

Topos katastrofe u romanesknom opusu F. M. Dostojevskog

Damjanović, Ivan

Master's thesis / Diplomski rad

2017

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:354396>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-18**



Repository / Repozitorij:

[FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek](#)



Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku
Filozofski fakultet Osijek
Diplomski studij hrvatskog jezika i književnosti

Ivan Damjanović

Topos katastrofe u romanesknom opusu F. M. Dostojevskog

Diplomski rad

Mentorica: doc. dr. sc. Marica Liović

Osijek, 2016.

Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku
Filozofski fakultet Osijek
Odsjek za hrvatski jezik i književnost
Diplomski studij hrvatskog jezika i književnosti

Ivan Damjanović

Topos katastrofe u romanesknom opusu F. M. Dostojevskog

Diplomski rad

Filologija, teorija i povijest književnosti

Mentorica: doc. dr. sc. Marica Liović

Osijek, 2016.

Sažetak

Pozornijim iščitavanjem romaneskne produkcije Fjodora Mihajloviča Dostojevskog može se doći do spoznaje da se u svakom od pet njegovih tzv. velikih romana (*Zločin i kazna*, *Idiot*, *Bjesovi*, *Mladac*, *Braća Karamazovi*), ali i ne samo u njima, na eksplicitnoj razini nagovještava i uglavnom potom realizira *katastrofa* u aktancijalnim mikrosvemirima svakoga od spomenutih romana. Proizlazeći iz toga, logično je da se u dotičnim romanima može govoriti o svojevrsnom toposu ili općem mjestu katastrofe. U ovom radu se, stoga, detaljno specificira taj topos i njegove moguće realizacije. Preciznije, na predlošcima, tj. uzorku od triju kapitalnih romana Dostojevskog (*Zločin i kazna*, *Idiot*, *Bjesovi*) metodom analitičko-interpretacijskog, a na mahove i komparativnog pristupa utvrđuje se na koji način i s kojom svrhom se realizira i utilitarizira, tj. koje funkcije vrši dotični topos u romanesknoj poetici velikog Rusa i što su njegovi uzroci i posljedice. Također, ispituje se koje su (moguće) implikacije tog toposa sudeći na temelju biografskih činjenica, ali i s gledišta imanentnog čitanja.

Ključne riječi: Dostojevski, topos, katastrofa, *Zločin i kazna*, *Idiot*, *Bjesovi*

Sadržaj

1. Uvod	5
2. Zločin, kazna i topos katastrofe.....	7
2.1. Određenje pojma <i>topos katastrofe</i>	7
2.2. Realizacije <i>toposa katastrofe</i> u romanu <i>Zločin i kazna</i>	7
3. Društveni skandali te konačna katastrofa u <i>Idiotu</i>	14
3.1. Relevantne pozitivističke činjenice	14
3.2. Kontekstualizacija i skandali.....	14
3.3. Eksplicitni nagovještaji i konačna katastrofa	21
4. <i>Požar kaosa</i> u <i>Bjesovima</i>	26
4.1. <i>Bjesovi</i> kao alegorično predskazanje potencijalnih katastrofalnih posljedica političkog i moralnog nihilizma	26
4.2. Romantična (i ironična) fabularna linija	27
4.3. Politička (i filozofska) fabularna linija.....	31
4.4. Uzrok konačne katastrofe – u, iz prve verzije izbačenom, poglavlju <i>Kod Tihona</i>	36
4.5. Eskalantni završeci fabularnih linija. Konačna katastrofa.	38
5. Zaključak.....	46
6. Popis literature.....	48
6.1. Izvori	48
6.2. Teorijska literatura	49
6.3. Internetski izvori	50

1. Uvod

Nebrojeno je eseja, znanstvenih radova, književnih i inih tekstova napisano, moglo bi se čak reći i isprovocirano, ali i inspirirano zahvaljujući izrazito bogatom stvaralaštvu jednog od najvažnijih romanopisaca svih vremena, koji je izvršio presudan utjecaj na književna strujanja, počevši od vlastitih suvremenika – realista (Lav Tolstoj, npr. posebno je cijenio *Zapise iz mrtvog doma*) preko moderne i avangarde – mnogo mu duguje ekspresionizam, a, poslije, naravno, i egzistencijalizam – do postmoderne. Na njega su se pozivali i frojdisti u psihologiji te liječnici (zanimajući se za fenomen epilepsije kojeg je autor (autobiografski) često inkorporirao u svoje romane). U biti, rijetko je koji moderni pisac izbjegao njegovoj sjeni.

Ovaj rad pretendira svrstati se u korpus svih tih književnih, znanstvenih i inih tekstova. S kojim predmetom? Pozornijim iščitavanjem romaneskne produkcije Fjodora Mihajloviča Dostojevskog¹ može se doći do spoznaje da se u svakom od pet njegovih tzv. velikih romana (*Zločin i kazna*, *Idiot*, *Bjesovi*, *Mladac*, *Braća Karamazovi*), ali i ne samo u njima, čak na eksplicitnoj razini nagovještava (pripovjedač) i uglavnom potom realizira, uvjetno rečeno, katastrofa, u aktancijalnim mikrosvemirima svakoga od spomenutih romana. Ta činjenica predstavlja primarno polazište ovog rada. Proizlazeći iz toga, logično je da se u dotičnim

¹ F. M. Dostojevski (1820. – 1881.) Liječnikov sin, pitomac Petrogradske (vojne) inženjerske škole, član zavjereničkog utopijsko-socijalističkog kruga (Petraševci), robijaš i prognani vojnik u dalekom Sibiru, publicist desničarskih novina, epileptičar, nacionalist i religijski mistik koji je *zarazio* svojim knjigama veliki dio moderne europske književnosti i anticipirao mnogo toga što se zbiva u njoj sve do danas. Povezan s tradicijama ruske književnosti, oslanjajući se u mnogo čemu na zapadnoeuropske autore, Dostojevski je u opsežnom književnom opusu uspio izgraditi svoj vlastiti stil i nametnuti se snagom svoje stvaralačke osobnosti Rusiji i Europi kao rijetko koji pisac prije njega. Dostojevski se već kao mladić počeo baviti književnošću. Odgajao se isprva na djelima ruskih sentimentalista i engleske spisateljice Anne Radcliffe, koja je *romanima užasa* i posebno postupkom *otkrivanja tajni* djelovala na mnoge europske pisce. U isto vrijeme, Dostojevski u sebi razvija gotovo religijski odnos prema književnosti za koju vjeruje da može preobraziti svijet, bilježi Aleksandar Flaker. Tijekom života, Dostojevski se, dakle, bavio političkim i društvenim problemima. Bio je članom kruga Petraševskog, skupine koja je kanila širiti propagandu protiv vlade te je zbog toga uhićen. Konačno, zbog toga je dobio smrtnu presudu i dolazi do ključnog trenutka u njegovu životu. Na dan planiranog smaknuća, stiže carevo pomilovanje. Nakon toga, Dostojevski provodi četiri godine na tamnovanju u Sibiru. Pošteta od smrti gotovo u posljednjem trenutku bila je za Mihajloviča svojevrsno katarzično iskustvo što se može primijetiti i u njegovim romanima objavljenima nakon toga događaja (među ostalim, i svih pet njegovih kapitalnih romana).

romanima može govoriti o svojevrsnom toposu ili općem mjestu katastrofe. Cilj je, stoga, detaljno specificirati taj topos i njegove moguće realizacije. Preciznije, na predlošcima, tj. uzorku od triju kapitalnih romana Dostojevskog (*Zločin i kazna*, *Idiot*, *Bjesovi*) valja utvrditi gdje, na koji način i s kojom svrhom se realizira i utilitarizira, tj. koje funkcije vrši dotični topos u romanesknoj poetici velikog Rusa i što su njegovi uzroci i posljedice. Također, valja ispitati koje su (moguće) implikacije tog toposa sudeći na temelju biografskih činjenica, ali i s gledišta imanentnog čitanja.

Metodom analitičko-interpretacijskog, a na mahove i komparativnog pristupa, u ovom radu prilazi se, dakle, trima paradigmatiskim romanima Fjodora Mihajloviča analizirajući u njima spomenuti topos. Zbog takvog pristupa, u svrhu potkrjepljivanja određenih teza te s ciljem jasnijeg definiranja poetike (motivacije, tematike, strukture i ostalih konstitutivnih elemenata spomenutih predložaka), konzultirana je posebno odabrana književnoteorijska te filozofska literatura. Konkretno, riječ je, prije svega, o knjizi *Problemi poetike Dostojevskog* Mihaila Bahtina, ali i o tekstovima te knjigama relevantnih teoretičara i filozofa kao što su Jean Perrot, Michael Holquist i Viktor Žmegač, među ostalim. Iako se *topos katastrofe* može iščitati gotovo iz svih beletrističkih uradaka Dostojevskog, ovaj rad se, zbog opsega, uglavnom usredotočuje na uzorak od spomenuta tri romana.

2. Zločin, kazna i topos katastrofe

2.1. Određenje pojma *topos katastrofe*

Predmet ovog rada, tzv. *topos*² katastrofe, jedna je od karakteristika menipeje,³ žanra antičkog podrijetla, za koji Mihail Bahtin u *Problemima poetike Dostojevskog* tvrdi da se infiltrira u sve velike tekstove ruskog majstora, naročito u njegovih *pet zrelih romana*, i to u njihove *najhitnije, odlučujuće trenutke*. (Bahtin, 1967: 203) Osim što se može, kao što je rečeno, na njega gledati kao na jednu od karakteristika menipeje, *topos katastrofe* može predstavljati i njezin kontrapunkt (zavisno od konteksta). (U prvom slučaju to su skandali koji *narušavaju epsku i tragičnu cjelovitost svijeta*, a u drugom to su slučajevi bliži „klasičnim“, tragičnim katastrofama.) Pomnijim čitanjem pet velikih (ili zrelih, kako ih naziva Bahtin) romana Dostojevskog (*Zločin i kazna, Idiot, Bjesovi, Mladac, Braća Karamazovi*) mogu se zapaziti eksplicitni nagovještaji *katastrofe* kojoj romani, u pravilu, gravitiraju.

2.2. Realizacije toposa katastrofe u romanu *Zločin i kazna*

Budući da je *Zločin i kazna*⁴ kronološki prvi, tj. najstariji roman od spomenutih (objavljen 1866. godine) u ovom radu analizirat će se, prije svega, spomenuti eksplicitni nagovještaji i sama realizacija toposa katastrofe, kao i njegovu funkcija, upravo u tom, najcjelovitijem djelu Dostojevskog, kako ga etiketira Aleksandar Flaker. Očigledno je da je ono izgrađeno kao

² τόπος, grč. 'mjesto' od *tópos koinós*: zajedničko, opće mjesto; pl. topoi, lat. locus (od *locus communis*)

³ Menipska satira ili menipeja žanr je imenovan prema filozofu III. st. pr. Kr., Menipu iz Gadare, koji mu je dao klasični oblik. Za menipeju su veoma karakteristične scene skandala, ekscentričnog ponašanja, neumjesnih govora i ispada, u stvari razna narušavanja općeprihvaćenog i uobičajenog toka događaja, propisanih normi ponašanja, među njima i govornih. Ovi se skandali po svojoj umjetničkoj strukturi oštro razlikuju od epskih događaja i tragičnih katastrofa, iznosi Mihail Bahtin u *Problemima poetika Dostojevskog*. Nadalje, Bahtin tvrdi da je Dostojevski poznao ili mogao poznavati raznovrsne varijante menipeje, tog veoma plastičnog žanra, bogatog mogućnostima, izuzetno pogodnog za poniranje u »dubine ljudske duše« i za zaoštreno i ogoljeno postavljanje »konačnih pitanja«. „Zato se može direktno reći da menipeja, u suštini, daje ton čitavom stvaralaštvu Dostojevskog.“ (Bahtin, 1967: 203)

⁴ Ruski: *Преступление и наказание / Prestuplenie i nakazanie*. Roman je prvobitno izdavan u nastavcima u časopisu *Ruski vjesnik*.

svojevrсна јукстапозиција карактеристичној композицији криминалистичког романа. Наиме, у њему се, као што је познато, већ на почетку сазнаје тко је убојца па се интерес пребације на питање хоће ли се и како открити убојства која је Родион Романовић починио. У даљњем тјеку романа ваља истакнути појаву и константну присутност истражитеља Порфирја Петровића, изврсног познаваоца људске психе који поступно стеже Расколњикова у психолошки обруч и тако га, евентуално, доводи до признанја злочина. Могло би се рећи да Петровић чак има улогу минорног *spiritus movensa* у роману. Управо такав актанцијални поредак даје прилику, тј. ствара контекст у којем приповједач исцрпно психологизира свог злочинца, а ту психологизацију Достоевски остварује учесталим поступком унутрашње монолозијације темелнога карактера: ријеч је о перспективи приповједача која пројцира Расколњиковљеву свијест. Такође, треба имати на уму да злочин није почињен ради пуког стјецанја материјалних добара, него је многоструко и различито мотиван: колико Расколњиковљевим алтруизмом, његовом жељом да помогне биједнима – обitelji несретно преминулог Мармеладова, али и идејним разлозима, јер овај сиромашни студент жељи чином потврдити властиту идеју о одабраној, снажној људској особности (антиципација Ницzscheове филозофије, или, боље речено, могуће ishodište/ инспирација споменуте) којој је, управо због њезине изнимности, допуштено, као и, најчешћем примјеру, Наполеону, да се у име виших циљева *posluži* злочином. Размишљања о тој идеји обликована су у унутрашњим монолозима Расколњикова, запажа и Флакер, али се о њој, с различитих стајалишта, расправља и у дијалозима које Расколњиков води с Порфирјем Петровићем, Разумихином и проститутком Сонјом Мармеладовом, која га својом смireношћу и кршћанским подношењем патњи, својим алтруизмом води према признанју злочина – у комбинацији с већ споменутом Петровићевом методом.

Toliko o rekapitulaciji relevantnih činjenica (i postupaka) zbog kojih (i s pomoću kojih) se najprije zameće pa poslije pali (a istovremeno predstavlja čitatelju, naravno), među ostalim, i iskra katastrofe. U V. poglavlju trećeg dijela romana, upravo u trenutku iznošenja jednog od spomenutih unutrašnjih monologa, pripovjedač prvi put eksplicitno spominje katastrofu, *pribojavajući* je se profetistički: „»Da ne računa možda na moje slabe živce?... Ali, brate moj, varaš se, prebacit ćeš se, iako si možda nešto pripremio... E pa, da vidimo što si to pripremio!« I upne se svim silama, spremajući se za strašnu i neznanu katastrofu. Na mahove bi bio najradije skočio i umah zagušio Porfirija. Još dok je bio dolazio ovamo, pribojavao se te svoje srdžbe. Osjećao je kako su mu se usne osušile, kako mu srce lupa, kako mu se uhvatila pjena na ustima. Pa ipak je naumio da šuti i da ne izusti ni riječi dok ne bude trebalo. Shvatio je da je to najbolja taktika u njegovu sadašnjem položaju, jer ne samo što se tako neće izlanuti nego će, štoviše,

svojom šutnjom razdražiti samog neprijatelja, pa će se možda on pred njim izlanuti. Bar se tako nadao.“ (Dostojevski, 1982: 296–297) Jasno, u tom trenutku Raskoljnikov je u svojem bunilu izrazito antagonistički raspoložen spram Porfirija Petroviča koji je tada već držao Raskoljnikova u svom obruču iz kojega se ovaj očajnički nastojao izvući. Za njega je katastrofu tada predstavljala mogućnost razotkrivanja njegovog zločina i on sluti da se sprema nekakva veća turbulencija. Takva situacija s pravom bi trebala nositi označnicu toposa u romanesknoj poetici velikog Rusa na što implicitno ukazuje i sljedeća tvrdnja jednog od najboljih poznavatelja njegova književnog stvaralaštva: „Dostojevski mahom prikazuje junake koji se nalaze na samom pragu kakve sudbonosne odluke, junake u situaciji krize, u situaciji neodređenosti i neodlučnosti. Izbor upravo takvih situacija uvjetovan je težnjom Dostojevskog da naglasi odsutnost svake predodređenosti, odsutnost svega čvrstog i okoštalog u književnim likovima, odsutnost svega onog što onemogućuje da se sagleda prava priroda samosvijesti.“ (Bahtin, 1967: 16) Korištenje termina poetički *topos* u ovom kontekstu uvjetuje, naravno, zastupljenost takvih te srodnih situacija i u ostalim romanima Dostojevskog. U nastavku rada, ta zastupljenost bit će oprimjerena te analizirana.

Promatrajući *Zločin i kaznu* tražeći takva mjesta (*katastrofe*), na prvu, očit primjer u toj kategoriji dvostruko je umorstvo koje počinjava Raskoljnikov. No, ono nije karakterističan topos katastrofe u romanima Dostojevskog na kojeg se cilja u ovom radu. Riječ je o drugoj *katastrofi* koja se eksplicitno najavljuje u pripovjedačevoj retrospektivi na početku šestog dijela romana: „Za Raskoljnikova su počeli čudni dani – baš kao da ga je odjednom obavila magla i zatočila u bezizlaznu i mučnu osamljenost. Kad se poslije, već mnogo kasnije, prisjećao tih dana, poimao je da mu se svijest gdjekad mutila i da je tako bilo, uz stanovite prekide, sve do konačne katastrofe. Bio je čvrsto uvjeren da se tada u mnogo čemu varao, primjerice u vremenu nekih zbivanja i razmacima među njima. Bar je poslije, dok se prisjećao i pokušavao sam sebi protumačiti ono čega se prisjećao, doznao štošta o sebi samom tek na temelju podataka što ih je dobio od drugih osoba. Jedan je događaj, na primjer, pomiješao s drugim; nešto je opet držao za posljedicu događaja koji se zbio samo u njegovoj mašti. Na mahove ga je obuzimao bolestan i mučan nemir što je prelazio čak u paničan strah. Ali se isto tako sjećao da je bilo trenutaka, sati, pa možda i dana punih apatije, koja ga je obuzimala kao reakcija na dotadašnji strah - apatije nalik na bolesno-ravnodušno raspoloženje ponekih samrtnika.“ (Dostojevski, 1866: 381) Ono što je važno zapaziti odavde posebno je protagonistovo rastrojstvo koje je u velikoj mjeri kumovalo nastupu *konačne katastrofe*, koja se ovdje, kao što se može vidjeti, eksplicitno *okrštava* i nagoviješta.

Prije prelaska na analizu te moguće *konačne katastrofe* kojoj *Zločin i kazna* gravitira, valja spomenuti par situacija koje bi se moglo smatrati manjim epicentrima fabule, a također nose obilježja tragedije ili skandala, tj. manje katastrofe. Uvjetno rečeno, prva od takvih situacija stradavanje je Semjona Zahariča Marmeladova pod konjima u VII. poglavlju drugog dijela romana uz popratne događaje (prije svega, živčani slom Marmeladovljeve udovice Katerine Ivanovne). Rodion Romanovič, iako i sam u vrlo teškoj financijskoj situaciji, snosi troškove pogreba i tako na simboličan način pokazuje svoju još nadasve prisutnu humanost koja je nalazila put kroz posvemašnju psihičku rastrojenost u koju je upao nakon svog kriminalnog čina. Prema V. J. Kirpotinu, u *Zločinu i kazni* postoji jedan središnji konflikt koji sve druge konflikte samo pretvara u otežavajuće okolnosti koje se svladavaju silovitim jačanjem učinaka upravljenih prema svome cilju. Uz to, Dostojevski zamjenjuje epsko razvučeno vrijeme etičkim vremenom, trenutkom odluke, i na taj način pretvara svoj roman u roman-tragediju.⁵ Najrelevantniji čimbenik ovdje, svojevrsna katastrofa, neizostavni je konstitutivni element svake tragedije pa se može zaključiti da Kirpotinova teza, tj. takvo žanrovsko određenje ovog romana svakako ima smisla.

Govoreći o konfliktima (s mogućnošću eskalacije) u romanu, svakako valja spomenuti fabularnu liniju s antagonistom Lužinom. U petom dijelu, nakon što ga je Rodionova sestra Avdotja Romanova prekrižila kao zaručnika (zbog njegovih nečasnih i neprikladnih postupaka), on smatra da je tome uvelike kumovao njezin brat Rodion te im smišlja osvetu. Lebezjatnikova (studenta liberalnih načela s kojim je stanovao) šalje po Sonju Marmeladovnu kojoj *velikodušno* daje 10 rubalja nastupajući dušobrižnički, dok joj skrivečki gura u džep presavijenih 100 rubalja kaneći je optužiti pred svima za krađu da bi okaljao nju i Raskoljnikova pred Dunjinim i majčinih očima te tako vratio izgubljeno povjerenje (*dokazavši* na taj način utemeljenost svojih optužbi o Rodionovoj labilnosti koja, *jasno*, proizlazi iz činjenice da protežira jednu takvu *individuu* kao što je *kradljivica* i *nečasna prostitutka* Sonja). Srećom, na obredu u čast pokojnika pred raskalašenom gomilom (koja uglavnom nije došla oplakati Marmeladova nego pogostiti se), Lebezjatnikov, osupnut Lužinovim postupkom, izriče pravu istinu, ne znajući i ne uzimajući više u obzir Lužinove motive. Izlazak istine na vidjelo nije, doduše, spriječio spomenuti živčani slom Katerine Ivanovne, Sonjine maćehe, koji tad nastupa uvjetovan i potaknut nepovoljnim, visokokarnevaliziranim, okolnostima. Nakon što se počupa

⁵ Roman tragedija osobit je tip romana koji Dostojevski uspješno razrađuje; naziv je udvostručen samo zato što u arsenalu znanosti o književnosti nema posebnog termina kojim bi ga se obilježilo. (Parafraza iz (Kirpotin, 1970: 95))

s gazdaricom Njemicom (koja se pravila damom i karikaturalno smiješno govorila ruski), u histeričnom nastupu odvlači svoju dječicu na cestu jer ju je gazdarica istjerala iz kuće te stane u svom rastrojstvu pjevati tjerajući djecu da plešu proseći novac. Umire u hropcu na cesti okružena znatiželjnom gomilom. Dakle, tu je riječ, s obzirom na karnevalsko-menipejski kolorit, o izuzetno intenzivnoj sceni skandala te (psiho)socijalno uvjetovanoj katastrofi. Varijacija je to tragičnog ekspliciranja implicitne misli o nemogućnosti autentičnog dijaloga i razumijevanja među ljudima koja, *à propos*, prevladava u autorovim *Zapisima iz podzemlja*.

Osnovni konflikt romana tragedije popraćen je, prema Kirpotinu, alternativnim i sporednim konfliktima možda samo zato što je svijet (romana Dostojevskog) realan. Nakon tih sporednih sukoba i skandala, valja konačno prijeći i na analizu fabularne linije, tj. *konflikta* koji je u sebi nosio sjeme, tj. predskazanje konačne katastrofe koje se Rodion Romanovič, kao što je spomenuto i oprimjereno, eksplicitno pribojavao. Naime, na samom kraju petog dijela romana, stari znanac Dunjin i Raskoljnikovljevi, Arkadij Ivanovič Svidrigajlov, prilazi Rodionu nakon nesretne smrti Katarine Ivanovne i, ukratko, govori mu da preuzima na sebe troškove pogreba, kao i skrb o djeci i Sonji te da na taj način planira potrošiti novac kojim je prije pokušao *kupiti* Dunju. Naravno, Rodion je sumnjičav, preispituje sugovornikove motive. Oni, na Raskoljnikovljevo zaprepaštenje izlaze na šokantan način ubrzo na vidjelo: Svidrigajlov mu izriče iste riječi koje je ovaj nedavno izrekao Sonji priznavajući joj svoj zločin. Ispostavilo se da je Svidrigajlov prvi Sonjin susjed i da ih je prisluškivao, što znači da sad drži Rodiona *u šaci*. Kontekst je to u kojem su postavljeni svi preduvjeti za iščekivanje i realizaciju konačne katastrofe. Raskoljnikovljeva paranoja dobiva novi zamah te ni sam ne zna čega da se prije prihvati.

Konačno, u šestom dijelu romana, Rodion prijete Svidrigajlovu da će ga ubiti dirne li mu sestru Dunju. No ne obazirući se na to Svidrigajlov radi na provedbi svog svirepog plana. Šalje Dunji pismo u kojem je natuknuo o Rodionovu tajnom zločinu te ugovara sastanak. U V. poglavlju Svidrigajlov se uspjeva u posljednji tren otarasiti Raskoljnikova (stvaranje napetosti) i polazi na ugovoreni sastanak s Dunjom. Spominjući bratovu nevolju namamio ju je da dođe u dobro izolirani stan zaključavši za njom vrata. Poprište je to moguće konačne katastrofe te kompozicijskog vrhunca romana. „Hijerarhija konflikata, njihov suodnos, podčinjenost svakoga od njih i svih zajedno glavnomu, dominantnom konfliktu pretvara roman u surovu tragediju koja brza prema raspletu, prema centripetalnoj katastrofi.“ (Kirpotin, 1970: 97) Roman je u tom trenutku dosegnuo tu točku. Dakle, upoznavši je s tim da je sudbina njezine

obitelji u njegovim rukama, Svidrigajlov nudi Dunji da će čuvati tajnu, a za uzvrat joj želi biti *rob do kraja života*.

U napetom poglavlju koje predstavlja konačan kompozicijski vrhunac romana (ili jedan od vrhunaca, uz Rodionovu predaju), Dunja, među ostalim, povlači revolver na Svidrigajlova. (Dostojevski, 1866: 430) Puca, ali metak ga samo okrzne. On joj se polako približi i kaže neka slobodno pokuša još jedanput. Dunja baca oružje, a on ju obujmi oko struka. Dolazi do kritičnog trenutka: „Ne voliš me dakle? – tiho je priupita. Dunja niječno odmahne glavom. – I... ne bi mogla?... Nikad? – prošapće zdvojno. – Nikad! – šapne Dunja. Prođe trenutak užasne nijeme borbe u Svidrigajlovljevoj duši. Motrio je Dunju neopisivim pogledom. Naglo povuče ruku, okrene se, brzo ode do prozora i stane pred njega. Prođe još jedan trenutak. – Evo vam ključ! (...) Uzmite ga i idite što prije! (...) – Brže! Brže! – ponovo će Svidrigajlov, svejednako se ne mičući niti se osvrćući. Ali je u tom *brže* očito zazvučao nekakav strašan ton. Dunja pojmi što on znači, zgrabi ključ, pohrli do vrata, brže ih otključa i izleti iz sobe. Ubrzo istrči kao sumanuta, ne znajući za sebe, na kanal i potrči prema ...skom mostu.“ (*Ibid.*: 432–433) Svidrigajlov potom uzme revolver koji je Dunja odbacila, ode do Sonje te se oprostí ostavivši joj mnogo novca. Naposljetku je izašao i spustio se do Neve. Stražar ga je mucajući htio potjerati, ali Svidrigajlov je imao drugi plan: „E pa, brate moj, svejedno. Mjesto je dobro; ako te budu što pitali, reci im da sam otputovao u Ameriku. I prisloni revolver sebi na desnu sljepoočnicu.“ (*Ibid.*: 445)

Zanimljivo, od pet velikih romana Dostojevskog (kao što će se dijelom vidjeti iz sljedećih poglavlja ovog rada), jedino u *Zločinu i kazni* katastrofa koja *lebdi u zraku* izbjegnuta je, i to *za dlaku*, osim ako se trauma koju je pretrpjela Dunja ne smatra katastrofom (s pravom). U biti, sama činjenica da ju je Svidrigajlov tako držao u šaci predstavlja katastrofu za Rodiona koji je trebao biti zaštitnik svoje obitelji te, naravno, za njegovu majku Pulheriju koja bi se obeznanila od jada da je bila upoznata s tom situacijom. Jasno, stvar je prijetila eskalacijom; mogla je vrlo lako rezultirati silovanjem i(li) ubojstvom, a ne samo, kako se ispostavilo, Svidrigajlovljevim samoubojstvom.

No za Raskoljnikova svojevrsnu katastrofu predstavlja i njegovo *podlijeganje* Porfiriju (priznavanje zločina i predaja), čemu svjedoče navodi iz epiloga: „Stidio se upravo toga što je on, Raskoljnikov, propao tako slijepo, beznadno, neznano i glupo, osuđen slijepom sudbinom, što se mora poniziti i pokoriti pred *besmislenom* osudom, ako hoće da se bar koliko-toliko smiri.“ (Dostojevski, 1866: 470) „Kad bi mu bar sudbina poslala kajanje (...) Ali nije se kajao zbog svoga zločina. (...) Eto što je on jedino držao za svoj zločin – samo to što nije uspio i što je sam priznao svoju krivnju.“ (*Ibid.*: 471) Dakle, ono što njega ponajviše pogađa propast je

njegove ideje, tj. poraz u glavnom konfliktu romana, prema Kirpotinu: „U romanu osnovni je konflikt između glavnog lika, Ličnosti, Raskolnikova i zbilje, svjetskog poretka.“ (Kirpotin, 1970: 94) Ipak, na samom kraju, nazire se promjena njegova kuta gledanja na stvar: „Zar mogu sad njena uvjerenja da ne budu i moja uvjerenja? Ili bar njeni osjećaji, njene težnje...“ (*Ibid.*: 476) Referirajući se, naravno, na Sonjina evanđeoska uvjerenja, Raskolnikov počinje ostavljati svoju *ideju* i njezine katastrofalne posljedice iza sebe. Čini to u kronološkom smislu, ali nosi ih i dalje u sebi kao breme, tj. jedan od sudbinskih zapisa u konačnoj bilanci djela počinjenih na ovome svijetu koje svaki pojedinac nosi sa sobom, a čiji račun se podnosi na *Posljednjem sudu*. Upravo zbog tog računa, implicira se, Rodion će se morati iskupiti u budućnosti, daje natuknuti autor na kraju romana.

3. Društveni skandali i konačna katastrofa u *Idiotu*

3.1. Relevantne pozitivističke činjenice

Sljedeći kapitalni roman Dostojevskog, *Idiot* (ruski: Идиот), pisan u inozemstvu (na putu fikcionaliziranom u romanu *Ljeto u Baden-Badenu* Leonida Cipkina), premijerno je objavljivan, u nastavcima, gotovo tri godine nakon *Zločina i kazne*, i to 1868. i 1869. u *Ruskom vjesniku*. Dakako, slijedi iznošenje i analiza relevantnih poetičkih označnica u tom drugom velikom romanu Dostojevskog. Konkretno, prije svega, valja obratiti pozornost na nekoliko fabularnih *epicentara* koji nose karakteristike slične onima već analiziranim u prošlom poglavlju ovog rada, jasno, na drugom predlošku. Prisutna je već poznata formula: nagovještaji konačne katastrofe ispresijecani su karnevaliziranim fabularnim epicentrima, uglavnom skandalima, koji vode do konačne katastrofe. Naravno, predstoji vidjeti kakvu varijaciju ta formula poprima na ovom predlošku.

3.2. Kontekstualizacija i skandali

Kao prvo, valja promotriti aktancijalni kontekst. „Dakle varalice, osobenjaci, zločinci, čudaci, a time i autsajderi, ali i likovi koji svojom neupadljivošću, svojom bezličnošću uzmiču jednostavnoj karakterizaciji, ljudi za koje je vrlo teško reći da su junaci – iako je ta oznaka već davno izgubila svoje prvobitno značenje *heroja* i označava još samo glavni lik, dakle strukturnu pojavu. Lakonski naslov jednoga ruskog romana može se s tim u vezi smatrati paradigmatičnim: *Idiot* Dostojevskoga.“ (Žmegač, 2004: 217) O kojim *osobenjacima*, *zločincima* i *čudacima* je riječ? Već na samom početku romana tri *takva* lika, koja se prije nisu vidjela, susreću se u vlaku:

Miškin,⁶ Rogožin⁷ i Lebedev.⁸ U njihovu razgovoru temom ubrzo postaje jedna od centralnih ženskih (i ne samo ženskih) osobnosti romana, Nastasja Filipovna.⁹ U usporedbi s prošlim autorovim romanom, temeljni lik *Idiota*, koncipiran kao *idealni karakter*, zapaža Aleksandar Flaker, kao da tvori antitezu Raskoljnikovu. „Knez Miškin u *Idiotu* (1868), nerazumni i svetački naivni epileptičar, nosi u sebi cio niz ljudskih vrлина: nesebičnost, iskrenost, osjećajnost, spremnost da se žrtvuje radi sreće drugoga.“ (Flaker, 1986: 86) Takva njegova osobnost u velikoj će mjeri uvjetovati događaje, pa i katastrofe koje će se eventualno zbiti.

Nakon upoznavanja i *razgovora ugodnog* za vrijeme puta, Miškin ubrzo stiže na odredište, gdje ga primaju u audijenciju. Ruča s generalovom ženom i njezinim trima kćerima. U razgovoru se ponovno javlja Nastasja Filipovna: saznaje se da je Totski nastoji udati za Ganju (Jepančinova tajnika) i da će te večeri, tijekom proslave organizirane za njezin dvadeset i peti rođendan, ona objaviti svoju odluku (!). Nakon objeda, Ganja¹⁰ (kojeg je knez upoznao

⁶ Knez Lav Nikolajevič Miškin, svjetlokosi mladić u svojim srednjim dvadesetima, potomak jedne od najstarijih ruskih plemićkih obitelji. Vraća se u Rusiju nakon što je posljednje četiri godine proveo u švicarskoj bolnici liječeći se od teškog slučaja epilepsije (autobiografski element Dostojevskog). Miškin putuje u Peterburg kako bi upoznao svoju daleku rođakinju Lizavetu Prokofjevnu Jepančinu i ispitao je o određenim poslovima (koji se, jasno, u ovoj fazi romana, radi kasnijeg efekta, ne otkrivaju).

⁷ Parfjon Semjonovič Rogožin, čovjek iz trgovačke obitelji koji prvim susretom zapanji Miškina svojom strašću, posebno u odnosu spram žene – očaravajuće ljepotice Nastasje Filipovne – kojom je opsjednut. Na početku se saznaje da je Rogožin upravo naslijedio veliko bogatstvo od preminulog oca te ga namjerava iskoristiti kako bi osvojio Nastasju.

⁸ Neugledni civilni sluga Lebedev – *sveznajući* gospodin s velikim znanjem o društvenim sitnicama i tračevima. Kad shvati tko je Rogožin (tj. kad sazna za njegovo nasljedstvo), nastoji mu se *prikrpiti*.

⁹ Iako plemićkog podrijetla, Nastasja Filipovna u djetinjstvu je postala štíćenica bogatog aristokrata Totskog jer je izgubila roditelje. Kad je navršila šesnaest, Totski ju smješta u udobnu kuću na selu opskrblivši je obrazovanjem i kulturom, ali sljedeće četiri godine iskorištava je u ulozi prilježnice. Sada odrasla, daje mu jasno do znanja da mu neće dopustiti da se lako izvuče zbog toga. Totski se nada da bi je brak mogao smiriti i osloboditi mu put kako bi se oženio najstarijom kćeri generala Jepančina. Utvrđuje Nastasji miraz od 75000 rubalja. „ (...) upravo Nastasja Filipovna izrasta u romanu u samostalni karakter koji uspostavlja ravnotežu prema »svetačkom« knezu: to je od djetinjstva napačena, ali ponosna i buntovna žena koja svojim činovima protestira protiv himbe, laži, karijerizma i vlasti novca nad ljudima u društvu koje ju je bacilo u kal, i ona stoji iznad društva petrogradskih aristokrata koje okružuje obitelj generala Jepančina, a kojoj pripada i Aglaja, drugi naglašeni ženski lik u romanu“ (Flaker, 1986: 86)

¹⁰ Gavrila Ardalionovič Ivolgin – zgodan, tašt i ambiciozan, ali mediokritetan mladić koji teži originalnosti. Zaljubljen je u Aglaju, najmlađu Jepančinku, ali, na početku romana, voljan je oženiti se Nastasjom Filipovnom zbog njezina miraza (čega je ona, ispostavlja se, svjesna, te će on to skupo platiti).

neposredno prije ručka) vodi Miškina u stan svoje obitelji. Ondje vlada atmosfera netrpeljivosti spram mogućeg Ganjina braka s Nastasjom. Ganjina majka i sestra smatraju tu nakanu sramotnom. Tada, upravo na vrhuncu svađe o toj temi, fabula doseže svoj prvi epicentar s potencijalom skandala, tj. manje društvene katastrofe – bar, u ovom slučaju, iz perspektive obitelji Ivolgin. Naime, nenajavljena Nastasja Filipovna *upada* u posjet svojoj mogućoj novoj obitelji, a malo zatim, jednako iznenada i pijani Rogožin, u društvu drugih pijanaca i bitangi. Još jedna je to od označnica poetike Dostojevskog: velikom broju prizora ritam daju neočekivani dolasci. Bahtin ističe da se upravo taj prizor odlikuje intenzivnom izvanjskom i unutarnjom karnevalizacijom: „Epizoda se od samog početka razvija u atmosferi skandala koji razgolićuje duše gotovo svih njenih sudionika. Pojavljuju se takve, po vanjskom izgledu, karnevalske figure kao što su Ferdiščenko i general Ivolgin. Događaju se tipične karnevalske mistifikacije i mezalijanse.¹¹“ (Bahtin, 1967: 247 – 248) Konkretno, Rogožin počne otvoreno nuditi sto tisuća rubalja za Nastasjinu ruku. Scena ubrzo poprima skandalozne proporcije: Ganjina sestra Varja gnjevno zahtijeva da netko ukloni iz stana *besramnu ženu*, na što Ganja gubi kontrolu i pograbi je za ruku. Varja mu pljune u lice, dok je Nastasja posprdno bodri. Ganja diže ruku na sestru, ali knez Miškin se umiješa; Ganja ga udari svom snagom u lice. „Salon Ivolginih pretvara se u karnevalski trg na kome se prvi put ukrštavaju i prepliću Miškinov karnevalski raj i karnevalski podzemni svijet Nastasje Filipovne.“ (*Ibid.*: 248) Svi su šokirani, uključujući Nastasju, koja tad prvi put osjeća simpatiju prema knezu, nakon što je on nastoji urazumiti rekavši joj da ona nije ono za što se predstavlja. I uistinu, Nastasja je (ne samo) za tu prigodu nosila masku bezdušne kurtizane. Skinuvši je na trenutak, ispričava se Nini Aleksandrovoj (Ganjinoj majci) i odlazi, poručivši na odlasku Ganji da svakako dođe na (već spomenutu) rođendansku proslavu. Rogožin i njegova družina također odlaze – skupiti obećanih sto tisuća rubalja. Time završava skandalozna scena koja je bila samo predigra za glavni fabularni epicentar kojim završava prvi dan – i prvi dio romana. „To je poetika romana u Scotta, Balzaca, Dostojevskog; romanopisac sve želi reći u prizorima. (...) potreba da se zadrži iščekivanje iziskuje krajnju zbijenost radnji. Otuda paradoks: romanopisac želi zadržati svu vjerodostojnost proze života, no prizor toliko obiluje događajima, toliko je pretrpan slučajnostima da gubi prozaičnost i vjerodostojnost. Ipak, u toj teatralizaciji prizora ne vidim puku tehničku nužnost, a još manje nedostatak.“ (Kundera, 2006: 24) Više ili manje subjektivni

¹¹ Mezalijansa (franc.), bračna veza koja se smatra društveno manje vrijednom, jer jedan od bračnih drugova pripada društveno manje uglednoj skupini. Sam pojam izražava predrasudu o klasnoj ili rasnoj neravnopravnosti bračnih drugova. (<http://proleksis.lzmk.hr/37258/>)

stavovi o takvoj strukturi romana Dostojevskog za promatranje su s rezervom, a ono što nedvojbeno ostaje višeslojne su poruke koje tekst svojim poetičkim rješenjima projicira na recipijente o kojima onda, jasno, ovise različite varijante recepcije.

Nadalje, nakon kraćeg zatišja, za vrijeme kojeg se Ganja izmiruje s Miškinom i sestrom Varjom, dolazi *sudbonosna* večer. Među gostima na proslavi prisutni su Ganja (sa sestrinim suprugom Pticinom), general Jpančin, Tocki i Ferdiščenko, koji, s odobravanjem Nastasje Filipovne, igra ulogu ciničnog komedijaša. Dakle, gotovo svi *sastojci* za bombastični skandal su tu. Ipak, zadnji, ali ne najmanje važan (dapače), nepozvan stiže i knez Miškin, ne mareći (ili ne bivajući svjestan) društvenih konvencija kao što je pozivnica (opet neočekivano pojavljivanje). Doduše, Nastasja, iako iznenađena, prima ga srdačno. Kako bi unio živosti u zabavu (ili, bolje rečeno, s očitom Nastasjinom nakanom) Ferdiščenko predlaže igru u kojoj se svi moraju prisjetiti i ispričati najpodliju stvar koju su ikad počinili. Društvo je, više-manje, šokirano tim prijedlogom, no Nastasja, sukladno specifičnom senzibilitetu koji Bahtin zove duhom karnevalizma, entuzijastično inzistira na njemu, želeći, očito, da se Tocki očituje o strahoti koju joj je počinio. Tenzije rastu, napetost se *može rezati nožem*. No, kad je došao red na njega, Tocki hladno i cinično ispriča dugu, ali nevezanu priču iz svoje daleke prošlosti. Nastasja, gnušajući se te prikrivajući bijes, pita Miškina za savjet o udaji za Ganju. Knez joj savjetuje da se ne uda za njega, a Nastasja, na zaprepaštenje Tockog, Ganje i generala Jpančina, čvrsto objavljuje da će slijediti knežev savjet. „Gosti su se i dalje čudom čudili, došaptavali i zgedali, ali je svima bilo potpuno jasno da je sve to unaprijed sračunato i pripremljeno i da Nastasju Filipovnu – iako je, dabome, šenula pameću – sad više nitko ne može zadržati.“ (Dostojevski, 1868: 151) Očito, katastrofa visi u zraku. Nadodajući se na već prethodno *opsadno* stanje, ubrzo potom, stiže Rogožin i njegova družina s obećanih sto tisuća rubalja. Nastasja se sprema otići s njim, razmatrajući učinak takve skandalozne scene koja bi osramotila i ponizila Tockog, no tada je Miškin, šokantno, upita hoće li se udati za njega. Govori joj nježno i iskreno, a kao odgovor na povike sa strane i pitanja o tome od čega bi živjeli, vadi dokument koji pokazuje da uskoro nasljeđuje veliko bogatstvo.¹² Iako iznenađena i duboko dirnuta velikodušnom ponudom takvog iskrenog srca, Nastasja, nakon što u paradigmatskom prizoru baci Rogožinovih sto tisuća u vatru i kaže Ganji da su njegovi ako ih želi izvaditi (simbolično mu pljunuvši u lice na taj način), bira otići s Rogožinom. „U vizuri Dostojevskoga

¹² Poprilični *deus ex machina* koji se, doduše, poslije ublažuje, jer kneževo nasljedstvo manje je nego što se očekivalo, a i uvelike se smanjuje nakon što podmiri vjerovnike i navodne rođake, od kojih je većina, ispostavlja se, prevarantski gramziva.

se, međutim, zbiljsko pojavljuje kao fantastično, a pretjerivanje, gubljenje mjere kao objava najdublje istine (...) Takvo shvaćanje podsjeća na Kafku. U vremenu nastajanja posljednjih romana Dostojevskoga relativiziranje zbilje nije još bilo karakteristično za europski roman.“ (Žmegač, 2004: 227) Jasno, Dostojevski je bio pionir u mnogo toga, pa tako i u tome – u evoluciji romaneskne forme. Ipak, zbog toga je trpio napade onodobnih kritičara, na koje odgovara: „Pa zar nije moj fantastični *Idiot* stvarnost, i to, štoviše, najsvakodnevnija! Ta upravo sad i mora biti takvih karaktera u našim društvenim slojevima, otrgnutim od zemlje – slojevima koji u stvarnosti postaju fantastični. Ali, što vrijedi govoriti!“ (Dostojevski, 1868: 590)

Dakle, Nastasja odlazi s Rogožinom, a Miškin ih slijedi. Nije to samo kraj prvog dijela romana, nego i kraj prvog *ljubavnog trokuta* (Ganja – Nastasja – Rogožin) te začetak onog koji će se ispostaviti kobnim, onog koji nosi u sebi sjeme konačne katastrofe: Miškin – Nastasja – Rogožin. U drugom dijelu romana radnja nije toliko zbijena i napravljen je vremenski odmak. Konkretno, tijekom idućih šest mjeseci Nastasja je rastrgana između Miškinove samilosne i pronicave ljubavi i samokažnjavajuće želje da se upropasti pokoravanjem Rogožinovoj strasti. Miškina muče njezine patnje, a Rogožina njezina ljubav prema Miškinu i često iskazivanje prijezira prema njemu samom. Takva situacija ozbiljno prijeti katastrofalnom eskalacijom koja će za dlaku biti izbjegnuta već tu, u drugom dijelu romana. Naime, nakon putovanja, Miškin dolazi u Petersburg, gdje posjeti Rogožinovu kuću. Ondje s njim razgovara o religiji (čak, kao gestu bratstva, izmjene križeva), ali Nastasja ostaje između njih, njezino *pitanje* nije riješeno. Štoviše, knez se sve više užasava nad Rogožinim ponašanjem spram nje. Priznao je knezu da ju je tukao u ljubomornom gnjevu, čak *kežualno* nabacuje mogućnost da će je zaklati. Međutim, njih dvojica rastaju se prijateljski, a Rogožin, naizgled, popušta. Knez, nakon odlaska, ostaje uznemiren i sljedećih sati luta ulicama uronjen u intenzivno razmišljanje. U određenom trenutku počinje sumnjati da ga Rogožin promatra. Vraća se u svoj hotel gdje ga Rogožin, koji se skrivao iza vrata, krene napasti nožem. No, u tom trenutku kneza pokosi žestok epileptički napadaj, a Rogožin panično pobjegne. Time je izbjegnuta, tj., ispostavit će se, odgođena, velika katastrofa.

Dolazi do novog zatišja: oporavljajući se od napadaja, Miškin stanuje kod Lebedjeva u ljetnikovcu u Pavlovsku. U blizini je i Nastasja, a Lebedjev ga obavještava o njezinim planovima i kretnjama. Osim njih, ondje su i Jevgenij koji posjećuju kneza. S njima je i Jevgenij Pavlovič Radomski, naočit i navodno bogat časnik koji se zanima za najprivlačniju,

čarobnu, kćer Jegančina, Aglaju. No, ona se više zanima za kneza.¹³ Ubrzo opet dolazi do skandala: posjet Jegančinih naprasno prekida dolazak Burdovskog, mladića koji tvrdi da je sin Miškinova pokojnog uzdržavatelja, Pavliščeva. Nepričljivog Burdovskog prati skupina drskih mladića.¹⁴ Očito, zahtijevaju novac od Miškina, i to kao *pravednu nadoknadu* zbog Pavliščeva uzdržavanja kneza. Eventualno, njihovo bahato razmetanje gubi svaki temelj kad Ganja, koji je proučio stvar u Miškinovo ime, dokaže da je njihova tvrdnja lažna. Knez se svejedno nastoji pomiriti s mladićima te im nudi financijsku pomoć. Ipak, tu stvar nije okončana. Zgrožena mladićima i kneževim pomirljivim stavom, Lizaveta Jegančina gubi kontrolu i bijesno napada obje strane. To nasmije Ipolita pa ga Lizaveta zgrabi za ruku. Ovaj počne gadno kašljati, a, kada se smiri, govori svima da je blizu smrti te ih zamoli da mu posvete malo pozornosti. Nezgrapno pokuša iskazati potrebu za njihovom ljubavlju te se na kraju isplače s Lizavetom u karakterističnoj karnevaliziranoj sceni. Naime, već dok knez i Lizaveta raspravljaju o tome što učiniti s njim, dogodi se nova preobrazba te Ipolit odlazi sa svojom grupom, nakon što istrese bujicu gnjeva na kneza, naravno, ni krivog ni dužnog. Jegančini također odlaze, obje, Lizaveta i Aglaja duboko ogorčene knezom. Samo Jevgenij Pavlovič ostaje dobro raspoložen, smiješeći se na odlasku, ali... U tom trenutku, blještava kočija odjednom staje pred ljetnikovac. Nastasja Filipovna se posprdno, familijarnim tonom obraća Pavloviču poručivši mu da se ne brine o dugovima i mjenicama, da ih je Rogožin otkupio. Kočija isto tako naglo i odlazi, ostavljajući sve u šoku. Pavlovič tvrdi da ne zna ništa ni o kakvim dugovima, a Nastasjini motivi postaju predmetom tjeskobnog nagađanja. I na drugi dio romana, dakle, novo svjetlo baca zgusnuti prizor skandala. Ipak, sam kraj drugog dijela rezerviran je za pripremu rađanja novog ljubavnog trokuta (Nastasja – Miškin – Aglaja), koje paralelno prate još nejasne zlokobne slutnje: „Hoće, hoće... pa ipak se nekako bojim! Ne znam čega, ali se bojim... Kao da nešto lebdi u zraku, kao da leti šišmiš, leti nesreća, bojim se, bojim!“ (*Ibid.*: 301) Miškin, a i poneki drugi likovi, jasno predosjećaju da se u Pavlovsku sprema neko zlo.

Treći i dobar dio četvrtog dijela romana većinom je posvećen tom novom odnosu gdje prilike dovode do novih skandala, ovaj put u aristokratskom društvu Jegančinih. Naime, pomirivši se s Lizavetom, knez posjećuje njihov ljetnikovac. Počinje se zaljubljuvati u Aglaju,

¹³ Aglaja izražava to implicitno, recitirajući Puškinovu poemu *Jadni vitez* (na Miškinovo rumenjenje i oduševljenje ostalih prisutnih), očito se referirajući na knežev plemeniti napor da spasi Filipovnu.

¹⁴ Među njima su tuberkulozni sedamnaestogodišnjak Ipolit Terentjev, nihilist Doktorenko (Lebedjevljev nećak) i Keler, bivši časnik, koji je, uz Lebedjevljevu pomoć, objavio članak u kojemu napada Miškina i Pavliščeva (s ciljem izvlačenja materijalnih dobara).

a čini se da je i ona sve više fascinirana njime, iako mu se često ruga i gnjevno prigovara zbog njegove naivnosti i pretjerane poniznosti. Prvi intenzivno karnevalizirani prizor trećeg dijela romana događa se na koncertu na koji Miškin odlazi u društvu Jevančinki i Jevgenija Pavloviča. Dok omamljen promatra Aglaju, knez odjednom zapaža u publici Nastasju i Rogožina. Nastasja se opet obrati Jevgeniju, hineći iznenađenje što ga vidi, te u istom veselom tonu kao prije, glasno ga obavještava da mu se ujak, bogati i poštovani starac od kojega je očekivao bogato nasljedstvo, upućao te da, s njim u vezi, nedostaje veliki iznos vladina novca. Dok Pavlovič bulji u Nastasju šokiran, Lizaveta se žurno udaljuje sa svojim kćerima. Nastasja čuje Pavlovičeva prijatelja časnika koji kaže da je za takvu ženu potreban bič,¹⁵ na što ona, u tipičnoj karnevaliziranoj maniri, odgovori zgrabivši jahaći bič od obližnjeg promatrača te udari dotičnog časnika po licu. Ovaj krene na nju, ali ga Miškin zaustavi za što (opet) nastrada. Rogožin, nakon što se naruga časniku, odvodi Filipovnu. Časnik se smiruje, ispričava se Miškinu i odlazi. Taj intenzivni prizor u funkciji je dodatnog razotkrivanja karaktera, uz stvaranje napetosti (i zabave) u već tipičnoj shemi.

Valja obratiti pozornost na još nekoliko trenutaka iz ovog dijela romana. Kao prvo, na nedvojbeno zbližavanje kneza i Aglaje, kojega je svjesna i Filipovna. Štoviše, šalje Rogožina da poruči Miškinu kako se ona dopisuje s Aglajom i da ga želi vidjeti. Navodno, uvjeren je da se knez i Aglaja vole i očajnički ih želi zbližiti. Upušta se, dakle, u svojevrstu psihološku igru mačke i miš(ev)a. Miškin je uzrujan i zabrinut zbog tih informacija, ali ostaje u neobjašnjivo veselom stanju uma te se s bratskom privrženosti oprost s Rogožinom. Slijedi još jedna paradigmatična scena, u kojoj Aglajin smijeh budi iz nesretnog sna o Nastasji kneza koji je zaspao na zelenoj klupi na kojoj su zakazali sastanak. To buđenje iz noćne more alegorija je u vezi s motivom koji se provlači cijelim romanom: *borba* svijetlo – tama. Autor već od početka romana suptilno ističe kontrast jukstapozicionirajući, u opisima, Miškinovu svijetlu s Rogožinovom tamnom kosom i očima. Osim toga, sve što na neki način uključuje Rogožina tamno je – njegova vanjšina, kuća, dvorana u kojoj pokušava ubiti Miškina u drugom dijelu romana te radna soba koja je poprištem konačne katastrofe, o kojoj će, naravno, još biti riječ. Tama je, također, često povezana s Nastasjom Filipovnom. Na zabavama nosi tamne haljine, a sama pomisao na nju Miškinove misli *zavija u crno*. S druge strane, Miškin se u pismu obraća Aglaji kao *svojem svjetlu*. U širem planu, takav odnos svjetla i sjene implicira kontrast između kneževе dobrote te korumpiranosti i izopačenosti većine svijeta koji ga okružuje. U užem planu, tim kontrastom podcrtavaju se različiti učinci koje Nastasja i Aglaja imaju na kneza: dok mu

¹⁵ Naravno, asocijacija na slavnu Nietzscheovu mizoginu izjavu koju je objelodanio godinama poslije.

prva ispunjava dušu tamom, potonja je ispunjava svjetlom i radošću. Jasna je alegorija u ovom konkretnom slučaju: Aglaja je svjetlo koje ima moć probuditi kneza iz noćne more koju predstavlja Filipovna.¹⁶ U razgovoru koji slijedi nakon spomenutog buđenja doznaje se sadržaj korespondencije između Nastasje i Aglaje; potonja nastoji utvrditi odnose i dolazi do ultimatumu: u pismima, Nastasja tvrdi da se zaljubila u Aglaju i strastveno je moli da se uda za kneza, ali Aglaja interpretira to kao dokaz da je Nastasja zaljubljena u Miškina te ona, Aglaja, zahtijeva da joj Miškin objasni svoje osjećaje spram Nastasje. On tvrdi da je Nastasja luda te da osjeća samo duboko sažaljenje spram nje i da je ne voli, ali priznaje da je došao u Pavlovsk zbog nje. Aglaja se naljuti; zahtijeva da on baci pisma Nastasji u lice. Poslije, toga dana, Nastasja se pojavi kod njega pitajući ga, vidno u očaju, je li sretan. Poručuje da odlazi te da više neće pisati pisma. Jasno, i dalje gaji snažne osjećaje spram njega i priželjkuje da su joj oni uzvrraćeni.

3.3. Eksplicitni nagovještaji i konačna katastrofa

Spomenuti kraj trećeg dijela romana zaoštrava situaciju pred posljednji dio u kojem, jasno, slijedeći tradicionalnu strukturu, dolazi do vrhunca i, ispostavit će se, tragičnog raspleta. Prije toga, događa se još nekoliko sporednih, karakterističnih fabularnih epicentara. Počinju i sve češći eksplicitni nagovještaji katastrofe. Emblematična su dva takva nagovještaja iz osmog poglavlja četvrtog, tj. posljednjeg dijela romana: „I knezu je to jutro počelo u znaku mučnih slutnji, koje su se mogle protumačiti njegovom boljeticom, samo što mu je u tuzi bilo nečeg isuviše neodređenog što ga je mučilo više od svega.“ (*Ibid.*: 527) Reflektirajući o tim kobnim slutnjama, Miškin, dakle, pokušava optimistički rezonirati, unatoč *pritisku teških i tamnih oblaka nad njim*, tj. unatoč teškoj psihološkoj situaciji: „Kad on ode, knez se još više zamisli: svi mu proriču nesreću, svi su već izveli zaključke, svi gledaju kao da nešto znaju, nešto što on ne zna; Lebedev ga ispituje, Kolja otvoreno natuca, a Vera plače. Napokon zlovoljno odmahne rukom: »Ta moja prokleta bolesna sumnjičavost« – pomisli.“ (*Ibid.*: 528)

Dakle, početkom posljednjeg dijela, stanje je ovakvo: Japancinima je jasno da im je kći zaljubljena u kneza, ali Aglaja to niječe i gnjevno odbija razgovor o braku. Nastavlja se rugati

¹⁶ Moguće je iz toga iščitati utjecaj poetike gotskih romana i romantičarske literature na autora. Danas, naravno, takvi postupci česti su u trivijalnoj književnosti, u brojnim *recikliranim* uradcima.

i predbacivati mu, često pred drugima, u skladu sa svojim karakterom. Daje mu do znanja da, što se nje tiče, problem Nastasje Filipovne još nije razriješen. Miškin osjeća jednostavnu radost u Aglajinoj nazočnosti te je nasmrt prestrašen kad se čini da je ljuta na njega. Dolazi do nove zgusnute scene, tj. do novog poprišta skandala: Lizaveta Jevančina osjeća da je vrijeme za predstavljanje kneza njihovu aristokratskom krugu te organizira domjenak radi toga, na kojem će biti brojne utjecajne osobe. Aglaja ne drži baš do tih ljudi, a i boji se da kneževa ekscentričnost neće naići na njihovo odobravanje. Pokušava ga podučiti *doličnom* ponašanju, ali, na kraju mu sarkastično kaže da bude ekscentričan koliko želi te da svakako lamata rukama dok razglaba o nekoj uzvišenoj temi i razbije neprocjenjivu kinesku vazru njezine majke. Osjećajući njezinu nervozu, Miškin također postane izrazito nervozan, ali kaže joj da je to ništa u usporedbi s radošću koju osjeća u njezinu društvu. Kad opet pokuša otvoriti temu Nastasje, Aglaja ga utiša i žurno ode. Neko vrijeme, domjenak prolazi glatko. Neiskusno kad je posrijedi ophođenje u aristokratskom društvu, Miškin je duboko impresioniran elegancijom i manirama društva, nesumnjivo u njihovu namještenost i površnost. Ispada da je jedan od nazočnih, Ivan Petrovič, rođak kneževa dobročinitelja Pavliščeva. Knez je isprva oduševljen time. Ali kad Petrovič spomene da je Pavliščev na kraju dao sve i prešao na rimokatoličku vjeru, Miškin je osupnut. „Ali se tu najednom nešto zgodi što ovu besjedu prekine na potpuno neočekivan način. Cijela ta grozničava tirada, cijela ta bujica strastvenih i nemirnih riječi, zbrkanih i zanosnih misli, koje kao da su se tiskale u nekakvoj vreći i pretjecale jedna drugu, sve je to nagoviještalo nešto opasno, nešto osebujno u raspoloženju tog mladog čovjeka kome je tako nenadano, iz čista mira, prekipjelo.“ (*Ibid.*: 519) Ukratko, Miškin neočekivano pokreće tiradu protiv katolicizma, tvrdeći da ono propovijeda Antikrista te da je u svojem potraživanju političke prevlasti rodilo ateizam. Drugim riječima, kneževa neprilagođenost (ili nemar) spram društvenih konvencija uvjetuje skandal. Svi prisutni šokirani su; poduzeto je nekoliko pokušaja da ga se zaustavi ili odvrti, ali knez se samo sve više uzbuđivao. Jedna je to od karakterističnih situacija u funkciji karakterizacije središnjeg lika romana, razotkriva i potvrđuje karakteristike njegove osobnosti koja često graniči s mentalnom labilnošću i prijeti mogućim eskalacijama, ali u bezopasnim oblicima (što se ne može ustvrditi i za njegova suparnika, svojevrsnog antipoda – Rogožina). Na vrhuncu svoje vrućice, da bi se stvar dodatno začinila, knez počinje lamatati rukama i, naravno, sruši kinesku vazru, razbivši je u komadiće. „U samom početku, čim je ušao u salon, knez je sjeo što je mogao dalje od kineske vaze kojom ga je Aglaja bila onako zaplašila. Može li se uopće povjerovati da se nakon Aglajinih jučerašnjih riječi u njemu ugnijezdilo nekakvo nepokolebljivo uvjerenje, nekakav čudnovat i nevjerojatan predosjećaj da će svakako sutra razbiti tu vazru, koliko joj god izmicao, koliko se god klonio nevolje? Ali je

bilo upravo tako.“ (*Ibid.*: 519 – 520) Iako se situacija naoko primirila dok se Miškin budi iz dubokog zaprepaštenja, a sveopći strah pretvara se u zabavljenost i zabrinutost za njegovo zdravlje, scena nije dovršena. Naime, on uskoro počinje novu spontanu tiradu (ovaj put na temu ruske aristokracije). Opet je nesvjestan svakog pokušaja da se suzbije njegov žar. Govor uspije zaustaviti tek epileptični napadaj. Aglaja, duboko potresena, hvata ga dok pada. Odveden je kući ostavivši izrazito negativan dojam na goste. „*Idiot* je katalog promašenih obraćenja, konstantno prenošenje nadahnutih trenutaka u nastavke bez značenja: Miškin doživljava zanosno nadahnuće, da bi potom zapao u grč.“ (Holquist, 1977: 81) I opet, kao što se može iščitati, realizira se spomenuta karakteristika poetike Dostojevskog: loš predosjećaj uistinu je potvrđen nevoljom – ovaj puta skandalom – razbijanje vaze može se interpretirati kao alegorično predskazanje konačne katastrofe u specifičnim ljubavnim trokutima Nastasja – Miškin – Aglaja i, konačno, Miškin – Nastasja – Rogožin.

Ispostavlja se da posljedice ovog skandala nisu strašne: sljedećeg dana Lizaveta i njezine kćeri posjećuju kneza kako bi provjerile njegovo zdravlje i uvjerile ga u svoje prijateljstvo. No prava nesreća već je iza ugla: da bi se konačno raščistila situacija, na Aglajin zahtjev, dogovoren je sastanak između nje, Miškina i Nastasje na kojem ubrzo postaje očito da Aglaja nije došla raspravljati nego grditi i poniziti Nastasju. Ona uzvraća istom mjerom. Pršte optužbe i uvrede. Jedna je to od kulminacijskih točaka romana. Nestaje Nastasjine lažne velikodušnosti spram Miškina i Aglaje; sve karte stavljene su na stol. Štoviše, Nastasja naređuje Rogožinu da ode, a od Miškina histerično zahtijeva da ostane s njom. Knez, opet rastrgnut njezinom patnjom, ne može joj to uskratiti. Prigovara Aglaji zbog njezina napada na nju, brani Nastasju. Aglaja ga bolno pogleda, čak s mržnjom, te, karakteristično, otrči. Miškin krene za njom, ali Nastasja ga zaustavlja u očaju te se onesvijesti. Knezu ne preostaje ništa no ostati s njom. Rasplet događaja juri, kako bi rekao Kirpotin, prema centripetalnoj katastrofi. U skladu s Nastasjinom željom, ona i knez se zaruče. Jevgenijevski prekida sve veze s njim. No, on još nije digao ruke od Aglaje. U devetom poglavlju pokušava objasniti Jevgeniju Pavloviču da je Nastasja slomljena duša, da mora ostati s njom ili će ona, vjerojatno, umrijeti te da će Aglaja shvatiti ako dobije priliku razgovarati s njom. Pavlovič odbija uspostaviti kontakt među njima i sumnja da je Miškin poludio. I uistinu, on je na rubu sloma između ljubavi spram Aglaje i samilosne ljubavi spram Nastasje. No, osim toga, svjestan je i preneražen zbog Nastasjina stanja: „ (...) ja se bojim lica Nastasje Filipovne! – dometne neobično ustrašeno. – Bojite se! – Bojim; ona je luda! – prošapta i probljedi. (...) – Jesam, siguran sam; sad sam već siguran; sad sam se, ovih dana, u to dokraja uvjerio! – Pa što onda radite od sebe? – prestrašeno uzvikne Jevgenij Pavlovič. (...)

– Ja bez Aglaje... svakako moram vidjeti Aglaju! Ja ću... uskoro umrijeti dok budem spavao; mislio sam da ću noćas umrijeti u snu. O, kad bi Aglaja znala, kad bi bar sve znala... ali bezuvjetno sve! Jer, tu treba sve znati, to je ono glavno! (...) Jesam, kriv sam! Najvjerojatnije je da sam svemu ja kriv! Ne znam još pravo što sam skrivio, ali sam kriv... Ima tu nešto što vam ne mogu objasniti, Jevgenije Pavloviču, niti imam riječi, ali... Aglaja Ivanovna će me shvatiti! (...) Ha-ha! I kako ih to samo obadvije voli? Valjda nekakvim različitim ljubavima? Zanimljivo... Jadni idiot! I što li će sad biti od njega?“ (Dostojevski, 1982: 552 – 553) To više nisu samo predosjećaji, riječ je sad o jasnim indicijama, tj. ispunjenim predispozicijama za konačnu katastrofu, pogotovo kad se i Rogožin uzme u obzir. Napokon, na dan vjenčanja, Keler i Burdovski prekrasno odjevenu Nastasju trebaju dopratiti do crkve gdje je čeka Miškin. Među velikom svjetinom, jasno, našao se i Rogožin! Vidjevši ga, Filipovna mu histerično poleti u naručaj: „Spasi me! Odvedi me! Kamo god hoćeš, odmah!“ (*Ibid.*: 562) Rogožin je, ne gubeći vremena, odvede sa sobom. „Keler se poslije branio da se sve zbilo suviše nenadano...“ (*Ibid.*) Knez, iako potresen, nije bio pretjerano iznenađen takvim razvojem događaja (kao što je već napomenuto, bio je više nego svjestan Nastasjina mentalnog stanja). Ostatak tog dana proveo je pomno izvršavajući svoje društvene dužnosti prema gostima, iz čega se može iščitati njegova indiferentnost i duševna klonulost.

„Na kraju uistinu komplicirane radnje dolazi do potpunoga debakla.“ (Lauer, 2009: 137) Ipak, sljedećeg jutra, knez otputuje prvim vlakom za Petersburg gdje se, nakon nekoliko sati bezuspješne potrage, susreće s Rogožinom koji ga potajno uvodi u svoju kuću, gdje je, na knežev užas, skrio mrtvo tijelo Nastasje Filipovne. Jasno, stigoše na poprište konačne katastrofe. „Knez je uporno slušao i upinjao se ne bi li ga shvatio, ispitujući ga svejednako pogledom. – Ti si je? – izusti napokon i mahne glavom prema zastoru. – Jesam... ja... – prošapta Rogožin i obori glavu. Pošutješe opet pet-šest minuta.“ (Dostojevski, 1868: 574) U deliričnoj sceni, njih dvojica bdiu nad mrtvim Nastasjinim tijelom. „Rogožin bi na mahove iznenada počeo nešto mrmljati, glasno, oštro i nesuvislo; uzvikivao je i udarao u smijeh; tada bi knez pružio prema njemu svoju drhtavu ruku lagano mu dotaknuo glavu, kosu, milovao mu kosu i obraze... ništa više od toga nije mogao učiniti! Pa bi i sam opet uzdrhtao, i opet kao da mu se oduzeše noge. Nekakav posve nepoznat osjećaj morio mu je srce beskrajnim bolom. Međutim se bilo posve razdanilo; napokon legne na jastuk, nekako već potpuno iznemogao i obuzet očajem, te se privi licem uz Rogožinovo blijedo i nepomično lice; suze su mu curkom curile na Rogožinove obraze, ali možda više nije ni osjećao svojih suza, i više nije ni znao da plače... Bilo kako bilo, kad se nakon više sati otvoriše vrata i udoše ljudi, zatekoše ubojicu u dubokoj

nesvjestici i vrućici. Knez je nepomično sjedio pokraj njega na ležaju i polagano, kad god bi bolesnik uzviknuo nešto ili počeo buncati, hitao da mu prođe drhtavom rukom po kosi i obrazima, kao da ga miluje i smiruje. Ali ništa više nije shvaćao što su ga pitali, i nije prepoznavao ljude koji su ušli i okružili ga. Pa da je i sam Schneider došao iz Švicarske da pogleda svog bivšeg učenika i pacijenta, i on bi zacijelo, kad bi se sjetio u kakvu je stanju ponekad bio knez za prve godine liječenja u Švicarskoj, odmahnuo samo rukom i rekao, kao i onda: »Idiot!«¹⁷ (Ibid.: 577 – 578) O toj, izrazito intenzivnoj i umjetnički gotovo transcendentnoj, sceni, Bahtin tvrdi: „ (...) bratska ljubav prema Rogožinu dostiže svoj vrhunac upravo poslije ubojstva Nastasje Filipovne i ispunjava »posljednje magljenje svijesti« Miškina (prije njegova tonjenja u potpuni idiotizam). Glavna scena *Idiota* — posljednji susret Miškina i Rogožina pored leša Nastasje Filipovne — jedan je od najčudnijih u cijelom stvaralaštvu Dostojevskog.“ (Bahtin, 1967: 245) U kratkom epilogu (dvanaestom poglavlju – *završetku*), uz druge činjenice,¹⁷ doznaje se da se Aglaja, protiv želje obitelji, udaje za navodno bogatog poljskog grofa u egzilu za kojeg se poslije otkriva da niti je bogat, niti grof, niti u egzilu, i koji ju je, pod utjecajem katoličkog svećenika, okrenuo protiv njezine obitelji.

Dakle, iako moralno superioran svijetu u koji ulazi, knežev utjecaj na njega gotovo je obrnuto proporcionalan: iako nastoji pomoći ljudima oko sebe, dovodi neke od njih – prije svih Nastasju i Aglaju – do uništenja, tj. katastrofe. I samoga sebe, konačno, natrag u ludilo. Moglo bi se zapitati nije li do takvog epiloga došlo jer drugi likovi nisu slijedili, dijelili i(li) shvaćali jednostavnu, donkihotovsku, *idiotsku* prirodu kneza Miškina. Kao da i sam Dostojevski naslovom sugerira, tj. pita; *Tko je tu idiot?*

¹⁷ Rogožin je osuđen na petnaest godina teškog rada u Sibiru. Miškin skrene s uma i, zahvaljujući Jevgeniju Pavloviču, vraćaju ga u sanatorij u Švicarsku. Jevgeničini odlaze u inozemstvo.

4. Požar kaosa u Bjesovima

4.1. *Bjesovi* kao alegorično predskazanje potencijalnih katastrofalnih posljedica političkog i moralnog nihilizma¹⁸

Nedugo nakon *Idiota*, Dostojevski svoj, prema riječima Zlatka Crnkovića, *najsloženiji, najteži, najkontroverzniji, najčešće osporavani, najvidovitiji i, možda, najdostojevskijevski* roman, počinje objavljivati 1869. u časopisu *Ruski vjesnik*, zaključno s 1872. godinom. Riječ je, jasno, o *Bjesovima*,¹⁹ koje Ronald Hingley, čak nadilazeći Crnkovićeve superlative, časti epitetom, tj. titulom jednog od najimpresivnijih dostignuća čovječanstva u umjetnosti fikcionalne proze. Roman je pisan iz perspektive fingiranog nepouzdanog pripovjedača, marginalnog lika *G-va*, prijatelja Stepana Trofimovića,²⁰ koji ima iznenađujuće duboko znanje o svim likovima i događajima, čak do mjere da se često čini da metamorfira u sveznajućeg pripovjedača. Cijeli izvještaj iznesen je nekoliko mjeseci nakon događaja iz prezenta romana i to s gledišta tog anonimnog, običnog čovjeka (slično kao i u *Braći Karamazovima*), kojeg *bjesovi* nisu uspjeli opsjesti. Prema J. Franku, takva perspektiva omogućava autoru da portretira glavne likove preko tračeva, glasina, tj. subjektivnog mišljenja, uz tendenciju raspirivanja skandala, slično funkciji kakvu ima kor u odnosu prema središnjem zbivanju u starogrčkim tragedijama. Kao u

¹⁸ Filozofsko učenje prema kojemu ništa zbiljski ne postoji, tj. ništa se pouzdano ne može spoznati, koje je uzelo maha u Rusiji u '60-im godinama 19. stoljeća.

(http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=eF1gXxE%3D)

¹⁹ Ruski: Бесы, Bésy. Naslov romana preveden je na hrvatski i kao *Demoni* te *Zli dusi*. Konkretno, preuzet je iz evanđelja po Luki, i to iz izvještaja o zlim dusima koje Krist prenosi iz opsjednutog čovjeka u krdo svinja, nakon čega životinje trče u more i utapaju se. Odatle i epigraf koji predstavlja, uz navod iz Puškinove pjesme, alegorično predskazanje događaja iz romana.

²⁰ Nakon razvikane, ali prerano prekinute akademske karijere, Stepan Trofimovič Verhovenski prebiva, u prezentu romana, s bogatom zemljoposjednicom Varvarom Petrovnom Stavroginom na njezinom imanju, Skvorenšnicima, u ruskoj provinciji. Isprva zaposlen kao učitelj Varvarina sina Nikolaja Vsevolodoviča, Stepan Trofimovič već je gotovo dvadeset godina u bliskom, ali platonskom odnosu sa svojom *plemenitom* pokroviteljicom. On također ima sina iz prethodnog braka, ali on je odrastao drugdje, bez prisutnosti svoga oca. Trofimovič predstavlja autorov prikaz arhetipskog ruskog liberalnog idealista 40-ih godina 19. stoljeća. Idealistička generacija toga doba, koja je bila pod dubokim utjecajem zapadnih ideja, predstavljena je preko njega, implicitno, kao nesvjesni predak i izigrani, bespomoćni, pasivni promatrač *demonskih snaga* koje opsjedaju grad.

većini romana Dostojevskog pripovjedačev glas samo je jedan od njih mnogo. Dobar dio fabule otkriva, tj. odvija se dijaloški; implicitno i eksplicitno razgovorima likova ili unutarnjim monolozima. Autorski je to stil koji Bahtin naziva polifonijskim. U njemu postava individualnih likova predstavlja mnogostrukost glasova – ideja koje se konstantno nameću i definiraju u odnosu na druge, a preko njih fabula se razjašnjava. U tom smislu, pripovjedač u *Bjesovima* prisutan je kao sredstvo bilježenja i usklađivanja brojnih samostalnih narativa. Njegov *glas*, dakle, povezuje kontrapunktne teksture /dijelove fabule.

Dubinski gledano, *Bjesovi* predstavljaju profetističku alegoriju (u to doba tek potencijalnih) katastrofalnih posljedica političkog i moralnog nihilizma koji je uzeo maha u Rusiji '60-ih godina 19. stoljeća. Vrijeme je, pak, pokazalo da je riječ o profetističkoj anticipaciji Oktobarske revolucije koja se dogodila ni pola stoljeća nakon objavljivanja *Bjesova*, a znakovito je što se o romanu, svojedobno, izrazito negativno očitovao Lenjin.

Nakon početnih retrospektivnih crta o Stepanu Trofimoviču i likovima povezanih s njim, uz pomoć spomenute prizme trača, sadašnje vrijeme, tj. prezent romana počinje intrigom koja nosi karakteristike poetike romantičnog romana. Govoreći o poetičkoj pripadnosti, Milan Kundera tvrdi da se, pri analizi *Bjesova* s tehničkog stajališta, dolazi do spoznaje da se roman sastoji od tri pravca koji se istodobno razvijaju i koji bi, u krajnjoj liniji, mogli tvoriti tri neovisna romana: 1. *ironični* roman o ljubavi između Madame Stavroginove i Stepana Verhovenskog; 2. *romantični* roman o Nikolaju Stavroginu i njegovim ljubavnim odnosima; 3. *politički* roman o revolucionarnoj skupini. Budući da se svi likovi međusobno poznaju, istančanom pripovjednom tehnikom lako se moglo povezati ta tri pravca u nedjeljivu cjelinu. (Kundera, 2002: 70) Ni u jednom od tih triju mogućih *romana u romanu* ne izostaje eskalacija u formi završne katastrofe. Ipak, konačna *katastrofa* u *Bjesovima* proizlazi nevezano za spomenute fabularne linije, nego je vezana za cenzurom zabranjeno, iz prve verzije izbačeno poglavlje koje se tiče individualnog mikrosvemira središnjeg lika, Nikolaja Stavrogina.

4.2. Romantična (i ironična) fabularna linija

Kao i u *Zločinu i kazni* te *Idiotu*, i ovdje se mogu zapaziti suptilni ili čak eksplicitni nagovještaji svojevrsne katastrofe. Na primjer, početkom trećeg dijela romana, pripovjedač iznosi: „Potkraj više nitko nije vjerovao da će ovaj svečani dan proći bez nekakva velikog događaja, bez

»raspleta«, kao što su govorili oni koji su već unaprijed trljali ruke od zadovoljstva. Mnogi su se, istina, nastojali držati mrko i mudro; ali, općenito uzevši, ruskog čovjeka silno veseli svaka javna i skandalozna gužva. Istina, postojalo je u nas čak i nešto ozbiljnije od obične želje za skandalom: svi odreda su bili ojađeni i neopisivo bijesni; činilo se da je svima sve već bilo dodijalo. Zavladao je neki sveopći, neodređeni cinizam, cinizam na silu.“ (*Bjesovi* II: 75) Ovdje je riječ o dugo iščekivanoj priredbi koja predstavlja karakterističnu *zgusnutu* situaciju kakvih je, recimo, bilo u *Zločinu i kazni* (bdijenje nad Marmeladovim), u *Idiotu* (rođendan Nastasje Filipovne, koncert, domjenak kod Jupančinovih), a ima ih i u *Braći Karamazovima* (*nepriličan sastanak*²¹ u manastiru, suđenje Mitji Karamazovu). Situacije su to podatne skandalima i katastrofama; fabula je tu gotovo uvijek na rubu eskalacije. Jasno, autor na taj način drži recipijenta *prikovanog* za svoj roman, a otvara i mogućnost za iskušavanje svojih likova u vatri, tj. za iznošenje njihova karaktera. Do prve takve situacije u *Bjesovima* dolazi pred kraj prvog dijela romana. Naime, zabrinuta Varvara Petrovna upravo se vratila iz Švicarske, gdje je bila u posjetu svojem sinu Nikolaju Vsevolodoviču. Ona žestoko kritizira Stepana Trofimoviča zbog njegova nemara i financijske neodgovornosti, ali glavna preokupacija joj je intriga s kojom se susreće u Švicarskoj u vezi sa svojim sinom i njegovim odnosom s Lizom Tušinom – predivnom kćeri svoje prijateljice Praskovje. Mlada Varvarina štićenica Darja Pavlovna (Daša), kći bivšeg sluga, također je uključena u intrigu, ali detalji su još *nejasni* (implicira se da Liza sumnja da Daša ima nešto s Nikolajem pa ona, Liza, ne želi stupiti u vezu s njim). Varvara Petrovna, kako bi odbacila tu sumnju, naumi spojiti i to službenim zarukama Stepana Trofimoviča i Dašu. Iako smeten, Stepan Trofimovič pristaje na njezin prijedlog jer uključuje i razrješenje njegove delikatne financijske situacije. Pod utjecajem tračeva, Trofimovič počinje sumnjati da ga se *udaje* da bi se prikriili *tuđi grijesi*²² te piše patetična pisma svojoj zaručnici, Nikolaju i drugima. Stvari se dodatno kompliciraju dolaskom misteriozne *šepavice*, Marje Lebjatkine, s kojom je Nikolaj također, navodno, povezan, iako nitko još ne zna na koji način.

Roman se otvara nešto lakšim tonovima (u usporedbi s ostatkom romana) kojim su stvoreni preduvjeti za prvi spomenuti karakteristični skup u romanu, ovaj put u Skvorešnicima, rezidenciji Stavroginovih. Preuzevši inicijativu, Petrovna dovodi onamo Marju i Lizu (koja je inzistirala da je povede). Već prisutni su Darja, njezin brat Ivan Šatov i nervozni Stepan Trofimovič. Praskovja također stiže, u društvu svog nećaka Mavrikija Nikolajeviča, zahtijevajući da joj se objasni zašto je njezina kći Liza uvučena u Varvarin *skandal*. Petrovna

²¹ *Nepriličan sastanak* naslov je druge knjige *Braće Karamazova*.

²² *Tuđi grijesi* naslov je treće glave prvog dijela *Bjesova*.

ispituje Dašu o većem novčanom iznosu koji je Nikolaj navodno slao preko nje Marjinom bratu, ali stvari se još ne razjašnjavaju. Marjin brat, pijanac kapetan Lebjatkin, iznenada dolazi po svoju sestru i još više zbunjuje Petrovnu teško shvatljivom govorancijom o nekakvoj nečasti koja mora ostati neizrečena. Konstantno, valja naglasiti, dolazi do topoa iznenadnog dolaska (karakteristike poetike Dostojevskog) koji daje ritam fabuli. Prekidajući scenu, sluga najavljuje Nikolajev dolazak (izbivao je podosta vremena iz majčine kuće). No, na iznenađenje svih, ulazi stranac i odmah preuzima inicijativu u razgovoru. Ispostavlja se da je riječ o Petru Stepanoviču, Trofimovičevu spomenutom sinu. Dok on govori, potihom ulazi Nikolaj. Jean Perrot tu scenu uspoređuje sa slikama *Otkrivenja* evanđelista Ivana: „Dolazak Nikolaja Stavrogina u poglavlju naslovljenom *Mudra guja* pruža istančanu varijaciju na temu (apokaliptične) dekadentne zvijeri (...) Tako ga prima i Lebjatkin, *skamenjen pred njim kao pred udavom*. Kasnije će se Lizaveta Nikolajevna (*Ljepotica*), i sama očarana mladićevom zlokobnom moći, baciti u njegovo *ždrijelo*.“ (Perrot, 1973: 37) Bilješke o *Bjesovima* iz ostavštine Dostojevskog navješćuju plan da je dotična *zvijer* zapravo šarmantni knez i da se pod maskom ruskog Don Juana krije Antikristov lik. Tako je Stavrogin, postavši lažnim bogom svojih obožavatelja i uzurpatorom (on, Nikolaj, bit će *mitski carević Ivan* u Petrovu planu dizanja revolucije, zamišlja on, Petar Verhovenski), preuzeo izgled Mesije u pratnji lažnog proroka, ulogu koje se odriče u prezentu romana. Njegovo podučavanje je, kako se saznaje od Šatova,²³ *vražje*, odgovorno za sva razaranja. I uistinu, sukladno tome, Nikola na grčkom znači *razoritelj naroda*. To je također ime prvog herezizarha, to jest onoga koji je svoje ime dao lažnim Židovima, nikolaitima crkve u Pergamu (iz trećeg pisma Apokalipse), iznosi Perrot. Taj lik prinosi žrtvu idolima i prlja se kažnjivim vezama (sjedinenje s hromom Marjom Lebjatkinom). U trenutku početnog skupa u Skvorešnicima većina tih stvari nejasne su, tek poprimaju konture. Po spomenutom Nikolajevom ulasku, njegova majka, koja je već *pokupila* neke zabrinjavajuće naznake preko glasina, odjednom ga, u svom stilu, izravno pita je li mu *šepavica* Marja zakonska žena (eksplicitno na *Bjesovi* I: 171). On je ravnodušno pogleda ne rekavši ništa, poljubi joj ruku te bez žurbe pride Marji. Ugladeno objašnjava da je on Marjin odani prijatelj, a ne muž ni zaručnik

²³ Lik Ivana Pavloviča Šatova, saznaje se usputno, predstavlja sina pokojnog sluge Varvare Stavrogine. Ona ga je uzela u djetinjstvu, kao i njegovu sestru Darju (Dašu) Pavlovnu, pod svoje skrbništvo, a podučavao ih je, kao i Nikolaja, Stepan Trofimovič. Na sveučilištu, Šatov je razvio socijalistička uvjerenja te je izbačen zbog određenog incidenta. U međuvremenu, Šatov se odrekao svojih prijašnjih uvjerenja te je postao strastveni zagovaratelj ruske pravoslavne tradicije. (Inkorporacija autobiografskih crta Dostojevskog!) Dok je bio mlađi, Šatov je obožavao Stavrogina, ali i tu dolazi do obrata, koji iznenada izlazi na vidjelo, upravo tom prilikom u Skvorešnicima.

te da ne bi trebala biti tu, da će je otpratiti kući, na što ona pristaje. Po njihovom odlasku izbija buka u kojoj prevlada glas antagonističkog *spiritus movensa* (koji ovdje još ne poprima tu ulogu), Petra Stepanoviča, koji uspijeva uvjeriti Petrovnu u svoje objašnjenje scene koja se upravo dogodila. Iako obožava svoga sina, postoje indikacije da je svjesna da nešto duboko nije u redu. Doduše, nastoji ignorirati to, a Stepanovič se uspijeva dodvoriti suptilno joj predstavivši neobjašnjivo ponašanje svojega sina u pozitivnom svijetlu.²⁴ Pod Stepanovičevim pritiskom kapetan Lebjatkin nerado priznaje *istinitost* njegove priče. Odlazi osramoćen, dok se Nikolaj, u međuvremenu, vraća. Obraća se Daši čestitajući joj na zarukama o kojima je, kaže, izričito obaviješten, aludirajući na Trofimovičevo pismo. Kao na znak, Petar kaže da je također dobio očevo pismo o tome, ali da ništa nije razumio. Nešto o tome da se mora oženiti zbog *tudjih grijeha* i moli da ga se spasi. Na Petrovo oduševljenje, plan mu je uspio: bijesna Petrovna tjera Trofimoviča van i govori mu u afektu da se nikad više ne vrati(!). Karakteristična je to karnevalizirana scena. Petrovo subverzivno djelovanje spram svog, sve više labilnog, oca, s kojim se spori, prvi put donosi rezultat.

No dolazi do još jedne iznenadne eskalacije. U metežu koji slijedi nitko ne primjećuje Šatova koji cijelo vrijeme nije rekao ni riječi. Odjednom ustane, prijeđe preko sobe i stane neposredno pred Nikolaja. Nakon što svi utihnu u čudu, udara ga svom snagom u lice. (*Bjesovi* I: 190) Ovaj zatetura, pribere se i uhvati Šatova, ali ga odmah pusti, probljedi i nastavi ga gledati. Šatov spusti pogled i odlazi. Liza vrišti i pada u nesvijest. Očito, ovdje je riječ o skandalu s izrazito melodramatičnim *štihom* koji čitatelje i većinu likova ostavlja zatečenima. Krajem prve knjige, valja naglasiti, predstavljeni su svi važniji likovi, no malo je toga jasno. To je vremenski recept za cijeli roman: njegovi *neobični događaji* koncipirani su kao završni čin drame koje su započele mnogo prije; da bismo razumjeli sadašnje događaje, moramo poznavati prošlost, životopise likova koji su u njima akteri, logično zaključuje Michael Holquist. Dakle, odabranim retrospektivama, ali i prezentom romana *ubrizgana* je karakteristična doza nereda koja priređuje *pozornicu* za kaos koji će uslijediti.

²⁴ Naime, govori joj da se Nikolaj upoznao s Lebjatkinima kad se prije pet godina provodio u Petersburgu. Ugnjetena, obogaljena i mentalno bolesna Marja, navodno, beznadno se zaljubila u Nikolaja, a on je odgovorio tretiravši je *kao markizu*. Počela ga je smatrati svojim zaručnikom, a prije nego što je oputovao, uredio joj je novčanu potporu koju je njezin brat, kapetan Lebjatkin, prisvojio kao da ima pravo na nju. Petrovna je ushićena tom pričom, osjeća se pobjedonosno kad čuje da joj sin nije imao sramotne, nego plemenite nakane.

4.3. Politička (i filozofska) fabularna linija

Pripovjedač u drugoj knjizi nastavlja graditi zaplet na temelju napetosti i konfuzije s kraja prve knjige. Osim toga, valja zapaziti prevrat u pripovijedanju između romantičnog i političkog romana. Zadnji dolazi u prvi plan. Naime, ispostavlja se da je Petar Stepanovič pomagao Nikolaju, lažući u prethodnoj sceni njegovoj majci, kako bi mu se približio, jer je zamislio da on, Stavrogin, bude na čelu njegove revolucionarne organizacije. S tim ciljem nastavit će mu se dodvoravati, nudeći mu, zauzvrat, svoje usluge pri *uklanjanju* Marje Lebjatkine i približavanju Lizi Nikolajevnoj. Nerijetko, s tim ciljem, upada u nesuvisle monologe, naizmjenice strastveno uvjerljive pa puzeći pokorne; na mahove se čak, na Stavroginovo blago zaprepaštenje, pretvarajući u bulaznećeg luđaka: „Čujte, sutra ću vam dovesti Lizavetu Nikolajevnu, hoćete li? (...) Recite što hoćete, i ja ću učiniti.“ (*Bjesovi* I: 379) „Zašto, zašto vi ne pristajete? Bojite li se? Ta ja sam se zato uhvatio za vas što se ničega ne bojite. Čini vam se besmisleno, je li? Znajte da sam još zasad Kolumbo bez Amerike; a zar Kolumbo bez Amerike ima smisla? (...) učinit ću vam to i bez para; sutra ću obračunati s Marjom Timofejevnom... Bez para, i onda ću vam, još sutra, dovesti Lizu. (...) »Je li on zbilja šenuo?«, smješkao se Stavrogin. (...) Stavrogine, hoće li Amerika biti naša? (...) Čemu? (...) – Nije vam stalo, to sam i mislio! (...) Lažete, bijedni, bludni, izvitopereni gospodičiću, ne vjerujem vam, vi imate vučji apetit!... Upamtite da je sad vaša cijena i te kako visoka i ja vas se više ne mogu odreći! Nema na zemlji takav kakav bi vam bio ravan. Ja sam vas još u inozemstvu izmislio (...)“ (*Bjesovi* I: 385 – 386) Stavrogin, očigledno, na sve to gleda podsmjehujući se, ali ne daje Petru, konačno, ni niječan odgovor. U prethodnim navodima do izražaja dolazi Stepanovičeva bolesna ambicija i ne prezanje ni pred čim, kao i teško shvatljiva općinjenost Stavroginom. Budući da rečeni likovi simboliziraju koncepte, tj. ideje, iz navedenih citata vidljivo je koliko daleko autor odlazi s karikiranjem. Općenito, u likovima Petra Verhovenskog i Nikolaja Stavrogina može se iščitati implicitna manifestacija autorova političkog bijesa spram ruske revolucionarne ljevice (koju utjelovljuje Petar) te žestoko nepovjerenje prema ruskoj aristokraciji (simbolizira je Nikolaj). Također, ako je Petar Stepanovič nakazni proizvod tadašnje moderne zapadnjačke misli, on je, što je još važnije, odbačeni sin Stepana Verhovenskog koji se neobvezno igrao idejama cijeli svoj život te nikada nije sagledao koje bi mogle biti posljedice te igre.

Najčešće, retrospektive i skandale iz domene romantičnih intriga (slične onima iz *Idiota*) u drugoj knjizi *Bjesova* zamjenjuje orkestracija društveno-političkog kaosa u režiji Petra

Stepanoviča, s ciljem dizanja spomenute revolucije. Podredivši sve tom cilju, Petar, među ostalim, ubrzano radi na svom *uvlačenju* u društveni život grada, stvarajući veze i uvjete pogodne svojim političkim ciljevima. Posebno je usredotočen na Juliju Mihajlovnu Von Lembke, guvernerovu ženu. Laskanjem i glumljenjem odanosti približava joj se i ohrabruje njezine liberalne ambicije. Tako stječe utjecaj nad njom i njezinim salonom. Sa svojom grupom urotnika nastoji stvoriti atmosferu neozbiljnosti, lakomislenosti, nepoštovanja i cinizma u visokom društvu kako bi, konačno, pridobio narodne mase za svoj cilj. Urotnici se stoga upuštaju u neukusne eskapade, potajno distribuiraju revolucionarne promidžbene materijale te huškaju radnike u lokalnoj tvornici Špigulinovih. Posebno se trude promovirati književnu priredbu Julije Mihajlovne koja postaje željno iščekivan događaj u gradu(!). Guverner Andrej Antonovič Von Lembke duboko je uznemiren odnosom Petra Stepanoviča i svoje žene Julije te zbog nemara spram njegova autoriteta, ali bolno je nesposoban učiniti nešto u vezi s tim. Štoviše, neobični događaji i nagomilani pritisak dovode ga do ruba mentalnoga pucanja. Petar, moglo se već zapaziti, nastoji sličnim pristupom destabilizirati i svog oca. Izluđuje ga neumornim ismijavanjem njegovih plemenitih ideala te dodatno podrivajući Stepanov, već raspadajući, odnos s Varvarom Petrovnom.

U međuvremenu, Stavrogin se u drugom dijelu bavi svojim poslovima: primio je pismo od Artemija Gaganova, sina poštovanog zemljoposjednika Pavla Gaganova kojega je Stavrogin, u šali, povukao u prošlosti, u svojoj obijesti, za nos (doslovno). Bilo je to u fazi Stavroginova života u kojem je doživio *moždanu groznicu* zbog potrebe da izrazi vlastitu jedinstvenost (ili bar se bar tako nastojalo rehabilitirati u društvo). „Stavrogin nastoji zaprepastiti, izvršiti čin koji će biti tako neočekivan da može potjecati samo iz nekog *ja* koje je slobodno od svih prisila što ih nameću društvena očekivanja.“ (Holquist, 1977: 87) Stavroginova egzistencijalna kriza, previše slobodna potraga za identitetom vodi ga u mračne stranputice. Njegova borba s konvencijama konstantno dovodi do novih problema, koji ga se u početku gotovo ne dotiču, ali poslije, kad ogrezne u zlu, ne može se više izvuci, ispostavit će se. Nakon što ga Gaganov, dakle, izaziva u pismu na dvoboj, Nikolaj odlazi Filipovljevoj kući, gdje stanuje i Šatov, pitati prijatelja Kirilova da mu bude sekundant. Usput razmatraju filozofska pitanja proizašla iz Kirilovljeve namjere za skorim samoubojstvom.²⁵ Stavrogin poslije svraća i Šatovu gdje se počinje razotkrivati pozadina nedavnog *misterioznog* skupa u

²⁵ Samoubojstvo je jedan od toposa u romanesknoj poetici Dostojevskog, kao i jedno od najvažnijih filozofskih pitanja uopće. Kirilov je jedan od najistaknutijih literarnih likova koji se dotiču te teme.

Skvorešnicima. Ispada da je Šatov dijelom naćuo, a dijelom prozreo tajnu iza Stavroginove povezanosti s Marjom Lebjatkinom (zapravo su u zakonskom braku), a udario ga je iz bijesa zbog njegova (Nikolajevog) *pada* (bio mu je uzor). Stavrogin se ne trudi suviše obraniti od Šatovljevih verbalnih napada, ali usputno ga upozorava (jer Šatov je bivši aktivni ćlan, a sada nedeklarirani protivnik revolucionarnog društva Petra Verhovenskog), da ga Petar možda planira ubiti. Nikolaj time pokazuje svoju ambivalentnost. Eventualno, rješava dvoboj na sebi svojstven, hladnokrvan naćin, ne ispalivši ni hica, a ostaje i neozlijeđen. Time se zaključuje taj skandal koji je doprinio dodavanju kompleksnosti Stavroginova karaktera, budući da on izjavljuje da nije pucao jer ne ųeli više nikoga ubiti (!). Ali, dolazi do novog obrata. Na putu k Lebjatkinima presreće ga eksplicitni *instrument* ćije usluge mu je nudio Petar: odbjegli robijaš Fećka. Petar je obavijestio Fećku da će Stavrogin možda zatrebati njegove *usluge* u vezi s Lebjatkinima, ali Stavrogin Fećku tada kategorićki odbija. Štoviše, prijete da će ga zavezati i predati policiji ako ga još jedanput sretnu. Kod Lebjatkina Nikolaj obavještava kapetana, na njegov uųas, da će uskoro objaviti vijest o svojem braku te da više neće biti novca za njega, kapetana. Odlazi Marji, ali nešto na njemu je uplaši te ona postane neobićno nepovjerljiva. Njegov prijedlog da dođe ųivjeti s njim u Švicarsku doćekan je s prezirom. Slićno Smerdjakovu iz *Braće Karamazova* kojeg pripovjedać isprva implicitno odbacuje kao neukog, nevaųnog lakaja, da bi poslije svojom suptilnom lukavošću na mahove parirao ućenom Ivanu Karamazovu, i Marja, iako ocrtana kao osoba znatno poremećenog mentalnog sklopa, pokazuje ovdje instinktivni bljesak pronicavosti. Moglo bi se reći da predstavlja transpoziciju Stavroginove duše, kao i simbol izdane i skršene Rusije. U tom slućaju Stavrogin bi trebao igrati mesijansku ulogu, ali on više ne moųe spasiti druge ni sebe, a kamoli naciju, prema Stepanovićevim grandioznim zamislama, ispostaviti će se. Konkretno, Marja osjeća da je se Stavrogin nesvjesno ųeli riješiti. Optuųuje ga da je varalica koji ju je došao zaklati. Vidi demona, iako ųeli u njemu vidjeti svog *kraljevića*, spasitelja. To postaje okidać: događa se radikalna obrat u Stavroginovim zamislama. Naljuti se, odgurne ju i otiće. U bijesu jedva primjećuje Fećku koji ga je ćekao nudeći opet svoje usluge. Nikolaj ga zgrabi te poćne vezati, ali odjednom stane i nastavi svojim putem, a Fećka ga nastavi pratiti. Naposljetku, Stavrogin *prasne u demonski smijeh* te bacivši sadržaj novćanika Fećki u lice indirektno plaća buduće ubojstvo Lebjatkinih, iako je tvrdio da *ne ųeli više nikoga ubiti*. Još kao da ne priznaje sebi, ali ųeli okrenuti novi list za sebe i Lizu, u što polaųe gotovo posljednje nade, a na tome putu smeta mu vlastita ųena koja ga ionako odbija.

Za to vrijeme, Petar nastoji uhvatiti i držati sve konce u svojim rukama. U funkciji prikaza te činjenice dolazi, među ostalim, do scene u kojoj on posjećuje Kirilova kako bi ga podsjetio na njegovo obećanje da će on, Kirilov, počiniti samoubojstvo kada to bude zgodno revolucionarnom društvu. Upozorava ga da se približava taj trenutak te ga poziva, a naknadno i Šatova, na sastanak *lokalnog ogranka društva* koje je zakazano za tu večer (koja predstavlja jednu od ključnih sekvenci pri predočavanju ideja romana-pamfleta). Petar odlazi i po Stavrogina koji se upravo opraštao s Mavrikijem Nikolajevičem, Lizinim novopečenim zaručnikom (!), koji ga je ljutito napustio. Međutim, Stavrogin je dobre volje jer se narugao Mavrikiju te pristaje poći s Petrom na sastanak. Ondje je prisutna široka paleta idealista, nezadovoljnih tipova i pseudointelektualaca, među kojima je najistaknutiji kvazifilozof Šigaljev²⁶ koji izlaže svoju teoriju o povijesnoj nužnosti totalitarne socijalističke organizacije budućnosti. Napokon, dolazi do eskalacije, nakon što Petar preuzme kontrolu i krene ispitivati postoji li među prisutnima zaista predanost pravoj nasilnoj revoluciji. Tvrdi da će se to pitanje najlakše raščistiti ako ih upita svakog pojedinačno: *Kad bi znali za planirano političko ubojstvo, bi li obavijestili policiju?* Dok većina odmah izjavi da, naravno, ne bi, Šatov ustane i ode, a za njim i Stavrogin te Kirilov. Nastane metež. Općenito, Petrove ideje, iznošene u bjesomučnoj vrućici, kao da su kontrapunktni nagovještaj hladnih makijavelijanskih ideja Velikog Inkvizitora, drugog autorovog lika, lika lika²⁷ Ivana Karamazova. Sam cilj Verhovenskog, jasno, autor sugerira, nema veze sa socijalizmom, nego samo želi uništiti stari poredak i zgrabiti vlast, ali za to mu je potreban Stavrogin koji mu se čini idealnim vođom željezne ruke za kormilom kojega bi mase slijedile. Stavrogin ostaje nezainteresiran, ali opet (nakon što ih Petar sustigne nakon njihova kolektivnog odlaska sa sastanka i pokuša izgladiti situaciju) i ne odbija, pa Stepanovič ne odustaje od svog plana. Uz to, uzeo je *na nišan* Lebjatkina od kojega je dobio prijetnje izdajom ako mu se ne pruži financijska satisfakcija.

²⁶ U razdoblju SSSR-a, brojni književnici-disidenti pronašli su prototip sovjetskog režima upravo u Šigaljevljevoj teoriji iznesenoj na sastanku revolucionarnog društva Petra Verhovenskog. Među ostalim, Boris Pasternak i Aleksandar Solženjicin zapazili su da je Dostojevskijev opis šigaljevizma profetičan jer anticipira strategiju narodnih vođa nakon Oktobarske revolucije. Pasternak koristi izraz *šigaljevština* referirajući se na Staljinove čistke. Pojam je čak ušao (navode Pevear i Volohonski) u ruski jezik: označava oblik društveno političke demagogije te ga karakterizira tendencija predlaganja ekstremnih mjera i totalnog rješenja. Dostojevski je, proizlazi, anticipirao takve radikalne, revolucionarne, krajnje nehumane taktike.

²⁷ Dakle, Veliki Inkvizitor fikcionalni je lik iz mašte Ivana Karamazova, koji je fikcionalni lik iz mašte Fjodora Mihajloviča.

Društveni nemir, nesigurnost i paranoja bliže se točki usijanja kako se približava dan književne priredbe: guvernerov pomoćnik, pod pogrešnim dojmom da je Stepan Trofimovič izvor problema (i u tome svoje prste ima *spiritus movens*, Verhovenski mladi, naravno), naređuje premetačinu njegove rezidencije. Duboko uznemiren, Trofimovič odlazi žaliti se guverneru. Stiže taman kad poveća skupina radnika iz Špigulinove tvornice²⁸ održava prosvjed zbog loših radnih uvjeta. Već poljuljanog mentalnog stanja, guverner Antonovič na oba problema odgovara na poremećen autoritaran način. Julija Mihajlovna i njezina pratnja, među kojom su Varvara Petrovna i Liza, vraćaju se iz posjeta Skvorešnicima nakon kojega guverner doživljava novi *udar* na svoj integritet jer ga vlastita žena ismijava u javnosti. Dok ona nemarno odlazi u društvu Trofimoviča i *velikog pisca* Karmazinova,²⁹ koji će čitati sutradan na velikoj priredbi, ulazi Petar. Guverneru je samo još to nedostajalo. Vidjevši ga, Antonovič počinje pokazivati neupitne znakove ludila. Dakle, dolazi do društveno-političkog skandala. Ali da bi se ostvarilo eliptično vraćanje na isprepletanje romantičnih i političkih intriga, pozornost se iznenada preusmjerava na drugu, novu dramu. Naime, Stavrogin je također ušao u sobu, gdje ga presretne Liza. Počne mu glasno spočitavati da ju je uznemiravao kapetan Lebjatkin koji joj se predstavio kao brat Stavroginove žene! (*Bjesovi* II: 71) Nikolaj mirno odgovori da je Marja, rođena Lebjatkina, uistinu njegova žena te da će se on, Nikolaj, pobrinuti da kapetan više ne uznemiruje nju, Lizu. Dakako, Varvara Petrovna je užasnuta, ali Stavrogin se samo nasmije i izađe. Za njim izađe i Liza u Mavrikijevoj pratnji. Drugi dio romana, dakle, nakon ekskurzije u političke i ine intrige, opet završava skandalom iz jurisdikcije romantične fabularne linije. Razina napetosti dolazi opet do izrazito visoke točke.

²⁸ Pogrdno prozvani (iz perspektive određenih likova, npr. Julije Mihajlovne) *gusari*, u istoimenom naslovu posljednjeg poglavlja drugog dijela romana.

²⁹ Semjon Jegorovič Karmazinov lik je u kojem se može prepoznati literarna karikatura Ivana Turgenjeva. Iste generacije kao Stepan Trofimovič, Karmazinov je ocrtan kao tašt i pretenciozan književnik kojega je vrijeme pregazilo. Besramno se nastoji dodvoriti Petru Stepanoviču, a zaslužan je za legitimizaciju nihilista unutar liberalnog establišmenta. Iz nekih biografskih crta Dostojevskog (koje i Leonid Cipkin obrađuje u romanu *Ljeto u Baden-Badenu*), može se iščitati da Dostojevski, u najmanju ruku, nije bio sklon Turgenjevu. No, nije samo Turgenjev prepoznat u tome liku: „Dostojevskoga možemo vrlo lako poznati u *Bjesovima*, i ne samo na jednome mjestu. Nazočan je u starome piscu Karmazinovu, premda je u njemu opisao onakvoga Turgenjeva kakva je bio sreo u Baden-Badenu.“ (Crnković u (Dostojevski, 1982: 384–385)) Karmazinov je, može se zaključiti, polivalentan lik čije su karakterne osobine podatne interpretacijama.

4.4. Uzrok konačne katastrofe – u, iz prve verzije izbačenom, poglavlju *Kod Tihona*

Suvremenik Dostojevskog, tadašnji urednik *Ruskog vjesnika*, Mihail Katkov, odbijao je objaviti poglavlje *Kod Tihona* u kojem se iznosi Stavroginov posjet monahu Tihonu u lokalnom manastiru tijekom kojega Stavrogin priznaje, u obliku dugačkog i detaljnog pisma, da je učinio određeno gnjusno nedjelo. Naime, privučen jadnom, potlačenom i zlostavljanom jedanaestogodišnjom djevojčicom Matrjošom (kćeri svoje tadašnje stanodavke), tj. uznemirujućim osjećajima koje je pobuđivala u njemu (majka ju je, među ostalim, tukla pred njim), Stavrogin je, koliko se može shvatiti iz pisma, u najmanju ruku zavodi te nakon toga zanemaruje. Intenzivan osjećaj nestao je i ona mu je počela dosađivati. Gotovo namjerno (slutio je), on ne sprječava da se ona objesi (!) kao što nije sprječavao ni majčino nasilje nad njom. Nakon toga, on se jednostavno vratio svojem tadašnjem uobičajenom životu kocke i razvrata, osjećajući se, s jedne strane neokrznutim djetetovom smrću, a, istodobno, i duboko, nepopravljivo promijenjen. Već prije je počeo formulirati ideju da ne raspoznaje dobro i zlo (tj., smatrao je da distinkcija između dobra i zla ne postoji, da je samo društvena konvencija koje se on ne mora pridržavati, ali, osjećao je da bi bio izgubljen ako bi si priskrbio tu slobodu). Poznaje se stoga, uvjetno rečeno, dublje nego Raskolnikov sebe, jer potonji smatra, prije počinjenja zločina, da bi ga oslobođenje od konvencionalnih shvaćanja dovelo do stjecanja nadčovječnog, božanskog statusa (kao što i Kirilov vjeruje za čin samoubojstva). Stavrogin je, s druge strane, opasniji čak i od Svidrigajlova koji je također učinio zlo nevinom djetetu, ali je bar svjestan da je počinio zlo. Lik Stavrogina u nekim pogledima kao da se nadovezuje na Svidrigajlova: obojica su izrazito zli ljudi. Ipak, u jednoj točki postoji bitna razlika: Svidrigajlov nema gotovo nikakve moralne svijesti, dok je Stavrogin još u stanju osjetiti grižnju savjesti (Šatov čak govori o njegovoj *strasti za grižnjom savjesti*) i agitira da Nikolaj pokuša *pobunu protiv zla*. To agitiranje donosi, na kraju, nekog ploda: Stavrogin ipak pokušava rasteretiti dušu ispoviješću. No, ispostavlja se da je Stavrogin onkraj utješnosti religije, ističe Michel Holquist, i koji stoga (ne samo) sumnja u ono što je neiskazivo te dolazi do obratnog zaključka od onoga kojemu se nadao: nailazi na poraz, a ne trijumf ega.

U spomenutom ispovjednom pismu, najvećim dijelom pisanom stilom bliskom sudskom zapisniku, Stavrogin opisuje i svoj brak s Marjom Lebjatkinom kao namjernu sabotažu vlastita života, koji je, u velikoj mjeri, posljedica implozije različitih misli i trenutaka (ponajviše motiv vaze s cvijećem po kojoj se kreće mali crveni kukac) koje je *premotavao* u glavi nakon svog zlodjela. Konkretno, tvrdi da se, umjesto samoubojstva, oženio Marjom Lebjatkinom, jer mu je

pala na pamet pomisao da sebi do kraja zagorči život, ali *na najgrozniji način*. Pomisao na taj brak *draškala mu je živce*. (*Bjesovi* II: 26) Poznato je da je Dostojevski to poglavlje smatrao ključnim za razumijevanje Stavroginove psihe te je očajnički, ali neuspješno, nastojao sačuvati ga od izbacivanja. Doduše, poglavlje je uključeno u većinu modernih izdanja *Bjesova*, kao i u sabranim djelima Dostojevskog iz 1982. godine koje služe kao predložak u ovom radu, i to na samom početku drugog sveska *Bjesova* kao deveta glava drugog dijela romana. I uistinu, valja obratiti izrazitu pozornost na to poglavlje jer na izvanredan način secira mentalne procese kompleksne osobe s izrazito bogatim unutrašnjim filozofskim životom; koja pokušava shvatiti podsvjesne impulse koji ga pokreću, kao i svoje težnje. Osim toga, to poglavlje je ključ za shvaćanje motivacije središnjeg lika romana, tijekom fabule, a nadalje i kraja. Precizno je oslikana Stavroginova sociopsihološka dezintegracija koja slijedi, ne odmah, nego s određenim vremenskim odmakom, nakon njegova čina. Tako, na primjer, Stavrogin, govoreći o svojim političkim uvjerenjima tvrdi, slično kao i istaknuti anticipator avangarde Janko Polić Kamov, da je *htio staviti baruta u sva četiri kuta svijeta i dići sve u zrak, samo da je bilo vrijedno truda*. Uostalom, dobrim dijelom, karakteristika je to nihilističke filozofije na koju se autor ovim romanom obrušava. Zato ga i napada jedan dio čitatelja. Tako, naprimjer, mladi, tada (ne)dovoljno iskusni Miroslav Krleža, tvrdi u svom dnevniku iz 1914. godine: „Put do *Bjesova* bio je već davno otvoren kao njegova³⁰ ortodoksna reakcija na bilo kakav liberalizam.“ (Krleža, 1977: 20) To razmišljanje datira gotovo neposredno prije Oktobarske revolucije. Bilo bi zanimljivo vidjeti je li i u kojoj mjeri, to Krležino mišljenje, nakon nekoliko godina, doživjelo reevaluaciju.

Govoreći o monahu Tihonu iz naslova poglavlja, valja zapaziti da on predstavlja protutežu Stavroginovu zlu. I zaista, on je u stanju razumjeti i prozreti Stavrogina, ali ne i uspješno mu se suprotstaviti te prodrijeti dovoljno duboko do njega. Po tome je taj odnos izrazito sličan slučaju Miškina i Rogožina. Ono što Stavrogin, čak eksplicitno, traži od Tihona, kazna je. Stoga želi u javnost objaviti svoju ispovijest koju ovdje pokazuje Tihonu. On *hoće pljusku, pljuvanje i smijeh* (pljuske i pljuvanja očito su aluzija na Muku Kristovu) *jer će tek tada moći sam sebi oprostiti*. Ipak, Tihon mu preporučuje nešto drugo (skrušenje u manastiru uz preporuku posebnom zaštitniku) što Stavrogin odbija. Ne dolazi ni do objave ispovijesti, a ni do oprosta samome sebi, što Tihon predviđa u svojoj propovijedi o patnji onih koji su se otrgnuli od tla gdje jasno predviđa i način Stavroginova skončanja. U konačnoj verziji *Bjesova*, tzv. roman-pamflet vlada fabulom u prednjem planu, ali je ipak, prema autorovu konačnom

³⁰ Mihajlovičeva, jasno.

konceptu, iza vanjskog toka *nihilističke urote* trebao stajati religiozno-filozofski roman o velikom grješniku – Stavroginu. Jer, počinivši samoubojstvo, Stavrogin počinjava najteži grijeh: grijeh oholosti, tvrdi Vladimir Pozner. Dotični koncept izrazito je privlačio Dostojevskog; poznato je iz njegove ostavštine da je čak svoj (ispostavilo se posljednji) roman *Braču Karamazove* zamislio kao prvog od dijelova trilogije *Život velikog grješnika*, ali, eto, uspio ga je realizirati samo na ovaj način – u *Bjesovima*.

4.5. Eskalantni završeci fabularnih linija. Konačna katastrofa.

Demonski kaos pušten je u mikrosvemir romana. Iznad formalne tragedije Stavrogina, Stepana Trofimoviča i društvene zajednice lebdi gorko ironičan, komično groteskan svemir (ili, bolje rečeno, crna rupa), u kojem koncept pravde gotovo da i ne postoji: Stepanovičeva mračna energija amoralna je kao vrijeme, iznad svih provincijalnih poimanja koncepata dobra i zla, kako bi eventualno, ali, naravno, indirektno, rekao Nietzscheov Zaratustra. Ta činjenica ponajviše dolazi do izražaja nakon događaja koji se odvijaju u trećem dijelu *Bjesova*. Napokon, početkom toga (posljednjeg) dijela romana dolazi do razvikane i željno iščekivane književne priredbe i bala (koja se odvija neposredno nakon prethodne zgusnute scene i Stavroginova hladnokrvnog, a šokantnog priznanja – odmah sljedećeg dana). Ta priredba neodoljiva je reminiscencija na domjenak kod Japančinih iz *Idiota*. Gotovo cijeli grad je ondje, a svi bogati i utjecajni, izuzev Stavroginovih, prisutni su na javnom čitanju. Julija Mihajlovna, koja je uspjela primiriti muža, na vrhuncu je svojih ambicija, mnogo očekuje od priredbe. Ali, tko bi rekao, stvari polaze po zlu od početka: ubrzo postaje očito da je na priredbu ušlo, bez plaćanja, dosta neprikladnih tipova. Naime, Stepanovičevi suradnici Ljamšin i Liputin iskorištavaju ulogu podvornika da bi usmjerili stvari u željenom provokativnom smjeru. Čitanje počinje nepredviđenom pojavom na pozornici pijanog kapetana Lebjatkina. Liputin, shvativši da je kapetan suviše pijan, sam čita pjesmu, koja je, ispostavlja se, bedast i uvrjedljiv tekst o teškoćama guvernanti. Riječju, groteska (koja se i nastavlja). Sljedeći na pozornicu izlazi Karmazinov, koji čita svoj oproštajni govor publici. Više od sat vremena odugovlači besmislenu, samoveličajuću bajku, šaljući publiku u stanje totalnog ošamućenja i dosade. Nema sumnje da priredba ide u smjeru apsolutne društvene katastrofe, po želji Petra Stepanoviča. U takvoj neugodnoj atmosferi na pozornicu izlazi Stepan Trofimovič koji je *upao točno u početak kaosa*. Odmah se sunovrati u strastveno veličanje vlastitih estetskih ideala naspram

materijalizma sadašnje generacije, a glas mu počinje kriješati dok se pokušava obraniti od ismijavanja. Završava proklinjući publiku te odjuri. Dostojevski iznosi te događaje travestijskim tonom koji mu nije stran (usp. pripovijesti kao što su *Svinjarija* ili *Selo Stepančikovo*). Izbija urnebes dok neočekivani treći govornik, neimenovani manijak, odmah iza Trofimoviča zauzima pozornicu. Oduševljen nemirom, pokreće mahnitu tiradu protiv Rusije, vičući iz sveg glasa i agresivno gestikulirajući šakom. Nakon nekog vremena službenici ga odvlače, ali on im se otima i nakratko vraća nastavivši svoju harangu prije nego što ga opet odvukoše.

Dostojevski, osim anticipacije Oktobarske revolucije, čak predviđa i sam Lenjinov izgled, opisom toga posljednjeg čitača na književnoj priredbi Julije Mihajlovne. Opisuje ga kao čovjeka oko četrdesete, ćelavog sprijeda i iza, sive male brade, koji konstantno podiže šake i naglo ih spušta kao da melje imaginarnog protivnika. Njegovi pristaše iz publike pođu mu u pomoć, dok studentica zauzme pozornicu kako bi potaknula potlačene studente na prosvjede. Oslikavajući društveni kaos, autor zalazi u domenu čistog karnevalizma s ciljem parodiranja određenih koncepata, u skladu s poetikom pamfleta. Pritom poseže i za hipertrofiranim karikiranjem. Fingirano nepouzdana pripovjedač eksplicitno tvrdi da je *skandal bio na vrhuncu*. (*Bjesovi* II: 98) Govoreći o toj instanciji, pripovjedač iz posebne, osobne perspektive, kao što je već spomenuto, u retrospektivi nastoji oslikati kaos koji se događao dodajući na taj način osjećaju sveopće histerije.

Nakon tog događaja, Petar (koji je misteriozno izbivao s čitanja), nastoji uvjeriti traumatiziranu Juliju Mihajlovnu da čitanje nije prošlo tako loše kako ona misli te da je nužno da nazoči balu (kako bi, u dogovoru s pomoćnicima, dobio priliku sprovesti svoj skriveni antagonizam). Također, prenosi joj da gradom odzvanja vijest o novom skandalu: Lizaveta Nikolajevna napustila je zaručnika i otišla u Skvorešnike sa Stavroginom. „(...) u samu činjenicu sam povjerovao, pa sam izjurio iz kuće Julije Mihajlovne gotovo izbezumljen. Katastrofa me pogodila ravno u srce. Bilo mi je da zaplačem; uostalom, možda sam i plakao. Uopće nisam znao što da poduzmem. Pojurio sam Stepanu Trofimoviču, ali prokletnik mi i opet nije otvorio vrata. (...) U Lizinoj kući sam uspio ispitati neke sluge. Oni su potvrdili da je pobjegla, ali pitanje ništa nisu znali. U kući je bila uzbuna: bolesna gospođa je počela padati u nesvijest; uz nju je bio Mavrikij Nikolajevič. Činilo mi se da je nezgodno da Mavrikija Nikolajeviča zovnem van. Što se tiče Petra Stepanoviča, na moja pitanja su potvrdili da se on zaista sve ove posljednje dane smucao po kući i da je čak ponekad i po dva puta dnevno

navraćao. Sluge bijahu žalosni i govorili su o Lizi s puno poštovanja; svi su je voljeli. Nisam uopće sumnjao da je ona sad propala, i to zauvijek propala, ali svejedno psihološku pozadinu cijelog slučaja nisam nikako shvaćao, osobito poslije njezina jučerašnjeg obračuna sa Stavroginom.“ (*Bjesovi* II: 111) O ovom slučaju koji predstavlja kulminaciju romantične fabularne linije još će biti riječi.

Unatoč katastrofi na čitanju, bal se održava te večeri, a Julija i njezin muž ipak su prisutni. Dobar dio pozvanih nije prisutan, ali njih zamjenjuje sve veći broj sumnjivih tipova koji odmah po dolasku odlaze prema šanku. Gotovo nitko ne pleše; većina stoji čekajući da se nešto dogodi, pogledavajući najviše u guvernera. Posebno uređeni ples postaje vulgaran, a atmosfera se sve više narušava, što, sve zajedno, opet dovodi guvernera Antonoviča do prijelomne točke. Usred toga, odjednom se proširi vijest da na drugom kraju grada bijesni požar.³¹ Koristeći bal kao alibi, Petar je orkestrirao podmetanje požara. Iako nije bilo poznato tko su počinitelji, Marja i kapetan Lebjatkin pronađeni su ubijeni u kolibi koju im je plaćao Stavrogin. Završna epizoda požara grada istodobno odgovara otvaranju sedmog pečata iz Apokalipse i paleži Tuileriesa, lucidno zapaža Jean Perrot. Kaos je definitivno dosegnuo vrhunac: nastao je stampedo prema izlazu, ali Antonovič zagalami da svi moraju biti pretraženi prije izlaska (da ne bi otuđili nešto iz njegova doma), a kad mu se njegova potresena žena obrati, on naredi njezino uhićenje, na što se ona melodramatično onesvijesti. Odnosena je na sigurno, a Antonovič odlazi na mjesto požara. Ondje ga, naposljetku, obara goruća greda, a, iako poslije dolazi k svijesti, više mu se ne vraća zdrav razum pa mu time, jasno, završava i guvernerska karijera, a i njegova politička fabularna linija – totalnom katastrofom. Požar bijesni sve do jutra. Počinje se širiti vijest o strašnom zločinu: neki kapetan, njegova sestra i njihova sluškinja pronađeni su nasmrt izbodeni u njihovoj djelomično izgorjeloj kući na rubu grada. Na drugom kraju grada, Stavrogin i Liza proveli su noć skupa. Bude se gledajući u požar koji se smiruje. Probudivši se, ona je spremna ostaviti ga, uvjeren da joj je život završen. Petar stiže obavijestiti Stavrogina o ubojstvu Lebjatkina te nastoji smiriti implikacije koje ono predstavlja i preokrenuti stvar koja je izmaknula kontroli u svoju korist: „Iako sad ljudi viču na sva usta da je Stavrogin htio zapaliti ženu i da je zbog toga izgorio grad, ipak (...) Nije da se viče, moram priznati da ja nisam osobno ništa čuo (...) – Leševi nisu uopće izgorjeli? Ni najmanje, ona ništarija³² nije

³¹ Došlo je, dakle, do eksplicitnog *požara kaosa*, sintagme iskorištene u naslovu ovoga poglavlja. Naravno, iz rečenoga naslova može se iščitati i *hommage* Josipu Kosoru, tj. intertekstualna aluzija na njegovu najpoznatiju dramu.

³² Fečka, naravno.

znala pošteno obaviti posao.“ (*Bjesovi* II: 135) O Lizinoj percepciji svega toga, Stepanovič ignorantno i mizogino zaključuje: „(...) vi ne poznajete žene... prekoračit će ona te leševe, da je milina...“ (*Bjesovi* II: 136) Petar, nadalje, svom svojom izopačenom retorikom nastoji uvjeriti Stavrogina da, pravno (i, *naravno*, moralno), on nije kriv.

Stavrogin zaista iskreno govori Lizi (jer ona je njegova *posljednja nada*), koja je načula njihov razgovor, tko je ubijen te da je znao što će se dogoditi, a nije spriječio ubojice, iako se protivio umorstvu. Liza uplakana izađe iz kuće i krene prema mjestu ubojstava kako bi vidjela trupla. Stavrogin nagovara Petra da je spriječi u tome (Nikolaj joj je rekao da otiđe od njega: „(...) nisam spriječio ubojice. Odlazite od mene, Lizo...“ (*Bjesovi* II: 139)),³³ ali ovaj zahtijeva odgovor oko njegova angažmana u revolucionarnoj organizaciji. Stavrogin, da bi ga se otresao, odgovara da bi možda i pristao na njegove zahtjeve da nije takav lakrdijaš; govori mu da ode za Lizom i da se vrati sutra. Liza je, pak, na rubu hysterije. Pripovjedač *nabacuje* jasne aluzije da je Liza izgubila djevičanstvo sa Stavroginom te noći. Smiren Stavroginovim odgovorom, Petar odlazi za njom, ali zaustavlja ga prisutnost Mavrikija Nikolajeviča, koji ju je čekao vani cijele noći. On i Liza odlaze po kiši prema zgarištu. „Mavrikije Nikolajeviču – uplašeno zašapta odjednom – dosad sam se samo junačila, a sad se bojim smrti. Umrijet ću, uskoro ću umrijeti, a bojim se, bojim se smrti (...) Htjela bih svojim očima vidjeti ubijene... Zbog mene... Zbog njih me je noćas prestao voljeti... Hoću da ih vidim i da shvatim (...) Mavrikije Nikolajeviču, dragi moj prijatelju, nemojte se smilovati meni sramotnoj! Zašto da mi se smilujete? Zašto plaćete? Ošamarite me i ubijte me na ovome mjestu, na polju, kao pseto! – Nitko vam ne može suditi – odlučno će Mavrikij Nikolajevič – neka vam Bog oprost, a ja vam ponajmanje mogu suditi!“ (*Bjesovi* II: 143) Među ostalim, iz navoda se jasno vidi da autor opet koristi motiv jasnog predosjećaja vlastite, u ovom slučaju Lizine, kobi.

Na mjestu zločina skupila se nabrušena rulja koja je tada već bila upoznata s tim da je Stavroginova žena tu ubijena. I tu dolazi do tragedije: „Liza, koja se probijala kroz svjetinu, ne videći i ne opažajući ništa oko sebe, kao da je u nekom deliriju i kao da je pobjegla iz bolnice, upala je vrlo brzo, naravno, svima u oči: ljudi su se razgalamili i napokon počeli urlati. Netko je dobacio: »To je ona Stavroginova«! Drugi su prihvatili: »Nije im dosta što ubijaju, nego još dolaze da se i nadgledaju!« Odjednom sam primijetio kako joj se iznad glave pojavila nečija ruka i naglo se spustila; Liza je pala. Razlegao se stravičan krik Mavrikija Nikolajeviča, koji

³³ Ovo je detaljno navedeno ovdje zbog katastrofalnih posljedica koje će se dogoditi zbog toga.

joj je poletio u pomoć i koji je svom snagom udario čovjeka koji se bio ispriječio između njega i Lize. (...) Neko vrijeme se u sveopćem metežu nije ništa moglo razaznati.“ (*Bjesovi* II: 146) Dakle, pijani i ratoborni pojedinci iz rulje napadaju Lizu i Mavrikija. Liza je udarena nekoliko puta u glavu te podliježe ozljedama. Time je svom tragičnom kraju došla tzv. romantična fabularna linija romana. Takav epilog te fabularne linije nedvojbeno je katastrofa: izrazito perspektivna mlada osoba upropaštena je, nije mogla odoljeti pogibeljnoj napasti, no njezina smrt ne mora se, jasno, nužno dovesti u vezu s njezinim *padom*, iako to pripovjedač implicira (u citatu sa 111. stranice navedenom nekoliko odlomaka prije u ovom radu).

Većina društva krivnju za događaje te noći svaljuje na Juliju Mihajlovnu, upravo prema želji Petra Stepanoviča, na kojeg nitko ne sumnja. Širi se vijest da je Stavrogin otišao vlakom za Petersburg. Revolucionarna skupina krajnje je uznemirena. Na rubu su pobune kad dolazi Petar i pokazuje im Lebjatkinovo pismo guverneru. Opravdava na taj način Lebjatkinovo ubojstvo, ukazujući im da ih je Lebjatkin htio izdati, kao što i Šatov planira. Kuha se katastrofalni epilog političke fabularne linije: slože se da moraju ubiti i Šatova: planiraju namamiti ga na mjesto gdje je zakopao³⁴ zajednički tiskarski stroj. Petar im objašnjava da nemaju razloga za brigu: Kirilov je pristao napisati oproštajnu poruku u kojoj će preuzeti odgovornost za njihove zločine prije nego što počini samoubojstvo. Opet se eksplicira surovost Verhovenskog i njegova društva: nije im ni najmanje stalo što će si dobar čovjek oduzeti život, nego ih samo zanima njihov cilj. U međuvremenu, Šatov je zaokupljen dolaskom svoje bivše žene, koja mu se iznenada pojavila na vratima, bolesna i bez ikoga. Ona predstavlja, ispostavlja se, nakon što se retrospektivno sagleda tu novu fabularnu liniju, kontrast rođenja i smrti. Uvođenje njezina lika nije nužno za tijek fabule, ali otvara mogućnosti za teme koje autor nastoji prenijeti u romanu. Šatov je presretan što je vidi, a, kad se ispostavi da treba roditi (doduše tuđe, Stavroginovo dijete), nastoji joj pomoći na sve moguće načine. Dijete se, zahvaljujući Šatovljevoj brizi, sretno rodilo, a, pomiren sa ženom, presretan je što je postao ocem, ne obazirući se što dijete nije njegovo. Ali, te noći, izaslanik revolucionarne skupine, Erkelj, stiže po Šatova kako bi ga odveo u osamljeni dio Skvorešnika da im pokaže zakopan tiskarski stroj. Uvjeren da će na taj način *raskrstiti* s njima, Šatov pristaje poći. Kad pokaže Erkelju mjesto, ostali iskočiše iz grmlja i zgrabiše ga. Petar Stepanovič ga ubije hicem u glavu! Iako njegovi suradnici pucaju po šavovima, Petar nastoji držati kontrolu.

³⁴ Jasno, jer tada je bilo zabranjeno posjedovati tiskarski stroj – zbog distribucije kojekakvih zabranjenih letaka, literature i sl.

Nakon nekoliko eskalantnih obrata,³⁵ dolazi do raspleta kaotičnih zbivanja, tj. epiloga političke fabularne linije. Valja napomenuti da je Dostojevski svojevrsnu inspiraciju za nju preuzeo iz stvarnosti: riječ je o stvarnom političkom ubojstvu studenta Ivanova koje je autor fikcionalizirao. Također, revolucionarna skupina Petra Verhovenskog svoj svojevrsni pandan nalazi u krugu Petraševskog, skupini čiji član je bio i sam Dostojevski do uhićenja u mladim danima. Nadalje, očigledno je da dolazak i porođaj Šatovljeve žene služi kao amplifikator katastrofe, tj. naglašavanja okrutnosti Šatovljeva ubojstva kojeg su izvršili *bjesovi* iz revolucionarne organizacije, a samim time i pamfletne funkcije romana. Kao i Lizina pogibija; u smislu da se potvrđuje izreka: *Tko se s rogatima bude...*

Iako su mu život zadesile snažne turbulencije, jedini od likova koji na kraju uspijeva pronaći svojevrsno smirenje Stepan je Trofimovič.³⁶ U svojim posljednjim satima on shvati da mu je život bio laž, prihvaća krivnju te oprašta drugima. Doživljava epifaniju i preobraćenje u

³⁵ Neposredno nakon ubojstva Šatova Petar odlazi Kirilovu. Ovaj ga je već iščekivao, ali njegov animozitet spram Petra te vijest o Šatovljevoj smrti pobuđuju Kirilovljevu nevoljkost u izvršenje obećanoga. Napokon, Kirilov ipak pristane ispuniti obećano. Piše diktiranu oprostajnu poruku u kojoj tvrdi da je on ubio Šatova te se zatvori u sobu. No, nije bilo pucnja. Nakon što Petar uđe za njim u sobu, dođe do čudnog, potresnog sučeljavanja u mraku. Naime, Kirilov ga ugrize, a Petar panično pobjegne iz mračne sobe. No odmah potom začuje pucanj. Vratu se u sobu gdje se, upalivši svijeću, uvjeri da se Kirilov doista ubio. Kad počne sumnjati da se Šatov neće vratiti, Marie, još iscrpljena nakon porođaja, ode potražiti Kirilova. Naišavši na strašan prizor samoubojstva, uzima novorođenče i izlazi na hladnoću, očajnički tražeći pomoć. Naposlijetku, na scenu dolazi policija. Čitaju Kirilovljevu poruku te uskoro otkrivaju Šatovljevo tijelo u Skvorešnicima. Marie, saznavši to, razboli se s djetetom te preminu nakon nekoliko dana. Istraga mjesta zločina u Skvorešnicima otkriva da je Kirilov očigledno postupao u dogovoru s drugima, a na vidjelo izlazi i priča da je iza svih zločina i nemira skupina revolucionarnih urotnika. Paranoja obuzme grad, ali sve se otkrije kad Ljamšin, koji nije mogao izdržati, gmižući iznosi vlastima priznanje. Detaljno razotkriva urotu pa je ostatak skupine, izuzev Petra Stepanoviča koji je uspio pobjeći, uhićen. Dakle, za razliku od anarhista Nečajeva na kome je temeljen Petrov lik, on nije uhvaćen. No valja imati na umu da pripovjedač ne obuhvaća događaje koji su se eventualno dogodili naknadno.

³⁶ Nakon osobne katastrofe i poraza na priredbi, nesvjestan užasa oko sebe, Trofimovič pješice napušta grad, odlučan sprovesti svoju tešku odluku: otisnuti se iz grada u neizvjesnu budućnost. Lutajući okolo bez pravog cilja i odredišta, upoznaje Sofiju Matvejevnu, putujuću prodavačicu Svetog pisma, te se čvrsto uhvati njezina društva. Krenuše zajedno, ali Stepan se ubrzo razboli pa su prisiljeni unajmiti sobu u obližnjem mjestu. On priča Sofiji ponešto uljepšanu verziju svog života te je moli da ga ne ostavi. Na njegov užas, ondje se odjednom pojavi Varvara Petrovna. Tražila ga je otkad je otišao, a njezina karakteristična intenzivnost uznemiruje Sofiju i Stepana. Kada shvati da je teško bolestan te da ga je Sofija pazila, omekša te pošalje po doktora. Uslijedi teško pomirenje nje i Stepana, za vrijeme kojega se prisjećaju brojnih mučnih događaja. Postane očito da je Stepan na samrti pa pozivaju svećenika.

zadnji čas: izgovara nadahnut govor u kojem izražava ponovno rasplamsanu ljubav prema Bogu. Time završava ironična fabularna linija, tj. ironični roman unutar *Bjesova*, kako ga naziva Milan Kundera. Kao što se može vidjeti, ironija je u tome što se stari liberal Trofimovič konstantno smatrao izuzetnim pojedincem, a drugi su ga većinom smatrali podsmijeha vrijednim, izuzev Varvare Petrovne, koje on kao da se stalno nastojao osloboditi, ali nije za to nalazio dovoljno snage, do samog proturječnog kraja.

Napokon, ona, vraćajući se kući nakon smrti Stepana Trofimoviča, duboko je potresena nagomilanim strašnim događajima. Neposredno prije, Darja Pavlovna prima uznemirujuće Nikolajevo ispovjedno pismo te ga pokazuje Petrovnoj. Stiže vijest iz Skvorešnika da se Nikolaj zaključao u svom dijelu kuće ne rekavši nikome ništa. Njih dvije se požure ondje te ga nalaze obješenog.

Valja naglasiti da se *Bjesovi* grade od jednog klimaksa ka drugom, završivši anarhičnim festivalom koji bi, prema Durkheimu, trebao poslužiti revitalizaciji zaraženog kulturnog reda. Stagnirajući društveni poredak otklizao je prema dekadenciji koja eksplodira u kaos. Doduše, taj kaos može se promatrati i kao ritualno iskustvo, put iskupljenja. Navodno, iz iskonskog kaosa može izaći pročišćeno, znatno promijenjeno društvo. No, ta teorija na tragu je *šigaljovštine* jer, prema njoj, nasilje moraju pretrpjeti čak i nevine žrtve kako bi istinski zli nestali. Doduše, ovim romanom, kojeg autor naziva *tendencioznim pamfletom*,³⁷ ono što se želi istrijebiti zle su ideje. Umirući Stepan Trofimovič, koji je naposljetku doživio katarzu spoznavši da si je cijeli život lagao, inzistira na samrtnoj postelji da mu prodavačica Svetog pisma s kojom se neposredno prije upoznao pročita retke iz Lukinog evanđelja o bjesovima koji su istjerani iz čovjeka i ulaze u krdo svinja – uspijeva, unatoč vrućici (ili možda baš zbog nje) naglasiti apokaliptičnu poruku romana. Bjesomučne komplikacije u fabuli simboliziraju isto takve komplikacije Rusije, velike nacije kojoj se približava apokalipsa, upozorava Dostojevski. Poznavajući kulturocid i ine *cideve* počinjene za boljševičkog režima, jasno je zašto je autor strahovao.

Dakle, iako je romanom obuhvaćen i širok društveno-politički aspekt (ponajviše anticipacija Oktobarske revolucije), u *Bjesovima* je primarno naglasak na svojevrsnoj osobnoj katastrofi koja sugerira neminovni krah radikalnog, *nečovječnog* filozofskog koncepta koji

³⁷ Kritičari su uglavnom složni da autor skromno pretjeruje: „Samo se po sebi razumije da Dostojevskom nije uspjelo da zbog jednog pamfleta žrtvuje svoj umjetnički pristup.“ (Braun, 1981: 75)

predstavlja lik Nikolaja Stavrogina. Štoviše, *Bjesovi* bi se mogli promatrati, tj. interpretirati, kao radikaliziran *Zločin i kazna*, ako se svrati pozornost na, među ostalim, sljedeći indikativni navod: „Što se tiče ovoga – produži on pogledavši sveščice – moram reći da većeg i strašnijeg zločina od vašeg postupka prema onoj djevojčici naravno nema i ne može biti.“ (*Bjesovi* II: 34) Riječi su to arhijereja Tihona upućene Nikolaju Stavroginu nakon čitanja njegove ispovijesti. Autorov implicitni komentar: degradacija djeteta ne samo što je uzrok samoubojstva, nego ono jest samoubojstvo, samo po sebi. No, postoje naravno i druge interpretacije Stavroginova čina: „Na temelju nesmisla, suptilnijeg a i grubljeg od svih ranijih nesmisla, junak zaključuje da je smrt smisao života.“ (Girard, 1978: 21) Njegov postupak mogao bi se protumačiti čak kao čin plemenitosti za koji on nije vjerovao da je sposoban. Iako Stavrogin na posljednje spomenutu Tihonovu napomenu jetko odgovara da *ga ne moramo baš mjeriti jačinom*, jasno da je riječ o izrazito stravičnom zločinu koji i rezultira najvišom mogućom kaznom, koja se konačno i *izriče* u *katastrofalnom* epilogu romana. Ta konačna katastrofa, jasno, najviše pogađa Varvaru Petrovnu, Stavroginovu majku, čiji vapaji ostaju neopisanima.³⁸

³⁸ Opet, naravno, zahvaljujući pripovjedačevom namjerno fingiranom amatersko-dokumentarističkom stilu.

5. Zaključak

Topos katastrofe, kao što se vidi iz analize triju kapitalnih romana Dostojevskog (*Zločin i kazna*, *Idiot* te *Bjesovi*), prisutan je kao konstantna označnica autorove poetike u svakome od navedenih romana (i ne samo u njima). Moglo bi se stoga reći da je taj topos svojevrsni *conditio sine qua non* u romanesknom opusu velikog Rusa. Ne samo što je to opće mjesto redovno zastupljeno, nego se i eksplicitno anticipira. Taj pripovjedačev nagovještaj ili predosjećaj katastrofe koristi se u funkciji stvaranja posebne napetosti koja se u tom trenutku nadograđuje u svijest recipijenta i nastoji ga što više privući romanu. Pripovjedač te *katastrofe* redovno *okrštava* upravo tom imenicom.

Ono što varira realizacija je i funkcija spomenutog poetičkog općeg mjesta. No, govoreći o samom toposu katastrofe, obično je riječ o izuzetnoj situaciji koja služi provjeravanju karaktera. Naime, protagonisti Mihajlovičevih romana kao što su Raskoljnikov, knez Miškin, Stavrogin, ali i ostali, više ili manje ambivalentni likovi, pokazali su se u tom i tom svijetlu, tj. njihov karakter najkvalitetnije je testiran upravo u radikalnim okolnostima nekakve katastrofe. No, to ne mora uvijek biti tako. Naime, iako je u *Zločinu i kazni* te *Idiotu*, a dobrim dijelom i u *Bjesovima*, tomu tako, konačna katastrofa iz *Bjesova* ipak se može sagledati i iz drugog kuta. Konkretno, iako je Stavroginovo samoubojstvo konačna oporuka njegova karaktera, taj čin sugerira i druge interpretacije koje nužno ne isključuju jedna drugu. Prije svega, sugerira se i tim činom *dokazuje* teza da degradacija djeteta ne samo što je uzrok samoubojstva, nego ono jest samoubojstvo, samo po sebi.

Nagovještaj i realizacija toposa katastrofe u *Zločinu i kazni* specifični su prema tome što je, jedino ondje, eksplicitno nagoviještena katastrofa koja *lebd*i u zraku izbjegnuta, i to *za dlaku*, osim ako se, s pravom, trauma koju je pretrpjela Raskoljnikovljeva sestra Dunja ne smatra katastrofom (iako ni izbliza velikom kao ona koja je prijetila svojom realizacijom). Doduše, sama činjenica da je Svidrigajlov *držao* Dunju u *šaci* predstavlja katastrofu za Rodiona koji je trebao biti zaštitnik svoje obitelji te, naravno, za njegovu majku Pulheriju. No, za Raskoljnikova svojevrsnu katastrofu predstavlja i njegovo *podlijeganje* Porfiriju (priznavanje zločina i predaja), što govori o Rodionovu karakteru (naime, tada još nije doživio potpunu transformaciju pod utjecajem Sonje).

Nakon izrazito nabijenih i karnevaliziranih scena društvenih skandala u *Idiotu* (rođendan Nastasje Filipovne, domjenak kod Jevančinih, koncert itd.) koje redovito dolaze u funkciji razotkrivanja karaktera i stvaranja napetosti, dolazi do konačne katastrofe koja je jedna od najupečatljivijih scena u cjelokupnom stvaralaštvu Fjodora Mihajloviča. Ona sugerira naizgled prilično pesimističnu autorovu poruku.³⁹ Naime, *bačenost u svijet* moralno superiornog Miškina te njegovo djelovanje ispostavlja se gotovo obrnuto proporcionalno: iako nastoji pomoći ljudima oko sebe, dovodi neke od njih, prije svih Nastasju i Aglaju, do uništenja koje se realizira u konačnoj katastrofi (Rogožinovu umorstvu Nastasje Filipovne). Doduše, čitateljstvo bi se moglo zapitati nije li do takvog epiloga došlo jer drugi likovi (prije svih Rogožin) nisu slijedili, dijelili i(li) shvaćali jednostavni, donkihотовski, *idiotski* karakter kneza Miškina pa se stoga bar njih (čitatelje) poziva na razumijevanje.

Svaka od fabularnih linija u *Bjesovima* završava svojevrsnom katastrofom. Prije svih, politička je u funkciji pamfleta kojeg autor usmjerava protiv nihilističkih revolucionara, a katastrofa kojom ona završava (Šatovljevo ubojstvo čija je tragičnost potencirana smrću njegove žene i novorođenčeta) inspirirana je stvarnim događajem. Društvena katastrofa koja zadesi Stepana Trofimoviča na javnom čitanju rezultira epifanijom, tj. katarzom. Time se sugerira što je prava istina i put kojemu se treba okrenuti (kao što se i sam Dostojevski okrenuo nakon katarze pred streljačkim vodom). S druge strane, tragična Lizina pogibija označava zlu kob koja je neminovna za one koji se predaju zlu (koje simbolizira Stavrogin, koji je, kao što je rečeno, uistinu mrtav od trenutka kada je počinio ultimativno zlo, a konačna katastrofa njegova samoubojstva sručila se na njegovu majku). Valja još jedanput istaknuti da su *Bjesovi* dalekovidna predodžba močvare, tj. katastrofe u koju se Rusija strovaljuje u prvoj polovici 20. stoljeća.

Kao što je spomenuto, topos katastrofe prisutan je u većini beletrističkih uradaka Dostojevskog, a danasve i u preostala dva njegova velika romana (*Mladac* i *Braća Karamazovi*). No analiza tih romana ostaje za sljedeću prigodu. Budući da je ove (2016.) godine sto pedeseta godišnjica objave *Zločina i kazne*, cilj je i nada da se ovaj rad može promatrati kao mikroskopski doprinos (aludirajući na Cesarićevu *kap*) reaktualizaciji ili bar (kao statistički podatak) ponovnom iščitavanju i podsjećanju na kapitalna postignuća velikog ruskog (i ne samo ruskog) pisca, da bi se shvatilo ili podsjetilo na to do koje se mjere čovjek može poniziti, koliko nisko može pasti i do kakve katastrofe život može eskalirati.

³⁹ Slično kao i u poglavlju o Velikom Inkvizitoru iz *Braće Karamazova*.

6. Popis literature

6.1. Izvori

Cipkin, Leonid, 2007. *Ljeto u Baden-Badenu*, Ljevak, Zagreb

Dostojevski, Fjodor Mihajlovič, 1982. *Bijedni ljudi*, Znanje, Zagreb

Dostojevski, Fjodor Mihajlovič, 1982. *Bijele noći*, Znanje, Zagreb

Dostojevski, Fjodor Mihajlovič, 1982. *Poniženi i uvrijeđeni*, Znanje, Zagreb

Dostojevski, Fjodor Mihajlovič, 1982. *Zapisi iz mrtvog doma*, Znanje, Zagreb

Dostojevski, Fjodor Mihajlovič, 1982. *Kockar*, Znanje, Zagreb

Dostojevski, Fjodor Mihajlovič, 1982. *Zločin i kazna*, Znanje, Zagreb

Dostojevski, Fjodor Mihajlovič, 1982. *Idiot*, Znanje, Zagreb

Dostojevski, Fjodor Mihajlovič, 1982. *Bjesovi I*, Znanje, Zagreb

Dostojevski, Fjodor Mihajlovič, 1982. *Bjesovi II*, Znanje, Zagreb

Dostojevski, Fjodor Mihajlovič, 1982. *Mladac*, Znanje, Zagreb

Dostojevski, Fjodor Mihajlovič, 1982. *Braća Karamazovi I*, Znanje, Zagreb

Dostojevski, Fjodor Mihajlovič, 1982. *Braća Karamazovi II*, Znanje, Zagreb

6.2. Teorijska literatura

- Bahtin, Mihail, 1989. *O romanu*, Nolit, Beograd
- Bahtin, Mihail, 1967. *Problemi poetike Dostojevskog*, Nolit, Beograd
- Braun, Maximilian, 1981. *Bjesovi* (str.74–81) u *Književna smotra*, 1981. Časopis za svjetsku književnost, Godište XIII, Broj 43–44
- DeSchloezer, Boris, 1971. *Neka razmišljanja o strukturi romana F. M. Dostojevskog* (str. 52-60) u *Književna smotra*, 1981. Časopis za svjetsku književnost, Godište XIII, Broj 43–44
- Flaker, Aleksandar (uredio), 1986. *Ruska književnost*, SNL, Zagreb
- Flaker, Aleksandar, 1965. *Ruski klasici XIX. stoljeća*, Školska knjiga, Zagreb
- Fridlender, Georgij M. 1981. *Dostojevski i Nietzsche* (str. 122–137) u *Književna smotra*, 1981. Časopis za svjetsku književnost, Godište XIII, Broj 43–44
- Girard, René, 1978. *Apokalipsa Dostojevskog* (str. 12- 22) u *Književna smotra*, 1981. Časopis za svjetsku književnost, Godište XIII, Broj 43–44
- Holquist, Michael, 1977. *Životopis legije: „Bjesovi“* (str. 81- 90) u *Književna smotra*, 1981. Časopis za svjetsku književnost, Godište XIII, Broj 43–44
- Katunarić, Dražen, 1981. *Dostojevski i metafizika podzemlja* (str. 3–12) u *Književna smotra*, 1981. Časopis za svjetsku književnost, Godište XIII, Broj 43–44
- Kirpotin, V. J. 1970. *Konflikt i žanr* (str. 90–98) u *Književna smotra*, 1981. Časopis za svjetsku književnost, Godište XIII, Broj 43–44
- Krleža, Miroslav, 1977. *Dnevnik 1914–17, Oslobođenje*, Sarajevo
- Kudrjavcev, J. G. 1981. *Dva učitelja* (str. 22–29) u *Književna smotra*, 1981. Časopis za svjetsku književnost, Godište XIII, Broj 43–44
- Kundera, Milan, 2002. *Umjetnost romana*, Meandar, Zagreb
- Kundera, Milan, 2006. *Zavjesa*, Meandar, Zagreb
- Lapšin, Ivan I. 1981. *Estetika Dostojevskog*, Gro Prosveta, Beograd
- Lauer, Reinhard, 2009. *Povijest ruske književnosti*, Golden marketing – Tehnička knjiga, Zagreb
- Lukač, Đerđ, 1958. *Ruski realisti*, Veselin Masleša, Sarajevo
- Lukšić, Irena, 2006. *Ogledi o ruskoj književnosti*, HFD, Biblioteka književna smotra, Zagreb
- Nietzsche, Friedrich, 1999. *O istini i laži u izvanmoralnom smislu*, Matica hrvatska, Zagreb
- Pavličić, Pavao, 2008. *Sve što znam o krimiću*, Ex libris, Zagreb
- Perrot, Jean, 1973. *Ustroj romana Dostojevskog* (str. 29–41) u *Književna smotra*, 1981. Časopis za svjetsku književnost, Godište XIII, Broj 43–44

Pirjevec, Dušan, 2003. *Braća Karamazovi i pitanje o bogu*, AGM, Zagreb

Pozner, Vladimir, 1971. *Dostojevski i pustolovni roman* (str. 41–52) u *Književna smotra*, 1981. Časopis za svjetsku književnost, Godište XIII, Broj 43–44

Sontag, Susan, 2001. *Voljeti Dostojevskog* (str. VII–XX) u Cipkin, Leonid, 2007. *Ljeto u Baden-Badenu*, Ljevak, Zagreb

Žmegač, Viktor, 2004. *Povijesna poetika romana*, Matica hrvatska, Zagreb

6.3. Internetski izvori

<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=3D16033>

Navedena mrežna stranica posljednji je put posjećena radi pisanja ovog rada 31. srpnja 2016. godine.

http://hjp.novi-liber.hr/index.php?show=search_by_id&id=f19kWRJ5

Navedena mrežna stranica posljednji je put posjećena radi pisanja ovog rada 31. srpnja 2016. godine.

http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=eF1gXxE%3D

Navedena mrežna stranica posljednji je put posjećena radi pisanja ovog rada 31. srpnja 2016. godine.

<http://proleksis.lzmk.hr/37258/>

Navedena mrežna stranica posljednji je put posjećena radi pisanja ovog rada 31. srpnja 2016. godine.

http://www.v-ivanov.it/wp-content/uploads/russian_literature_xliv_1998_jackson_ivanov_the_question_of_art.pdf

Navedena mrežna stranica posljednji je put posjećena radi pisanja ovog rada 31. srpnja 2016. godine.