

Игор М. Симановић¹
Универзитет у Бањој Луци
Филолошки факултет

ВЕЛИКИ ИНКВИЗИТОР Ф. М. ДОСТОЈЕВСКОГ: ЛЕГЕНДА ИЛИ ПОЕМА?

Апстракт: *У раду се разматра жанровско одређење Великог инквизитора. С обзиром на то да се, неријетко, у књижевној критици, за Великог инквизитора користи термин „легенда”, провјерава се оправданост његове употребе. Даље, полазећи од чињенице да Достојевски именује причу Ивана Карамазова као поему, покушава се успоставити веза са романима који користе исту жанровску одредницу, те на књижевнотеоријском плану проширити значење овог термина.*

Кључне ријечи: *Достојевски, Велики инквизитор, поема, легенда, жанр, Гогољ, Балзак, Фенелон.*

Велики инквизитор представља једно од кључних мјеста за разумијевање не само романа *Браћа Карамазови* већ и цјелокупног грандиозног дјела Фјодора Михајловича Достојевског. Обимна књижевнокритичка литература о Достојевском, свакако, препознала је вриједност *поеме* и, у том смислу, понудила широку палету валидних и незаобилазних увида и тумачења, која су знатно освијетлила његово хришћанско схватање свијета, али и скоро пророчанску визију будућности човјечанства.² Несумњиво, *Велики инквизитор* је неисцрпан по својој мисаоној дубини и актуелности, која, чини се, на почетку XXI вијека постаје све већа, те заслужује да се изнова чита и промишља, како би се, на темељу претходних, донијела свјежа и савремена тумачења. Заиста, вијек и по од настанка *поеме*, јасно је да је велики писац био у праву: у три питања која је „страшни и мудри дух, дух самоуништења и небића” упутио Христу у пустињи,

¹igor.simanovic@ff.unibl.org

²Из великог броја студија о Достојевском, које нису могле заобићи промишљање *Великог инквизитора*, у списку литературе издвојене су оне за које сматрамо да су у највећој мјери допринијеле његовом разјашњењу, а аутору овог текста представљале полазну тачку за разумијевање поеме, те, самим тим, и настајање рада.

„као да је сливена у целину и предсказана цела даља историја човечанства и показана три лика у којима ће се стећи све неразрешиве противречности људске природе на целој земљи” (Dostojevski 1981: 276–277). Ипак, овдје нам није намјера да преиспитујемо тај аспект и валоризујемо оно што је већ речено, већ да ставимо фокус на један проблем који, скоро у правилу, није био предмет критичког промишљања, или је тек успутно дотицао на маргинама других тумачења, а ријеч је о жанровском одређењу *Великог инквизитора*.

Прије самог промишљања *поеме*, као терминолошке одреднице, треба указати на чињеницу да се у литератури, врло често (и код највећих критичких ауторитета), поема Достојевског именује као *Легенда о Великом инквизитору* (неријетко срећемо текстове под тим називом), иако сам писац не оставља простора за то. Када говори о свом дјелу, Иван је експлицитан: „Знаш, Аљоша, немој да ми се смејеш, ја сам створио *поему*, пре једно годину дана. [...] Моја *поема* се зове *Велики инквизитор*, бесмислена ствар, али желим да ти је изложим. [...] Ето, и моја *мала поема* била би, углавном таква да се појавила у то време. Код мене се на сцени појављује Он. Истина, ништа не говори у *поеми*, само се појављује и пролази. [...] То би могло бити једно од најбољих места *поеме*, наиме, зашто га препознају. [...] Та све је ово лудост, Аљоша, јер ово је само бесмислена *поема* глупог студента, који никада ни два стиха није написао” (Dostojevski 1981: 270, 271, 273, 288).³ Нигдје у тексту, ни у предговору *Великом инквизитору*, ни у каснијем разговору поводом њега, Достојевски не допушта могућност другачијег терминолошког одређења,⁴ те се, с правом, може поставити питање оправданости употребе *легенде* од стране критике. Није спорно да *Велики инквизитор* носи одређена обиљежја „легендарности”, која је врло лако детектовати и указати на њих, а одговарају схватању легенде као фолклорне творевине,⁵ која се темељи на народним и апокрифним мотивима,

³ „Знаешь, Алеша, ты не смейся, я когда-то сочинил *поэму*, с год назад. [...] *Поэма* моя называется *Великий инквизитор*, вещь нелепая, но мне хочется ее тебе сообщить. [...] Ну вот и моя *поэмка* была бы в том же роде, если б явилась в то время. У меня на сцене является он; правда, он ничего не говорит в *поэме*, а только появляется и проходит. [...] Это могло бы быть одним из лучших мест *поэмы*, то есть почему именно узнают его. [...] Да ведь это же вздор, Алеша, ведь это только бестолковая *поэма* бестолкового студента, который никогда двух стихов не написал” (Dostoevskii 1982: 289–290, 291, 293, 310).

⁴ И Аљоша, коментаришући *Великог инквизитора*, слиједи Иваново одређење: „Твоја поема је похвала Исусу, а не осуда ... као што си желео” (Dostojevski 1981: 285). „*Поэма* твоја есть хвала Исусу, а не хула ... как ты хотел того” (Dostoevskii 1982: 307).

⁵ Не смије се занемарити да Иван никада није записао текст *поеме*, већ да је изговара Аљоши, називајући га својим првим слушаоцем, а не читаоцем, што *Великог инквизитора* смјешта и у оквире усменог стваралаштва. Овај фолклорни аспект може бити предмет засебног истраживања.

говори о животу светаца и јунака, а приповиједање је испуњено фантастичним елементима.⁶

Дакле, када се погледа садржај поеме, отклон који критика прави, називајући је легендом, дјелује донекле оправдан.⁷ Међутим, из угла не само текста који се промишља већ и укупне поетике чији је интегрални дио, олако и неаргументовано напуштање, или мијењање, или удвајање, ове термилошке одреднице, коју је сам писац наметнуо, може нас одвући од неких битних аспеката разумијевања Достојевског и његових укупних стваралачких интенција. Противећи се оваквој термилошкој недоследности, наравно, имамо у виду специфичност терминологије науке о књижевности, која настаје као резултат процеса самог књижевног стварања и чиме је трајно условљена, што онемогућује досезање апсолутне термилошке уједначености. Ипак, ако прихватимо став да је једна од главних особина књижевног термина „чврста повезаност, управо сраслост књижевног термина и појаве коју означаује, штавише: књижевног термина и одређеног тумачења о појави која је термином означена, и то тумачења које је истовремено редовито и једно цјеловито схваћање књижевности” (Петровић 1972: 213), онда логично проистиче и запитаност да ли ће се његовим превођењем у неки други термин (ма колико сродан), нарушити та природна спрегнутост, на којој, у овом случају, и сам писац инсистира.

У једном од ријетких текстова у српској књижевној критици који се баве проблемом жанра *Великог инквизитора*, Милосав Бабовић такође прави отклон од изворног текста и поему назива *Легендом о Великом инквизитору*, али

⁶ Уз незнатна одступања, овакву одредницу садрже *Rečnik književnih termina* (Beograd: Nolit, 1986: 291–292; одредницу napisala Nada Milošević), *Rečnik književnih termina* (Popović 2007: 395) и *Rečnik književnih rodova i vrsta* (Gazda; Tinečka Makovska 2015: 576–578). Андре Јолес легенду сврстава међу *једноставне облике*, налазећи да је за шему легенде врло битна имитабилност, односно да је особа која настаје као резултат такве духовне заокупљености „поимала и значила све људе који су се били затекли у такву положају и да је та особа пружала могућност за опонашање, да је била имитабилном” (Joles 1978: 37–38).

⁷ Такође, овдје се не оспорава и дјелимична оправданост употребе термина *уметнута новела* („вставная новелла”), који је чест у критичкој литератури и указује на чињеницу да, иако заокружен, *Велики инквизитор* није самосталан већ његово тумачење зависи од цјелине текста. Слично функционише и термин *уметнута парабла* („вставная притча”), указујући на блиску повезаност са библијском текстом, што је, свакако, један од кључних аспеката тумачења романа *Браћа Карамазови*. Несумњиво, термилошка ширина и неуједначеност именовања *Великог инквизитора* изражена је у бројним књижевнокритичким промишљањима. Не улазећи дубље у све разлоге за то, у овом раду желимо да се искључиво фокусирамо на разјашњење термина *поема*, на који нас сам Достојевски упућује.

такође полази и од Ивановог одређења,⁸ налазећи да он термин *поема* узима у средњовјековном значењу и разрјешава га посредно, постављајући га у контекст са Дантеовом *Божанственом комедијом*, средњовјековним мистеријама, старим руским апокрифима, те *Праведним судом пресвете и милостиве Дјеве Марије* из Игоове *Богородичине цркве у Паризу*. Позивајући се на став Томашевског да је у средњовјековним поемама било обавезно присуство фантастичних елемената, те постављајући текст Достојевског у тај оквир, Бабовић покушава да ту утемељи могућу жанровску припадност *Великог инквизитора*.⁹ Начелно, може се рећи да је овај рад полемичке природе – примарно усмјерен ка томе да „олабави“ увијек схватање о *Великом инквизитору* као искључиво филозофском трактату. Свакако, аутор не жели да оповргава ту димензију, али инсистирајући на низу карактеристика атипичних за филозофско казивање (елементи сказа, стилске особености, метафоричност текста, укрштање реалистичких и фантастичних елемената), поему профилише као књижевно-умјетнички исказ.¹⁰

⁸ Оваква термилошка конфузија и недоследност у исказу није ријеткост. На примјер, Леонид Гросман на једном мјесту каже: „У целом току *поеме* Ивана Карамазова осећа се лична патња и и испаћена искреност њеног аутора [...]”. За место у коме се догађа његова *легенда*, Достојевски бира Севиљу XVI века” (Grosman 1974: 491).

⁹ „Правда, может казаться, что Иван произвольно пользуется термином поэма, так как апокриф *Хождение Богородицы по мукам* считает 'монастырской поэмой'. В сущности, он понимает термин в его средневековном значении. [...] В 'предисловии' поэмы вопрос се жанра решается посредственно, сопоставлением с *Божественной комедией* Данта, западноевропейскими средневековыми мистериями, апокрифами древней русской литературы и *Праведным судом Девы Марии в Соборе Парижской Богоматери* Юго. Несмотря на все жанровые различия, упомянутые произведения имеют один взаимный компонент: в их сюжетах, наряду с героями, фигурируют и 'высшие силы'” (Babovich 1983: 55–56). [„Истина, може се рећи да Иван произвольно користи термин поема, као што апокриф *Ход Богородице по мукама* сматра 'манастирском поемом'. У суштини, он термин поима у његовом средњевјековном значењу. [...] У 'предговору' поеме, питање жанра рјешава се посредно, поређењем са Дантеовом *Божанственом комедијом*, западноевропским средњевјековним мистеријама, апокрифима старе руске књижевности и *Праведним судом Дјевице Марије* у Игоовој *Богоридичиној цркви у Паризу*. Без обзира на све жанровске различитости, поменути дјела имају један заједнички елемент: у њиховим сижеима, упоредо са јунацима, фигурирају и 'више силе'” (превод И. С.).]

¹⁰ Да ова полемика у вези са жанром није тек случајна код Бабовића (у тексту писаном поводом стогодишњице смрти), већ утемељена на традицији поимања Достојевског, гдје је стално присутан дуализам умјетника и филозофа, може посвједочити и исказ Леонида Гросмана поводом стогодишњице рођења писца (1921): „Художник ли Достоевский? До последнего времени русская критическая мысль была склонна отвечать на этот вопрос отрицательно. Признавая великое значение Достоевского, как мыслителя, она отвергала обычно чисто художественную стоимость его страниц” (Grossman 1925: 163). [„Да ли је Достојевски умјетник? До данас, руска критичка мисао била је склона дати одричан одговор на то питање. Признајући велики значај Достојевском као мислиоцу, обично је одбацивала чисто умјетничку вриједност његових страница” (превод И. С.).] Вјероватно водећи се оваквим ставом, Гросман ће, у студији *Поз-*

У тој усмјерености, рекло би се посљедишно, открива се још једна карактеристика интересантна за промишљање о *поеми* као жанровској одредници: „В *Великом инквизитору* встречаем и ряд поэтических фигур, характерных для стиховных форм художественного выражения: внутреннюю рифму, рефрен, анафору, эпифору, симплоху. Три последних фигуры самое неожиданное и необыкновенное явление в прозаическом тексте” (Babovich 1983: 63–64).¹¹ Показујући појављивање тих пјесничких фигура у тексту, и, на темељу тога, транспонујући поједине дијелове прозног текста у пјеснички исказ, Бабовић долази до закључка да се ритмизација *Великог инквизитора* максимално приближава пјесничкој структури. У односу на дјелимично произвољно схватање поеме у контексту средњовјековне традиције, овдје се успоставља чврст ослонац на коме се може утемељити почетна тачка жанровског одређења, јер *поема* (грч. *poiēta*) примарно означава *пјесничко остварење*, на чему се скоро у правилу инсистира у стручној литератури. У *Dictionnaire culturel en langue française* (Културолошки рјечник француског језика), у редакцији Алена Реја, појам *poēte* биљежи се 1213. године, а *poēte* 1370, као ознака за латинску поезију, односно дјело у стиховима. Код нас, у *Речнику књижевних термина* из 1986. године, под поемом се схвата „обимнија песма у којој се преплићу елементи лирске поезије са елементима епске поезије” (Konstantinović 1986: 567), а тек назначавача неодређеност појма и могућност да се њиме означи разнородне творевине. Тања Поповић остаје на сличном трагу и, у најширем значењу, поему сврстава у наративну поезију, „заједно са епом, баладом и романсом и свим осталим стихованим формама које предочавају какву причу” (Роровић 2007: 538). Ни теорије књижевности не одступају знатније од ових дефиниција, указујући првенствено на пјесничку, стиховану књижевну врсту, која се преплиће са елементима епике.¹² Донекле, одклон од оваквог одређења

тика *Достоевског*, *Великог инквизитора* именовати као *филозофску поему*, што се може узети као врло исправна констатација (Grossman 1925: 177).

¹¹ „У *Великом инквизитору* сусрећемо и низ пјесничких фигура карактеристичних за стиховане форме умјетничког израза: унутрашњу риму, рефрен, анафору, епифору, симплоху. Три посљедње фигуре су најмање очекиване и најнеуобичајеније за прозни текст” (превод И. С.).

¹² „*Приповедање у стиху (поема)*. Велика форма у стиху се зове *поема*. Поеме се деле на оне са фабулом – епске, и без фабуле – дескриптивне (описне) и дидактичне” (Тomaševski 1972: 288). „Точније речено, поема је таква књижевна врста у којој је композиција заснована на развијању неке фабуле, али се фабуларни елементи испреплећу с непосредним лирским изрицањем, а мотиви повезују, осим фабуларним везама, и асоцијативним низањем карактеристичним за лирску поезију” (Solar 1989: 154). „У новије доба термином *поема* означају се краћи пјеснички састави с наративном окосницом епске објективности и значајним емотивним уједом [...]. Но термин поема није довољно одређен према темељним књижевним родовима (епици, лирици,

поеме доноси *Речник књижевних родова и врста*, гдје се полази од става да је ријеч о „појму врсте нејасних граница. У прошлости је често третирана као синоним књижевног дела уопште, затим као еквивалент сваког стихованог песничког дела [...]; данас има, у целини узев, стабилан садржај, али с претежно додатним, подробним генолошким одређењем. Не односи се само на *stricte* поетска дела, *nota bene* не обавезно стихованих и правилних, него и на поетску прозу” (Gazda; Tinecka Makovska 2015: 789). Водећи се овим, аутори проширују одредницу на *поему у прози (поема без стихова)*,¹³ као лирску врсту чија структура може да садржи све лирске карактеристике осим ломљења стихова, одликује се ритмичношћу и експресивношћу, а на семантичком плану присутна су метафорична, симболичка и алегоријска значења.

Када се сагледају сва ова одређења, иако се неријетко указује на то да је ријеч о појму који је отворен и нема чврсте жанровске контуре, непобитно је да се као примарни критериј разликовања узима пјеснички, стиховни аспект, који води ка лирској осјећајности, која је садржана, и доминира, и у прозном исказу. Самим тим, и карактеристика *Великог инквизитора* на коју указује Бабовић, а тиче се пјесничке структурисаности текста, показује се оправданом као аргумент којим се довршава полемика са схватањем поеме као искључиво филозофског трактата.

Стваралачка имажинација Достојевског је чудесна: поставити тако висок праг мисаоности и филозофичности *Великом инквизитору*, отворити универзална питања, која продиру до саме сржи човјековог бића и егзистенције на овом свијету; а, истовремено, очувати снагу поетског исказа и на његовом потенцијалу успоставити савршен баланс између филозофије и књижевности. С обзиром на то да *Велики инквизитор*, по нама, представља истински нуклеус, у коме су садржане мисаоне интенције и кључни проблеми које је Достојевски актуелизовао и разрјешавао у својим највећим дјелима, не препознати један од ових полова *поеме*, значило би одузети јој један од интегралних елемената, а, самим тим, и цјелокупном стваралаштву Достојевског.¹⁴

драматици), вјероватно због тога што је већ у античким литературама имао опћенито значење (лат. *poeta*: пјесничка творевина)” (Petre; Škreb 1969: 399–400).

¹³ И *Dictionnaire culturel en langue française* препознаје *поему у прози* (*poème en prose*).

¹⁴ „Однос између филозофије и књижевности је борба. Поглед филозофа пролази кроз непрозирност света, брише му меснату густину, своди разноврсност бића на мрежу односа између општих концепата, установљава правила помоћу којих један одређени број пешака крећући се по шаховској табли изводи један, можда бескрајан, број комбинација. Долазе писци и апстрактне шаховске фигуре замењују краљем, краљицом, коњима, топовима, с именом, с одређеним обликом, скупом краљевских или коњских атрибута, наместо шаховске табле распростиру

Ипак, расправа о *поеми* као жанровском одређењу *Великог инквизитора*, сматрамо, не исцрпљује се откривањем пјесничке структурисаности текста, већ би требало сагледати функционалност и важност те одреднице у контексту цјелокупног дјела и интереса који је Достојевски континуирано исказивао за њу. На овом мјесту треба примијетити да сва претходно консултована одређења поеме, која не доводимо у питање, уопште не узимају у обзир чињеницу да постоје бројни романи које сами писци жанровски дефинишу као *поеме*, те да и тај аспект заслужује да се промисли и равноправно укључи у предметну одредницу.¹⁵

Прије свега, треба се још једном присјетити колико је Достојевски пажње посвећивао композицији својих романа, тежећи перфекционизму до те мјере да су бројне верзије завршених скоро читавих поглавља и дијелова романа уништаване и писане изнова. Самим тим, и жанровска одређења била су стални предмет промишљања и спотицања у раду, а фреквентност термина *поема* код Достојевског је изненађујућа константа, која се не смије занемарити. Прави траг за цјеловито термилошко поимање *поеме* код Достојевског води још у његово рано стваралаштво, конкретно до романа *Двојник* (1846), који се у поднаслову жанровски одређује као *Петроградска поема*. С обзиром на то да се у *Двојнику* не могу препознати било какви елементи стиховности, нити се ка томе уопште претендује, дефинисање поеме као примарно пјесничког остварења постаје преуско да би се у потпуности разумјеле интенције писца које је желио да наметне као оквир читања оваквом жанровском класификацијом. Путоказ за разумијевање због чега је *Двојник* жанровски најављен као поема, индиректно је дао Бахтин у студији *Проблеми поетике Достојевског*: „У *Двојнику* је у гласу приповедача преломљена пародична стилизација 'високог стила' из *Мртвих душа*; и, уопште, по целом *Двојнику* су посејане пародичне и полупародичне реминисценције на разна Гогољева дела” (Bahtin 1967: 304). Без обзира на то што у Бахтиновом фокусу није даље истраживање назначених реминисценција, успостављање интертекстуалног дијалога са Го-

прашњава попришта битке или узбуркана мора; ево како су распршена правила игре, ево како се мало-помало открива један друкчији поредак од оног који су установили филозофи. Или: они који откривају та нова правила су поново филозофи, који се дижу на ново освајање да би показали да је операција писаца сводљива на једну од њихових операција, да су одређени топови и ловци само преобучени општи концепти” (Kavino: 1996).

¹⁵ Рецимо, термин *легенда*, у *Речнику књижевних термина* проширен је као „запис са додатним објашњењем, тумач уз визуелне представе” (Popović 2007: 395). Без обзира на то што се контекстуализује употреба овог термина, односно излази се из оквира књижевнокритичког поимања, несумњиво је да се семантички слој употпуњује.

гољевим романом показује се врло драгоцен за разрјешење схватања поеме код Достојевског, јер су и *Мртве душе*, објављене тек нешто раније (1842), у поднаслову означене идентичним термином: *поема*.

Наиме, у току рада на свом роману, Гогољ се суочио са проблемом жанровског одређења, јер дотадашње традиционалне романескне форме чиниле су му се преуске и недовољне да обухвате све оно што је желио да искаже својим дјелом.¹⁶ У чланку „Учебная книга словесности для русского юношества”, који је настајао паралелно са *Мртвим душама*, писац је изнио нека од својих промишљања у вези са жанровским специфичностима књижевних дјела, а која нас индиректно доводе до одређења које је блиско његовом схватању *поеме*. Тако, у поглављу посвећеном роману, инсистира на следећем: „Роман не берет всю жизнь, но замечательное происшествие в жизни, такое, которое заставило обнаружиться в блестящем виде жизнь, несмотря на условленное пространство” (Gogol’ 1986: 385).¹⁷ С друге стране, Гогољ је епопеју сматрао највећим и најцјеловитијим књижевним жанром, који за јунака узима значајну личност око које се окупљају и која дефинише догађаје и вријеме у коме је живјела: „Эпопея объемлет не некоторые черты, но всю эпоху времени, среди которого действовал герой с образом мыслей, верований и даже познаний, какие сделало в то время человечество” (Gogol’ 1986: 381).¹⁸ Између епопеје и романа Гогољ препознаје *мању епопеју*, као специфичан жанр који, по њему, разрјешава проблем парцијалности романа, а не тежи досезању узвишености епског хероја, већ нуди један посебан вид карактеризације јунака, који је мали и обичан човјек, али се кроз њега, његову психу и карактер, може сагледати сложеност и ширина укупних социјално-друштвених односа. Таквог јунака аутор води кроз читав низ различитих догађаја стварајући живу и вјерну сли-

¹⁶ „Привычные жанровые схемы казались Гоголю неподходящими. Надо было совершенно поновому завязывать сюжет и композиционно его развертывать. [...] Задумав поначалу *Мертвые души* как роман, Гоголь впоследствии пришел к выводу, что это произведение принципиально отличается от традиционной формы ‘приключенческого’ романа” (Mashinskii 1968: 16, 18–19). Треба уочити да је оваквим односом према жанровским класификацијама Гогољ изразито близак романтичарским ставовима, који промовишу укидање оштрих баријера између различитих жанровских образаца, те на њиховом мијешању и међусобном прожимању, али и на дијахронијском поимању које узима у обзир њихово поријекло, као и даљи развој. Очигледна је Гогољева модерност у односу на класицистичку теорију жанрова, која инсистира на ограниченом броју жанрова и чврстој граници између њих.

¹⁷ [„Роман не обухвата цијели живот, него посебан случај из живота, такав, који треба да представи живот у најјаснијем виду, без обзира на претпостављену ширину” (превод И. С.).]

¹⁸ [„Епопеја не обухвата само поједине црте, него комплетну епоху у којој је јунак дјеловао у складу с мишљењем, вјером и спознајама, до којих је дошло човјечанство тог доба” (превод И. С.).]

ку цијеле једне епохе, са свим недостацима и пороцима који је карактеришу. Даље, Гогољ указује да су се таква дјела, с времена на вријеме, појављивала код бројних народа, а да се многа од њих, премда писана у прози, ипак могу убројати у пјесничка остварења.¹⁹ Занимљиво је да за примјер мале епопеје, осим Ариоста, узима и *Дон Кихота*, налазећи у обликовању Сервантесовог јунака назначене карактеристике. И ова два примјера показују да Гогољ у поимању *мале епопеје* полази од пјесничке форме, али и прави отклон од искључиво стиховне структуре и акценат пребацује на функционализацију књижевног лика. На темељу оваког жанровског одређења, које инсистира на другачијем схватању „поемичности”, Гогољ је осмислио фабулу *Мртвих душа* и спровео карактеризацију Чичикова, уводећи у руско прозно стваралаштво нову жанровску одредницу, коју је критика прихватила и његово највеће дјело означила као друштвено-етички и сатирички *роман-поему*.²⁰

Ово Гогољево посезање за жанровским обрасцем који су, по њему, осјећали и писци претходних епоха, налази своју оправданост и у *Dictionnaire culturel en langue française*, гдје се под поемом, осим пјесничких исказа, наводе *романи и приче као поетска проза*, што функционише као појам од 1716. године, а ово утемељење се примарно везује за Фенелона. На првом мјесту, његове *Авантуре Телемаха*, објављене 1699. године, практично су једна прозна варијанта Хомерове *Одисеје*, али је такође занимљиво и познато Фенелово *Писмо Академији*, гдје је изложио своје погледе о граматичици, реторици, поетици и историји. Указујући на то да исувише компликована француска версификација и инсистирање на њој гуши стваралачку осјећајност, Фенелон се залаже за једноставност и спонтаност, насупрот извјештаченој и неприродној умјетности. С тим у вези, он каже да су му из *Одисеје* најдражи једноставни, наивни детаљи из људског живота, а да му је мали обични човјек, као што је свињар Еумеј, дражи од било ког епског хероја, без обзира на то што предрасуде његовог времена често умањују вриједност тако исказане љепоте.²¹ Одабацујући

¹⁹ „Автор ведет его жизнь сквозь цепь приключений и перемен, дабы представить с тем вместе вживе верную картину всего значительного в чертах и нравах взятого им времени, ту земную, почти статистически схваченную картину недостатков, злоупотреблений, пороков и всего, что заметил он во взятой эпохе и времени [...]. Такие явления от времени до времени появлялись у многих народов. Многие из них хотя писаны и в прозе, но тем не менее могут быть причислены к созданиям поэтическим” (Gogol' 1986: 382).

²⁰ Видјети: Revjakin 1981: 419.

²¹ „On croit être dans les lieux qu'Homère dépeint, y voir et y entendre les hommes. Cette simplicité de mœurs semble ramener l'âge d'or. Le bonhomme Eumée me touche bien plus qu'un héros de *Clélie* ou de *Cléopâtre*. Les vains préjugés de notre temps avilissent de telles beautés” (Fénelon 1879: 50).

љепоту која је само бљештава, а истовремено се не дотиче срца, Фенелон се позива на Хорација, који износи захтјев да поема, да би била лијепа, треба да буде љупка и дирљива, али и једноставна, природна и страствена.²² Ово Фенелоново указивање на малог човјека, као што је Еумеј, слично наведеним Гогољевим ставовима, представља својеврсно напуштање узвишених позиција са којих наступа епски пјесник, али се истовремено настоји очувати могућност сагледавања реалне, природне, истините слике живота.

На трагу оваквих промишљања, овај културолошки рјечник уводи и Балзак, конкретно мјесто из романа *Пуковник Шабер* (1832), гдје се за остарјелог и болесног јунака каже: „Тај је старац, драги мој, *читава једна поема*, или како кажу романтичари, драма” (Balzac 1960: 378). Заиста, кроз лик пуковника који је устао из гроба, а након тога узалудно покушавао да друштву законским путем докаже свој прави идентитет и поврати пређашњи статус, Балзак дубоко захвата у тадашњу друштвену стварност и бескомпромисно разголићује лицемјерје, псеудоморал и исквареност виших слојева друштва, али и функционисања француског правног система након пада Наполеона.

Очигледно да Гогољева жанровска одредница *Мртвих душа* није издвојена из укупних развојних токова европске књижевности. С обзиром на огроман утицај који је Гогољево највеће дјело имало на потоњу руску књижевност, не изненађује што се Достојевски већ на књижевним почецима наслања на елементе гогољевске традиције. Подсјећања ради, у првом роману – *Бјједни људи*, објављеном тек неколико мјесеци прије *Двојника*, приповијетка *Шинел* заузима кључно мјесто у развоју фабуле и представља прекретницу за почетак процеса самоспознаје Макара Дјевушкина, који се може посматрати и као једна књижевна актуелизација Акакија Акакијевича. Наравно, Достојевски није епигон, одмах ће показати јасну тенденцију да превазиђе оквире Гогољевог казивања и већ на почетку проговори сопственим гласом, али жанровском одредницом *петроградска поема*, којом је означио *Двојника*, остао је трајно везан за Гогоља једном специфичном лирском осјећајношћу, којом је настојао да обоји како своје краће прозне текстове, тако и велике романе, али је и карактеризација Гољаткина блиска његовом схватању књижевног јунака, без обзира на то што се са социјалног прешло на психолошки план. Када се из перспективе одређења *мале епопеје*, које се фактички преточило у терминолошко одређење *поеме*, прочита пишчев предговор роману *Браћа Карамазови*, те ако се има у виду

²² „Le bel esprit a le malheur d'affaiblir les grandes passions qu'il prétend orner. C'est peu selon Horace, qu'un poëme soit beau et brillant; il faut qu'il soit touchant, aimable, et par conséquent simple, naturel et passionné” (Fénelon: 57).

карактеризација Чичикова и улога коју му је Гогољ намијенио да преко њега прикаже широку слику једног времена, постаје јасније опредјељење Достојевског да Алексеју Карамазову (како сам каже „једном чудаку“) намијени улогу главног јунака: „Јер не само да чудака 'није увек' посебна појава и изузетак већ, напротив, дешава се да управо он, можда, носи у себи језгро целине, а све остале људе његове епохе је неки замах ветра привремено од ње откинуо“ (Dostojevski 1981: 9). Слиједећи ову линију промишљања, као потврда нуди се и завршетак романа *Младић*, гдје Достојевски разрјешава дилему „шта да ради писац који не жели да пише само историјске романе и који мари само за садашњост“ (Dostojevski 1981: 275), налазећи да је управо овакав стваралачки приступ најбољи модел да се кроз појединачну физиономију захвати цијела епоха, и да би биљешке Аркадија Долгоруког могле „послужити као материјал за будуће уметничко дело, за будућу слику једне поремећене, али већ минувле епохе. [...] Остаће сачуване бар неке карактеристичне црте, по којима ће моћи да се наслути шта се све крило у души многог младића у тадашње мутно време – а то ће бити не сасвим некористан податак, јер од младића се граде поколења...” (Dostojevski 1981: 275).

Највећи биограф Достојевског, Леонид Гросман, пишући о роману *Идиот*, изнио је став да је ово његово најлирскије дјело, у коме је успио да се највише приближи идеалу коме је непрекидно тежио – да напише *роман-поему*, под чиме је схватао „дело у коме су се главни ликови одликовали посебном пуноћом и снагом осећања, њихови односи откривали дубоку унутрашњу драму и означавали пут ка великим идејама о човеку и свету“ (Grosman 1974: 413). У свјетлу оваквих сазнања, није случајност и не изненађује када Достојевски пише о Толстојевом *Детињству и дечаштву* и *Рату и миру*, и закључује: „Све те *поеме* данас нису ништа друго него историјске слике давно прохујалих времена“ (Dostojevski 1982: 210).

Написан, практично, на самом крају највећег стваралачког опуса у историји књижевности, *Велики инквизитор* је одразио не само мисаону дубину свога творца већ и заокружио жанровску досљедност, којој је Достојевски непрекидно тежио. Постављајући великог инквизитора и Христа, као књижевне јунаке, једног насупрот другом, сажимајући у њима двије сукобљене идеје на којима се заснива прошлост и будућност људске егзистенције, испричао је чудесну *поему* која превазилази све реалне друштвене оквире и обухвата цијело човјечанство, досежући у крајњим консеквенцама простор универзалног, другачије схваћеног од Гогољеве тежње ка исказивању општег. Као што је Гогољ проширио терминолошко схватање *поеме*, јер су му се дотадашње жанровске класификације

чиниле недовољним да обухвате његову замисао, слиједећи његове интенције, али и поштујући сопствену стваралачку осјећајност, Достојевски кроз читаво дјело непрекидно искушава његов жанровски оквир покушавајући да у својим великим *романима-поемама* максимално искористи његов потенцијал. Парадоксално, насупрот великим романескним формама, чини се да је тај идеал досегнут у једној бриљантној минијатури – поеми *Велики инквизитор*. Она у себи сажима све оно што поема садржи као књижевни термин, схваћен кроз пјесничку структуру и стиховност, те специфичну лирску осјећајност, али схваћен и кроз чисто прозну карактеризацију и функционалност ликова која сеже до исказивања универзалних идеја о суштини и смислу људског постојања, а то је граница коју у књижевности нико није толико помјерио као Достојевски.

На темељу свега изнесеног, не одричући елементе „легендарности“, опредјељујемо се за *поему* као жанровско одређење *Великог инквизитора*, не само због пишчеве опредјељености већ у првом реду због тога што ниједна друга одредница не садржава у довољној мјери нека од битних поетичких обиљежја Достојевског. Такође, схватање *Великог инквизитора* као поеме, додатно га позиционира у систему стваралаштва Достојевског, али и самог Достојевског унутар система опште књижевности, који књижевне феномене посматра у њиховој међусобној повезаности и условљености, што битно одређује њихове развојне токове. Самим тим, и термин *поема*, посматран са чисто књижевнотеоријског аспекта, показује се као изразито динамичан и отворен, чије су жанровске могућности много веће од оних које се, скоро традиционално, подразумевају.²³ У том смислу, ваљало би прихватити „поемичност“ и мимо пјесничких стиховних форми, схваћену као специфичну осјећајност коју писци уносе у своје романи, а усмјерена је на карактеризацију јунака (малог, обичног човјека, супротног епској хероизацији), као носиоца широке и разуђене слике времена и епохе којој припада и коју потпуно, са свим вриједностима и аномалијама, одражава кроз своје психолошке и социјалне специфичности. Досежући простор општечовјечанског и универзалног у *Појми о великом инквизитору*, Достојевски је најбоље показао изузетан потенцијал овог жанра, али и нужност ширег сагледавања појава у књижевности,

²³ „Да ли жанрови остају утврђени? По свој прилици – не. С придолажењем нових дела, наше категорије се мењају. [...] Изгледа, доиста, да се једна особита врста критичког чина састоји у откривању и ширењу новог начина груписања, новог генеричког обрасца” (Velek; Voren 1991: 265). Прихватајући овај став о промјењивости и покретљивости жанрова, није нам намјера да овдје затворимо расправу о поеми. Било би занимљиво, са ових позиција, пратити даља жанровска помјерања која сежу до савремене књижевности.

те погрешност и немогућност њиховог свођења у било какве оквире, који се, по навици, некритички и олако прихватају.²⁴

Извори

1. Balzac, Honore de (1960), *Pukovnik Chabert*, preveo Vinko Tecilazić, u: *Ljudska komedija 1*, Rijeka: Otokar Keršovani.
2. Dostojevski, Fjodor M. (1981), *Jadni ljudi, Dvojnik, Gospodin Proharčin*, preveli: Radojica Jovićeвић, Branislava Trbojeвић i Milosav Babović, jubilarно izdanje povodom stogodišnjice smrti Dostojevskog, knjiga 1, Beograd: Rad.
3. Dostojevski, Fjodor M. (1981), *Braća Karamazovi 1*, preveo Milosav Babović, jubilarно izdanje povodom stogodišnjice smrti Dostojevskog, knjiga 15, Beograd: Rad.
4. Dostojevski, Fjodor M. (1981), *Braća Karamazovi 2*, preveo Milosav Babović, jubilarно izdanje povodom stogodišnjice smrti Dostojevskog, knjiga 16, Beograd: Rad.
5. Достоевский, Ф. М. (1982), *Братья Карамазовы*, Собрание сочинений в двенадцати томах, том 11, Москва: Правда.
6. Достоевский, Ф. М. (1982), *Братья Карамазовы*, Собрание сочинений в двенадцати томах, том 12, Москва: Правда.
7. Dostojevski, F. M. (1982), *Dnevnik pisca (1877–1881)*, preveo Mirko Đorđević, u: „Dostojevski kao mislilac”, knjiga 4, Beograd: Partizanska knjiga.

Литература

1. Бабовић, Милосав (1983), „Проблема жанра *Великого инквизитора*”, u: *Dostojevski i savremenost*, Beograd: Filološki fakultet, str. 55–66.
2. Bahtin, Mihail (1967), *Problemi poetike Dostojevskog*, prevela Milica Nikolić, Beograd: Nolit.
3. Berđajev, Nikolaj (1982), *Nova religijska svest i društvena realnost*, preveo Mirko Đorđević, u: „Dostojevski kao mislilac”, knjiga 7, Beograd: Partizanska knjiga.
4. Berđajev, Nikolaj (1982), *Pogled na svet F. M. Dostojevskog*, preveo Mirko Đorđević, u: „Dostojevski kao mislilac”, knjiga 7, Beograd: Partizanska knjiga.
5. Булгаков, Сергей Николаевич (1998), „Иван Карамазов у роману *Браћа Карамазови* као филозофски тип”, у: *Легенда о Великом инквизитору*, Подгорица, ЦИД, стр. 283–317.
6. Velek, Rene i Ostin Voren (1991), *Teorija književnosti*, четврто izdanje, preveli Aleksandar I. Spasić i Slobodan Đorđević, Beograd: Nolit.
7. Велимировић, Николај (2014), „Ниче и Достоевски”, у: *Достоевски: апостол православног реализма*, Београд: Sarena mundi, стр. 147–163.

²⁴ Аутор овог рада захваљује проф. др Младену Шукалу за драгоцене савете и смернице, те проф. Жељки Ступар за помоћ при преводињу Фенеловог *Писма Академији*.

8. Gazda, Gžegož i Slovinja Tinecka Makovska (2015), *Rečnik književnih rodova i vrsta*, prevela Ivana Đokić Saunderson, Beograd: Službeni glasnik.
9. Гоголь, Н. В. (1986), „Учебная книга словесности для русского юношества”, *Статьи*, Собрание сочинений, том VI, Москва: Художественная литература, 371–391.
10. Гроссман, Леонид Петрович (1925), *Поэтика Достоевского*, Москва: Государственная академия художественных наук.
11. Гросман, Леонид (1974), *Достоевски*, превела Лидија Суботин, Београд: Српска књижевна задруга.
12. *Dictionnaire culturel en langue française* (2005), Paris: Dictionnaires Le Robert.
13. Евдокимов, Павле Николајевич (2014), „Основи једне сатанодикеје”, у: *Достоевски: апостол православног реализма*, Београд: Catena mundi, стр. 63–87.
14. Евдокимов, Павле Николајевич, „Легенда о Великом инквизитору”, у: *Достоевски: апостол православног реализма*, Београд: Catena mundi, стр. 89–109.
15. Joles, Andre (1978), *Jednostavni oblici*, preveo Vladimir Biti, Zagreb: Studentski centar sveučilišta u Zagrebu.
16. Калвино, Итало (1996), „Филозофија и књижевност”, у: *Камен преко свега*, превела Марија Радовановић, Нови Сад: Светови.
17. Loski, Nikolaj (1982), *Dostojevski i njegovo hrišćansko shvatanje sveta*, preveo Mirko Đorđević, у: „Dostojevski kao mislilac”, knjiga 10, Beograd: Partizanska knjiga.
18. Машинский С. И. (1968), „О великой поэме Гоголя”, *Мертвые души*, Москва: Детская литература.
19. Mereškovski, D. S. (1982), *Prorok ruske revolucije*, preveo Mirko Đorđević, у: „Dostojevski kao mislilac”, knjiga 9, Beograd: Partizanska knjiga.
20. Milošević, Nikola (1982), *Dostojevski kao mislilac*, у: „Dostojevski kao mislilac”, knjiga 1, Beograd: Partizanska knjiga.
21. Petre, Fran i Zdenko Škreb (1969), *Uvod u književnost*, Zagreb: Znanje.
22. Petrović, Svetozar (1972), *Priroda kritike*, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
23. Popović, Tanja (2007), *Rečnik književnih termina*, Beograd: Logos Art.
24. Ревякин, А. И. (1981), *История русской литературы XIX века – первая половина*, издание второе, Москва: Просвещение.
25. *Rečnik književnih termina* (1986), Beograd: Nolit.
26. Rozanov, V. V. (1982), *Legenda o velikom Inkvizitoru*, preveo Milan Čolić, у: „Dostojevski kao mislilac”, knjiga 8, Beograd: Partizanska knjiga.
27. Solar, Milivoj (1998), *Teorija književnosti*, Zagreb: Školska knjiga.
28. Соловјов, Владимир Сергејевич (1998), „Из говора у помен Достоевском”, у: *Легенда о Великом инквизитору*, Подгорица: ЦИД, стр. 51–77.
29. Томашевски, Б. В. (1972), *Теорија књижевности*, превела Нана Богдановић, Београд: Српска књижевна задруга.

30. Fenelon (1879), *Lettre à l'Académie française sur la grammaire, la rhétorique, la poétique et l'histoire*, Paris: Librairie classique d'Eugène Belin.
31. Франк, Семјон Лудвигович (1998), „Легенда о Великом инквизитору”, у: *Легенда о Великом инквизитору*, Подгорица, ЦИД, стр. 371–381.
32. Šestov, Lav (1982), *Dostojevski i Niče*, превео Мирко Ђорђевић, у: „Dostojevski kao mislilac”, knjiga 8, Beograd: Partizanska knjiga.

Igor M. Simanović
University of Banja Luka
Faculty of Philology

THE GRAND INQUISITOR BY F. M. DOSTOEVSKY: A LEGEND OR A POEM?

Summary

The Grand Inquisitor holds a special position within the oeuvre of F.M. Dostoevsky, not only because it is highly imaginative, but also because it is rather intriguing in terms of its genre classification. The writer's designation of this text as a *poem*, in opposition to it being labeled as a *legend* by numerous critics, proves to be an important one since it reveals some of Dostoevsky's key poetic features. His continuous search for the *novel-poem*, as an ideal genre that could reflect the overall creative enterprise, puts Dostoevsky within a wider European context, where Gogol's poem *Dead souls* imposes itself as the key to understanding the poem in broader terms. With regard to this, Dostoevsky's closeness to Gogol's genre settings is visible at the beginning of his career, reaching the full swing in *The Grand Inquisitor*, which encompasses virtually all genre features of the poem and uses them to reach an all-human and universal meaning. By doing so, the literary term of *poem* shows much greater genre potential than that deemed in conventional terms. The poem can and should be understood in much broader context, not only as a literary term but also as a quality that goes beyond purely versified poetic forms, as a specific sensitivity allowing writers to determine their novels through the characterisation of the protagonist as a common human being, who serves as a reflection of an entire epoch, along with all virtues and flaws it features.

► **Key words:** Dostoevsky, The Grand Inquisitor, poem, legend, genre, Gogol, Balzac, Dostojevski, Fenelon

Primary sources

1. Balzac, Honore de (1960), *Pukovnik Chabert*, preveo Vinko Tecilazić, u: *Ljudska komedija 1*, Rijeka: Otokar Keršovani.
2. Dostojevski, Fjodor M. (1981), *Jadni ljudi, Dvojniki, Gospodin Proharčin*, preveli: Radojica Jovičević, Branislava Trbojević i Milosav Babović, jubilarno izdanje povodom stogodišnjice smrti Dostojevskog, knjiga 1, Beograd: Rad.
3. Dostojevski, Fjodor M. (1981), *Braća Karamazovi 1*, preveo Milosav Babović, jubilarno izdanje povodom stogodišnjice smrti Dostojevskog, knjiga 15, Beograd: Rad.
4. Dostojevski, Fjodor M. (1981), *Braća Karamazovi 2*, preveo Milosav Babović, jubilarno izdanje povodom stogodišnjice smrti Dostojevskog, knjiga 16, Beograd: Rad.
5. Dostoevskii, F. M. (1982), *Brat'ia Karamazov*", *Sobranie sochinenii v dvenadcati tomah*, tom 11, Moskva: Pravda.
6. Dostoevskii, F. M. (1982), *Brat'ia Karamazov*", *Sobranie sochinenii v dvenadcati tomah*, tom 12, Moskva: Pravda.
7. Dostojevski, F. M. (1982), *Dnevnik pisca (1877–1881)*, preveo Mirko Đorđević, u: „Dostojevski kao mislilac”, knjiga 4, Beograd: Partizanska knjiga.

References

1. Babovich, Milosav (1983), „Problema zhanra *Velikogo inkvizitora*”, u: *Dostojevski i savremenost*, Beograd: Filološki fakultet, str. 55–66.
2. Bahtin, Mihail (1967), *Problemi poetike Dostojevskog*, prevela Milica Nikolić, Beograd: Nolit.
3. Berdajev, Nikolaj (1982), *Nova religijska svest i društvena realnost*, preveo Mirko Đorđević, u: „Dostojevski kao mislilac”, knjiga 7, Beograd: Partizanska knjiga.
4. Berdajev, Nikolaj (1982), *Pogled na svet F. M. Dostojevskog*, preveo Mirko Đorđević, u: „Dostojevski kao mislilac”, knjiga 7, Beograd: Partizanska knjiga.
5. Bulgakov, Sergej Nikolajevič (1998), „Ivan Karamazov u romanu *Braća Karamazovi* kao filozofski tip”, u: *Legenda o Velikom inkvizitoru*, Podgorica, CID, str. 283–317.
6. Velek, Rene i Ostin Voren (1991), *Teorija književnosti*, četvrto izdanje, preveli Aleksandar I. Spasić i Slobodan Đorđević, Beograd: Nolit.
7. Velimirović, Nikolaj (2014), „Niče i Dostojevski”, u: *Dostojevski: apostol pravoslavnog realizma*, Beograd: Catena mundi, str. 147–163.
8. Gazda, Gżegoż i Slovinja Tinecka Makovska (2015), *Rečnik književnih rodova i vrsta*, prevela Ivana Đokić Saunderson, Beograd: Službeni glasnik.
9. Gogol', N. V. (1986), „Učebnaia kniga slovesnosti dlia russkogo iunoshestva”, *Stat'i*, *Sobranie sochinenii*, tom VI, Moskva: Hudozhestvennaia literatura, 371–391.
10. Grossman, Leonid Petrovich (1925), *Poetika Dostoevskogo*, Moskva: Gosudarstvennaia akademii hudozhestvennyh nauk.

11. Grosman, Leonid (1974), *Dostojevski*, prevela Lidija Subotin, Beograd: Srpska književna zadruga.
12. *Dictionnaire culturel en langue française* (2005), Paris: Dictionnaires Le Robert.
13. Evdokimov, Pavle Nikolajevič (2014), „Osnovi jedne satanodikeje”, u: *Dostojevski: apostol pravoslavnog realizma*, Beograd: Catena mundi, str. 63–87.
14. Evdokimov, Pavle Nikolajevič (2014), „Legenda o Velikom inkvizitoru”, u: *Dostojevski: apostol pravoslavnog realizma*, Beograd: Catena mundi, str. 89–109.
15. Joles, Andre (1978), *Jednostavni oblici*, preveo Vladimir Biti, Zagreb: Studentski centar sveučilišta u Zagrebu.
16. Kalvino, Italo (1996), „Filozofija i književnost”, u: *Kamen preko svega*, prevela Marija Radovanović, Novi Sad: Svetovi.
17. Loski, Nikolaj (1982), *Dostojevski i njegovo brišćansko shvatanje sveta*, preveo Mirko Đorđević, u: „Dostojevski kao mislilac”, knjiga 10, Beograd: Partizanska knjiga.
18. Mashinskiĭ, S. I. (1968), „O velikoĭ poeme Gogoliā”, *Mertvye dushi*, Moskva: Detskaiā literatura.
19. Mereškovski, D. S. (1982), *Prorok ruske revolucije*, preveo Mirko Đorđević, u: „Dostojevski kao mislilac”, knjiga 9, Beograd: Partizanska knjiga.
20. Milošević, Nikola (1982), *Dostojevski kao mislilac*, u: „Dostojevski kao mislilac”, knjiga 1, Beograd: Partizanska knjiga.
21. Petre, Fran i Zdenko Škreb (1969), *Uvod u književnost*, Zagreb: Znanje.
22. Petrović, Svetozar (1972), *Priroda kritike*, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
23. Popović, Tanja (2007), *Rečnik književnih termina*, Beograd: Logos Art.
24. Reviākin, A. I. (1981), *Istoriiā russkoĭ literatury XIX veka – pervaiā polovina*, izdanie vtoroe, Moskva: Prosveshchenie.
25. *Rečnik književnih termina* (1986), Beograd: Nolit.
26. Rozanov, V. V. (1982), *Legenda o velikom Inkvizitoru*, preveo Milan Čolić, u: „Dostojevski kao mislilac”, knjiga 8, Beograd: Partizanska knjiga.
27. Solar, Milivoj (1998), *Teorija književnosti*, Zagreb: Školska knjiga.
28. Solovjov, Vladimir Sergejevič (1998), „Iz govora u pomen Dostojevskom”, u: *Legenda o Velikom inkvizitoru*, Podgorica, CID, str. 51–77.
29. Tomaševski, B. V. (1972), *Teorija književnosti*, prevela Nana Bogdanović, Beograd: Srpska književna zadruga.
30. Fenelon (1879), *Lettre à l'Académie française sur la grammaire, la rhétorique, la poétique et l'histoire*, Paris: Librairie classique d'Eugène Belin.
31. Frank, Semjon Ludvigovič (1998), „Legenda o Velikom inkvizitoru”, u: *Legenda o Velikom inkvizitoru*, Podgorica, CID, str. 371–381.
32. Šestov, Lav (1982), *Dostojevski i Niče*, preveo Mirko Đorđević, u: „Dostojevski kao mislilac”, knjiga 8, Beograd: Partizanska knjiga.