

Годишњак Факултета политичких наука
СПЕЦИЈАЛНИ БРОЈ ПОВОДОМ
200 ГОДИНА РОЂЕЊА Ф. М. ДОСТОЈЕВСКОГ

Годишњак Факултета политичких наука

СПЕЦИЈАЛНИ БРОЈ ПОВОДОМ
200 ГОДИНА РОЂЕЊА
Ф. М. ДОСТОЈЕВСКОГ



ФПН

Београд, 2022.

Садржај

Тамара Ђермановић – Русија и Запад у делу Достојевског. <i>Записи из подземља, Зли дуси и Браћа Карамазови.</i>	13
Јован Попов – Валаамова магарица: шта представља Смердјаков?	29
Петар Јевремовић – Достојевски: гласови покајаних и непокајаних	51
Јасмина Ахметагић – Актуализација Достојевског у опусу савременог српског писца	81
Зоран Арсовић – Нихилизам, или кад лаж постаје апсолутна	97
Жарко Требјешанин – Антропологија и дубинска психологија Ф. М. Достојевског	115
Лазар Милентијевић – Достојевски и руска религијска философија: обожење, сакрализација и саборност	129
Часлав Д. Копривица – <i>De personabus novis</i> . Генеалогичка демонургије „подземних“ ликова Достојевских <i>Злих дуса</i>	145

Јасмина Ахметагић*

Институт за српску културу Приштина – Лепосавић

Актуализација Достојевског у опусу савременог српског писца**

Анстракт

Савремени српски писац Ненад Теофиловић у својим романима *Клопка* и *Фрактура* доследно успоставља интертекстуални дијалог са делом Ф. М. Достојевског – оба романа тумачимо као фикционалну интерпретацију идеја великог претходника. Указали смо на идејне, тематске, структуралне, али и подударности на нивоу карактеризације и атмосфере које *Клопка* остварује са *Злочином и казном*, односно *Злим дусима*, *Браћи Карамазовима*, *Двојнику*. Теофиловићев протагониста прелази читав негативни развојни пут од Раскољникова до Ставрогина, а довршава као расцепљени и удвојени Гољаткин. С друге стране, *Фрактура* актуализује *Записе из подземља*, промишљањем добро познатих питања из раног романа Достојевског, пре свега могућности и предуслова слободе и среће, улоге разума у том процесу, те самој сазданости људског бића. И јунак *Фрактуре*, попут свог књижевног претка, помиње несигурност и хировитост као пресудна људска својства која прогрес настоји да искорени у име коначне среће на земљи. Оба јунака су, мада на различите начине, прилагођени и изричу дијагнозу свога доба, опирајући се прогресу и цени коју човечанство плаћа на том путу.

Кључне речи:

Ф. М. Достојевски, Ненад Теофиловић, интертекстуалност, *Записи из подземља*, *Злочин и казна*, *Клопка*, *Фрактура*

* ahjasmina@yahoo.com

** Рад је настао у оквиру научноистраживачког рада НИО по Уговору склопљеном са Министарством просвете, науке и технолошког развоја број 451-03-9/2021-14/200020 од 5. фебруара 2021. године.

Добро је позната чињеница да је опус Ф. М. Достојевског [Фёдор Михайлович Достоевский] извршио огроман утицај на стваралаштво низа писаца из различитих националних књижевности, филозофа и психолога, књижевних проучавалаца и теолога, а тај утицај не јењава ни данас. Томас Ман [Thomas Mann], Кафка [Franz Kafka], Џојс [James Joyce], Ками [Albert Camus], Орхан Памук [Orhan Pamuk], Куци [J. M. Coetzee] и Френзен [Jonathan Franzen] – сви су ти писци указивали на Достојевског као на важног учитеља, а дубоку везу са опусом великог руског претходника открива и Набоковљево дело [Владимир Владимирович Набоков], упркос оштрој критици коју Достојевском упућује овај писац.

Ни у српској књижевности ствари не стоје другачије. Српски писци се, почев од реализма, уче вештини психолошког нијансирања од Достојевског (Светолик Ранковић, Лаза Лазаревић, Бора Станковић). Момчило Настасијевић је забележио да у његовом читалачком искуству не постоји писац који га је дубље потресао од Достојевског, а на Достојевског као свог (м)учитеља указивао је и Јустин Поповић. И Бранимир Ћосић, и Григорије Божовић, и Иво Андрић експлицитно исказују дивљење за дело великог писца. Неки други аутори, попут Живојина Павловића или Драгослава Михаиловића, сведоче о томе својим делом: први романом *Двојник*, реинтерпретацијом истоименог романа Достојевског, други *Злотворима*, који успостављају снажне интертекстуалне везе са *Злим дусима*. На том је трагу и оно што чини Ненад Теофиловић у романима *Клопка* (2002) и *Фрактура* (2020), који, уз роман *Вртешка* (2008) и збирку прича *Снови и сенке* (1998), представљају све што је досад објавио овај писац, рођен 1963. године у Чачку, а настањен у Финској и по занимању инжењер телекомуникација.

За Ненада Теофиловића мало ко зна, а за филм *Клопка*, снимљен по његовом романескном првенцу, мада је претрпео бројне сценаристичке измене, знају готово сви. Свакако је за то одговоран различит простор који у култури XXI века припада филму и књижевности, тј. њихова различита видљивост. С друге стране, чини се да томе доприноси и својеврсна самозатајност овог писца, „српског Пинчона“: „Нико га од новинара није видео, нико не зна како изгледа. Не даје интервјуе, не шаље свој професионални курикулум, фотографију чува у личној карти. О њему на промоцији говоре уредници и његова браћа (...) који су породично презиме уписали на вокалну листу савремене етно-музичке сцене” (Ђирић, 2008).

Сценаристи одличног филмског остварења Срдана Голубовића (Мелина Пота Кољевић и Срђан Кољевић) значајно мењају фабулу Теофиловићевог романа, али се ни у њему не губи, мада остаје пре свега тематска, веза са Достојевским. У роману је однос према делу Достојевског доминантан у толикој мери да се *Клопка* појављује као омаж руском великану и пример је интертекстуалног дијалога, који се по својим

литерарним учинцима придружује поменутиим остварењима Живојина Павловића и Драгослава Михаиловића, те и зато Теофиловић заслужује далеко већу пажњу¹ од оне коју је у нашој критици добио. Овде ћемо настојати да покажемо шта Теофиловић дугује Достојевском и како се посредством великог претходника писац обраћа своме добу.

Протагониста *Клопке* Младен Павловић, грађевински инжењер у Србији деведесетих година, извршава наручено убиство како би дошао до новца за синовљеву операцију и спасао му живот. Разорен почињеним убиством, а преварен, Младен убија и свог налогодавца. У филмској верзији ове приче, у којој је значајно промењен централни нагласак јунакових избора, новац за операцију стиже одакле и одмазда: од удовице убијеног, којој је након добијеног новца протагониста исповедио своју страшну тајну. Централни јунак филма се, у ситуацији препуњеној беспомоћношћу, ослања на зло, као логичан и рационалан избор, иако му решење стиже посредством добра и емпатије. Да ли је моћније зло или добро, на шта је човек спреман у ситуацији крајње беспомоћности, питања су која филм снажно покреће.

Много мрачније околности испуњавају Теофиловићев првенац, у коме је потпуно одсутна димензија Младеновог односа са жртвином удовицом: јунак долази до новца тако што убије и похара налогодавца, али је за сина већ касно; овај умире, не доспевши на операцију. Пре тога Младен претрпи још једну превару, када настоји да оде на рад у Украјину и преображава се из мирног и скромног јунака у насилника: претукао је своју жену, силовао је другу, куљајући бес је испразнио у оближној продавници, наочиглед свих присутних, разбио је прозор на Дорћолу усред ноћи. На крају Младен доспева у душевну болницу.

Теофиловићев роман је доследно прожет интертекстуалним дијалогом са Достојевским и то на тематском плану, на нивоу карактеризације (разграната и пажљиво уобличена социјално-психолошка мотивација, са дубоким продором у несвесно јунака, посредством ониричког света и оцртавања јунаковог дијаболичног расцепа (он, попут Ивана Карамазова, остварује дијалог са ђаволом), урбане атмосфере у којој детаљи упућују на Достојевског (мокар снег који пада у Теофиловићевом Београду призива Петроград из *Записа из подземља*, као и Младенов стан у сутерену), на структуралном нивоу (комплементарност ликова) и идејном. С једне стране, ситуација централног јунака лоцирана је у Србију деведесетих година XX века – распад Југославије, рат и санкције, бомбардовање, немаштина, пропадање државних предузећа – а с друге, опусом

¹ На Теофиловића је скренута пажња наградама („Исидоријана” за збирку прича, награда задужбине „Бранко Ћопић” САНУ за *Клопку*), али не и критичким текстовима.

Достојевског: у *Клопци* су призвани *Злочин и казна*, *Зли дуси*, *Браћа Карамазови*, *Двојник* и *Записи из подземља*.

Ненад Теофиловић се пре свега ослања на *Злочин и казну*, а у његовом роману Раскољников добија статус архетипске фигуре: у *Клопци* се преиспитује под којим се условима може постати Раскољников, који потенцијално постоји у сваком човеку. Кључна Раскољниковљева идеја, због које је и починио убиство – изузетан човек има право да убије бескорисну и штетну јединку како би остварио бољитак за оне квалитетније, али социјално беспомоћније људе – преиспитује се у времену и околностима удаљеним читав век од оних у којима пребива јунак Достојевског. Раскољников је своју идеју најпре елаборирао у новинском чланку, дуго је носећи у себи пре но што свесно и плански убија зеленашицу Аљону Ивановну, а Теофиловићев јунак, без икакве наопаке филозофије, у намери да сачува оно што је за њега највредније – синовљев живот – такође свесно и плански убија Петра Ивковића, зеленаша. Ако се у младом, гордом јунаку Достојевског, униженом властитим социјалним положајем, као и бедом ближњих, развија идеја о подели људи из које следи и право на убиство, па и сам злочин, судбина Младена Павловића пре свега посведочује да Раскољниковљев чин није толико уникатан и несвакидашњи. Несвакидашње је само експлицитно исказано идејно обличеје у које се заодева злочин овог студента: убиство зеленашице за јунака постаје и провера његове психолошке снаге. У филозофску Раскољникову идеју, а он је „један од Штирнерових потомака” (Арбан, 2012: 143), уписани су слојеви личног незадовољства (планирана сестрина удаја једна је од капи у препуној чаши јунаковог гнева), те је она нужно, једним делом, рационализација. Штирнерово [Max Stirner] дело *Једини и његово власништво*, објављено први пут 1844. године, а код нас преведено 1976, било је познато Достојевском, јер се о њему разговарало у кругу око Бјелинског [Виссарион Григорјевич Белинский] (Арбан, 2012: 144), којем је припадао и Фјодор Михајлович. Одјек Штирнерових идеја – *оно што имаш снаге да будеш имаш право да будеш; ко има власт стоји над законом; савест је слабост* (Штирнер, 1976: 125) – јасно је препознатљив у Раскољниковљевој теорији правде. Штирнер експлицира: „Ја за све имам право за шта сам моћан” (Штирнер, 1976: 141). С друге стране, Младен Павловић је беспомоћни супруг, отац и шеф: он не може да заштити жену, да помогне сину, нити да организује посао и зараду радницима у грађевинском предузећу у коме ради. Једноличан низ дана у којима је свака активност подвиг, а живот сведен на пуко преживљавање, лишен идеала, нада и снова, значајно урушава јунаков интегритет, а синовљева болест га доводи до очајања. Тако се Теофиловићев протагониста налази у егзистенцијалној ситуацији Раскољникова, у чијем злочину очајање учествује у већем степену но што је он тога свестан.

Иако и Раскољников и Младен припадају свету *понижених и увређених*, значајно се разликују по својој самопроцени. Када Младен констатује да се свет „претворио у џунглу у којој за слабе и обзирне нема милости” (Теофиловић, 2002: 15), јасно је да он себе ставља у категорију слабих и обзирних. Своју неасертивност он промишља и поводом чињенице да је супруга та која се пробија кроз редове идући у набавку основних животних намирница; он је покушао да је замени, „али није успео да се наметне” (Теофиловић, 2002: 9). Јунак Достојевског проверава да ли је вањ или Наполеон – односно обичан човек који служи само као материјал или изузетан човек који „има право [...] да дозволи својој савести да прекорачи [...] преко неких препрека [...] ако то захтева остварење његове идеје (неки пут можда спасоносне за цело човечанство)” (Достојевски, 2004: 248). Теофиловићев јунак нема таквих претензија, али када га живот доводи пред избор доспева до сличних мисли: „На једној страни људи обични. Без много храбрости и без много амбиција. Али зато мирни. Нико их не дира, јер ни они никог не дирају. А на другој страни они који пркосе, они који воде” (Теофиловић, 2002: 79). Младен о себи мисли као о слабом човеку, али га повезивање слабости и морала – слободу и достојанство проглашава сметњом опстанку – доводи у Раскољниковљевој близину: „Слабији карактери почну да пребацују себи, а то је већ пут у пропаст, јер ће другима лако бити да те осуде кад си ти то већ учинио (...) Али ако си довољно дрзак да лажеш другом у очи, ако се понашаш као човек коме је најгнуснија ствар најнормалнија, људи ће устукнути са поштовањем”; „једина ствар која се рачуна је опстанак, и сама природа је тако уредила ствари, они који се прилагоде опстају, а они други нестају као да их никад није било” (Теофиловић, 2002: 112–113).

У часу када узима пиштољ са у налогодавчевом писму назначеног места под Бранковим мостом Младен се присећа једне епизоде из детињства, тј. својих помешаних осећања мржње, гађења и дивљења према другу који је убио мачку на свиреп начин и пита се да ли је његово тадашње одсуство свирепости моралност или кукавичлук. То значи да је провера властите психолошке снаге, која је код Раскољникова толико у првом плану, код Младена Павловића повучена у позадину: Теофиловићев се јунак, тек увучен у злочин, суочава са собом и то сазнање не успева да поднесе, те завршава у душевној болници. Раскољников на робији, пошто је већ изабрао пут искупљења, промишља исправност тог пута и пребацује себи што није дорастао својој теорији правде. Реактуализацијом Достојевског српски писац се фокусира на другачији проблем: човек који важи за моралног и доброг, који се пита „има ли било какве људске среће до оне породичне” (Теофиловић, 2002: 24), човек умерен и скроман, открива просторе зла у себи, далеко мрачније од оних са којима

се суочава Раскољников.² Док Раскољников мисли да је убиство Аљоне Ивановне морално неупитно, Младен је свестан да је убиство Петра Ивковића морални прекршај, али га предузима са идејом саможртвовања. Раскољниковљевој кривичној одговорности претходи метафизичка кривица, јер из ње исходи: његов првотни грех је присвајање апсолутне мере којом суди о вредности људског бића. Убиство зеленаша, са идејом саможртвовања за добробит сина, Младен разумева као нужност моралног закона, али друго убиство показује од какве је врсте јунаково посрнуће. И Раскољников и Младен су починили два убиства, од којих је друго засењено првим. Ако је Петра Ивковића Младен убио јер верује да му је на дохват руке спас бића које највише воли – у природи је те љубави да се изврши наручено убиство, колико и да се Орфеј окрене и тиме заувек изгуби Еуридику – убиство налогодавца Косте Антића мотивисано је пуким осећањем моћи, а тамо „где моћ не ограничава саму себе настају насиље и терор, и у крајњој тачки поништење људског бивања и душе” (Јасперс, 2009: 28). „’Нико неће знати. Ни он неће приметити. Само треба да подигнем руку.’ Опирао се тој мисли, али што је више отпора пружао, она је постајала све снажнија и ускоро преплави његов ум” (Теофиловић, 2002: 145).

Раскољников је убио Лизавету јер се она неочекивано појавила као препрека извршењу савршеног злочина, али је то убиство и нежељено и неуклопиво у његову теорију, те га стога касније јунак стално превиђа. Раскољникова је у тренутку убиства управо афективно стање онемогућило да похара своју жртву (па је убиство са становишта користи бесмислено, а тиме и са становишта идеје према којој је та похара требало да послужи извршењу добрих дела), док Младен, када се коначно нашао пред гомилом новца због којег се и упустио у злочин, није одолео чињењу још једног. Тиме је покидана веза између централне мотивације и злочина – ново убиство открива Младену непознате слојеве властите личности.

Достојевски преиспитује последице једне идеје која је у основи сваке револуције, с тим што у Раскољниковљевом случају посебно наглашава не само то да циљ оправдава средство – чиме се самовоља подиже на ниво закона и разара дух заједнице, па се и преузима Божја улога – већ и много опаснију тезу о суштинској неједнакости људи. Одобравајући злочин у име неког вишег добра, јунак наступа као идеолог усређивањских идеја. Ироничан предлог који иследник Порфирије Петрович

² Великодушност Раскољниковљева наглашена је не само судовима других ликова о њему (чега је потпуно лишена Младенова карактеризација), него и конкретним примерима безинтересне помоћи другима. Истина је да Младен помаже дечаку и његовој мајци, али је тај чин потпуно засењен његовим каснијим односом са њима.

даје Раскољникову у вези с критеријумом разликовања обичних и необицих када му овај тумачи своју идеју – „да се ту, на пример, нарочито одело уведе, да се носи нешто, на пример, какав жиг” (Достојевски, 2004: 250) – омогућава читаоцу да погубну природу Ракољниковљеве идеје разуме у контексту историјског искуства. Јунаково „одобрење крви по чистој савести”, из којег проистиче злочин, антиципира историјско искуство холокауста. Теофиловић пак кроз свог јунака показује психолошку динамику архетипа Персоне и Сенке у појединцу, узимајући у обзир друштвене околности које подстичу човеков пад. Не доводи социјална беда само до крајњег очаја, распада породице, криминала, већ је она огромно искушење за читаву хуманистичку грађевину. У Младеновом рашчовечењу важну улогу игра средина и доба, али и онај део психе који се као непожељан и у култури неприхватљив потискује толико да о њему ни јунаково окружење ни он сам ништа не знају.

Младен убија човека који по формату одговара зеленашици Аљони Ивановној (ова нема ниједно позитивно својство, нити икога са ким остварује блискост), али не сасвим: за њега знамо да је имао породицу, а његову уплакану жену и кћи Младен види на сахрани. И Младен се, пре но што извршава злочин, за њега припрема, одлазећи у близину Ивковићег стана, где утврђује изглед жртве, проверава околину и планира време акције. Читалац *Злочина и казне* има потпун увид у Раскољниковљев буран унутрашњи живот непосредно пре убиства, његове сумње, планове и самооснаживања. Није тако у Младеновом случају, али је понашање јунака речито и слично. Код Младена је такође наступила атрофија воље, све му је постало тешко, а на подземну струју његовог мишљења, у којој се наслућује да убиство прихвата као саможртвовање, указују наизглед немотивисане мисли: у часу када напушта канцеларију помишља „ништа неће остати иза мене” (Теофиловић, 2002: 45). Након убиства, и Младен је, као и Раскољников, у грозници, а његову опсесивну заглављеност у ноћи злочина открива његова дневничка исповест. Код оба јунака се јавља интензиван доживљај изолованости, одсечености од света, односно преплићу се стање немогућности да се издржи туђе присуство и неподношљивост самоће.

Клопка је роман састављен од седам целина: четири су означене римским бројевима („Урушавање”, „Грозница”, „Понирање”, „Вртоглавица”) и у њима се тематизује Младенова судбина, а између њих се три пута појављују поглавља драмске структуре, означена као „Међуигра”, у којима представници криминалне групе држе на оку Младена, откривају му идентитет наручиоца и његову адресу, а на крају настоје да га ангажују за своје послове. Осим функције у развоју фабуле (у међучиновима се одвија псеудоистрага), оваква структура настоји да читаоцу сугерише слику света у коме се догађа Младенов злочин и страдање: људи с маргине, друштвени талог, појављују се као надређени Младеновој судбини – они повлаче конце и доприносе расплету, „супервизирају”

његове акције јер су професионалци у оном домену у коме је Младен начинио успешне почетничке кораке. Изразит утисак друштвене контроле збивања притиче управо из међучинова: појединчевим акцијама управљају истакнуте групе, те је то свет потпуно плошан, без моралне и духовне вертикале. У том смислу Теофиловић актуализује *Злочин и казну* у постмодерном времену, а од велике је важности чињеница да се радња овог романа збива раних деведесетих година у Србији, где је живот (а то је осликано бројним мотивима) постао тако јефтин. Његов се јунак не може обратити Богу, нити изабрати искупљујући пут, попут Раскољникова, јер су и он и свет у коме живи изгубили своје метафизичке ослонаце. Уосталом, да су напрсли и друштвени ослонци и измењао се свет правде и злочина показује епизода Младеновог привођења у полицију. Пошто је ноћ провео у хелији, где је приведен као потенцијални самоубица, Младен признаје убиство, али полиција Младенову причу одбацује као невероватну, пошто већ има осумњичене, и важније јој је да потврди своје сумње и затвори случај него да открије истину и задовољи принцип правде. У друштву у коме је правна регулатива поремећена Теофиловић се фокусира на злочин као моралну и метафизичку категорију. Индикативно је, међутим, да Младен својим признањем актуализује једну од основних идеја Великог инквизитора: Младен не признаје злочин због осећања кривице или кајања, већ зато што управљање властитом судбином, које му је постало изразито непријатно, жели да препусти другом. Он напросто жели да постане објекат полицијског старања, да се лиши терета слободе. У „Легенди о Великом инквизитору“ Иван Карамазов је тврдио управо то: да човек толико не може да поднесе слободу да, чим остане слободан, тражи некога коме би могао да препусти вођство.

Још док извиђа потенцијално место злочина, у фази припреме, Младен мисли о себи као о човеку који нема вере, а процес његове разградње праћен је потпуним распадом телеолошког погледа на свет („награда и казна не постоје“, све је „плод случаја“ – Теофиловић, 2002: 112) и јачањем зла у њему. Међутим, како нараста зло нараста и Младенова слика о себи. Пре но што убије налогодавца Милоша/Косту Антића он мисли: „Ја сам изабран [...] виши поредак је одабрао мене, од свих људи, да учиним нешто изузетно, чак и ако се мени понекад чини да није тако“ (Теофиловић, 2002: 129–130). Укратко, Младен се истовремено ослобађа своје слабости и морала, који добија статус предрасуде, што је Раскољников експлицирао у свом есеју.

И Ненад Теофиловић поставља своје јунаке у односе контраста и комплементарности, како би дубље осветлио њихову езистенцијалну ситуацију и оцртао њихов карактер, што је поступак од изванредног значаја у опусу Достојевског. С једне стране, насупрот Младену постављен је Коста Антић: први је смеран човек који у злочин улази под притиском претње губитком сина, а други криминалац који је уживао у

својим злочинима. С временом се Младен све више приближава Кости. С друге стране, Младену је супротстављен пријатељ Благоје, чиме се алудира на однос између Раскољникова и Разумихина. Слична животна ситуација (велико сиромаштво) ипак не води једнаким решењима: Благоје остварује непомућену породичну срећу, а његово име указује на то да Теофиловић контрастира јунаке не на темељу разликовања унутрашње узнемирености, расцепа и ослоњености на разум и вољу, како то чини Достојевски, већ на сучељавању насилне природе и благости.

Младен продубљује односе са Јеленом, самохраном мајком и проститутком, што директно призива Раскољниковљев однос са Соњом Мармеладовом, односно јунака из подземља са Лизом, чак и садистичку компоненту тих односа. Само Јелена погађа да је Младен убица, а јунак експлицира да се ње боји, чиме се наговештавају њени душевни капацитети – „силовао сам је, а она ми је провукла нежно руке кроз косу” (Теофиловић, 2002: 169) – али од ње јунаку не притиче никакав позив, нарочито не оне врсте коју је Соња упутила Раскољникову. Јелена је потпуно помирена са животом и лишена је улоге васпитача јунакове душе, какву је имала Соња. Њено присуство у Младеновом животу у функцији је осветљавања његовог пада: нови облици приватног живота одговарају новом статусу његовог бића. Ако је пред својом женом морао осећати кривицу, пред Јеленом се Младен опушта, остварује самозаборав и пројектује у њу и властиту кривицу. Тако њој пребацује, како би себе од самооптужби изузео, да јој је дете изговор за проституцију, што призива Раскољниковљева пребацавања Соњи.

У ћелији, док се премишља око признања, Младен први пут остварује разговор са ђаволом, заправо са властитом Сенком. Самооправдавајући глас, сигнал јунакове преплављености несвесним, одвраћа га од признања аргументима о злу других (нема пред ким да се искупи, а нема ни начина: признањем ће само бити подвргнут одговарајућој процедури). И касније, док лежи болестан у кревету, ђаво га наговара да прихвати посао плаћеног убице и обраћа му се мислима које су нам добро познате из *Злих духа*: нема разлике између добра и зла, против зла се човек може борити само његовим средствима, постојање добра је већ клица зла, што значи да ништа нема смисла. Нема, међутим, у његовом дијалогу са ђаволом ширег плана, побуне против људске егзистенције као такве, односно нема ништа прометејско у том дијалогу, на шта је у случају Ивана Карамазова указао Морис Фридман [Maurice Friedman] (2011: 389). Није то спор са Божјим светом, већ епилог кретања зла у јунаку, расцеп душе који стога више подсећа на Гољаткинов, но на Иванов, иако сама борба, пренета у јунакову унутрашњост, подсећа на ону која се води између Соње и Свидригајлова за Раскољниковљеву душу. Теофиловићев Младен, дакле, прелази читав негативни развојни пут, од Раскољникова до Ставрогина: од јединке која убија из очајања до оне уроњене у нихилизам, а довршава као расцепљени и удвојени Гољаткин. Тиме

Теофиловић потврђује да је једино могуће решење Раскољниковљеве судбине, уколико жели да поврати своју људску суштину, оно које се и збива у *Злочину и казни* – искупљење патњом – за шта његов јунак нема потребну моралну снагу. Теофиловић потврђује да се брана од зла у себи и другима налази у васпитању и темељима личности, које Раскољников, за разлику од Младена, има (на то указују његови нежни породични односи и његова вера у Бога која је постојала све до доласка на студије у Петроград). Младену је још у детињству недостајало родитељске пажње, а младалачке године посветио је студирању, живећи без дубљег односа са стварношћу. Након студија, у друштву које управо преживљава крах, Младен се, без потребне вештине и мудрости, суочава са стварношћу.

И исказ старца Зосиме о кривици свих пред свима добија сасвим другачији смисао у *Клопци* од оног присутног у *Браћи Карамазовима*. Младен у душевној болници закључује „да има правде сви би били кажњени, јер сви су криви” (Теофиловић, 2002: 185), али је његов исказ у контексту психолошке одбране болесног човека, који у томе „сви су криви” налази тренутно растерећење. И у *Клопци* је, као и у *Злочину и казни*, у фокусу злочинац и његова перспектива, те психолошка анализа злочина, а читалац је постављен у непосредну емотивну близину починиоца (као сведок убиства, али и дневничке исповести злочинца), док су жртве остале у статусу објекта.

У роману *Фрактура* јунак два пута из темеља мења своју судбину – једном када одлази из земље, јер је искусио „како умиру снови, у тишини и неосетно” (Теофиловић, 2020: 6), и други пут када се враћа у завичај, јер је у егзилу спознао да је свуда исто, да се разликује само степен технолошког напретка. Амбициозан и жељан изазова и успеха, Никола Томић напушта домовину, а потом на врхунцу каријере, коју остварује на северу Европе, он губи интересовање за посао и враћа се у завичај. Протагониста спада у ред „проблематичних побуњеника”, што је синтагма којом је Морис Фридман обухватио јунаке Достојевског, Мелвила [Herman Melville], Камија и Кафке. Он је, несумњиво, изузетан јунак, пре свега изразитих спознајних капацитета, те изриче побуну „против формуле за задовољавање човека: рад, план, успех” и „полагања живота на олтар рада” (Теофиловић, 2020: 85, 107).

На *Записе из подземља* овај роман подсећа пре свега чињеницом да је роман идеја. Приповедач у првом лицу исказује своје животно искуство, тек једном се обраћајући читаоцу („добро, рећи ћете” – Теофиловић, 2020: 129), што би могла бити и грешка у нарацији да није маркер који упућује на *Записе из подземља*. Ипак, јунак *Фрактуре* је лишен психолошког баласта који га смешта у подземље (напротив, он се суочава са изазовима и предузима ризике, а у завичај се враћа са вољеном женом, дакле, за разлику од свог претходника, способан је за блиске везе), а што од филозофије јунака *Записа* чини рационализацију.

У егзилу Никола спознаје да успех није резултат личних способности и труда, већ конформирања са захтевима времена. И он је типичан на начин на који је то јунак *Записа*: мада се читалац суочава са ексклузивношћу јунака и његових менталних садржаја, Достојевски у јединој фусноти³ у роману експлицира да је јунак типичан за своју генерацију у руском друштву. Пишчева фуснота нас приморава да релативизујемо идејни садржај романа: његов је јунак типичан по својој јаловој побуни, немогућности промене и неспособности да воли, по читавом низу самоодбрана којима је изградио брану пред животом. Достојевски омогућава да продубимо разумевање често врло уско схваћене идеје о категорији *типа* и *типичног* у књижевности. И Теофиловићев јунак је типичан на тај нарочит начин, а сам експлицитно говори о вредностима истинског уметничког дела: „Јер, право уметничко дело је то – препознавање онога што постоји у свима. То није стварање нечег апсолутно новог и до тада непознатог, већ, напротив, скидање прашине са онога што је свима пред очима, али што нико не успева да види” (Теофиловић, 2020: 73).

Али, ако је јунак Достојевског неделатан човек који се у свом подземљу вербално празни писањем, те писац интервенише на крају романа, прекидајући његову исповест и сугеришући да она може бити непоредиво дужа, са сталним варијацијама на исте теме, а Никола Томић је предузимљив и спреман на промену и ризик, исти су мотиви око којих се организује приповедање оба јунака: промишљање предуслова људске среће, слободе и њеног значења, улоге разума у остваривању свеопште среће. Коначно, ако је *Кристална палата*, као утопијски сан Запада о људском разуму којим се може остварити срећа, централни симбол *Записа из подземља*, Никола Томић је архитекта, градитељ кристалних палата, тих симбола раскоши, технологије и разума западног света, чији се пелцер преноси на Исток (тржиште је Дубаи, а потом и Кина). Оба јунака у своју исповест укључују друге, оне са којима долазе у површан додир, али који илуструју слику света. Промишљање туђих модела живљења у *Фрактури* нешто је шире но у *Записима*, обухвата људе из завичаја и људе којима је јунак окружен у егзилу, али је сродан начин на који се осветљавају могућности појединца у свету, у светлу њихових избора.

Ако јунак из подземља понавља да човек није „два плус два”, Никола тврди да људски живот није прелазак из А у Б најкраћим путем, да је и људска слобода заснована на бројевима („До неке, прецизно израчунате границе може. После ње не може [...] Јер је могућа само слобода која вам је дата, не и она коју сте сами открили и одабрали” – Теофиловић,

³ „Таква лица као што је писац ових бележака не само да могу већ и морају постојати у нашем друштву, кад се узму у обзир околности у којима се формирало наше друштво” (Ф. М. Достојевски, *Записи из подземља*, АКИА М. Принц, Београд, 2003, стр. 16).

2020: 91). Човеку су најважнији, како тврди јунак из подземља, његови каприци, важнији од сваке рационалне користи. И јунак *Фрактура*, попут свог књижевног претка, помиње несигурност и хировитост као пресудне људске факторе које прогрес настоји да искорени у име коначне среће на земљи. Препознаје Теофиловићев јунак мржњу према животу као колективно опредељење целе врсте, а не као лични избор. У оба романа јунаци своје мисли илуструју примерима. Тако јунак Достојевског развија мисао о користи од зубобоље, а јунак *Фрактура* о ратовима који немају рационалне разлоге, већ су тек предах од неподношљиво досадне стварности (рат је „свеопшти спаситељ општег поретка ствари, који је, сетимо се, заснован на принципима разума” – Теофиловић, 2020: 105). И у *Клопци* Младен, попут јунака *Записа из подземља*, размишља о односу науке и среће: „Правићемо једног дана људе, као аутомобиле и телевизиоре. У серијама, строго контролисаног квалитета. И онда преступа неће бити. Ни преступника. И сви ће бити срећни” (Теофиловић, 2002: 89). Кристална палата, тај симбол научног и рационалног приступа животу, тај људски мравињак, против којег је толико говорио јунак Достојевског, нашао је у Теофиловићевом роману израза у идеји клонирања, као самом врху научног прогреса.

Целокупна предисторија јунака *Записа* сведена је на каталог победа и пораза, што у његовом случају има психолошко, па и психопатолошко значење. И Никола Томић, са идејом да се у животу рачунају само победе, да се свет дели на победнике и губитнике, али и са жељом да у свом послу избије „на прву линију фронта, јер само ту се могу водити истинске битке” (Теофиловић, 2020: 16), доспева у северну европску земљу (делокализација је у функцији појачавања универзалног карактера приче), али се након успеха све више пита да ли појединац може да се одупре духу времена.

Јунак *Записа* не ради откад је добио наследство, а централни проблем јунака *Фрактура* постаје празнина коју ствара радни дан, иако је у почетном задовољству и новим изазовима веровао да посао може да испуни живот. Касније, он жуди за самоисказивањем кроз посао, а пре свега жели да искаже доживљај „испразне свакодневнице, скривену анксиозност рутине” (Теофиловић, 2020: 71). Оба јунака осећају отуђеност и опајају је око себе: Томић закључује да је систем потпуно прогнао индивидуу („Изван система не постоји ништа” – Теофиловић, 2020: 24). Императиви времена – профит и ефикасност – диктирају принудно кретање и потрагу за новином, а упостављен је „демократски култ личности”⁴: „Светом више не владају људске силе, не покрећу га људске страсти

⁴ „Свако је личност и свако има у себи нешто посебно. Ако то изрази, било како, онда је уметник” (Ненад Теофиловић, *Фрактура*, Дерета, Београд, 2020, стр. 187).

(осим као пуко гориво), већ нове силе без лица: капитал и техника” (Теофиловић, 2020: 184). Диктат ефикасности и ослањање на технику укинуо је предуслове нужне за стварање уметности. Јунак тематизује човеков страх од слободе, односно алудира на Фромовску дихотомију *слободе од и слободе за*. Када напусти посао и увиди да је његова слобода само празнина јунак дефинише да је пред њим задатак уређивања властитог живота.

И јунак из подземља и Никола Томић су неприлагођени, из различитих разлога, али из те позиције изричу дијагнозу свога доба, а наративни дискурс има есејистички облик (први део *Записа* је есејистички, а други део обухвата сећање на прошлост, док је у *Фрактури*, како роман одмиче, све доминантније есејизирање – о уметности, односу естетског и функционалног у архитектури, традицији, Маљевичевим сликама, човекобоштву). Теофиловићев јунак види свет као царство Великог инквизитора у коме је човеку одузета слобода у име благостања, и појављује се као критичар савремености и пророк апокалипсе: „Свет ће наставити да се креће по инерцији, док се не сломи. А сломиће се, јер друкчије не може бити. И то врло брзо. Јер је то кретање механичко, без инвенције, без живота, без радости” (Теофиловић, 2020: 206). Увиђајући да човек никада у историји није имао толико избора, али и да је у земљама које пружају велики избор човек далеко од среће, Никола Томић основни узрок види у природи вере која влада савременошћу. „Нова религија морала је бити заснована на чињеницама. [...] Без религије се не може, а у свету који је створила наука и религија мора из ње да проистекне. [...] Чуда су постала чињенице” (Теофиловић, 2020: 125–126). Човек не може искусити истински живот док не изађе из система и не зарони у тајну, која је истинска и порекнута у добу разума („А све што вреди у људском свету окружено је тајном” – Теофиловић, 2020: 141). То је суштинска сметња животу коју открива Никола и у свом завичају и у Европи. Он свуда око себе открива дух доба који је истиснуо личност.

Заједничко место *Фрактуре* и *Записа из подземља* јесте отпор прогресу и цени коју човечанство плаћа на том путу – протагонисти се међусобно значајно разликују, али се њихове примедбе на свет и дух доба преклапају. Никола опажа како је идеја прогреса произвела нове вредности: „Солидарност се претвара у људска права, саосећање у толеранцију, јер то су категорије којима се може управљати” (Теофиловић, 2020: 144). Уосталом, тврдњом да су *апсолутно ништавило* и *апсолутни дух* једно те исто (Теофиловић, 2020: 57), Никола Томић указује на то да је савременост нихилистичка, да живот непрекидно потврђује смрт и њене вредности.

Коначно, јунак *Фрактуре* све своје наде усмерава ка свом биолошком продужетку: дете је нова нада да ће се кренути новим путем. Његов повратак у завичај није повлачење у подземље, али јесте одлука да се живи искључиво према властитој савести. А личност, савест и тајна јесу катего-

рије које стоје у изразитој близини теолошког концепта света. Ако јунак из подземља „даје признање 'из пакла'” (Фридман, 2011: 148) и остварује механички живот, Никола Томић показује да у савременом свету не постоји другачија могућност, јер је човек изгубио позицију субјекта: „Свет више није мистерија већ механичка загонетка” (Теофиловић, 2020: 145).

Два одлична романа савремене српске књижевности представљају актуализацију романа Достојевског, фикционалну интерпретацију кључних идеја овог писца, настојање да се – њиховим промишљањем у данашњем времену – покаже колико је Достојевски жив и актуелан писац, а питања која је поставио својим делом ванвремена. Рекомбиновањем идеја и околности познатих из опуса Достојевског Теофиловић показује како нам се обраћа Достојевски сада и овде, придружујући се протесту који је Достојевски, на уста јунака из подземља, изрекао против утилитарне филозофије.

БИБЛИОГРАФИЈА

- [1] Арбан, Доминик, *Феђа*, Отворена књига, Београд, 2012.
- [2] Достојевски, Фјодор Михајлович, *Записи из подземља*, АКИА М. Принц, Београд, 2003.
- [3] Достојевски, Фјодор Михајлович, *Злочин и казна*, Отворена књига, Књижара „Милан”, Београд, 2004.
- [4] Теофиловић, Ненад, *Клопка*, издање аутора, Београд, 2002.
- [5] Теофиловић, Ненад, *Фрактура*, Дерета, Београд, 2020.
- [6] Јасперс, Карл, *Питање кривице*, Фондација Конрад Аденауер, Београд, 2009.
- [7] Ђирић, Саша, „Теофиловић III: егзистенцијалистички карусел”, *Бетон*, 58 (11. новембар), 2008. <http://www.elektrobeton.net/cement/karaoke-obracun/> (приступљено 15. септембра 2021).
- [8] Фридман, Морис, *Проблематични побуњеник*, Службени гласник, Београд, 2011.
- [9] Штирнер, Макс, *Једини и његово власништво*, Центар за културну дјелатност Савеза социјалистичке омладине, Загреб, 1976.

Jasmina Ahmetagić

THE REACTUALIZATION OF DOSTOEVSKY IN THE
OPUS OF A CONTEMPORARY SERBIAN WRITER

Abstract

In his two novels *Klopka* (The Trap) and *Fraktura* (The Fracture), the contemporary Serbian writer Nenad Teofilović consistently establishes an intertextual dialogue with the work of F. M. Dostoevsky—both of Teofilović's novels can be read as a fictional interpretation of his great predecessor's ideas. We pointed out conceptual, thematic, and structural parallels but also those concerning atmosphere and characterization between *The Trap* and *Crime and Punishment*, as well as *Demons*, *The Brothers Karamazov*, and *The Double*. Teofilović's protagonist completes the transformation from Raskolnikov to Stavrogin and ends his negative character arc as the torn and duplicated Golyadkin. On the other hand, *The Fracture* modernizes *Notes from the Underground* by examining well-known questions from Dostoevsky's early novel, primarily the possibility of existence and the precondition for freedom and happiness, the role of reason in this process, and finally, the essence of human beings. The protagonist of *The Fracture*, just like his literary ancestor, names insecurity and capriciousness as the key human qualities that progress is trying to eradicate in the name of eventual happiness on earth. Although in different ways, both protagonists are maladjusted, and they tell the diagnoses of their times, all while resisting the path of progress and the price that humankind is paying for it.

Keywords:

F. M. Dostoevsky, Nenad Teofilović, intertextuality, *Notes from the Underground*, *Crime and Punishment*, *The Trap*, *The Fracture*.