављују, Гогољ је остварио замисао да у својим *Мртвим душама* прикаже цјелокупни руски народ и његов менталитет из тог периода. С друге стране, Булгаков је пажљивим избором сцена и ликова из романа нагласио њихов игровни потенцијал уклопивши их у жанр комедије.

Извршивши жанровску редукцију Гогољеве поеме, Булгаков је у први план истакао ликове и њихове поступке, чиме је створио комедију која у себи садржи елементе неколико врста комедија, о чему је раније било ријечи. Међутим, тек када се на сцени оголе ликови и њихови поступци, постаје јасан коначни модел трансформације који Булгаков постиже у својој драми. Писац на сцени износи срж онога чиме се главни јунак бави, а то је куповина мртвих душа – ствар толико непојмљива, да нико у њу не би повјеровао и тиме остварује савршену могућност за превару. Обмана коју Чичиков изводи на сцени може се сврстати у круг грубих шала, што указује на могућност да се ова Булгаковљева комедија окарактерише као фарса. Сам појам фарсе у теорији књижевности није најјасније дефинисан, јер се она сврставала у ред ниске комедије због својих грубих шала и лакрдијашких ефеката, што истиче и Џесика Дејвис у свом раду *Шта је фарса?*, у ком се бави поријеклом фарсе као драмског жанра.<sup>121</sup> Иако се фарси нису приписивале претјеране умјетничке вриједности, ипак је она била омиљена код публике због своје блиске везе са комедијом нарави и интриге, али и живе радње и неочекиваних преокрета.<sup>122</sup> Фарса се због своје сирове комике и „несланих“ шала често изједначава са лакрдијом, јер даје подругљиву слику свијета.<sup>123</sup> Кроз анализу ликова и њихових поступака произилази закључак да они на сцени изводе неку врсту лакрдије, чије је оквире поставио сам Чичиков у прологу драме. Елементи фарсе су кроз ликове присутни на неколико нивоа у драми, али су најочитији у лику Чичикова који, у улози угледног пословног човјека, тргује крајње несвакидашњом „робом“. Пишући о основним типовима ликова у комедији, Нортроп Фрај између осталих наводи и ликове варалице и

---

<sup>121</sup> Džesika Dejvis, „Šta je farsa?“, u: *Teorija dramskih žanrova*, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2015, str. 322.

<sup>122</sup> Исто, стр. 334.

<sup>123</sup> *Rečnik književnih termina*, odrednicu napisao Slobodan Vitanović, nav. dj., str. 203.

лакрдияша, што свакако можемо препознати у главном лику ове комедије.<sup>124</sup> Чичиков се поиграва са већином спахија и угледних људи из губерније и својим извјештаченим похвалама и одушевљењем истиче њихову површност и исмијава их. Сцена у којој се Чичиков и Собакевич цјенкају око мртвих душа представља типично надметање два лакрдијаша: Собакевич одмах препознаје Чичиковљеву намјеру да га превари, али се прави наиван и прихвата његову игру коју обесмишљава хваљењем умрлих сељака из чега произилази груби хумор. *Сконапел истоар* који стварају губернијске госпође представља неку врсту фарсе у фарси јер из приче о куповини мртвих душа оне конструишу сценарио у ком је Чичикову дата улога скандалозног отмичара губернаторове ћерке. Лакрдија је и прекомјерна употреба француског језика, гдје губернијске госпође, у жељи да звуче отмјеније, несвјесно исмијавају саме себе. Једини лакрдијаш у драми који своју лакрдију не прикрива другом маском је Ноздрјов, који нема границу у својим лажима, што драми даје дозу хумора који готово води до апсурда. Он се несвјесно поиграва другим ликовима који га испитују о Чичикову стварајући причу о Чичикову из дјетињства, отмици губернаторове ћерке и прерушеном Наполеону, чиме извргава руглу сваки њихов напор да сазнају нешто корисно. Јасно је да Булгаков није имао потребу да мијења готов материјал који му је Гогољ понудио у виду ликова, па се у том смислу не може говорити о њиховој трансформацији, али је он пажљивим избором сцена наглаголио њихов игровни потенцијал и истакао комични карактер. Сваку промјену коју је Булгаков извршио у односу на оригинални текст, функционализовао је у својој комедији и тиме добио коначну фарсичну слику свијета из Гогољевих *Мртвих душа*, који својим поступцима сам себе исмијава и поиграва се сопственим неморалом и глупошћу.<sup>125</sup>

---

<sup>124</sup> Нортроп Фрај, „Мит пролећа: комедија“, у: *Анатомија критике*, нав. дј., стр. 205.

<sup>125</sup> До сличног принципа долази и Бахтин поредећи Раблеа и Гогоља, иако је темељно начело код Бахтина карневализација: *У основи „Мртвих душа“ пажљива анализа открила би форме веселог (карневалског) хода по паклу, по земљи смрти. „Мртве душе“ су – најзанимљивија паралела четвртој Раблеовој књизи, то јест Пантагруеловом путовању. Није без разлога, разуме се, загробни моменат присутан и у самој замисли и наслову Гогољевог романа („Мртве душе“). Свет „Мртвих душа“ – јесте свет веселог пакла. (...) Наћи ћемо у њему и шљам и олош карневалског „ада“ и читав низ ликова који представљају реализацију погрдних метафора, земаљске и телесне приземности. И сам тип Чичиковљевог „путовања“ („хода“) јесте хронотопски тип кретања. Разуме се, та дубинска традиционална основа „Мртвих душа“ обогаћена је и усложњена обилатим материјалом друге врсте и другачијих традиција. (Mihail Bahtin, „Rable i Gogolj“, у: *Treći program, godina I–IV, broj 96–99, 1993, str. 225*)*

## V. ЗАКЉУЧАК

Анализом Булгаковљеве драме настале на основу Гогољевог романа-поеме показале су се важне специфичности поетике оба писца, као и Булгаковљева способност да постојеће књижевно дјело преобликује у драмску форму, а да притом не наруши ништа од првобитне вриједности Гогољевог дјела. Овим радом покушали смо показати модел трансформације којим се Булгаков служио у току рада на трансформацији Гогољевог дјела, која се огледа на више нивоа. Како би се једно књижевно дјело трансформисало у потпуно ново и оригинално, мора постојати могућност да се уоче додирне тачке тих дјела, на основу којих се врши њихово поређење. Булгаков евидентно преузима сам наслов Гогољевог романа и његов сиже, али своју трансформацију усмјерава на стварање драмског текста, који може да функционише на позоришној сцени. Први корак у приказивању поступка трансформације је уочавање сличности и разлика између романа и драме, с циљем да се истакне игровни потенцијал Гогољевог дјела, који Булгаков препознаје и користи у својој драми. Измјене које он прави на плану структуре видљиве су у прологу драме, јер се на сцени одмах поставља оквир лицемјерне средине у којој главни јунак изводи своју представу, док је у роману поријекло Чичиковљеве идеје јасно тек на крају. Структури романа не одговара ни редослијед посјета спахијама, али ту измјену Булгаков прави из два веома битна разлога: Чичиковљеве посјете организоване су од најугледнијег спахије до спахинеце која не заврјеђује претјерано поштовање у друштву; док је друга пишчева намјера била постепено скидање маске главном јунаку и приказивање његовог правог карактера. Када се упореди Гогољев и Булгаковљев редослијед, Булгаковљева измјена се чини логичнијом јер се кроз њу даје јаснија слика степена деградације које је тадашње руско друштво достигло и, с друге стране, прави карактер главног јунака се постепено огољава и постаје јаснији кроз његове поступке и однос са другим ликовима. Отворен крај романа не одговара природи драмске форме, што Булгаков зна и суочава свог јунака са његовим поступцима, чиме долази до разрјешења драмског сукоба. Поступком сажимања, Булгаков прилагођава вријеме и простор захтјевима театра и изоставља неке дијелове романа који би успоравали драмску радњу. Због тога Булгаков окупља губернијску господу на једном мјесту на сцени, гдје се види јасна слика тадашње руске „елите“.

Поред структуре, Булгаков врши измјене на плану жанровског одређења свог дјела, што представља други степен трансформације. Булгаков жанр поеме преобликује у жанр комедије, а то чини тако што из Гогољевог дјела одстрани све оно што би по Гогољу чинило једну поему. Да бисмо показали на који начин Булгаков врши измјене у односу на Гогољев текст, прво смо морали објаснити шта Гогољ подразумева под појмом поеме и евидентирати све поемичне дијелове из његовог романа. Гогољ је у жанру поеме видио могућност да се кроз главног јунака, који спада у ред обичних људи, прикаже вјерна слика цијеле једне епохе, менталитет једног народа, његове мане и врлине. Када је Булгаков уклонио све дијелове поеме из текста, остали су му радња и ликови у којима он препознаје игровни потенцијал, и дијалог, који одговара природи драмског дијалога. Овом редукцијом Булгаков ствара могућност за изградњу драме, односно позоришног текста који својим садржајем одговара захтјевима сцене. Гогољ је ликове и радњу, која произилази из њихових поступака, обликовао на изузетно комичан начин, што је писцу драме дало плодан материјал да створи оригинално дјело које жанровски спада у комедију. Поред комике која је очигледна у Гогољевом тексту, жанру комедије једним дијелом одговара и Гогољево поимање поеме, јер се у оба случаја кроз главног јунака, који није узвишени херој, даје слика једног друштва са његовим врлинама и манама. Главног јунака Гогољ је представио као типичног глумца, што је Булгакову у великој мјери послужило да додатно истакне његов карактер кроз интеракцију са осталим ликовима. Чичиков у драми постепено мијења маске и сам крај драме представља разоткривање његовог правога лица. Булгаков ни у једном тренутку не нарушава оквир који комедија као жанр захтијева, јер је пажљивим избором догађаја из романа и њиховом организацијом у драми добио комедију која у себи носи елементе комедија карактера, интриге и нарави. Кроз лик главног јунака и његов однос са другим ликовима, Булгаков на сцену изводи различите типске карактере, али сваки од њих носи особености епохе којој припадају и својим поступцима дају слику свега онога што у Русији тога доба није ваљало. Динамици догађаја доприноси и дијалог који прогресивно покреће радњу и усмјерава је ка врхунцу и расплету. Булгаков је дијалог у потпуности преузео од Гогоља, јер није имао потребу да мијења оно што му је савршено одговарало за драму, али је неке сцене и реплике дао у другачијем редослиједу да би постигао већу драмску напетост и јасније мотивисао поступке појединих ликова. Игровни и комички потенцијал Гогољевог романа, Булгаков је у потпуности искористио створивши оригиналну комедију у којој је показао своју вјештину драмског писања, али и дубоко

познавање комедије као жанра и услова под којима писана комедија може да живи на позоришној сцени.

Редукцијом жанровских карактеристика Гогољевог романа, Булгаков је у први план истакао ликове и њихове поступке, чиме је добио жанровски цјеловиту комедију, али се крајњи степен трансформације романа види тек када се демаскирају ликови на сцени. Булгаков је из романа преузео оне податке о ликовима који су му послужили да на најадекватнији начин представи њихов карактер, и да, износећи срж онога чиме се главни јунак бави, на сцени представи једну фарсу. Чичиков је типичан преварант који глуми пред свима и за сваког има друго лице и поступке, али поред тога што је варалица, Чичиков је и лакрдијаш који се крије иза одијела углађеног господина. Куповина мртвих душа у овом случају представља крајњи облик грубе шале, а овај закључак произилази из односа других ликова према Чичиковљевој необичној понуди, јер готово сви гледају личну корист и олако прелазе преко чињенице да тргују мртвим људима. Извјештаченим и претјерано уљудним понашањем, Чичиков се поиграва са осталим ликовима и исмијава Маниловљеву лаковјерност, Пљушкинов тврдичлук, Коробочкину простодушност и ограниченост осталих угледних људи из губерније. Лик који препознаје Чичиковљеву фарсу и свјесно учествује у њој јесте Собакевич, који је и сам преварант и лакрдијаш. Он не пристаје на Чичиковљев приједлог одмах, већ наставља игру хвалећи умрле сељаке као да су живи, што ову сцену чини изузетно комичном. Посебну фарсу изводе губернијске госпође својом лажном отмјеношћу и претјераном употребом француског језика, али и исконструисаном причом о Чичиковљевом стварном идентитету и „донжуанском“ понашању. Ову фарсу у фарси допуњује и Ноздрјов својим лакрдијашким карактером и сталном потребом за измишљањем прича, а цијела ова лакрдија достиже врхунац у току разрјешавања енигме у коју се Чичиков на крају претворио. Када се узму у обзир сви ликови, не можемо говорити о њиховој трансформацији, јер их Булгаков у потпуности преузима од Гогоља, али је он уз промишљен избор сцена истакао њихов игровни потенцијал. Сам крај драме даје цјеловиту слику корумпираног друштва које је достигло највиши степен деградације, јер ни трговање мртвим душама за њих не представља ништа претјерано страшно. Неочекиваним преокретом на крају драме, Булгаков пушта свог јунака из тамнице када он плати за своју слободу и одлази на пут. Међутим, Чичиков не доживљава неко отржењење и не промијени своја морална начела, а његов одлазак из губерније само имплицира на то да ће он своју трговину наставити иза сцене.

Имајући у виду друштвене околности и репресивни систем у ком је Булгаков стварао, може се закључити да његова намјера приликом театролошког обликовања Гогољевих *Мртвих душа* није била само вјеродостојно преношење Гогољевог романа на позоришну сцену, већ и истицање фарсичне слике свијета у којем је и сам живио и стварао. Позориште и књижевност су били Булгаковљев животни позив, а управо се на примјеру ове драме види колико је добро познавао захтјеве сцене и, поред бројних ограничења наметнутих од стране власти, успио да створи оригинално дјело које имплицитно даје увид у стварност Русије Гогољевог, али и његовог доба. Мајсторски је извршио жанровску трансформацију романа-поеме и у коначници за позоришну сцену написао фарсу у којој се не могу уочити неки конкретни недостаци. Булгаков је свакако одао почаст Гогољу тиме што се у овој драми не стиче утисак да нешто недостаје, иако је он редуковао оне поемичне дијелове романа које је Гогољ сматрао најважнијим. Оно што можемо рећи са сигурношћу јесте јасна чињеница да вјешти писци као што је Булгаков могу понудити нова и вриједна књижевна дјела, иако су настала на основу постојећих дјела великих писаца. Ликове из Гогољевог романа које је Булгаков извео на позоришну сцену, сигурно је препознао и у оном што се дешавало иза сцене, односно у руској свакодневици совјетског доба. Међутим, ни велика фарса у којој је и сам живио и стварао није могла спријечити великог писца као што је Булгаков да, и поред спутавајућег дјеловања власти, ствара значајна дјела која својом умјетничком вриједношћу и универзалношћу спадају у сам врх свјетске књижевности.

## VI. ЛИТЕРАТУРА

### ИЗВОРНА

Булгаков, Михаил Афанасијевич (1985), „Мртве душе“; *Драме II*; превео Миливоје Јовановић, Српска књижевна задруга, Београд.

Гогољ, Николај Васиљевич (1956), *Мртве душе*; превели Милован и Станка Ђ. Глишић, Просвета, Београд.

Гогољ, Николај Васиљевич (1988), *Ревизор*; превели Јован Максимовић и Миливоје Јовановић, Просвета, Београд.

### ОПШТА

Aristotel (2015), *O pesničkoj umetnosti*, Dereta, Beograd.

Vahtin, Mihail (1993), „Rable i Gogolj“, u: *Treći program*, godina I–IV, broj 96–99, str. 225.

Божовић, Зоран (1970), „Објашњења и речник“, Николај В. Гогољ, *Драмска дела*, Народна књига, Београд.

Глишић, Бора (1964), *Позориште*; Завод за издавање уџбеника социјалистичке републике Србије, Београд.

Dejvis, Džesika (2015), „Šta je farsa?“ u: *Teorija dramskih žanrova*; prevela Vesna Radovanović, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad.

Dulijani, Rita (1985), „Žanrovi ruskog pučkog teatra i Majstor i Margarita M. A. Bulgakova“, u: *Pojmovnik ruske avangarde 3*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb.

Јовановић, Миливоје, и др. (1978), *Руска књижевност 2*, Едиција стране књижевности, Нолит, Београд.

Кајоа, Роже (1979), *Igre i ljudi. Maska i zanos*, превео Радое Татић, Нолит, Београд.

Lotman, Jurij Mihajlovič, (1993), „Уметнички простор у Гогољевој прози“ у: *Treći program*, година I–IV, број 96–99, стр. 308, 309.

Попов, Јован (2020), „Недоумице око жанра“, у: *Појмови, периоди, полемике: о неким недоумицама науке о књижевности*, Српска књижевна задруга, Београд.

*Rečnik književnih termina* (1986), Нолит, Београд.

Симановић, Игор (2020), „*Велики инквизитор* Ф. М. Достојевског: легенда или поема?“, *Филолог*, година XI, број 21, стр. 304–316.

Ferguson, Frensis (1970), *Suština pozorišta*, превела Марта Фрајнд, Нолит, Београд.

Финк, Еуген (2004), *Основни феномени људског постојања*, превео Алекса Буха, Филозофски факултет, Преводи, Бања Лука.

Flaker, Aleksandar (1986), *Ruska književnost*, SNL.

Фрај, Нортроп (2007), „Комички функционални модуси“; „Мит пролећа: комедија“, у: *Анатомија критике*, превела Горана Раичевић, Нолит, Нови Сад.

Huizinga, Johan (1992), *Homo ludens: o podrijetlu kulture u igri*, превели Ante Stamać i Truda Stamać, Naprijed, Zagreb.

Čolić, Milan (1983), „Predgovor“, Mihail. A. Bulgakov, *Četiri drame*, Нолит, Београд.

Šklovski, Viktor (1992), „Nikolaj Vasiljevič Gogolj“, у: *Treći program*, година I–IV, број 92–95, стр. 322.

Шукало, Младен (2004), „Галија под маском“, *Крајина*, Часопис за књижевност и културу, година III, број 11, стр. 11–14.

Шукало Младен (2020), *Велике илузије*, Друштво чланова Матице српске у Републици Српској, Бања Лука.

Изјава 1

ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ

Изјављујем да је мастер рад

Наслов рада: „Булгаковљево театролошко обликовање Гогољевих *Мртвих душа*““

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да мастер рад, у цјелини или у дијеловима, није био предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршила ауторска права и користила интелектуалну својину других лица.

У Бањој Луци 1.7.2024. год.

Потпис кандидата  
Џевана Зупкович

## Изјава 2

Изјава којом се овлашћује Филолошки факултет/ Академија умјетности

Универзитета у Бањој Луци да мастер рад учини јавно доступним

Овлашћујем Филолошки факултет/ Академију умјетности Универзитета у Бањој Луци да мој мастер рад, под насловом

„Булгаковљево театролошко обликовање Гогољевих *Мртвих душа*“

који је моје ауторско дјело, учини јавно доступним.

Мастер рад са свим прилозима предала сам у електронском формату, погодном за трајно архивирање.

Мој мастер рад, похрањен у **дигитални репозиторијум** Универзитета у Бањој Луци, могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons), за коју сам се одлучила.

1. Ауторство
2. Ауторство – некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – дијелити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – дијелити под истим условима

У Бањој Луци 1.7.2024. год.

Потпис кандидата

Марија Зупановић

### Изјава 3

#### Изјава о идентичности штампане и електронске верзије мастер рада

Име и презиме аутора: Јована Дујаковић

Наслов рада: „Булгаковљево театролошко обликовање Гогољевих *Мртвих душа*““

Ментор: проф. др Игор Симановић

Изјављујем да је штампана верзија мог мастер рада идентична електронској верзији коју сам предала за дигитални репозиторијум Универзитета у Бањој Луци.

У Бањој Луци 1.7.2024. год.

Потпис кандидата

Јована Дујаковић

## КОМИСИЈА ЗА ОЦЈЕНУ МАСТЕР РАДА

„Булгаковљево театролошко обликовање Гогољевих *Мртвих душа*“,  
кандидаткиње Јоване Дујаковић

### НАСТАВНО-НАУЧНОМ ВИЈЕЋУ ФИЛОЛОШКОГ ФАКУЛТЕТА УНИВЕРЗИТЕТА У БАЊАЛУЦИ

На 182. сједници Наставно-научног вијећа Филолошког факултета Универзитета у Бањалуци, одржаној 11. јуна 2024. године, рјешењем број 09/3.1017-11a/24, именовани смо (др Андреја Марић, доцент за УНО Српска књижевност и култура с компаратистиком и теоријом књижевности на Филолошком факултету Универзитета у Бањалуци, предсједник, др Нина Говедар доцент за УНО Српска књижевност и култура с компаратистиком и теоријом књижевности на Филолошком факултету Универзитета у Бањалуци, члан; др Игор Симановић, ванредни професор за УНО Српска књижевност и култура са компаратистиком и теоријом књижевности на Филолошком факултету Универзитета у Бањалуци, члан), у Комисију за оцјену мастер рада „Булгаковљево театролошко обликовање Гогољевих *Мртвих душа*“, кандидаткиње Јоване Дујаковић. Захваљујући на указаном повјерењу, Наставно-научном вијећу Филолошког факултета подносимо сљедећи

### ИЗВЈЕШТАЈ

Мастер рад „Булгаковљево театролошко обликовање Гогољевих *Мртвих душа*“, кандидаткиње Јоване Дујаковић, има 59 страница компјутерског текста, технички уређеног у складу са Правилником о изради мастер рада и Књигом графичких стандарда Универзитета у Бањалуци. Рад је структурисан у пет поглавља: 1. Увод (1–10); 2. Трансформација структуре Гогољевог романа (11–25); 3. Жанровска трансформација Гогољевих *Мртвих душа* (26–34); 4. Булгаковљев однос према ликовима – од поеме до фарсе (35–45); Закључак (46–49). На крају је дат и детаљан попис кориштене литературе (25 библиографских јединица), која је, прегледности ради, подијелена на изворну и општу литературу.

Полазећи од чињенице да је драмски и позоришни аспект Булгаковљевог стваралачког опуса недовољно познат и истражен код нас, у уводном дијелу кандидаткиња даје детаљан преглед његовог драмског и позоришног рада. Посебан акценат је стављен на бројне адаптације прозних дјела (*Дон Кихот*, *Рат и мир*, *Бела гарда*, *Пурпурно острво* итд.), како би се указало да театролошко обликовање Гогољевих *Мртвих душа* представља једно од константних Булгаковљевих књижевних интересовања. Уочавајући игровни потенцијал Гогољевог романа, који је несумњиво Булгаков препознао и уградио у своју драму, Јована Дујаковић се одређује за методолошки оквир у коме се ослања на теоријске ставове Финка, Фергасона, Хојзинге, Кајое, Глишића, Шукала. Осим ишчитавања и препознавања модела трансформације, једну од битних интенција овог рада представља и сумирање Булгаковљевог оквирног односа према позоришту и његово схватање позоришне умјетности.

У првом поглављу разматрана је трансформација структуре *Мртвих душа*. Уз низ елемената гдје је очигледно вјерно поштован Гогољев предложак, уочена су извјесна одступања, која се првенствено односе на Булгаковљеве измјене по питању редослиједа догађаја, као и пролога и завршетка драме, те свих дијелова романа који се односе на призоре с путовања. Управо на овим мјестима исказује се Булгаковљева истинска осјећајност за театролошко обликовање прозног текста и његова способност да вријеме и простор прилагоди захтјевима позоришта. Како кандидаткиња налази, Булгаков је чак неке догађаје који су у роману само описани искористио и пренио у форми дијалога, чиме се стиче утисак да у драми ништа није изостављено.

На трагу ових закључака, у другом поглављу рада промишљана је жанровска трансформација Гогољевог романа. Наиме, познато је да је Гогољ *Мртве душе* жанровски одредио као поему, сматрајући да је то она идеална одредница која одражава његов захтјев да се одрази једна широка слика тадашње стварности у Русији на заласку феудалног доба. Најважнији отклон који је Булгаков направио у односу на Гогоља огледа се у томе што је уклонио све елементе поеме јер не одговарају захтјевима театра, али је притом сачувао ликове, дијалог и радњу, чиме је створио чврсте жанровске оквире комедије, која је у себи опет сачувала слику свијета која је Гогољу била толико драгоцену да је посегнуо за оваквим жанровским рјешењем.

Завршно поглавље посвећено је Булгаковљевом односу према ликовима, који су истакнути у први план као последица жанровске редукције Гогољеве поеме. С обзиром на то да су Гогољеви ликови већ носили игровни комички потенцијал, Булгаков није имао потребу да их трансформише, већ је пажљивим избором и распоредом сцена оголио

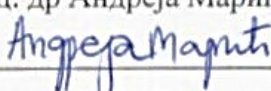
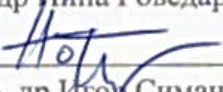
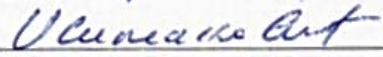
њихове поступке на сцени и показао коначни модел трансформације коме је тежио. Показујући лакрдију која се, не само садржи у куповини мртвих душа, већ се изводи и исказује на скоро свим нивоима текста, своју комедију је приближио једној специфичној подврсти – фарси. Самим тим је и фарсична слику свијета из Гогољеве поеме функционализована у Булгаковљевој драми као одраз стварности и Гогољевог и Булгаковљевог времена.

### Закључак и приједлог

Мастер рад Јоване Дујаковић „Булгаковљево театролошко обликовање Гогољевих *Мртвих душа*“, примјеном адекватне научне методологије, у овом случају компаративне, и избором одговарајуће литературе, додатно је освијетлио један од битних аспеката књижевног и културног рада Михаила Булгакова. С обзиром на то да је његов драмски и позоришни опус, у правилу, скрајнут у односу на романескни, врло ријетко је предмет научног интересовања. Самим тим, кандидаткиња доноси свјеже и квалитативно нове закључке који, свакако, представљају допринос изучавању Булгаковљеве поетике, али и саме рецепције великог руског писца код нас.

Имајући у виду све претходно наведено, предлагемо Наставно-научном вијећу Филолошког факултета Универзитета у Бањалуци да Јовани Дујаковић одобри усмену одбрану рада пред комисијом која потписује овај Извјештај.

Комисија:

1. Доц. др Андреја Марић, предсједник  

2. Доц. др Нина Говедар, члан  

3. Проф. др Игор Симановић, члан  


Бањалука, 18. јун 2024. године