

Univerzitet u Sarajevu
Filozofski fakultet u Sarajevu
Odsjek za komparativnu književnost i bibliotekarstvo

Roman i fenomen tragičnog: od realizma do postmodernizma

ZAVRŠNI MAGISTARSKI RAD

Kandidat: Zerina Kulović

Mentor: Prof. dr. Edin Pabrić

Sarajevo, 2019.

Sadržaj:

| | |
|---|----|
| Sažetak: | 3 |
| 1. Uvod..... | 4 |
| 2. Fenomen tragičnog i forma tragičkog..... | 6 |
| 3. Realizam i fenomen tragičnog, na primjeru romana <i>Idiot</i> , Fjodora Mihajloviča Dostojevskog..... | 17 |
| 3.1 Vremenska organizacija romana | 17 |
| 3.2 Polifonijska struktura, karnevalizacija svijeta i dijalog..... | 19 |
| 3.3 Likovi i odnosi koji se između njih uspostavljaju. Intertekstualni odnosi, dijalog romana <i>Idiot</i> sa romanima <i>Madam Bovari</i> i <i>Dama s Kamelijama</i> | 21 |
| 4. Modernizam i fenomen tragičnog, na primjeru romana <i>Proces</i> , Franza Kafke..... | 36 |
| 5. Postmodernizam i fenomen tragičnog, na primjeru romana <i>Kafka na žal</i> , Harukija Murakamija | 49 |
| (Mit kao antropološka konstanta: mitski susret Kafke i Edipa)..... | 49 |
| 6. Zaključak..... | 63 |
| Bibliografija | 65 |
| Izvori: | 65 |
| Literatura: | 65 |

Sažetak:

U radu će se analizirati način ispoljavanja fenomena tragičnog u romanu, od realizma do postmodernizma, a prije svega će se napraviti jedan kratki osvrt na odnos i razlike između fenomena tragičnog i tragedije kao forme. Nakon toga će se analizirati roman *Idiot*, Fjodora Mihajloviča Dostojevskog, njegova vremenska organizacija, polifonijska struktura, te likovi i odnosi koji se između njih uspostavljaju, što učestvuje u ispoljavanju ovog fenomena. U skladu sa tim, u narednom poglavlju će se analizirati roman *Proces*, Franza Kafke, kao roman koji pokazuje način ispoljavanja tragičnog osjećanja svijeta u romanu modernizma, a u posljednjem segmentu rada pažnja će biti posvećena romanu postmodernizma, na primjeru romana *Kafka na žalost*, autora Harukija Murakamija, koji se poigrava sa odnosom forme romana i fenomena tragičnog, tematiziranjem tragedije kao književne forme i intertekstualnim vezama, prije svega sa romanom *Proces*. Dakle, osnovni cilj rada jeste, prije svega pomoću komparativne i sadržajne analize, osvijetliti mehanizme funkcionisanja fenomena tragičnog u romanu, od realizma do postmodernizma, sa posebnim naglaskom na potrebi da se uspostavi jasna razlika između fenomena tragičnog i forme tragičkog.

Ključne riječi: fenomen tragičnog, forma tragičkog, roman realizma, Fjodor Mihajlovič Dostojevski, *Idiot*, roman modernizma, Franz Kafka, *Proces*, roman postmodernizma, Haruki Murakami, *Kafka na žalost*.

1. Uvod

Predmet teme ovog rada jeste odnos romana i fenomena tragičnog, tj. različiti načini ispoljavanja samog osjećaja tragičnosti u romanu, od perioda realizma do perioda postmodernizma. Iako je tragedija, kao književna vrsta, danas izumrla, fenomen tragičnog je kao osjećaj često inkorporiran u svijet romana. Antička tragedija je mogla na neki eksperimentalni obzor iznijeti bilo koje pitanje, postaviti bilo koju dilemu, ali se uvijek vraćala ispravnosti zakona. Dakle, drama, tragedija, je omogućavala gledateljima/čitateljima, prelazak postavljene granice, suočavanje sa smrtnošću i svime što to suočavanje nosi sa sobom, što je u skladu sa Aristotelovim shvatanjem tragedije. Međutim, roman postavlja pitanje šta se desi onda kada nestane taj kosmički okvir, kada se sve prebaci u čovjeka, u pojedinca. Dakle, u radu će se govoriti o odnosu romana i fenomena tragičnog u okviru epohe realizma, modernizma i postmodernizma, pri čemu će se kao književni izvori koristiti roman *Idiot*, Fjodora Mihajloviča Dostojevskog, *Proces*, autora Franca Kafke i roman *Kafka na žalju*, autora Harukija Murakamija.

Čovjek je biće koje postavlja pitanja. Pitanja se nameću onog momenta kada postanemo svjesni sebe, svoje krhkosti, svoje prolaznosti, prolaznosti onih oko nas. Pitamo se i pokušavamo dati odgovor, ali nijedan odgovor ne zadovoljava u potpunosti našu potrebu za pravom istinom. Pitanja šta smo?, tko smo?, od kada smo?, odakle smo došli na ovaj svijet i kamo idemo nakon njega?, da li uopšte negdje idemo?, šta je to dobro, a šta zlo?, su pitanja koja nas proganjaju cijelog života. Tu su, kao aura koja nas obavija, uvijek prisutna ali potisnuta. Potisnuta jednim od mogućih odgovora. Čovjek je mislio da razumom može objasniti cijeli svijet, da razumom može odgovoriti na ona elementarna pitanja i dati definicije koje će biti konačne. Djelo Dostojevskog je svjedok bunta koji se će se suprotstaviti takvom načinu razmišljanja, bunta koji želi promijeniti svijet, svjedok jednog vremena, ili bolje reći, krize jednog vremena, krize koja proizilazi iz osjećanja nepravde, osjećanja da nam neke od definicija izmiču. Tek što dobijemo osjećaj da smo nešto uspjeli definirati, sama definicija, smisao, isklizne iz naših ruku, kao kada uhvatimo leptira u letu, zarobimo ga svojim rukama, pobjedonosno se smiješimo, širimo sklopljene dlanove i ugledamo голу kožu, osmijeh nestaje sa lica, definicija je pobjegla, a ostaje pitanje- šta smo uopšte htjeli sa tom definicijom? „Današnji razum teško prihvata filozofiju koja mu predlaže nekoliko osnovnih principa.“¹ Razum ne prihvata, kako navodi Lav Šestov u svojoj knjizi *Dostojevski i Niče, filozofija*

¹ Šestov Lav: *Dostojevski i Niče, filozofija tragedije*. Beograd: Slovo ljubve, 1979, str. 29

tragedije, prisustvo više različitih mišljenja, pa nas čak i prisustvo dva takva mišljenja dovodi do zamora.

Osjećanje nepravde nas gura nepovratno u propast. Iz njega nastaje srdžba, bijes koji teži osveti. Iz takve srdžbe ne može nastati ništa drugo nego jedno tragično iskustvo. Još od *Starog zavjeta* nam je jasno da će krv liti na sve strane, da će čovjek i njegovo iskustvo biti prelivevi krvlju. Već nam djelo Dostojevskog pokazuje šta se dešava sa svijetom, sa ljudima u tom svijetu, kada se ukine hijerarhija. Romani koji će se analizirati u ovom radu postavljaju ona osnovna pitanja: da li čovjek može biti slobodan, šta je to sloboda, šta se desi onda kada je čovjek bar prividno slobodan, da li ima pravo na ubistvo, šta se dešava onda kada dobro donese zlo. To su djela koja nam pokazuju kako je ljudsko iskustvo primarno tragično, kako se svijet polako osipa, a ideja dobra, koja bi trebala promijeniti svijet na bolje, samo će da učvrsti, da ubrza, da bude katalizator tom osipanju svega.

2. Fenomen tragičnog i forma tragičkog

Čovjek je jedno nezadovoljno biće. Nezadovoljni smo, prije svega, jer smo smrtni, i po prirodi nas zanima odnos života, smrti i besmrtnosti. Jasno nam je, kako navodi Edin Pabrić u svojoj knjizi *Priča i ideologija: semiotika književnosti*, „da je čovjek konačan i da ne mogu a da ga ne uzbuđuju problemi uzajamnog odnosa života i smrti.“² Tijelo će se raspasti, toga smo svjesni, ali šta je sa onim što nazivamo dušom? Walter Kaufman će u svojoj knjizi *Tragedija i filozofija*, reći da čovjek ne može da podnese onu vrstu mirovanja koju opisuje i Dante u posljednjim krugovima *Pakla*. Tu je Kokit, rijeka plača, rijeka koja se ledi pokretima Luciferovih krila – ledi se od grijeha. „Bežimo ne toliko od patnje drugih, koliko od smrti u ledu. Ono čemu težimo nije blaženstvo, nego opasnost. Čak i vatra pre nego led.“³ Ta hladnoća, mrtvačka ukočenost, umrtvljenost u ledu nas užasava, smrt nas plaši do te mjere da bismo radije izgorjeli. „Tamo gde moral pada na dno, tamo se život gasi.“⁴

Tragedija je rođena, kako govori Niče, od dionizijskog, od onog razuzdanog, karnevalskog, i nestaje sa „vedrinom teorijskog čovjeka“⁵, ali je kao osjećaj inkorporirana u sve aspeke našeg života, „žanrovski oblik tragičnog se“, kako navodi Pabrić, „može pronaći gotovo u svim vrstama umjetnosti.“⁶ Dakle, forma tragičkog nestaje, ali je fenomen tragičnog i dalje prisutan u raznim vrstama umjetnosti.

Ne postoji iskustvo koje mora biti neposredno, koje se mora desiti direktno nama da bismo o nekom fenomenu nešto znali. Međutim, postoji jedno iskustvo koje moramo doživjeti da bi ga pojmlili, a to je smrt, ali njega možemo imati i putem identifikacije. Činjenica da o strahu od smrti i težnji ka besmrtnosti govori i *Ep o Gilgamešu* dodatno podcrtava važnost i čovjekovu zaokupljenost ovim fenomenom. Gilgameš klone pred strahom od tog iskustva koje smo toliko udaljili od sebe da nam izgleda tuđe, kao da se dešava nekom drugom. Od smrti se distanciramo, ona kao da se uvijek dešava nekom drugom, ali se dešava nama i samo kada se identificiramo sa nekim, sa nečijom smrću, sa nečijim nestankom, osjetimo jezu i strah. Gilgameš se identificira sa Enkiduom. Enkidu umire i Gilgameša obuzima panika. Velikog heroja obuzima panika i strah! Strah je toliko snažan da ga tjera da traži besmrtnost. Voljan je sići u podzemni svijet, voljan je skupiti hrabrosti i približiti se tom mjestu samo da

² Pabrić Edin: *Priča i ideologija: semiotika književnosti*. Sarajevo: Centar samouprava, 2016. str. 70

³ Kaufmann Walter: *Tragedija i filozofija*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1989. str. 10

⁴ Kulenović Tvrko: *Lektira II: (ogledi i prikazi)*. Sarajevo, Svjetlost, 1984, str. 92

⁵ Nietzsche Friedrich: *Rođenje tragedije*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1983, str. 8

⁶ Pabrić Edin: *Priča i ideologija: semiotika književnosti*. Sarajevo: Centar Samouprava, 2016, str. 70

bi saznao kako se od njega udaljiti, udaljiti toliko da ga više nikada ne vidi, udaljiti se i postati besmrtnan. Gilgameš uzvikuje: *Hoću da uništim duhove smrti, neka prestane njihovo kliktanje.*⁷ Jan Kott u svojoj knjizi *Kameni potok* govori o tome kako postoji jedno odvajanje u svemu što radimo, a to je odvajanje na tuđe i vlastito, odvajanje na nešto od čega se distanciramo i nešto što prisvajamo. „Jer, šta je smrt? Na nivou diskursa svi znamo da ćemo umreti. Čovek sam, prema tome moram da umrem. Svaka smrt, čak najbolnija, kao iskustvo je tuđa, a ne vlastita smrt.“⁸ Sama tragedija ne govori o smrti, smrt nije njena tema. Ona govori o nemogućnosti dostizanja beskonačnosti, vječnosti. To su pojmovi koji nam izmiču do te mjere da ih ne možemo ni zamisliti, probamo zamisliti beskonačnost i uvijek zamislimo neku konačnost. Ako bismo živjeli u beskonačnosti, ako bismo živjeli vječno, ne bismo radili ništa. Smrt je neka vrsta motivacionog sredstva, ona nas gura naprijed, ona nas upozorava na vrijeme.

U jednom trenutku svijest o smrtnosti naglo oživljava, i kao alarm nas budi iz one uljuljanosti, uspavanosti i mekoće baršunastih jastuka maštanja. Ernest Becker u svojoj knjizi *Poricanje smrti*, kaže kako nas u isto vrijeme i užasava, ali i zadivljuje sukob sa smrtnošću, sukob konačnog i beskonačnog. „Najviše se divimo hrabrosti suočavanja sa smrću. Takvoj odvažnosti odajemo naše najveće i nepokolebljivo poštovanje. Ona nas dira duboko u srce jer nismo sigurni koliko bismo bili hrabri mi sami. Kad vidimo čovjeka koji se hrabro suočava sa vlastitim uništenjem, mi isprobavamo najveću pobjedu koju čovjek može i zamisliti.“⁹ Dakle, divimo se onome koji se suočava sa smrću, ali se ne identficiramo sa njim, ne identificiramo se sa likovima u romanu, već se sa situacijom u kojoj su se likovi našli, pitamo se šta bismo mi uradili kada bi se našli u takvoj situaciji. „Svaki put kada se pred čovekom pojavi dilema- uništi sebe ili osudi na uništenje druge, najdublji i najtajanstveniji instinkti kod čovjeka ustaju u odbranu onog individualnog *ja* kome su zapretile opasnosti.“¹⁰ Ako zastanemo bar na tren, ako se zamislimo nad sobom, vidjet ćemo koliko smo na nivou svakodnevnice tužni i nezadovoljni, a to utiče i na način na koji gledamo svijet, onda nam postaje jasno da je pojavna stvarnost ta koja će se oblikovati na osnovu priče koju nosimo u sebi. „Priča je ta koja daje besmrtni smisao prolaznosti stvari.“¹¹

⁷ *Gilgameš: sumersko-babilonski ep*; prijedov Satanišlav Preprek. Sarajevo: Veselin Masleša, 1991, str. 119.

⁸ Kott Jan: *Kameni potok: (eseji)*. Beograd: Književne novine, 1990, str. 108

⁹ Becker, Ernest: *Poricanje smrti*. Zagreb: Itro Naprijed, 1998. str. 16

¹⁰ Šestov, Lav: *Dostojevski i Niče, filozofija tragedije*. Beograd: Slovo ljubve, 1979, str. 28

¹¹ Pobrić, Edin: *Priča i ideologija: semiotika književnosti*. Sarajevo: Centar Samouprava, 2016, str. 70

„Pakao, čistilište i raj nisu za nas, osim onoliko koliko su sve troje ovde i sada, na ovoj zemlji.“¹² Možemo sa sobom nositi ideju pakla, čistilišta i raja, ponositi se Danteovom koncepcijom, ponositi se time što smo uspjeli struktuirati, jasno i precizno na vertikalu postaviti ono što nas čeka, ono što mislimo da nas čeka nakon smrti. Preko smrti smo, što je paradoksalno, život prenijeli u vječnost. Međutim, ništa nam od toga nije potrebno, to nije za nas, jer mi nismo ni negdje gore, ni negdje dolje, mi smo sada i ovdje, na zemlji, gdje vrijeme teče, gdje nismo ni u vječnom blaženstvu, ni u vječnoj zarobljenosti u ledu. Tragedija dolazi iz sudara konačnog- onoga što jesmo, i beskonačnog- onoga što želimo biti. Iz svega toga proizilazi osjećaj melanholije, saznanje da imamo veliki problem, a da ga nikako ne možemo riješiti. „Čovek pazi da ne ode na nebo, i da ne siđe u pakao. Ne veruje ni u čistilište ni u očišćenje. S realnošću se ne suočava niti je može zaboraviti, ne može ni plakati, ni smejati se.“¹³ To je neodređen osjećaj, ne možemo ga definirati, a što je od najgore od svega, taj nas osjećaj polako umrtvljuje i tjera nas na ono mirovanje koje nas užasava, tjera nas da se pretvorimo u led.

Ono što uspijeva književnost, umjetnost, jeste da uhvati pojedine trenutke, detalje, i da ih stavi u prvi plan. Nauka to ne čini, religija to ne čini. Nauka, iako stoji, kako kaže Edin Pobrić u svojoj knjizi *Univerzum simpatije: od slučaja do nužnosti*, nasuprot religiji, želi, baš kao i religija, svijet obuhvatiti u cjelini, pričajući o cjelini, o svijetu od njegovog nastanka do nestanka, ali opet ne uspijevaju obuhvatiti vrijeme, ne uspijevaju objasniti život i onu priču u nama. Nauka želi putem uzročno-posljedičnih veza da nas dovede do nekih prapočetaka, do momenta nastanka svijeta, što nije moguće. Nismo u mogućnosti ni u vlastitom životu odrediti početke nekih događaja, jer smo i sami u vremenu, jer i sami stojimo u jednoj nestabilnoj tački. To je slično koncepciji imaginarnog vremena, smjeru tog vremena koji, kako navodi Pobrić, „ne poznaje tačke početka i kraja.“¹⁴ Niče navodi kako se nauka ne može razumjeti u okvirima nauke, za njeno razumijevanje je potrebno preskočiti te naučne okvire i zakoračiti u umjetnost, nauka mora biti „postavljena na tlo umjetnosti“¹⁵ i tek tada se može vidjeti ono što Niče naziva „problemom znanosti.“¹⁶

¹² Kaufmann Walter: *Tragedija i filozofija*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1989, str. 10

¹³ Isto, str. 10

¹⁴ Pobrić Edin: *Vrijeme u romanu: od realizma do postmoderne*. Sarajevo: BH Most, 2006, str. 67

¹⁵ Nietzsche Friedrich: *Rođenje tragedije*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1983, str. 9

¹⁶ Isto, str. 9

Taj trenutak predstavlja, kako navodi Pabrić, „dodir vječnosti s vremenom koji omogućava sadašnjost.“¹⁷ U tom trenutku je moguć život, to je sjecište vremena i vječnosti, dvaju suprotnih pojmova. Kada kažemo vrijeme, to je kao da smo rekli prolaznost, umiranje, odmah zamišljamo ljudski život koji će imati svoj početak i svoj kraj, a kada kažemo vječnost, ne mislimo na kraj, vječnost ne podrazumijeva prolaznost. Upravo to sjecište vremena i vječnosti omogućava, kako objašnjava Pabrić u gore navedenoj knjizi, razumijevanje tri vremenske dimenzije.

„S romanom netragični likovi postaju junacima tragičnih situacija.“¹⁸ Kod Dostojevskog do izražaja dolaze te tragične situacije u koje su likovi gurnuti, u koje likovi upadaju, jer je u prvom planu odnos sa drugim. Likovi, porodice sa kojima se susrećemo u romanu *Idiot* su „slučajne jedinice.“¹⁹ U antičkoj Grčkoj, kako navodi Aristotel u svojoj *Poetici*, tragični usud, tragična sudbina je nešto što je unaprijed određeno, junak je rođen kao tragičan, junak je uzvišen, stil tragedije je uzvišen, junaci su polubogovi, nisu slučajno odabrani. Jan Kott, u gore navedenoj knjizi, kaže kako se u Tebi dešava nekoliko krvavih tragičnih krugova, a ona ostaje ista, ništa se ne mijenja jer nema razumijevanja historije, jer smo u mitskoj slici svijeta. Bez vremenske dimenzije razumjeti ne možemo ništa, sa njom smo rođeni, baš kao što je junak antičke tragedije rođen sa svojim tragičnim usudom, određenim prije njegova začeća. Kako navodi M. Anderson u svom tekstu *Sušтина tragedije*, „grčka tragedija bila je namenjena čovekovim težnjama, njegovom srodstvu sa bogovima, njegovom beskonačnom, slepom pokušaju da se izdigne iznad svojih požuda i čistog animalizma u svet u kome postoje druge vrednosti osim zadovoljstva i održanja.“²⁰

Heroji ostaju smrtni zbog onog ljudskog u sebi. Zašto taj dio ljudskosti nosi sa sobom toliko teško breme- breme smrti, od kojeg bježe i heroji? Bogovi su pohlepni, škrti, i za sebe su rezervisali vječni život. Oni ne mare za to šta će se desiti sa smrtnicima. Ljudi umiru, dok bogovi ostaju tu zauvijek. Međutim, do dodira svjetova mora doći pa nastaju heroji, kao nešto što je iznad ljudi, neki polubogovi koje ljudi obožavaju, a bogovi iskušavaju. Heroj je predstavnik jedne zajednice, on je taj koji istražuje, koji, kako navodi Muhamed Dželilović u svojoj knjizi *Kalhasovo proročanstvo*, ruši postavljene granice, i pokazuje nama šta će se desiti ako probamo učiniti nešto slično. Ako je u antičkoj Grčkoj heroj taj koji mora izaći ispred kolektiva i dokazati svoj tragični usud, on je žrtva koju bogovi prinose na tom

¹⁷ Pabrić Edin: *Vrijeme u romanu: od realizma do postmoderne*. Sarajevo: BH Most, 2006, str. 20

¹⁸ Pabrić Edin: *Priča i ideologija: semiotika književnosti*, Sarajevo: Centar Samouprava, 2016, str. 71

¹⁹ Pabrić Edin: *Vrijeme u romanu : od realizma do postmoderne*, Sarajevo: BH Most, 2006, str. 117

²⁰ *Rađanje moderne književnosti: Drama*; priredila Mirjana Miočinović, Beograd: Nolit, 1975, str. 345

žrtveniku, krvavoj timeli mitske slike svijeta, a prinose je upravo toj slici. Prinose žrtvu vertikalnom ustrojstvu svijeta, gdje je čovjek smješten negdje između heroja i životinja, gdje na vrhu vertikale sjede bogovi, kao što se u srednjovjekovnoj vertikali čovjek nalazi između anđela i životinja, gdje je đavo ispod, a Bog iznad. „U suštini, heroj je prvi pokušaj da se odgovori na pitanje: šta je čovjek?“²¹ Da bi došao do odgovora heroj mora, kako navodi Anderson, spoznati proturječnosti u sebi, mora spoznati svoj tragični usud i promatrati širom otvorenih očiju sve svoje nedostatke, dakle, „junak koji dolazi do centralnog otkrića drame ne sme biti savršen čovek.“²² Da bi definirao samog sebe, heroj mora stati iznad sebe, sa skalpelom u ruci i secirati, anatomske precizno skidati sloj po sloj, ovojnici po ovojnici i onako krvavih ruku zaključiti da čovjek nije samo specifičan raspored ćelija. Definirati svoje nedostatke znači promatrati svijet širom otvorenih, zapaljenih, skoro pa izgorjelih čula, vidjeti pakao u sebi, u svima, gdje postoje samo crvi koji polako sisaju, razlažu napuklu zemaljsku kuglu koja im se sama nudi kao truhla jabuka što je neko bezbrižno, s dozom gađenja, bacio pored puta.

Likovi u romanu *Idiot* moraju spoznati svoje nedostatke i tragične situacije u koje su gurnuti, moraju spoznati svijet oko sebe, te doći do tragičnog usuda koji proizilazi iz toga da su to netragični likovi u tragičnim situacijama. Knez Miškin mora pokazati da sa sobom nosi inertnu, neaktivnu dobrotu, Nastasja Filipovna treba shvatiti da je ona jedini lik koji može primiti Miškinovu dobrotu, mora spoznati prirodu te dobrote, te činjenicu da ona neće pristati na samilost, „junak mora da načini neko otkriće; ono mora na njega delovati emotivno; ono mora izmeniti smer njegovog postupanja u radnji.“²³ V. Bogdanov kaže kako je Dostojevski „sav borba“²⁴, te kako u njegovim djelima „nalazimo jednu opštu crtu, manje ili više prisutnu u svemu što je on pisao; bol za čovekom.“²⁵ Toga postaju svjesni neki od likova u romanu *Idiot*, i upravo ih ta bol za čovjekom, za sobom, čini tragičnim junacima koji su svjesni svog tragičnog usuda, time oslikavajući težnju Dostojevskog da pronade „čoveka u čoveku.“²⁶ Konstantna borba, umrtvljenost u ledu i vreline vatre, čine paradoksalnom, proturječnom, misao koju Dostojevski izlaže u ovom romanu. Baudrillard u svojoj knjizi *Inteligencija zla ili pakt lucidnosti* govori o toj čovjekovoj rascijepljenosti, o činjenici da je čovjek razvaljen, da nije nešto što je cjelovito, da se u nama javljaju proturječja od kojih okrećemo glavu:

²¹ Dželimović Muhamed: *Kalhsovo proročanstvo*. Sarajevo: Connectum, 2006, str. 127

²² *Rađanje moderne književnosti: Drama*; priredila Mirjana Miočinović, Beograd: Nolit, 1975, str. 343

²³ Isto, str. 342

²⁴ Dostojevski Fjodor Mihajlovič: *O umetnosti*. Niš: Gradina, 1974, str. 8

²⁵ Isto, str. 7

²⁶ Isto, str. 7

„Istodobno snažno žudimo za događajem, bilo kojim događajem pod uvetom da je izniman. Isto tako snažno žudimo za tim da se ništa ne dogodi, da stvari ostanu na svome mestu po cenu samog zahladnjenja egzistencije, koja je i sama nepodnošljiva. Otuda iznenadna grčenja i proturječni osjećaji koji proizilaze iz njih: veselje i užas.“²⁷

Ako je slika svijeta vertikalna, ako čovjek mora podići ili spustiti glavu da bi vidio ono što ga okružuje, da bi vidio druge, onda u prvi plan dolazi hijerarhija, moral, moralno podučavanje kolektiva, upozorenje da se ne pređe granica. Kako navodi Dželilović, nastojanje da se upozori na postojanje jasne granice koju čovjek ne smije preći, nastojanje da se čovjeka održi u okvirima vertikale, „ideja zlatne sredine i ravnoteže, proistekla iz surove homerovske slike svijeta i ideja harmonije u ljudskoj duši i ljudskom ponašanju susrele su se i na području etike i na području estetike.“²⁸ Miloš Đurić kaže kako je tragedija bila „filosofia dia paradeigmaton“²⁹, tj. imala je izražen aspekt podučavanja. Tu Đurić prevodi stihove pjesnika Timokla, koje ću ovdje prenijeti u cjelosti, jer sažimaju važnost antičke tragedije i njen uticaj na čitatelje/gledatelje, nastojanje da se čovjeka održi u okviru vertikale, da se održi ideja zlatne sredine i ravnoteže:

*Čuj, prijatelju, da ti kažem koju reč.
Od prirode je čovek vezan za muke,
i mnoge jade život nosi u sebi,
pa sebi, eto, ovu nađe utehu:
kad jade duh mu sopstvene zaboravi,
on tuđom patnjom svoju dušu zabavi,
pa odlazi s uživanjem i s poukom.
Ta gledaj kakvu korist svako dobiva
od tragičara. Kad siromah uvidi
da Telef prosjak posta veći od njega,
već lakše svoju podnosi nemaštinu.
A ko je mahnit, isceli ga Alkmeon.
Kad bole oči, eto slepih Finida.*

²⁷ Baudrillard Jean: *Inteligencija zla ili pakt lucidnosti*. Zagreb: Ljevak, 2006, str. 128

²⁸ Dželilović Muhamed: *Kalhsovo proročanstvo*. Sarajevo: Connectum, 2006, str. 134

²⁹ Đurić Miliš: *Patnja i mudrost: studije i ogledi o helenskoj tragediji*. Titograd: Grafički zavod, 1962, str. 25

Ko žali dete, isceli ga Nioba.
Hromoću lakša sudba Filoktetova.
A bedan starac doznaje za Eneja.
Ko uzme na um da su sve te nevolje,
pa još i veće, drugi preturili već,
sam onda svoje jade lakše uzdiše.³⁰

Antička tragedija, na prvi pogled, govori o čovjeku, postavlja pitanje slobode i individualnosti, ali vidimo da tu zapravo nema čovjeka, nema pojedinca, nema individualnosti i slobode. Kako objašnjava Dželilović, „čim se upitamo šta je čovjek uopšte, šta je čovjek kao takav, vidimo kako je on iznad svakog od nas pojedinačno: uvijek postoji jači, mudriji, brži, ljepši... Kad, dakle, kažemo čovjek uopšte, zapravo mislimo nad-čovjek.“³¹ Dakle, mali čovjek je taj koji treba da promatra patnje heroja, da uči iz tih grešaka koje su postavljene prije rođenja samih heroja, i da slijepo gleda u zakone i granice koje postavljaju bogovi. Ideja zlatne sredine, između ostalog, počiva na binarnim opozicijama, a roman je, kako navodi Pabrić, „sve suprotno.“ „Zahtjev romaneskne riječi nije da sudi, nego da razumije.“³²

Pokušajmo zamisliti antičku tragediju kao majku, kao biće koje je postalo majka i prije nego što je dijete u njenoj utrobi začeto. Tragedija u svojoj utrobi nosi tragični usud heroja, a heroj, kao dijete koje će rasti u njoj, hrani se tragičkom krivicom, tragični usud je prvo što će okusiti i prepoznati kao takvo, sebi svojstveno, i tako u krug, u nedogled. Sila koja pokreće ovaj proces jeste mitska slika svijeta, bogovi koji su postavili i odredili granice koje se ne smiju preći, a koje se povremeno moraju preći samo da bi se pokazalo kako to nije dozvoljeno. Kada je tu unaprijed određena krivica, tu je i unaprijed određen sud, unaprijed određena kazna i tok suđenja. Roman, dakle, ne sudi, nego se trudi shvatiti i razumijeti. Jozefa K. će okruživati aura neke krivice, ali jasno definisane krivice nema, sud je nedodirljiv, nije isklesan u kamenu. K. pravi neku vrstu postojanja i nepostojanja, bivanja i nebivanja u samom sebi i po tome je on tragični junak koji se nosi po svom tragičnom kobu, kao da mu je krivica sudbinski namijenjena, a umire kao pseto, mijenja priču, iznevjerava svoju bit kao ljudskog bića. U skladu sa tim, Jozefa K. možemo zamisliti kako ustaje (roman nam to

³⁰ Đurić Miloš: *Patnja i mudrost: studije i ogledi o helenskoj tragediji*. Titograd: Grafički zavod, 1962, str. 26

³¹ Dželilović Muhamed: *Kalhsovo proročanstvo*. Sarajevo: Connectum, 2006, str. 126

³² Pabrić Edin: *Priča i ideologija: semiotika književnosti*. Sarajevo: Centar Samouprava, 2016, str. 71

dozvoljava, preobražavajući se u neko od lica naše savremenosti), vadi nož iz srca i nastavlja hodati tim svijetom, na potpuno isti način, istim ritmom. Možemo zamisliti komadiće njegovog tijela kako se spajaju i, još jednom, po ko zna koji put, prave čovjeka-funkciju. Poetikom slučaja, odbacivanjem postojanja jednog okamenjenog početka, Dostojevski je nagovijestio ono što čini Kafka. Jozef K. nema prezime, knez Lav Nikolajevič Miškin ima i ime, i prezime i titulu, ali šta stvarno znamo o njemu? Kafkini junaci, kaže Bihalji-Morin u svojoj knjizi *Graditelji moderne misli*, „nisu kadri da se brane jer u stvari imaju isuviše razumijevanja. Imaju razumijevanja čak i za svoje mučitelje. Ne mogu da mrze.“³³ Zar to nije nešto što bismo mogli reći i za kneza Miškina? Rogožin će ga napasti, ubiti Nastasju Filipovnu, drugi likovi će ga ismijavati, praviti od njega sadržaj svojih tračeva, ali on ima razumijevanja, previše razumijevanja, ne može da mrzi, pri čemu je svijet u kojem se nalazi knez Miškin drugačiji od svijeta u koji je smješten Jozef K.

Kako navodi Artur Miler u svom tekstu *Tragedija i običan čovek*, „grci su mogli da ispituju i samo božansko poreklo svojih običaja a da se vrate ispravnosti zakona.“³⁴ Grci su mogli na neki eksperimentalni obzor iznijeti bilo koje pitanje, postaviti bilo koju dilemu, ali su se uvijek vraćali toj ispravnosti zakona. Dakle, drama, tragedija, je omogućavala gledateljima/čitateljima, prelazak postavljene granice, suočavanje sa smrtnošću i svime što to suočavanje nosi sa sobom, što je u skladu sa Aristotelovim shvatanjem tragedije. Međutim, šta se desi onda kada nestane taj kosmički okvir, kada se sve prebaci u čovjeka, u pojedinca? Roman govori o pojedincu, i kako navodi Edin Pabrić u svojoj knjizi *Vrijeme u romanu: od realizma do postmoderne*, roman je namijenjen pojedincu i govori o pojedincu, iako, kako upozorava Pabrić, svaki roman u sebi nosi dvije vremenske ose. To su „subjektivno-psihološka“, koja govori o pojedincu i „historijska“, kroz koju se oslikava neko društvo, jer ne smijemo zaboraviti da je čovjek jedno društveno biće. Te dvije ose, „obuhvataju totalitet čovjekovih moralnih i intelektualnih preokupacija.“³⁵ Sukob tih vremenskih osa će doći do izražaja kod Dostojevskog, odnos društva i pojedinca se izoštrava, svijet se sa vertikale spušta na horizontalu. Likovi više neće morati dizati ili spuštati pogled da bi vidjeli druge. Drugi je tu, sa drugim se razgovara, a sve to doprinosi boljem razumijevanju fenomena tragičnog u romanima Dostojevskog. Kada se kosmički okvir prebaci na nivo čovjeka kao pojedinca,

³³ Bihalji-Merin Oto: *Graditelji moderne misli u literaturi i umetnosti*. Beograd: Prosveta, 1965, str. 294.

³⁴ *Radanje moderne književnosti: Drama*; priredila Mirjana Miočinović, Beograd: Nolit, 1975, str. 361

³⁵ Pabrić Edin: *Vrijeme u romanu : od realizma do postmoderne*. Sarajevo: BH Most, 2006, str. 26-27

postaje nam jasno ono što Pobrić zaključuje: „Roman čija se dimenzija tragičkog, za razliku od drame redovno ispoljava u govoru tišine- u neizrecivosti, samo je sljedbenik tragedije.“³⁶

V. Hazenklever u svom tekstu *O tragičnom*, kaže da bilo koji oblik spoznaje, saznanja, postaje tragičan onda kada u prvi plan dolazi poređenje čovjeka i postavljene granice. „Ako se granica prekorači, mišljenje je prevaziđeno; kauzalnost je ukinuta; logičke formule ne dokazuju više ništa.“³⁷ Dostojevski će, u svijetu ratia, u svijetu jasno postavljenih uzročno-posljedičnih veza, ukinuti kauzalnost, dokazati da logičke formule više ne funkcionišu. U tragičkoj formi, u antičkoj tragediji, specifičnu atmosferu tragičnosti izazivao je heroj koji nije čovjek, nego polučovjek, polubog. Heroj je predstavljao zlatnu sredinu, on je bio primjer, eksperiment, pokusni kunić koji treba da pokaže kako živjeti, kako ne preći postavljenu granicu i ne porušiti kosmičke principe. Dostojevski je u svom dnevniku iz 1873. godine zapisao jednu bilješku koju je nazvao *Sredina*. Tu Dostojevski kaže kako „čineći čoveka zavisnim od svake greške u organizaciji društva, teorija sredine ga dovodi do apsolutne bezličnosti, do potpunog oslobođenja od bilo kakve lične moralne obaveze, od svake samostalnosti i dovodi ga do najodvratnijeg ropstva koje se može zamisliti.“³⁸ Dostojevski, kao svjedok krize jednog vremena, kao pisac koji propituje svijet oko sebe, primjećuje to odvratno ropstvo, i spuštajući svijet na horizontalu onemogućava postojanje jasne sredine i granice. Time je Dostojevski najavio i postmodernizam, gdje se, kako navodi Tvrтко Kulenović, „ljudske vrijednosti raspoređuju po horizontali, jedna pored druge, a ne na vertikali, jedna iznad druge.“³⁹

Aristotel kaže da: „Tragedija ne podražava samo radnju koja je zaobljena, nego i događaje koji izazivaju strah i sažaljenje, a to se najviše dešava onda kad se događaji razvijaju protiv očekivanja, a još više kad se razvijaju protiv očekivanja jedni zbog drugih.“⁴⁰ U romanu *Idiot* ubistvo se ne događa protiv očekivanja, ali strah i sažaljenje koji su izazvani na taj način ostavljaju još jači utisak na nas čitatelje, jer smo od samog početka svjesni da će se to dogoditi. Mi ne želimo da se ubistvo dogodi, ali to ne možemo spriječiti i jasno nam je da ga nijedan lik ne može spriječiti. Ono što Dostojevski želi jeste da promatramo spektar emocija, da promatramo gradaciju, i što se više bližimo kraju vidimo i shvatamo da je to neizbježno, te da shvatimo da je roman priča o pojedincu. Dostojevski želi da shvatimo kako su kosmički

³⁶ Pobrić Edin: *Priča i ideologija: semiotika književnosti*. Sarajevo: Centar Samouprava, 2016, str. 71

³⁷ *Radanje moderne književnosti: Drama*; priredila Mirjana Miočinović, Beograd: Nolit, 1975, str. 220

³⁸ Dostojevski Fjodor Mihajlovič: *Dnevnik pisca 1873*. Beograd: Partizanska knjiga, 1981, str. 120.

³⁹ Kulenović Tvrтко: *U Savremena tumačenja književnosti i književnokritičko naslijeđe XX stoljeća*. Sarajevo: Sarajevo Publishing, 2006, str. 552

⁴⁰ Aristoteles: *O pesničkoj umetnosti*. Beograd: Dereta, 2002. str. 17

okviri neodvojivi od usamljenog pojedinca. Takvu tendenciju vidimo i u drami XIX stoljeća. U Ibzenovoj drami *Divlja patka*, lik Jalmar će reći da je, kada je bio najtužniji i dok je prolazio kroz krizu u svom životu, mislio da će, kada pogleda kroz prozor, vidjeti neko apokaliptično ili postapokaliptično stanje, pomrčinu sunca, ljude koji pate kao on. Kada je stvarno pogledao kroz prozor, Jalmar je vidio sunce koje sija kao da se **ništa** ne događa, vidio je ljude s osmjesima na licu, ljude koji razgovaraju kao i obično. Heroj kao da pamti ono što je nekada bio, forma pamti sadržaj, pamti taj kosmički okvir i itekako ga je svjesna. Roman, kao forma koja je, kako navodi Pabrić, „najbliža pojavnoj stvarnosti“⁴¹, na najbolji način pokazuje odnos čovjeka prema svijetu koji ga okružuje, roman pamti sadržaj tragedije i fenomen tragičkog. Sve ono što se dešava u romanu *Idiot*, dešava se u likovima, i promatrano izvana izgleda kao da se ništa ne događa, sunce će nastaviti sijati, ljudi će nastaviti živjeti. Miškinovi napadi epilepsije opisani su tako da predstavljaju ono što se dešava u čovjeku, u liku koji osjeća nevolju koje dolazi. Govoreći o različitim načinima na koje je, u epovima, pa i u tragedijama, predstavljano djelovanje bogova, Mirče Elijade u svojoj knjizi *Istorija vjerovanja i religijskih ideja* kaže: „Božanski modalitet definisali su snaga i prostorna transcendentalnost, tj. olujno nebo kojim odjekuje grmljavina.“⁴² Olujno nebo, munje i grmljavina, predstavljali su djelovanje bogova, prisutnost bogova, nebo, kosmos koji učestvuju u patnji heroja. U gore spomenutom *Epu o Gilgamešu*, lik Enkidu će sanjati silazak u podzemni svijet, sanjat će tamu, mrak u kojem ništa ne vidi, iako osjeti pogled, nekoga ko u njega gleda ukočeno, osjeti i čuje nebo koje se trese, dok knez Miškin osjeća oluju i grmljavinu u sebi, kroz sebe. Ubistvo Nastasje Filipovne je, također, opisano sa stanovišta likova koji su joj bili najbliži, dok je, sa nekog šireg stanovišta, to ubistvo ostalo na nivou svakodnevnice, jedan u nizu tračeva, glasina. Ako je roman štivo o pojedincu namijenjeno pojedincu, onda čitatelj dolazi u prvi plan kao još jedan od dokaza tog premiještanja kosmičkih granica u čovjeka kao pojedinca.

Na pitanje- šta je to tragično?, jako je teško dati odgovor. Walter Kaufmann nas u svojoj knjizi *Filozofija i tragedija*, suočava sa jednom dilemom, sa jednim osjećajem kojeg smo svi svjesni. Pitanje je, da li je tragičnije, tj. šta je tragičnije, kada se pred smrću nađe mlada osoba koja ima cijeli život pred sobom, ili neka starija osoba. Kaufmann nas pita da li je tragičnije to što je Raskolnikov ubio staru lihvarku, „do čijeg je postojanja malo kome stalo“⁴³, ili npr., to

⁴¹ Pabrić Edin: *Priča i ideologija: semiotika književnosti*. Sarajevo: Centar Samouprava, 2016, str. 70.

⁴² Elijade Mirče: *Istorija vjerovanja i religijskih ideja: od kamenog do Elusinskih misterija*. Beograd: Karijatide, 1991, str. 54

⁴³ Kaufmann Walter: *Tragedija i filozofija*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1989, str. 236

što je Rogožin ubio mladu Nastasju Filipovnu. Ovdje je bitno napomenuti i ponoviti to da tragedija ne govori o smrti, za nju nije važno pitanje same smrti, već suočavanje sa smrću, oni koji se suočavaju sa smrću. Smrt tu nije važna u smislu oplakivanja mladog tijela koje će se raspasti. „Težište je na tome da se svaka patnja ne smatra tragičnom.“⁴⁴ Nije svaka patnja tragična, smrt stare lihvarke u *Zločinu i Kazni* ne vidimo kao tako tragičnu, njena patnja nam nije predočena kao tragična, dok je patnja, smrt Nastasje Filipovne, tragična. Ona je jedini lik koji može da primi ideju dobra koju sa sobom nosi knez Miškin, i utoliko je njena smrt tragičnija. Dakle, dobrota i ljepota predstavljaju tragične fenomene kada su oživotvoreni u svijetu koji ih ne podnosi, koji počiva na tračevima i skandalima, o čemu će više govora biti u narednom poglavlju.

⁴⁴ Kaufmann Walter: *Tragedija i filozofija*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1989, str. 238

3. Realizam i fenomen tragičnog, na primjeru romana *Idiot*, Fjodora Mihajloviča Dostojevskog (Osnovni elementi romana i način na koji ti elementi utiču na stvaranje fenomena tragičnog)

3.1 Vremenska organizacija romana

Kategorija vremena je kod Dostojevskog, kako navodi Mila Stojnić u svojoj knjizi *Ruski pisci*, razvijena na dva nivoa, na jednoj strani su stvarne akcije junaka, a na drugoj strani stoje njihova maštanja, htijenja. „U suštini, on vremensko jedinstvo ostvaruje uništenjem vremena, a vreme uništava paralelizmom dešavanja.“⁴⁵ To je spojeno u jednu cjelinu, kako navodi Stojnić, karakterom i to karakterom koji ima sva obilježja *mislećeg bića*.⁴⁶ Misleće biće karakterišu kontradiktornosti, paradoksi, odnos između stvarnih akcija i želja, odnos između onoga što jeste i onoga što želi biti. „I ta kontradikcija i nedoumica mogu biti jedan od mnogobrojnih planova ovog polifonijskog romana-tragedije.“⁴⁷ Djelo Dostojevskog je, kao što je već rečeno, svjedok jednog vremena koje će se suprotstaviti dotadašnjem načinu razmišljanja, težnji ka definicijama, težnji ka razumijevanju svijeta u cjelini. „Na prelazu između realizma i modernizma nalazi se djelo Dostojevskog.“⁴⁸ On će, u jednu ruku, nagovijestiti i doba u kojem danas živimo, doba za koje ne možemo dati definiciju i opis, jer ne znamo šta je to što živimo, ne znamo koje je osnovno načelo kojim bi trebalo da se vodimo. Za tragediju kao vrstu u jednom takvom svijetu nema mjesta, ali je sam taj svijet tragičan. „Pitanje da li je tragedija mogućna u naše vreme zvuči paradoksalno zato što je tragično baš to vreme. Ako mi nismo bili očevici tragedija, ko jeste!“⁴⁹

Vrijeme, tj. odnos likova prema vremenu određuje i njihovu ulogu u romanu i njihov položaj na vrijednosnoj skali Dostojevskog. „Na najnižem mjestu njegove vrijednosne skale nalaze se oni koji, zapravo imaju historijsko-biografski doživljaj vremena (npr. Jpančini).“⁵⁰ Tu, na dnu vrijednosne skale, pored Jpančinih koji brinu o proticanju vremena, koji se plaše da će im kćeri ostariti i da se neće moći udati, nalazi se i Ipolit. On je lik koji je sav u

⁴⁵ Stojnić Mila: *Ruski pisci*. Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika, 1972, str. 177

⁴⁶ Isto, str. 177

⁴⁷ Isto, str. 177

⁴⁸ Pobrić Edin: *Vrijeme u romanu : od realizma do postmoderne*. Sarajevo: BH Most, 2006, str. 99

⁴⁹ Kaufmann Walter: *Tragedija i filozofija*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1989, str. 236

⁵⁰ Pobrić Edin: *Vrijeme u romanu : od realizma do postmoderne*. Sarajevo: BH Most, 2006, str. 118

vremenu, na smrtnoj je postelji, bitan mu je svaki trenutak. On čeka smrt, a u vremenu smo potpuno onda kada nešto čekamo, tada vrijeme polako počinje da nas guta. Ipolitu je svaki tren značajan toliko da mu postaje bitno sačekati izlazak sunca da pročita svoje pismo, neku vrstu ispovijesti. A kada Ipolit pomisli da više nema vremena, da je trenutak koji je čekao iščezao, dolazi momenat suočavanja sa smrću, sa prolaznošću i slijedi očajnički krik, jedna scena na osnovu koje shvatamo da su vrijeme i prolaznost ono u što je Ipolit uronjen, scena prepuna vremenskih odrednica, gdje se stalno spominju sati, minute, izlazak sunca, kraj:

Ipolit koji je pri kraju Lebedevljeva izlaganja bio zaspao na divanu, naglo se probudi, baš kao da ga je tko munuo pod rebra, strese se, pridigne, pogleda oko sebe i problijedi; gledao je čak nekako prestrašeno, a kad se svega prisjeti i sve pojmi, na licu mu se ocrta gotovo prava strava. - Što, razilazite se? Gotovo je? Sve je gotovo? Izišlo je sunce?- zapitkivaše uznemireno, hvatajući kneza za ruku,- Koliko je sati? Za boga miloga koliko je sati? Prespavao sam. Jesam li dugo spavao?- nadoda gotovo očajnički, baš kao da je prespavao nešto od čega mu zavisi, u najmanju ruku, cijela sudbina.⁵¹

Vrijeme koje će biti potrebno da se pokrene tragični ciklus jeste jedan dan. To je vrijeme za koje će knez Miškin doživjeti transformaciju koja mu je potrebna da uđe u društvo, u kuću Jpančinovih, da upozna Nastasju Fulipovnu, itd. „Radnja prvog dijela romana počela je u devet sati ujutro, završila se oko dvanaest sati navečer. Ali to naravno nije dan tragedije.“⁵² Dan tragedije je kondenzovan, u njemu su gusto prikazani svi ključni momenti u životu heroja, Edip će na taj način saznati sve ono što ga određuje- saznat će koja je njegova tragična krivica. Dostojevski kao da se poigrava sa tim vremenom koje prođe od izlaska do zalaska sunca, prvi dio romana prikazuje dan Miškinovog povratka u Rusiju, a odnosi koji se uspostavljaju prilikom prvog susreta neće se mijenjati, tj. neće doći do razvoja odnosa između likova. Kao da kroz cijeli roman promatramo one ključne tačke koje vidimo u antičkoj tragediji, ali sada raspoređene, distribuirane.

Dostojevski nam pokazuje koliko je tragičan naš odnos prema vremenu, odnos prema svijetu koji nas okružuje. Knez Miškin će u domu Jpančinovih ispričati niz priča, a svaka od njih sadrži u sebi nešto od onog tragičnog. Između ostalog, tu je i priča o čovjeku koji je očekivao smrtnu kaznu, koji se suočio sa smrću, i imao vremena tek toliko da na neki način sumira svoj život. U tim trenucima za koje smatra da će mu biti posljednji, čovjek misli jedino

⁵¹ Dostojevski Fjodor Mihajlovič: *Idiot, roman u četiri dijela*. Zagreb: Znanje Zagreb, 1986, str. 364

⁵² Pobrić Edin: *Vrijeme u romanu: od realizma do postmoderne*. Sarajevo: BH Most, 2006, str. 108

o vremenu, svojih posljednjih pet minuta će da rasparča, da po važnosti podijeli ono što treba učiniti i o čemu treba misliti. On je, kao Ipolit, potpuno u vremenu, uronjen je u vrijeme i proces umiranja. Dok čeka smrtnu kaznu kune se sam sebi da kada bi se nekim čudom izvukao iz te situacije, nikada više ne bi uzalud potrošio ni minutu. Čudo se desi, čovjek bude spašen, te minute neće biti njegove posljednje. Dobit će još vremena, a s njim neće uraditi ništa, nastaviti će živjeti kao i prije i upravo tu leži ona tanka linija ironije koja nužno rađa tragičnost. Već sam napomenula da je smrt neka vrsta motivacionog sredstva, sile koja nas gura naprijed. Kada je suočen sa smrću čovjek misli o vremenitosti, o životu, o tome šta bi bilo kada bi dobio još samo malo vremena, a kada to i dobije, zaboravlja na prirodu smrti kao motivacionog sredstva. To potvrđuje tezu postavljenu u prethodnom dijelu ovog rada- vječnost nije za nas. Ako je nakon pet minuta suočenosti sa smrću, čovjek počeo da razmišlja o vremenu i to vrijeme dobio, a s njim nije uradio ništa, onda nam je jasno da vječnost, koja uopšte nije vrijeme, koja ne podrazumijeva prolaznost, nije za nas. Tragičnost svijeta koju nam pokazuje Dostojevski, između ostalog, leži i u tome, u našoj težnji ka vječnosti, u težnji ka nečemu za što nismo stvoreni.

3.2 Polifonijska struktura, karnevalizacija svijeta i dijalog

Bahtin će strukturu romana Dostojevskog nazvati polifonijskom. Taj termin je preuzeo iz muzike i mi se pitamo- zar nije sva muzika polifonijska, višeglasna? Jeste, ali ono što čini specifičnom strukturu romana Dostojevskog jeste činjenica da svaki od glasova u toj strukturi možemo čuti pojedinačno, a opet znamo da pripadaju nekoj cjelini. Dostojevski je svoje djelo, kako navodi Pabrić, „za razliku od svojih savremenika, organizovao prije svega u prostoru, a ne u vremenu.”⁵³ Baš zbog toga struktura njegovog romana teži ka dramskoj formi.⁵⁴ Tu su uzročno-posljedične veze jake do te mjere da istiskuju vrijeme. Život je dat u punoj gustini, sa maksimalno pojačanim vezama između događaja, a sve se, što je paradoksalno, kako navodi Pabrić, zasniva na slučaju. „Unutar takve strukture svoje mjesto je našao avanturistički siže koji se opet razvija iz karnevalske forme.”⁵⁵ Karnevalska forma zahtijeva uništavanje hijerarhije, obaranje vertikale. Kada je čovjek na vertikali sistema vrijednosti, kao u srednjem vijeku, on nema autoritet, nalazi se negdje u sredini. Ako bi se, bar na tren, pokušao izvući iz vertikale, počinio je grijeh, a ako ostane na svom mjestu i gleda ka gore, ide u raj. Na vertikali

⁵³ Pabrić Edin: *Vrijeme u romanu: od realizma do postmoderne*. Sarajevo: BH Most, 2006, str. 100

⁵⁴ Isto, str. 113

⁵⁵ Isto, str. 99

je jasna hijerarhija, čovjek može ići ili gore ili dolje, tu se ne mogu sresti i upoznati drugi. Dostojevski postavlja likove na horizontalu i šetajući se njome, oni moraju sresti jedni druge. Roman je, dakle, zamišljen u prostoru, ali ne bilo kojem prostoru. Prostori su karnevalski, gdje se svako može sresti sa svakim, „gdje se posredstvom različitih hronotopa susreta uspostavlja dinamička bezvremenost, momenat prekoračenja praga, krize, preloma.“⁵⁶

U jednom takvom svijetu u prvi plan mora doći dijalog, i to ne, kako navodi Bahtin u svojoj knjizi *Problemi poetike Dostojevskog*, dramski dijalog, jer u toj vrsti dijaloga do izražaja ne može doći jedinstvo raznolikosti koju vidimo u polifonijskoj strukturi. U prvi plan dolazi dijalog kao osnova življenja, dijalog kao osnova svega, i time će Dostojevski, kako navodi Bahtin, u potpunosti raskinuti sa tradicijom dotadašnjih romana realizma. Realizam kod Dostojevskog „nije zasnovan na spoznaji, već na prodiranju u drugog, potvrđivanjem tuđeg ja ne kao objekta, već kao subjekta.“⁵⁷ Ako je u prvom planu dijalog, ako sve teži dijalogu, onda likovi ne miruju, ne šute, njima nisu odrezani jezici, oni stanu pored svog tvorca i kako navodi Bahtin, oni se bore sa njim, raspravljaju se sa njim. Ali, kod Dostojevskog, lik nije samo lik, svaki od likova je nosilac jedne ideje, likovi postaju, kako navodi Pobrić, „ljudi-ideje“, ne mogu zakoračiti, progovoriti, ni misliti a da se ta ideja koju nose u sebi ne ispolji. U romanu *Idiot*, dijalog i ispoljavanje ideja kroz dijalog je izraženo do te mjere da, kako kaže Mila Stojnić, likovi ništa ne rade, ništa se ne dešava, oni samo govore, „radnja romana se iscrpljuje u govorenju.“⁵⁸ Stojnić nas upozorava na to da ako bi nas neko pitao ko je taj knez Miškin, mi ne bismo mogli odgovoriti, jer knez Miškin nije samo knez Miškin, on nije samo on. Knez Miškin predstavlja posebnu ideju, poseban ugao gledanja na svijet, ali i na sebe samog, a jedan te isti svijet promatran iz različitih uglova može izgledati kao neki drugi svijet. Walter Kaufmann će reći kako nas sama tragedija tjera da promatramo svijet iz različitih uglova, „tragedija poziva ljude da se poistovete čas s ovim, čas s onim likom, da jednu situaciju sagledavaju iz raznih uglova i da razmišljaju o vrednostima svake od njih.“⁵⁹ To na neki način od nas traži i Dostojevski, tom polifonijskom strukturom u kojoj možemo čuti više glasova sa njihovom punom autentičnošću, jasno možemo razlučiti koji glas kome pripada, kroz njihove dijaloge vidimo suprotstavljanje različitih pogleda na svijet, kroz njihove pozicije u društvu možemo vidjeti na koji način ponekad i kontekst kreira sudbinu. Gledajući likove Nastasje Filipovne i Aglaje Jevančič, shvatamo da je simbolički u

⁵⁶ Pobrić Edin: *Vrijeme u romanu: od realizma do postmoderne*. Sarajevo: BH Most, 2006, str. 99

⁵⁷ Bahtin Mihail: *Problemi poetike Dostojevskog*. Beograd: Nolit, 1967, str. 12

⁵⁸ Stojnić Mila: *Ruski pisci*. Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika, 1972, str. 184

⁵⁹ Kaufmann Walter: *Tragedija i filozofija*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1989, str. 268

pitanju jedna žena ali predstavljena iz dvije različite perspektive, osvjetljena pod drugačijim uglom, i pitamo se šta bi bilo sa Nastasjom Filipovnom da je odrasla u kontekstu u kojem odrasta Aglaja, pa se u tom smislu i ličnost razlikuje od karaktera. Miškinova neaktivna dobrota nam omogućava da u Aglaji Jevančin vidimo Nastasju Filipovnu, ženu koja pravi skandale, dok nam sa druge omogućava da u Nastasji Filipovnoj vidimo ženu kakva je Aglaja Jevančin, čime se njihove osobine isprepliću, te nam postaje jasno da bi to mogla biti jedna te ista žena okupana sa dva različita konteksta. Aglaja i Nastasja su predstavnice načela ljepote, a ljepota je nešto što će ponajviše uticati na kneza Miškina koji će, kao nositelj ideje dobra, biti razapet između njih načela ljepote predstavljenog na dva različita načina.

3.3 Likovi i odnosi koji se između njih uspostavljaju. Intertekstualni odnosi, dijalog romana *Idiot* sa romanima *Madam Bovari* i *Dama s Kamelijama*

Mila Stojnić kaže kako Dostojevski „između slobode i života stavlja znak jednakosti, sloboda je uslov za kretanje, ona je uslov za savlađivanje prostora to znači i za najmaterijalnije osećanje vremena.“⁶⁰ Nikolaj Berđajev u svojoj knjizi *Duh Dostojevskog* kaže: „sloboda se nalazi u središtu shvatanja sveta kod Dostojevskog. I onaj njegov prigušeni phatos nastaje iz slobode.“⁶¹ Šta znači to da phatos, da patnja proizilazi iz slobode? Onda kada nestaje slobode, nestaje i života, kada prestane kretanje i putovanje prestaje i život, sve što postoji na ovom svijetu kreće se, a ono što miruje mrtvo je. U skladu s tim, kako navodi Berđajev, romani Dostojevskog, „su tragedije, iskustvo čovekove slobode.“⁶² U antičkoj Grčkoj ljudi su znali samo za jednu vrstu slobode, znali su za „racionalnu slobodu“, dok je sa kršćanstvom, sa Kristom, došlo do razdvajanja na „slobodu dobra i slobodu zla.“⁶³

Jean Baudrillard kaže kako u patnjama onih koje Bog iskušava, prije svega u Jobovim riječima možemo čuti: „Zar je čovjek nešto više da od njega radiš tako veliku stvar? Da ga svaki čas iskušavaš? Ne budeš li se udaljio od mene i ne ostaviš li me samo, barem na tren, neće li to biti samo da završiš sa mnom?“⁶⁴ Čovjek je protjeran iz raja jer se zapitao šta je to sloboda i šta bi se desilo kada bi kušao komadić te slobode. Kušajući slobodu, čovjek ostaje bez nje, ona postaje „umjetno stanje.“⁶⁵ Sloboda dobra budi slobodu zla, a dualna priroda

⁶⁰ Stojnić Mila: *Ruski pisci*. Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika, 1972, str. 161

⁶¹ Berđajev Nikolaj: *Duh Dostojevskog*. Zagreb: Niro, 1981, str. 67

⁶² Isto, str. 67

⁶³ Isto, str. 71

⁶⁴ Baudrillard Jean: *Inteligencija zla ili pakt lucidnosti*. Zagreb: Ljevak, 2006, str. 49.

⁶⁵ Isto, str. 49.

slobode se najbolje može vidjeti u ovom romanu, u liku kneza Miškina, i kroz njegovu „impotentnu dobrotu.“⁶⁶ Đavo u pustinji iskušava Isusa, Sina božijeg, a on, ne učinivši to što je od njega tražio đavo, čovjeku daje slobodu, i kreće u misiju određenu prije njegova rođenja, spasiti cijeli svijet, oprati svijet od grijeha. Dostojevski nam pokazuje šta se desi kada Isus Krist dođe u društvo koje nagovještava i naše doba. Pokazuje nam kako je tada Krist nesvjestan svog razornog uticaja, čini sve suprotno od onoga za što je rođen i za što je patio, tj. ne čini ništa, udaljava se od arhetipa kojeg vežemo za njegov lik i postaje prazna ljuštura koja nikoga ne može spasiti.

Artur Miler kaže da tragedija upućuje na neprijatelje čovjekove slobode, „revolucionarno preispitivanje postojane sredine jeste ono što zastrašuje.“⁶⁷ Dostojevski, zaista, čovjeku nudi put ka slobodi, ali taj put nije jednostavan, to je put koji tjera čovjeka „da bludi na njemu sablažnjavan neobičnim prividenjima, vođen varljivom svetlošću koja ga vuče u još dublju tamu.“⁶⁸ Ako je između slobode i života stavljen znak jednakosti, a iz slobode izlazi phatos, to samo znači da riječ život trebamo shvatiti u njenom punom značenju, kao jedan znak koji u našu svijest priziva i druge znakove, u obzir moramo uzeti i življenje i umiranje. Kada kažemo riječ život kao da smo rekli i riječ smrt, bez života nema smrti, bez smrti nema života. Kada putujemo simuliramo sam život, ali kako navodi Kaufmann: „Neka putovanja nisu čisto uživanje. Nailazi se na užase, koji nisu svi daleki. Opažanje se bolno izoštrava.“⁶⁹ Jednim takvim susretom počinje i roman *Idiot*.

Prva scena u romanu je izuzetno važna „jer čovjek se kod Dostojevskog“, kako navodi Pobrić, „nikada ne podudara sam sa sobom“⁷⁰, jednom čovjeku je potreban drugi, a na samom početku romana dolazi do sukoba različitih ideja, do suprotstavljanja dvaju svjetova, i odnosi koji se uspostavljaju tada, pomalo zlokobna atmosfera koja nastaje održava se, kao što je već napomenuto, do kraja romana. Radnja počinje u vagonu treće klase, koji je sam po sebi jedan karnevalski prostor i on, kako navodi Bahtin, „zamenjuje trg, gde se u familijarnom kontaktu sreću ljudi raznih položaja.“⁷¹ Trg predstavlja centar narodnog života, „on kao da se koristio pravima eksteritorijalnosti u svetu službenog poretka i službene ideologije, on je uvijek ostajao za narod.“⁷² Tamo gdje je narod je i mjesto okupljanja, mjesto održavanja karnevala,

⁶⁶ Pobrić Edin: *Vrijeme u romanu: od realizma do postmoderne*- Sarajevo: BH Most, 2006, str. 111

⁶⁷ *Rađanje moderne književnosti: Drama*; priredila Mirjana Miočinović, Beograd: Nolit, 1975, str. 361

⁶⁸ Berđajev Nikolaj: *Duh Dostojevskog*. Zagreb: Niro, 1981, str. 70

⁶⁹ Kaufmann Walter: *Tragedija i filozofija*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1989, str. 10

⁷⁰ Pobrić Edin: *Vrijeme u romanu: od realizma do postmoderne*. Sarajevo: BH Most, 2006, str. 101

⁷¹ Bahtin Mihail: *Problemi poetike Dostojevskog*: Beograd: Nolit, 1967, str. 166

⁷² Bahtin Mihail: *Stvaralaštvo Fransa Rablea*. Beograd: Nolit, 1978, str. 196

slavlja, plesa, života, tu se sve odvija slučajno, bez jasnog reda. Knez Miškin će sasvim slučajno sjediti nasuprot Rogožina, sasvim slučajno će zapodjenuti razgovor, a slučaj će biti nagoviješten još na prvoj stranici romana. Pisac, pri opisu prvog susreta kneza Miškina i Rogožina kaže:

*Da su znali jedan o drugom zbog čega su osobito zanimljivi u tom trenutku, začudili bi se, dakako, **slučaju** što ih je tako neobično smjestio jedan nasuprot drugom u vagonu trećeg razreda varšavskog vlaka.*⁷³

Ličnost je podložna promjenama i vremenu, dok su karakteri završeni. Bahtin u svojoj knjizi *O romanu*, kaže kako se u romanu ne trebaju nalaziti završeni likovi kao što je to slučaj sa epom. Ono što radi Dostojevski jeste da u svoje romane stavlja ličnosti koje ostaju otvorene, ne dozvoljava im promjene kojima teže, pretvara ih u „ljude-ideje“, a stavlja ih u karnevalske prostore. U tome, između ostalog, leži tragičnost i atmosfera izgubljenosti. U takvom svijetu likovi moraju sretati jedni druge, a u svemu tome nam je strašno neugodno zbog nekih od likova, najčešće zbog kneza Miškina, jer je on taj kojem se postavljaju najteža pitanja, ona pitanja života i smrti. Miškinu se smijemo, smijemo se i Don Kihotu, ali taj smijeh u jednom trenutku prelazi u izraz užasa, izraz spoznaje koju ti likovi nose sa sobom. Pokazuju nam, kako navodi Pobrić, da je svijet protkan ironijskim diskursom, „ironija je usmjerena na drugog i predstavlja smijeh skriven iza ozbiljnosti.“⁷⁴ Miškinu se možemo smijati, a ono što je skriveno iza tog smijeha je duboka spoznaja fenomena tragičnog koji nas obilježava kao ljudska bića. Berđajev navodi kako je za Dostojevskog najvažnija tema čovjek, i to čovjek koji nije samo homo sapiens, nego čovjek kao „mikrokozmos“, pa „rešiti problem čoveka, znači rešiti problem Boga.“⁷⁵

U samom središtu tog karnevalsog svijeta nalazi se knez Miškin, lik koji je, kako navodi Bahtin, „ambivalentan“. Ta njegova ambivalencija odgovara osnovnim zakonitostima karnevala i karnevalskog prostora, koji je sam po sebi ambivalentan. Walter Benjamin u svom eseju o ovom romanu kaže kako mi u suštini ne znamo ništa o knezu Miškinu, on je bio i ostaje jedna velika nepoznanica, pokraj njegovog lika moramo staviti upitnik. To je čovjek koji sa sobom nosi ideju dobra, on je „nestvaran kao zamišljena zemljina osa, provučen kroz centar od početka do kraja romana.“⁷⁶ Tako postavljen, on se ne može definisati i kao što je

⁷³ Dostojevski Fjodor Mihajlovič: *Idiot, roman u četiri dijela*. Zagreb: Znanje Zagreb, 1986, str. 7

⁷⁴ Pobrić Edin: *Priča i ideologija: semiotika književnosti*. Sarajevo: Centar Samouprava, 2016, str. 74.

⁷⁵ Berđajev Nikolaj: *Duh Dostojevskog*. Zagreb: Niro, 1981, str. 49

⁷⁶ Stojnić Mila: *Ruski pisci*. Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika, 1972, str. 180

već spomenuto, njega ne možemo odrediti, ne možemo reći ko je on, njega ne možemo, kako navodi Stojnić, razumjeti mimo okvira, bez konteksta u kojem se nalazi, a njegov kontekst je ideja apsolutnog dobra koju sa sobom nosi, a dobro ne može bez zla, kao što život podrazumijeva smrt, tako i ideja dobra podrazumijeva, tj. priziva ideju zla. „Poput zlata koje je kad se izdvoji iz zlatonosne rude tako meko da mu se mora dodati neki metal veće tvrđine da bi se moglo oblikovati u predmete, i on je mek i neotporan na život.“⁷⁷ U ideju dobra se mora umiješati ideja zla, ne bi li se to dobro moglo kovati i oblikovati. Knez Miškin je neotporan na život do te mjere da će uništiti jedan svijet bez ikakvog djelovanja, biće dovoljno samo njegovo prisustvo i osjećaj koji budi u drugim likovima, a budi ono najgore. On je u taj svijet, kako navodi Stojnić, „pao s neba“⁷⁸ i svojim dolaskom je poremetio planove i tok života svih likova. Upropastit će planove Tockog da se riješi Nastasje Filipovne, Ganjine planove za bogaćenje, uništiti će Rogožinove planove, unijet će nemir kod Jpančinovih, on će u Aglaji Jpančin probuditi ženu koja pravi skandale, u njoj će probuditi Nastasju Filipovnu. Miškin, tj. njegov život je, kako to objašnjava Walter Benjamin, „besmrtnan.“⁷⁹ Međutim, to nije onaj tip besmrtnosti koju želi Gilgameš. U besmrtnosti kneza Miškina „je upravo život smrtnan, besmrtni su, međutim, telo, snaga, ličnost, duh u svojim različitim vidovima“.⁸⁰ Njega niko ne može dotaći i spoznati suštinu, iz njega zrači Isus Krist, i kako navodi Stojnić, one Isusove riječi- „ne dotiči me se!“⁸¹ On se našao sam među ljudima, „kao okomito u nebo vinuti zašiljeni vrh obeliska- uzvišen u svojoj jednostavnosti.“⁸² Iako je postavljen u centar svijeta i svojom jednostavnošću zadivljuje i plaši, užasava i privlači, neki od likova će mu prići, ali kako navodi Stojnić, ti likovi će se naći kao pred suncem, koje prijete da će spaliti, da će uništiti sve što mu se približi više nego što je dozvoljeno, ili pak kao insekti, kao muhe oko neke lampe. Miškin je okružen drugima, a ono što ga obilježava je, kako navodi Walter Benjamin, usamljenost, „skoro do gubljenja zrela usamljenost.“⁸³ Njegovu usamljenost pojačava prisustvo drugih, kao što tišinu naglašava zvuk, njegovu besmrtnost naglašava smrtnost onih oko njega. Mušice, likovi koji se približavaju izvoru svjetlosti koji ih privlači, jednostavno će da umru, svjetlost će da ih spali, da ih uništi. U tome leži dualnost slobode o kojoj govori Dostojevski, dobro donosi zlo.

⁷⁷ Stojnić Mila: *Ruski pisci*. Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika, 1972, str. 180

⁷⁸ Isto, str. 181

⁷⁹ Walter Benjamin: *Eseji*. Beograd: Nolit, 1974, str. 224

⁸⁰ Isto, str. 224

⁸¹ Stojnić Mila: *Ruski pisci*. Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika, 1972, str. 180

⁸² Isto, str. 180

⁸³ Walter Benjamin: *Eseji*. Beograd: Nolit, 1974, str. 224

„Postoji samo jedan, večni prigovor protiv Boga – postojanje zla u svetu.“⁸⁴ Aurelije Augustin u svojoj knjizi *O državi božijoj*, kaže da Bog potvrđuje svoje prisustvo, „prisustvom zla na svijetu, pokazuje svoju djelotvornost upravo diobom dobara i zala.“⁸⁵ Time je prisustvo zla, na neki način opravdano, i ono je od Boga dato, ono je tu, đavo je tu da bi se vidjelo ko je pravi vjernik a ko nije, da se napravi razlika, kako kaže Augustin, između „slame i zlata koji gore u istom ognju, gdje zlato blista a slama se dimi.“⁸⁶

Nikolaj Berđajev taj paradoks objašnjava paradoksom, a to je da Bog postoji ako postoji i zlo, da nema zla ne bi bilo ni Boga, on ne bi služio ničemu, ne bi imao nikakvu ulogu, ne bi imao od čega da zaštititi svijet. Lešek Kolakovski u svojoj knjizi *Đavo u istoriji*, kaže kako *borba između Boga i đavola nije veseo prizor*, i mi smo učesnici te borbe, „naša sudbina se odlučuje na ratištu, po kome se krećemo i igramo. To zvuči trivijalno, ali, kao i mnoge trivijalne istine, i ova zaslužuje da bude ponovljena.“⁸⁷ Baš zbog toga, ogromna koncentracija dobra, koja je sva inkorporirana u knezu Miškinu mora izazvati zlo u drugima, i to onda predstavlja dokaz postojanja Boga i upravo zbog toga Bahtin figuru kneza Miškina, naziva ambivalentnom, karnevalskom.

„Ruševine povijesti- tračak sada slomljene ljepote, obeščašćena dobrota, iskrivljene istine, potoci suza, rijeke krvi, brda leševa- sve to potrebno je nekako popraviti.“⁸⁸ Miroslav Volf u svojoj knjizi *Zrcalo sjećanja* kaže kako je ove ruševine prošlosti potrebno na neki način platiti, isplatiti dug prema prošlosti, i na tome leži sam duh kršćanstva. Međutim, pitanje je kako to učiniti. Dostojevski doslovno baca Isusa Krista u svijet i pokazuje šta bi se sa njim desilo, tj. šta bi njegovo prisustvo izazvalo i podstaklo. Za ruševine je potrebno iskupiti se, pa knez Miškin pripovijeda o tim ruševinama, sa sobom nosi priče o ljudima koji se suočavaju sa smrću, o odnosu djece prema smrti i prema onim slabijim, sa sobom u đepu nosi onu natruhlu zemaljsku kuglu koju je neko bacio pored puta.

Kako je knez Miškin, ta zamišljena osa u odnosu na koju se ravna cijeli svijet, postavljena kao ambivalentna, onda su svi likovi u ovom romanu ambivalentni. Sve ličnosti, na početku romana, nose te karnevalske maske koje u sebi objedinjuju karnevalsku ambivalentnost. Maske će polako početi da padaju, niže se skandal za skandalom, a skandal

⁸⁴ Berđajev Nikolaj: *Duh Dostojevskog*. Zagreb: Niro, 1981, str. 80

⁸⁵ Aurelije Augustin: *O državi božijoj*. Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1982, str. 31.

⁸⁶ Aurelije, Augustin: *O državi božijoj*. Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1982, str. 31.

⁸⁷ Kolakovski, Lešek: *Đavo u istoriji*. Banjaluka: Glas, 1989, str. 69

⁸⁸ Volf Miroslav: *Zrcalo sjećanja: Ispravno pamćenje u nasilnu svijetu*. Rijeka: Exlibris, 2011, str. 58

predstavlja „ona situacija kada se nivo privatnog podiže na nivo javnog“⁸⁹, to znači da je kućno ognjište razoreno, to znači da više nema stida, nema začuđenosti i iznenađenja. Taj niz skandala tjera maske da popucaju i ono što je bilo lično, ono lice koje se nalazilo ispod maske, sada postaje javno, a skandali kao takvi stvaraju „jedan duhovno-vještački medij.“⁹⁰

Lav Šestov će za kneza Miškina reći da je on jedna „praznina, ništa. I još kakva je njegova uloga? On stoji među dvjema ženama i kao paganski idol klanja se čas na jednu, čas na drugu stranu.“⁹¹ On kao praznina, kao jedna ideja ne čini ništa, ali će time njegova uloga u svijetu biti najdestruktivnija. Ne možemo naći ni jednu akciju kneza Miškina koja bi nam dala do znanja da on nešto čini u tom svijetu, on je jednostavno došao i tu je njegovo lično djelovanje prestalo. Dovoljno je samo njegovo prisustvo da na akciju pokrene druge likove, Rogožin će krenuti da ga napadne nožem, on će pasti i doživjeti napad epilepsije, a povodom toga neće učiniti ništa, Rogožin će zaklati Nastasju Filipovnu, a on neće učiniti ništa. On je praznina, ali praznina koja svojom jednostavnošću i ispražnjenošću nerivra i doslovno istiskuje, cijedi, kao da filtrira ono najgore, zlo u drugima, i tjera da to izađe na površinu, podstiče nastanak skandala i pucanje karnevalskih maski. Knez Miškin, kako navodi Mila Stojnić u gore spomenutoj knjizi, stoji nasuprot Lebedeva, koji izgovara proročke, sudbonosne riječi. Lebedev kao tumač Apokalipse predstavlja čovjeka koji govori o kraju vremena, on kroz svoja tumačenja predstavlja „vreme idelopoklonstva zlatnom teletu, vreme suvremene vladavine novca.“⁹² Knez Miškin stoji sa druge strane, kao ideja dobra, a ne izgovara takve proročke, velike riječi, on je sav u jednostavnosti, on ne propovjeda o vjeri, ne propovjeda o dobroti, ali i on i Lebedev predstavljaju, kako navodi Stojnić, dvije krajnosti, ni jedan ni drugi se ne snalaze u svijetu koji ih okružuje, „Miškina u tom svetu smatraju umobolnim, Lebedeva budalom.“⁹³

Pored kneza Miškina, kao utjelovljenje ideje dobra, stoje Nastasja Filipovna i Aglaja Jpančin, kao utjelovljenje ljepote. „U tom mračnom svetu u kome tuđe svetli Miškinova dobrota, u času kad njime prolazi treću crni jahač Apokalipse oglašen pijanim govorima Lebedeva, na krst stradanja između dobra i zla raspeto je načelo ljepote.“⁹⁴ I Nastasja i Aglaja teže knezu Miškinu, toj smrtonosnoj svjetlosti, nadmeću se oko njega koji ih je zaveo svojom dobrotom i jednostavnošću, svojim neočekivanim odgovorima na postavljena pitanja.

⁸⁹ Pobrić Edin: *Vrijeme u romanu: od realizma do postmoderne*. Sarajevo: BH Most, 2006, str. 106

⁹⁰ Isto, str. 101

⁹¹ Šestov Lav: *Dostojevski i Niče, filozofija tragedije*. Beograd: Slovo ljubve, 1979, str. 127

⁹² Stojnić Mila: *Ruski pisci*. Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika, 1972, str. 181

⁹³ Isto, str. 181

⁹⁴ Isto, str. 181

To načelo ljepote, utjelovljeno u likovima Nastasje i Aglaje za koje je prethodnim dijelovima rada nagoviješteno da u suštini predstavljaju istu ženu, će imati najviše uticaja na kneza Miškina, jer će jedino Nastasja Filipovna biti spremna primiti ideju dobra, ali ono što nju čini tragičnom junakinjom, ono što njenu poziciju čini tragičnom jeste to što ona tu dobrotu može, ali neće prihvatiti. Tragični heroj je, kao što smo mogli vidjeti u prethodnom poglavlju, svjestan sebe, svjestan je svog položaja u svijetu, svog tragičnog nedostatka. Miler kaže kako „nedostatak, ili pukotina u karakteru nije, zapravo, ništa i ne mora biti ništa drugo do njegova urođena nevoljkost da ostane pasivan pred onim što smatra izazovom upućenom njegovom dostojanstvu, njegovoj slici o svom pravom položaju. Samo su pasivni, oni koji sudbu prihvataju bez aktivnog otpora, bezgrešni.“⁹⁵ U svijetu koji ne može da podnese ideju dobra, jedino je Nastasja Filipovna ta koja može podnijeti dobrotu, ali je odbija, jer ne može da podnese milosrđe, jer je to ona vrsta dobrote koja se odnosi na brigu za druge, to je milostinja koja vrijeđa njeno dostojanstvo, zbog čega ona ne može ostati pasivna.

Ferenc Feher u svojoj knjizi *Pesnik antinomija*, kaže kako su likovi u romanima Dostojevskog do te mjere zarinuti u ideje koje nose sa sobom, u pogled na svijet kojeg nose sa sobom, da je „neizbežna njihova međusobna borba, i - dokle god ostaju na tlu antinomija, neizbežna je njihova uzajamna propast.“⁹⁶ Sukobljavanje ideja i katastrofa, propast koja iz toga proizilazi nešto je čega smo svjesni od samog početka romana *Idiot*, tako da napetost, strah i uzbuđenje koje stvara odmotavanje radnje, počiva upravo na kontrastima i paradoksima, na pažljivoj gradnji plodnog tla za rast antinomija.

Tragični heroj se, kako navodi Alvin B. Kernan u svojoj knjizi *Character and Conflict*, dvoumi. Nastasja Filipovna se dvoumi, nije sigurna da li želi krenuti sa Miškinom ili Rogožinom, bježi i od jednog i od drugog, krene se udati za Miškina i umjesto udaje moli Rogožina da je spasi, da je odvede od Miškina. I jedan i drugi put za Nastasju znači smrt, dvoumljenje je tu da podcrta njen tragični položaj. Neki od likova antičke tragedije se dvoume, pa tako Medeja u jednom momentu želi ubiti svoju djecu, a već u narednom odustaje od toga, prisjeća se njihovog odrastanja, ljubavi iz koje su rođeni, i onda opet, naglo, postaje svjesna Jasonove izdaje, i tako u krug sve dok dok čin djecoubistva ne bude izvršen. Time je tragični usud heroja naglašen, tu je podcrтана razorna snaga samog fenomena tragičnog kojeg roman baštini.

⁹⁵ *Radanje moderne književnosti: Drama*; priredila Mirjana Miočinović, Beograd: Nolit, 1975, str. 360

⁹⁶ Feher Ferenc: *Pesnik antinomija: Dostojevski i kriza individuuma*. Beograd: Nolit, 1981, str. 35

Zbog sličnosti Nastasje i Aglaje, knez Miškin će od samog početka romana, od scene u vozu, i od ulaska u dom JAPANČINIH biti razapet između dvije žene, između ljepote predstavljene na dva različita načina, u dva konteksta. Više puta će knezov odnos prema ljepoti biti stavljen u prvi plan, a jedna od takvih scena jeste i scena upoznavanja sa Aglajom, gdje će knez Miškin, bez razmišljanja, povući paralelu između ljepote koju posjeduje Aglaja, i Nastasjine ljepote:

- *O ljepoti je teško suditi; nisam još za to spreman. Ljepota je zagonetka.*
- *A sad ste vi Aglaji zadali zagonetku- reče Adelaida.- De je odgonetni, Aglaja! A lijepa je kneže, je li da je lijepa?*
- *Izvanredno lijepa!- vatreno potvrdi knez i ushićeno pogleda Aglaju. – Gotovo kao Nastasja Filipovna, iako joj je lice sasvim drugačije!...*⁹⁷

U romanu nećemo dobiti detaljne opise njihovih izgleda, ljepota je naglašena, tj. predstavljena kroz uticaj koji ima na one oko sebe, kao što je Homer u *Ilijadi* opisao Heleninu ljepotu, toliko veličanstvenu da zbog nje, između ostalog, i počinje Trojanski rat. Dostojevski daje neke od osnovnih elemenata izgleda Aglaje i Nastasje. Aglaja je opisana kao ljepotica čije lice odiše zdravljem i mladošću, rumenim obrazima, dok je Nastasjino lice opisano upalim obrazima, naglašenim crtama lica, ona je „oličenje“, kako navodi Stojnić, „patničke Psihije, tragične, kobne lepote.“⁹⁸

Tragedija Nastasje Filipovne je naglašena u jednoj od posljednjih scena romana, kada će knez Miškin na radnom stolu, već ubijene Nastasje, naći otvorenu, dakle, čitanu knjigu *Madam Bovari*. Time nam postaje jasno koliko je dijalog važan za Dostojevskog, postaje nam jasno da se dijalog odnosi na cijeli svijet, na druga književna djela. Snažnim intertekstualnim vezama je u direktnu vezu sa situacijom Nastasje Filipovne dovedena situacija *Madam Bovari*, koja je željela biti neko drugi i biti negdje drugdje. Ona nije komunicirala sa svijetom koji je okružuje, ona je kao i Don Kihot neko ko živi u svijetu intertekstualnosti, a takva je i Nastasja Filipovna, ona želi biti neko drugi, nalazi se u svijetu kojem ne pripada i zbog toga mora da strada. Nastasja Filipovna ne komunicira sa svijetom koji je okružuje, a onog momenta kada prestanemo komunicirati sa svijetom koji je oko nas, mi smo ili umrli, ili smo jednostavno postali oni **drugi, drugačiji**, kao Don Kihot koji živi viteški u jednom neviteškom svijetu, kao Ema Bovari koja živi kao junakinja ljubavnih romana u jednom romanu realizma.

⁹⁷ Dostojevski Fjodor Mihajlovič: *Idiot, roman u četiri dijela*. Zagreb: Znanje Zagreb, 1986, str. 76

⁹⁸ Stojnić Mila: *Ruski pisci*. Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika, 1972, str. 185

Dostojevski je naglašavao važnost odnosa jednog književnog djela sa drugima, a to je jedna od odlika, kako navodi Zdenko Lešić u svojoj knjizi *Teorija književnosti*, postmodernističke književnosti, gdje intertekstualnost postaje jedno od osnovnih načela, gdje, još jednom, vidimo to da je Dostojevski nagovijestio i postmodernizam. „Moderna umetnost dala je smrti i paklu svetovno obeležje. Besovi Dostojevskog pokazali su već crte mučne razbijenosti.“⁹⁹ Dostojevski je osjetio haos, rascijepljenost, raspolučenost doba u kojem se i mi danas nalazimo.

Don Kihotu su se, kako navodi Dostojevski u *Dnevniku pisca*, „smejali“, ali „sada je nastupio čas, i Don Kihot ne zasmjeva nego počinje da plaši.“¹⁰⁰ Don Kihot počinje da nas plaši jer je on lik koji pokazuje kako je svijet stvoren, o čemu je već bilo govora, s ironijom. Svijet je stvoren sa nas, samo za nas, a toliko smo mu neprilagođeni, ne možemo da se uklopimo, pa se moramo začuditi pred svojim položajem, moramo postaviti pitanje: šta ako je ovo samo san, hodanje u snu, nepovezano buncanje, eksperiment? Zarobljeni smo u svijetu koji nam ne godi, a koji je tako bižljivo pravljen za nas. Don Kihot postavlja ta pitanja, Madam Bovari postavlja ta pitanja, i dovođenjem ovih romana u vezu sa romanom *Idiot*, Dostojevski nas tjera da širom otvorenih očiju promatramo sudbinu Nastasje Filipovne i onih koji su njoj nabliži. Pisac u našu svijest priziva druge romane, sitnim bljeskovima stvara snažne i jasne intertekstualne veze, pa ćemo u nastavku teksta vidjeti kako je roman *Idiot* povezan i sa romanom *Dama s kamelijama*, tj. kako je Nastasja Filipovna povezana sa likom Margarit Gotje.

Julia Kristeva, objašnjavajući intertekstualnost, kaže kako se „primalac kao diskurs uključuje u diskurzivni univerzum knjige i tako biva suprotstavljen drugom diskursu (drugoj knjizi), koji autor učitava u svoje delo, tako da dolazi do preseka između horizontalne ose i vertikalne ose.“¹⁰¹ Čitatelj, kao primalac poruke, biva uvučen u svijet jednog djela, koje ga onda tjera da primjećuje različite intertekstualne veze sa svim onim što je autor unio u to djelo, sa svim onim što djelo usisava u sebe. Tako postaje jasniji taj presjek horizontalne i vertikalne ose, onoga što je rečeno, kao što je jedna jedina rečenica u kojoj vidimo da je Nastasja Filipovna čitala roman Madam Bovari, i onoga što nije rečeno, a to je kontekst za kojim djelo poseže. Jednom rečenicom je u našu svijet prizvana sudbina Eme Bovari, a samim položajem Nastasje Filipovne u društvu, njenom tragičnom smrću je u našu svijet pozvana i

⁹⁹ Bihalji-Merin Oto: *Graditelji moderne misli u literaturi i umetnosti*. Beograd: Prosveta, 1965, str. 284

¹⁰⁰ Dostojevski Fjodor Mihajlovič: *Dnevnik pisca 1873*. Beograd: Partizanska knjiga, str. 56.

¹⁰¹ Kristeva Julia: *Bahtin, reč, dijalog i roman*; prevela Marija Jurić-Todorović, str. 2

sudbina Margarit Gotje. Pitanje slobode se u ovom romanu postavlja najviše kroz lik Nastasje Filipovne. Ona je ta koja pravi skandale, ona je ta koja živi raskošno, baš kao Margarit Gotje, ali je samo prividno slobodna. Ona je sve samo ne slobodna, kao ni Margarit Gotje, kao ni Ema Bovari koja nije bila slobodna, iako nam se takvom mogla učiniti u onom svom trčanju preko livada i pašnjaka na putu ka Rudolfu čiji joj se dom činio kao dvorac iz bajke.

„Kada književni likovi počnu da se sele iz teksta u tekst, to je znak da su stekli pravo građanstva u stvarnom svetu i da su se oslobodili priča koje su ih stvorile.“ Onog momenta kada likovi počnu da se šecu drugim tekstovima, kada počnu da prelaze iz jednog okvira u drugi, kada prođu kroz povijest čovječanstva, oni su ostvarili pravo građanstva, i kako navodi Umberto Eco u svojoj knjizi *Šest šetnji po narativnoj šumi*, u tom momentu javljaju se najneobičnije intertekstualne veze, prepoznaju se univerzalnosti tih likova, univerzalnost njihove priče koja se može stavljati u najrazličitije kontekste. U tom momentu se prepoznaje njihova neograničenost isključivo jednim periodom, jednim trenutkom u historiji čovječanstva. Jedan od takvih likova je i lik kurtizane dobrog srca, žene koju žele kupiti novcem, žene koje se plaše i u jednom trenutku je se pokušavaju riješiti, kao što se, Tocki želi riješiti Nastasje Filipovne.

Za razumijevanje intertekstualnih veza koje se uspostavljaju u romanu *Idiot*, za razumijevanje lika Nastasje Filipovne i njene povezanosti sa likovima Margarit Gotje i Emom Bovari, bitno je u obzir uzeti i strukturu romana, odnose koji se uspostavljaju između likova, prije svega, odnose Nastasje Filipovne sa knezom Miškinom, Rogožinom i Aglajom Japančin. Bitno je razumijeti ideje i načela koje ti likovi sa sobom nose, suprotstavljanje i dijaloško sukobljavanje tih ideja. Time se izoštrava tragičnost položaja Nastasje Filipovne koja izrasta u romanu u „samostalni karakter koji uspostavlja ravnotežu prema svetačkom knezu: to je od djetinjstva napaćena, 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.“¹⁰² Ničim se osim slučajem ne može objasniti sudbina Nastasje Filipovne, kao ni sudbina Margarit Gotje. Jedino slučaj može objasniti i sudbinu Madam Bovari, slučaj je taj koji je, iako je Madam Bovari sama popila arsenik, povezao nju i Rudolfa, nju i Leona, slučaj je taj koji je uzrokovao da njen otac povrijedi nogu i da baš Šarl Bovari dođe kao ljekar koji će mu pomoći. Smrt Nastasje Filipovne je predviđena još u prvoj sceni romana, gdje će Rogožin reći da ima nož spreman za nju ako ne bude htjela krenuti sa njim nakon što joj da sto hiljada

¹⁰² Flaker Aleksandar: *Ruska književnost*. Zagreb: SNL, 1986, str. 86

rubalja, nakon što je kupi. Nastasjina smrt je nagoviještena od prve scene romana, a paradoksalno je to što jedan takav svijet počiva na slučaju. Ta aura smrti prekriva cjelokupni roman, kao što roman *Dama s Kamelijama* počinje pričom o smrti i ljepoti Margarit Gotje.

„Osnovni element kompozicione sheme romana *Idiot* je trougao.“¹⁰³ Možemo reći da je trougao oblik koji omogućava razvijanje i uspostavljanje tragičnih odnosa. Broj trouglova koji se ovdje uspostavlja je ogroman, likovi su uvezani na način da se jedan lik nalazi u više trouglova, gradi mnoštvo veza sa drugim likovima, a nijedna od tih veza neće se moći izvesti do kraja, izdvojiti iz trougla i postati veza između dvoje ljudi, jedna linija međudjelovanja dvaju likova. Prije svega, dakle, od prvih scena romana, pravi se trougao u kojem se nalaze knez Miškin, Aglaja i Nastasja, zatim trougao u kojem je knez Miškin, Rogožin, Nastasja, pa trougao u kojem je Rogožin, Ganja, i Nastasja, itd. Tamo gdje se nalazi knez Miškin, tvori se trougao onih, kako navodi Stojnić, najhrabrijih koji se približavaju suncu koje će ih istopiti i uništiti. „On odbacuje od sebe Aglaju ali ne uspeva da umiri Nastasju Filipovnu, on se udružuje sa Rogožinom, predskazuje njegov zločin, ali ne može ništa da učini. Kad bi makar mogao da shvati tragiku položaja njemu bliskih ljudi!“¹⁰⁴

Sila koja bi stajala negdje između krajnosti koje predstavljaju knez Miškin i Lebedev, jeste Rogožin, „koji predstavlja silu zemlje, silu strasti, pohote.“¹⁰⁵ Rogožin je trgovac koji trguje svime, koji misli da može kupiti sve, pa tako i Nastasju Filipovnu. Tragični trouglovi koji se ovdje tvore, tjerat će likove da skaču iz jednog u drugi trougao, tj. da budu aktivniji u jednom ili drugom, tako da će se i Nastasja Filipovna nekada prepuštati knezu Miškinu, a nekada će veću naklonost pokazivati Rogožinu, baš kao što će i knez Miškin biti razapet između Nastasje i Aglaje. „Ti trouglovi se međusobno sustiću u po jednom ili dva zajednička temena, presecaju se ili ukrštaju.“¹⁰⁶ Ta ukrštanja dovode do izoštravanja tragičnih odnosa među likovima, podstiću zbunjenost i kako navodi Stojnić, svi trouglovi tvore jedan veliki sistem koji će biti uokviren odnosom kneza Miškina, Nastasje i Aglaje. Oni tvore *krug kao bezizlaz kome je mera transcendentni broj Pi*.¹⁰⁷ Tvore krug kao simbol patnje, krug koji podsjeća na nizanje, na ponavljanje tragičnih događaja, to je oblik koji nas podsjeća na onaj

¹⁰³ Stojnić Mila: *Ruski pisci*. Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika, 1972, str. 183

¹⁰⁴ Šestov Lav: *Dostojevski i Niče, filozofija tragedije*. Beograd: Slovo ljubve, 1979, str. 128

¹⁰⁵ Stojnić Mila: *Ruski pisci*. Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika, 1972, str. 182

¹⁰⁶ Isto, str. 183

¹⁰⁷ Isto, str. 184

žrtvenik, na krvavu timelu, na cikličnost i ponavljanje patnje. „I psihološka stanja junaka u svojoj isprepletenosti se kreću sličnom kobnom kružnicom.“¹⁰⁸

Beživotno tijelo Nastasje Filipovne, njena smrt, opisana je na specifičan način, pa ću poseban akcent ću staviti na tu scenu, jer ona, na neki način, oslikava atmosferu koja vlada od početka romana. Rogožin poziva kneza da uđe u sobu u kojoj leži Nastasja Filipovna, za koju knez misli da spava, zbog čega i knez, ali i Rogožin govore tiho i ne pale svjetlo.

-Jedva da vidim... krevet.

-Pridi bliže- tiho mu reče Rogožin.

*Knez priđe još bliže, jedan korak, pa drugi, i zastane. Stajao je i zurio minutu-dvije; ni jedan ni drugi ne rekoše za sve to vrijeme pred posteljom ni riječi; knezu lupšaše srce tako da mu se činilo, u onoj **grobnoj** tišini, da odzvanja u cijeloj sobi. Ali mu se oči već navikoše na mrak pa je mogao razaznati cijelu postelju; na njoj je netko spavao pravim **mrtvačkim** snom; nije čuo ni najmanji šum, ni najslabašniji dah. Spavač bijaše pokriven preko glave bijelom ponjavom, ali mu se udovi nekako nejasno ocrtavahu; samo po potklobučenoj ponjavi moglo se naslutiti da tu leži ispružen čovjek. Uokolo je, u neredu, po postelji, pri njenu dnu, po naslonjačima pokraj same postelje, čak i na podu, bila razbacana poskidana odjeća, raskošna bijela svilena haljina, cvijeće, vrpce. Na stoliću, do uzglavlja, blistali su poskidani i razasuti brilijanti. Pri dnu postelje bijahu sklupčane nekakve čipke, a na tim čipkama što su se bjelasale ocrtavaše se, vireći ispod ponjave, krajičak gole noge, **užasno nepomičan**, kao da je isklesan od mramora. Knez je gledao i osjećao da je u sobi, što dulje gleda oko sebe, sve **grobniija tišina**. Odjednom zazubi probuđena **muha**, preleti preko postelje i smiri se kod uzglavlja. Knez se strese.¹⁰⁹*

Ovim opisom pripovjedač sumira atmosferu cijelog romana, atmosferu nemoći, nepokretnosti, bespomoćnog padanja. Ni u jednom momentu pripovjedač neće reći da je ono što gledaju Miškin i Rogožin, leš Nastasje Filipovne. Tu nije bitna smrt, bitan je odnos prema njoj, put, proces umiranja i, konačno, grobna tišina. Time kao da je opisan grob Nastasje Filipovne, sa svim ukrasima, grobnim priložima, brilijantima i čipkom. Pripovjedač nagovještava, kroz pojedine pridjeve, da je ispod plahte mrtav čovjek, neće ni imenovati Nastasju Filipovnu, umjesto toga govori o ispruženom čovjeku čiji se udovi nejasno

¹⁰⁸ Stojnić Mila: *Ruski pisci*. Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika, 1972, str. 184

¹⁰⁹ Dostojevski Fjodor Mihajlovič: *Idiot, roman u četiri dijela*. Zagreb: Znanje Zagreb, 1986, str.613

ocrtavaju, čovjeku užasno nepomičnom, čovjeku koji spava mrtvačkim snom, itd. Tu se, nejasno ocrtano tijelo, pretvara u led, ukočenost od koje bježimo, postaje kao skulptura, zaleđeno u jednom trenutku. Vrhunac ove scene je opis muhe čije zujanje prekida grobnu tišinu, i koja se zaustavlja na uzglavlju kreveta. Leš, mrtvo tijelo, podliježe procesu raspadanja, polako počinje da truhne, a muhe, insekti, jedan su od aspekata tog raspadanja.

Knez Miškin promatra taj prizor, trese se, ali ne reaguje, nastavlja razgovarati sa Rogožinom koji priznaje krivicu, ali opet, ne spominje ubistvo, nego kaže: *Počet će mene ispitivat, i ja ću im reć da sam je ja, pa će me odmah odvest. Nek sad još leži malo tu do nas, do mene i do tebe...*¹¹⁰ Knez gorljivo pristaje provesti noć pokraj ubice i žrtve, pokraj leša koji će do ujutru početi da zaudara. Ovdje nam postaje jasno da Miškin i Rogožin mogu razgovarati, mirno biti jedan uz drugoga, samo onda kada je Nastasja Filipovna mrtva. Miškinova neaktivna, nekorisna dobrotu, izaziva, izvlači najgore u drugima, pa tako i iz Rogožina izvlači ubistvo. Knez postaje miran, prestaje se tresti, kada konačno shvati da je Nastasja mrtva, kada shvati da nema više nikoga ko bi mogao primiti dobrotu koju on nosi sa sobom. Tu Dostojevski, postepeno gradeći pitanje, dodajući sloj po sloj zlokobnoj atmosferi tragedije, dovodi do vrhunca pitanje mogućnosti tragedije u svijetu u kojem i mi danas živimo, do vrhunca dovodi pitanje dobrote, tj. apsolutne dobrote, pokazuje svijet koji za nju nije spreman. Krv se, u antičkoj tragediji, nikada nije proljevala na sceni, ubistvo, samoubistvo, smrt se uvijek odvijala iza scene. Smrt Nastasje Filipovne se, također, dešava *iza scene*, krv se nije prolila pred nama, prikazan, tj. na scenu je iznesen samo beživotan, amorfan kip, bez jasnih kontura i obrisa, sa slabašnom naznakom onoga što je nekada bilo živo biće.

Sve teme, sva pitanja koja Dostojevski postavlja u *Zločinu i Kazni*, u *Idiotu* su, kako navodi Stojnić, dovršene, društvo i međuljudski odnosi su predstavljeni kao tragični, tu ni silazak samog Isusa Krista ne bi ništa mogao popraviti. Novac je taj koji upravlja svijetom, „rubljom se mjeri sve.“¹¹¹ Pojedini likovi su, kako navodi Pobrić, povezani putem novca, putem tih kupoprodajnih ugovora, kao što je Nastasja Filipovna povezana sa Rogožinom, čiji pogled na novac je poseban, jer mu novac nije važan. On gleda kako gori sto hiljada rubalja koje je Nastasja Filipovna bacila u vatru, dok će Ganja pasti u nesvjest promatrajući taj prizor. Time je naglašen položaj novca u svijetu i njegov uticaj na ljude, „novac je neuništiv, čak ni

¹¹⁰ Dostojevski Fjodor Mihajlovič: *Idiot, roman u četiri dijela*: Zagreb: Znanje Zagreb, 1986, str. 613

¹¹¹ Pobrić Edin: *Vrijeme u romanu: od realizma do postmoderne*. Sarajevo: BH Most, 2006, str. 116

vatra ne može da ga uništi.“¹¹² Dostojevski, u *Dnevniku* pisca, kaže kako iz surovosti nastaje „kukavička briga o vlastitoj sigurnosti. Ona se pretvara u panični strah za sebe koji zahvata sve slojeve i rađa strašnu žeđ za gomiljanjem i zgrtanjem novca.“¹¹³ Ta snažna želja najbolje se vidi kroz lik Ganje koji vidi samo novac, koji umjesto ljudi vidi vreće novca. Za njega je novac koji gori, a koji on može lako ugrabiti, katastrofa, stoji ukopan u mjestu, promatra kako novac počinje goriti i jednostavno mora pasti u nesvjest. Time je Dostojevski do kraja doveo prikaz društva u kojem novac postaje osnovno motivacijsko sredstvo, i ljude za koje je novac osnovni princip, osnovna mjerna jedinica vrijednosti.

Sva pitanja postavljena u *Zločinu i kazni* sada se postavljaju ponovo, i to, kao što je već navedeno, knezu Miškinu. Njemu će Jevgenij Pavlović ispričati priču o nekom mladiću koji je ubio šest osoba, i kojeg je branitelj branio tezom da je to ubistvo mladiću došlo sasvim prirodno. Jevgenij pita kneza Miškina šta misli o tom slučaju, da li je to pojedinačan slučaj ili je nešto opšte, da li je svojstveno samo tom mladiću ili se svi mogu naći u toj situaciji, a knez će, u skladu sa svojom osobnošću, onako tiho, ali nepokolebljivo odgovoriti: *Ne, nije pojedinačan*.¹¹⁴ Nakon toga će svi prasnuti u smijeh, on je za njih idiot, umobolnik, a mi, čitajući roman shvatamo da nije knez Miškin taj koji je idiot, idiotsko je društvo u koje je on *pao s neba*, shvatamo da na tome počiva tragedija koju pokazuje Dostojevski.

Kada nestanu ideje, kada nestane dobro, kada svijet ne može da podnese dobro, „*bez traga iščezava u prostoru i čovek, suočen lice u lice sa svojim najstrašnijim neprijateljima, prvi put u životu oseti onu strašnu samoću iz koje ga ne može iščupati ni ljubavlju ispunjeno i odano srce*.“¹¹⁵ Tada, kada je čovjek ogoljen, počinje, kako navodi Lav Šestov, razmišljanje o tragediji, počinje propitivanje odnosa života i smrti, konačnosti i beskonačnosti. Šestov kaže kako se ispred nas nalazi život, ali ne život u smislu očekivanja i nade, jer „čovek ne može da umre, iako bi to želeo.“¹¹⁶ Dostojevski nam pokazuje da savršene ideje ne mogu postojati na zemlji, savršenim idejama na zemlji nije mjesto. On „ljude-ideje“, kako ih naziva Pobrić, stavlja na zemlju, tjera ih da razgovaraju jedni s drugima, da propituju jedni druge, da skidaju sloj po sloj, da jedni s drugih gule materiju od koje su nastali, dok na kraju od njih ne oстане ništa. Niče kaže kako „tragedija uzvikuje: Vjerujemo u vječni život.“¹¹⁷ U radu je već bilo govora o tome da tragedija ne govori o smrti, nego o odnosu života i smrti, da za tragediju

¹¹² Pobrić Edin: Vrijeme u romanu: od realizma do postmoderne. Sarajevo: BH Most, 2006, str. 117

¹¹³ Dostojevski Fjodor Mihajlovič: *Dnevnik pisca 1873*. Beograd: Partizanska knjiga, 1981, str. 122

¹¹⁴ Dostojevski Fjodor Mihajlovič: *Idiot, roman u četiri dijela*. Zagreb: Znanje Zagreb, 1986, str. 323

¹¹⁵ Šestov Lav: *Dostojevski i Niče, filozofija tragedije*. Beograd: Slovo ljubve, 1979, str. 105

¹¹⁶ Isto, str. 105

¹¹⁷ Nietzsche Friedrich: *Rođenje tragedije*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1983, str. 101

nije važna sama smrt, nego momenat suočavanja sa smrću, bitna je ta svijest o smrti u smislu težnje ka besmrtnosti. Svjesni smo da besmrtnost ne možemo dosegnuti, unaprijed znamo da Gilgameš neće pojesti onu čarobnu travu, a i dalje se nadamo, uzvikujemo da vjerujemo u vječni život. Reinhard Lauer u *Povijesti ruske književnosti*, kaže kako se Dostojevski pita: „Što bi se dogodilo kada bi se Krist pojavio među nama?“¹¹⁸ Dostojevski nam pokazuje koliko smo, u suštini, tragična bića, koliko je svijet oko nas tragičan, pokazuje nam prirodu našeg odnosa prema tom svijetu čiji smo svjedoci. To je svijet koji se raspada, koji se nalazi na rubu propasti. To je svijet kojem ideja dobra donosi uništenje.

„Vjerujemo u vječni život!“- to je nešto u što i mi, u ovom periodu u kojem ne znamo ni šta je to što živimo, pokušavamo ili bar pokušavamo vjerovati. Poulet Georges u knjizi *Čovek, vreme, književnost*, kaže kako je čovjek nešto mnogo više od sadašnjosti, čovjek je i u prošlosti, u svom sjećanju. Svijet nije samo ono što se čini da jeste u ovom trenutku, historija čovječanstva sa sobom nosi svoja sjećanja i svoje uspomene. Ako na to primjenimo konstrukt imaginarnog vremena o kojem govori Pobrić u gore navedenoj knjizi, konstrukt vremena u kojem su one tri osnovne vremenske dimenzije istovremene, vidjet ćemo da je moguće da svemir nije nastao samo jednom, u onom momentu do kojeg tako očajnički, putem nauke, želimo doći, morao je nastajati više puta i nastavlja, onemogućavajući nam da ga do kraja razumijemo. Tu na scenu stupa umjetnost, koja shvata da je čovjek raspolučen, razbijen na mnoštvo komadića, što je osnova, ne samo književnosti, nego i života.

¹¹⁸ Lauer Reinhard: *Povijest ruske književnosti*. Zagreb: Golden marketing- Tehnička knjiga, 2009, str. 137

4. Modernizam i fenomen tragičnog, na primjeru romana *Proces*, Franza Kafke

Poetikom slučaja, odbacivanjem postojanja jednog okamenjenog početka, Dostojevski je nagovijestio ono što čini Kafka u svojim djelima, prije svega, u romanu *Proces*. Jozef K. nema prezime, knez Lav Nikolajevič Miškin ima i ime, i prezime i titulu, ali šta stvarno znamo o njemu? Kafkini junaci, kaže Oto Bihalji-Morin u svojoj knjizi *Graditelji moderne misli*, „nisu kadri da se brane jer u stvari imaju isuviše razumijevanja. Imaju razumijevanja čak i za svoje mučitelje. Ne mogu da mrze.“ Zar to nije nešto što bismo mogli reći i za kneza Miškina? Rogožin će ga napasti, ubiti Nastasju Filipovnu, drugi likovi će ga ismijavati, praviti od njega sadržaj svojih tračeva, ali on ima razumijevanja, previše razumijevanja, ne može da mrzi.

Gilles Deleuze i Felix Guattari na samom početku svog teksta *Kafka, u prilog manjinskoj književnosti*, postavljaju pitanje: „Kako ući u Kafkino djelo? To je rizom, jazbina“¹¹⁹ Oni tvrde kako je Kafka pisac manjinske književnosti jer on izlazi iz logocentrične strukture svijeta, ali ostaje pitanje kako, na koji način to čini. Pojam rizom uveden je, kako navodi Vladimir Biti, „da bi uprizorio presjecište težnji prema teritorijalizaciji i deteritorijalizaciji, kodifikaciji i dekodifikaciji, koje obilježavaju odnos društva i pojedinca.“¹²⁰ Rizom, gomolj, neobična razgranata masa što raste ispod zemlje odlikuje se time što nema jasan početak, sredinu i kraj. *Proces* nije napisan na taj način, za njega možemo reći da ima početak, sredinu i kraj, iako znamo da raspored poglavlja nije određivao sam Kafka, te da je kraj mogao doći na početak, i obrnuto. Međutim, Jozef K. svoju priču ispisuje u rizomu, rizomski, te se kao lik realizira samo u procesu čitanja.

Kada postoji unaprijed određena krivica, kao u antičkoj tragediji, tu je i unaprijed određen sud, unaprijed određena kazna i tok suđenja. Roman, dakle, ne sudi, nego se trudi shvatiti i razumjeti. Jozefa K. će okruživati aura neke krivice, ali jasno definisane krivice nema, sud je nedodirljiv, nije isklesan u kamenu. K. pravi neku vrstu postojanja i nepostojanja, bivanja i nebivanja u samom sebi i po tome je on tragični junak koji se nosi po svom tragičnom usudu, a umire kao pseto, mijenja priču, iznevjerava svoju bit kao ljudskog bića. U skladu sa tim, Jozefa K. možemo zamisliti kako ustaje (roman nam to dozvoljava), vadi nož iz srca i

¹¹⁹ Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Kafka : u prilog manjinskoj književnosti*: preveo Ugo Vlasisavljević, 2013, str. 589

¹²⁰ Biti Vladimir: *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska, 2000, str. 478

nastavlja hodati tim svijetom, na potpuno isti način, istim ritmom. Možemo zamisliti komadiće njegovog tijela kako se spajaju i, još jednom, po ko zna koji put, prave čovjeka-funkciju. Kafka nam pokazuje da nismo izgubili svoj identitet u smislu da smo počeli ličiti na životinje, nego pokazuje šta se desi sa čovjekom koji je sveden na funkciju, koji postaje svoj posao i time gubi svoju ličnost. Zbog toga Jozef K. nema prezime, ima samo njegov nagovještaj. Vincent Jouve u tekstu *Označitelj lika*, kaže da „etiketa integrira paradigmu ekvivalencije koje mogu izbrisati cijelo jedno polje oznaka, idući od najskromnijih, jedno slovo.“¹²¹ Tu je prvo slovo prezimena, ali šta ono znači - za čovjeka funkciju to nije ni bitno.

Kao što je djelo Dostojevskog nagovijestilo neke od temeljnih postavki modernizma, ali i postmodernizma, tako će i Kafkino djelo nagovijestiti elemente postmodernizma. Frederic Jameson u svom tekstu *Postmodernism or the kultural logic of the late capitalism*, kaže kako je krik otuđenog čovjeka, utjelovljen u slici *Krik*, taj koji „dekonstruira vlastitu estetiku ekspresije, otuđenje subjekta postepeno prelazi u njegovu fragmentaciju.“¹²² *Proces* kao jedno subverzivno ostvarenje modernizma pokazuje fragmentiranog subjekta koji se šeta prostorima heterotopija što funkcionišu po principu labirinta u koji se ulazi vrlo lako, ali iz kojeg je skoro pa nemoguće izaći. Osnovno načelo ovog romana je načelo *kontingencije*.¹²³ Pojam kontingencije treba razlikovati od jednog slučaja koji se može desiti na nivou svakodnevnice. Kontingencija podrazumijeva poetiku slučaja, pa je, prema tome, cijeli roman stvoren po principima te poetike. Osnovno vrijeme u *Procesu* je, kako kaže Pabrić, „kružno vrijeme“¹²⁴, koje sa antropološkog stanovišta ne dotiče čovjeka, to je „splet kružnih serija heterogenog trajanja.“¹²⁵ Jozef K. će umrijeti, a ništa se neće dogoditi, ostat će samo osjećaj da se zatvorio jedan krug i da se može otvoriti novi.

U svojoj knjizi *Nadzirati i kažnjavati*, Foucault govori o panoptikumu, tipu zgrade sa nizom ćelija u koje su smješteni zatvorenici koji su stalno nadzirani, a ne znaju ko, kada i kako ih gleda. Tu se nalazi Jozef K., tu se vrši kontrola nad dnevnim rasporedom stanovnika, a dnevni raspored je narušen već na samom početku ovog romana:

Kuvarica gospođe Grubah, njegove gazdarice, donosila mu je svakog dana doručak oko osam časova, ali tog jutra nije došla. To se još nikad nije desilo. K. pričekava još jedan časak,

¹²¹ Jouve Vincent: *U Autor, pripovjedač, lik*, Osijek: Svjetla grada, 1999,

¹²² Jameson Frederic: *Postmodernism or the cultural logic of the late capitalism*, London: London/Duke University Press, 1991, str. 69

¹²³ Pabrić Edin: *Vrijeme u romanu: od realizma do postmoderne*. Sarajevo: BH Most, 2006, str. 87

¹²⁴ Isto, str. 87

¹²⁵ Isto, str. 91

*pogleda sa jastuka u staru ženu koja je stanovala preko puta i koja ga je sad posmatrala nekom za nju sasvim neobičnom radoznalošću, a zatim, začuđen i gladan, on zazvoni. Odmah se ču kucanje na vratima i u sobu uđe neki čovek koga on u svom stanu još nikad nije video.*¹²⁶

Jozef K. gubi svoj „normalni egzistencijalni mehanizam“¹²⁷ i onog momenta kada, potresen neobičnom situacijom u kojoj se našao, zazvoni sa željom da vidi koji je razlog tome što je ovo jutro drugačije od prethodnih, i umjesto da ugleda poznato lice gospođe Grubah ili kuharice, u njegovu sobu ulazi potpuni stranac. Zanimljivo je da pripovjedač neće reći da je to *stranac* ili *uljez*, nego jednostavno objašnjava kako je to čovjek koji nikada nije kročio u stan Jozefa K. Pored toga, sama činjenica da se K. nalazi u krevetu, tako ograničenom, ličnom, prostoru, dodatno intimizira njegov svijet i pretvara ga u malu tvrđavu. Međutim, sigurnosni mehanizmi te tvrđave bivaju narušeni: kao da u nju sada može ući ko god poželi. Dakle, u skladu sa logikom i strukturom ovog romana, čovjek kojeg Jozef K. nikada nije vidio u svom stanu ne mora nužno biti uljez ili stranac, on je dio kompleksne mreže paradoksa koja čini ovaj roman:

*„Ko ste vi?“ upita K. i upola se uspravi u postelji. Ali čovek pređe preko pitanja kao da se treba zadovoljiti njegovom pojavom i samo reče: „Vi ste zvonili?“ „Ana treba da mi donese doručak“, reče K. i pokuša najpre da utvrdi ćutke, pažljivim posmatranjem i razmišljanjem, ko je u stvari taj čovek.*¹²⁸

Ovdje se postavlja pitanje da li je Jozef K., samim tim što je postao svjestan činjenice da je njegova svakodnevica narušena, time što je pozvonio, jasno i glasno izrazio svoje negodovanje i zatražio svoj doručak, time što se „napola uspravio u krevetu“, zapravo pristao na to da kroz vrata njegovog stana, tj. u njegov život, uđe mehanizam koji funkcioniše poput virusa koji postepeno uništava svog „domaćina“. Na taj način se otvara prostor za sve snažnije i snažnije narušavanje „normalnog egzistencijalnog mehanizma“ Jozefa K. koji, kao da je ustao iz neke noćne more koja ne prestaje onda kada on otvori oči. Kao što se u romanu *Idiot* odnosi koji se uspostavlja na samom početku, od momenta kada Miškin sretne Rogožina u vagonu voza, više neće mijenjati, tako i atmosfera romana *Proces* ostaje ista od početka do kraja. „Kada Kafkini protagonisti napuste ovaj utabani put, ulijeću u jednu novu vremensku dimenziju koja bi na prvi pogled mogla voditi u carstvo metafizičke spoznaje,

¹²⁶Kafka Franc: *Proces*. Sarajevo: Svjetlost, 1997, str. 1

¹²⁷Pobrić Edin: *Vrijeme u romanu: od realizma do postmoderne*. Sarajevo: BH Most, 2006, str. 87

¹²⁸Kafka Franc: *Proces*. Sarajevo: Svjetlost, 1997, str. 1

carstvo koje oni, međutim, nikad ne dostižu.¹²⁹ Jozef K. se nikada neće vratiti u svijet u kojem se osjećao ugodno, tamo gdje je vladalo načelo racionalnosti, konformnosti i rutinskog ponavljanja, umjesto toga, on ostaje zarobljen u svijetu noćnih mora.

Kada se probudimo iz nekog teškog sna, prvo se ne možemo sjetiti gdje se nalazimo, ko smo i odakle smo - ne možemo se sjetiti sebe, a onda polako postajemo svjesni svega, tako da se, kada se potpuno razbudimo, ne možemo sjetiti noćne more koja nas je natjerala da sve to na tren zaboravimo. Jozef K. ne može da se sjeti ni sebe, ali ni noćne more koja ga progoni, zaboravio je na sve ono što obilježava jedno ljudsko biće. Zbog toga će njegova želja da „vрати“ jutro i jutarnje rituale koji su mu tako naglo oduzeti, želja za doručkom, za jelom kao jednom od osnovnih ljudskih potreba, biti dočekan uz bujicu smijeha. Onog momenta kada iskoči iz kreveta, kada napusti svoju „sigurnu zonu“, brzo se obuče i počne ispitivati čovjeka koji mu je ušao u sobu, Jozef K. shvata da je dopustio da njegova svakodnevnica bude narušena, ali ne shvata zbog čega je to tako, tj. ne shvata koja je njegova krivica. Ovdje se možemo pitati šta bi se desilo da on jednostavno nije ustao iz kreveta, da nije pojeo jabuku za doručak, da nije pogledao kroz prozor u ženu koja ga je ispitivački promatrala, itd.

Baci se na krevet i uze s umivaonika jednu lepu jabuku, koju je sinoć sebi spremio za doručak. Ona mu je sada bila jedini doručak i, kad je prvi put snažno zagrizao, uveravao je sebe da je svakako mnogo bolji nego doručak iz prljave noćne kafane koji bi dobio milošću stražara.¹³⁰

Pisac nam postavlja pitanje može li *jabuka* u strukturi ovog romana biti simbol, da li može ukazivati na onaj iskonski, biblijski grijeh i želju za spoznajom. Tvrtko Kulenović je simbol definirao kao „prozor u drugi svijet“, i ovdje se moramo zapitati da li jabuka može funkcionisati kao prozor u drugi svijet, u svijetu labirinta/panoptikuma, gdje je institucija crkve kao zaštitnice binarne opozicije dobra i zla, samo jedan od mehanizama te ogromne mašine. Jozef K. je, dakle, pojeo jabuku koju je noć ranije spremio sebi za doručak, kao da je unaprijed znao da će se ujutru dogoditi nešto zbog čega će njegov doručak izostati, pri čemu nam je jasno da se pisac poigrava sa načelom unaprijed određene krivice i tragičnog usuda.

„Hteo sam da kažem“, reče sad K. ne zaustavljajući se više, „da sam na svaki način veoma iznenađen, ali kad je čovek trideset godina na svetu i kad je morao sam da se probija kroz život, kao što je meni bilo suđeno, onda on ogugla na iznenađenja i ne padaju mu suviše

¹²⁹ Pobrić Edin: *Vrijeme u romanu: od realizma do postmoderne*. Sarajevo: BH Most, 2006, str. 95.

¹³⁰ Kafka Franc: *Proces*. Svjetlost: Svjetlost, 1997, str. 11

teško. A naročito ne ovo današnje." „Zašto ne baš ovo današnje?" „Ne mislim da kažem da sve ovo smatram šalom, jer mi pripreme koje su učinjene izgledaju isuviše opsežne. U njima su verovatno učestvovali svi članovi pansiona a i vi svi, a to prelazi okvir šale. Neću, dakle, da kažem da je to šala." „Sasvim tačno", reče nadzornik i stade da razgleda koliko je šibica u kutiji.¹³¹

Jozef K. je optužen i uhapšen na dan svog tridesetog rođendana, a ubijen je na svoj trideset i prvi rođendan, pri čemu se pisac, još jednom, poigrava sa mitskim i arhetipskim elementima koji okružuju ideju tragičnog usuda, pathosa i krivice. Tridesete godine predstavljaju svojevrsni prelomni trenutak u životu jednog čovjeka, period između mladosti i zrelosti. Isus Krist je uhapšen i ubijen kada je imao trideset i tri godine, pri čemu je bitno napomenuti da o njegovom životu prije početka patnje i iskušenja ne znamo mnogo, kao što ne znamo ništa o životu Jozefa K. prije nego što je ušao u okvire procesa, tj. prije nego što je „izabran.“ Prva rečenica romana: *Izgleda da je Jozefa K. neko oklevetao*, upućuje na jedan od najbitnijih elemenata ove novozavjetne priče, a to je izdaja Jude Iskariotskog, nakon koje Isus dospijeva u ruke Samarićana. Na kraju romana će se u sobi Jozefa K. pojaviti dvojica čuvara/izvršitelja smrtne kazne, a on će ih dočekati spremno, u svom odijelu, i bez ustezanja će krenuti ka praznom kamenolomu kao prema vlastitoj Golgoti, Kalvariji, „lubanjskom mjestu“. Međutim, u romanu *Proces*, svi navedeni elementi ostaju samo nagovještaji, čitatelj nikada neće saznati ko je to oklevetao Jozefa K., koja je njegova krivica, zbog čega umire, zašto umire „kao pseto“, itd. „U *Procesu* se ne nudi ni uživanje ljepote, ni zadovoljenje u erotici, ni ispunjenje snova, ni utopijske nade, pa ni metafizičke kategorije. U pitanju je jedno modeliranje svijeta u kome tih vrijednosti nema, odnosno u kojima one postaju samo prividna vanjština ili bezpredmetno hode stranicama romana, ne dobijajući priliku da se ispolje do kraja.“ Jozef K. na svojim plećima ne nosi grijeh cjelokupnog čovječanstva, njegova smrt ne donosi iskupljenje, tj. lišena je metafizičke kategorije kao neke više instance koja donosi opravdanje.

Jozef K. je ušao u labirint čim je otvorio oči, on uporno izlazi iz jednog prostora i ulazi u sljedeći, „savlada li se jedna prepreka već se nazire druga, iza druge treća, i tako u beskraj.“¹³² Izaći će iz zgrade gdje se održava njegovo saslušanje i naći će se u nekom drugom zburjujućem prostoru, izaći će iz ateljea slikara Titorellija i odmah će se naći u crkvi. Sve je povezano u jedan ogromni labirint, ali gdje god da K. skrene ne nailazi na Minotaura i istinu

¹³¹Kafka, Franc: *Proces*, Svjetlost, Sarajevo, 1997, str. 14.

¹³²Pobrić, Edin: *Vrijeme u romanu* : od realizma do postmoderne, BH Most, Sarajevo, 2006, str. 92

koju on čuva, jedno skretanje vodi ka sljedećem i tako u nedogled, što odgovara koncepciji kružnog vremena. Kako navodi Zigmunt Bauman u svojoj knjizi *Modernity and ambivalence*: "This emptiness is the product of frustrated understanding; but this emptiness is also the beginning, the very possibility, of that effort to understand which is bound to come to nought in the end but which can never reach such a terminal point beyond which there is no beginning."¹³³ Proces je počeo, a u isto vrijeme možemo reći da nikada nije ni prestao ili pak da nikada nije započeo, nego da samo počinje.

U svijetu *Procesa* čak i tjelesnost gubi svoje značenje. Jozef K. će doći u kontakt sa nizom djevojaka kojima će se on svidati samo zato što je „u procesu“ koji ga obilježava. Proces sa sobom nosi pitanje krivice koja se, iako nikada nije dokazana, vezuje za arhetipsku sliku zavodljive i mistične krivice, odgovornosti. Proces je vidljiv, a paradoks je u tome što on funkcioniše poput nevidljive aure koja okružuje Jozefa K., a druge likove romana privlači i uzbuđuje činjenica da je on neko ko je kriv za nešto. Osnovna mjerna jedinica kojom se mjeri sve u svijetu ovog romana jeste obilježenost procesom, krivicom. Vrijednosna skala, vaga na kojoj se važe vrijednost svega obilježena je samo time. Sve što okružuje tjelesnost je optužba i krivica koja se naslućuje. Gospođica Burnster će poljubiti Jozefa K. tek kada sazna da su u njegovoj sobi bili ljudi koji ga optužuju, Leni će ga poljubiti i zavoditi samo zato što je obilježen procesom koji je kao vodeni žig utisnut u njega.

Kafka se poigrava sa Darwinovom teorijom evolucije i govori nam da nije zakon jačeg taj koji nam osigurava opstanak, nego je to zakon prilagođavanja. Jozef K. se, kao ni Don Kihot neće moći prilagoditi, udomačiti. Probajmo, bar na tren, zamisliti sebe u K.-ovoj poziciji, da nam se neko, rano ujutro nađe u sobi, neko nepoznat - šta bismo uradili? U najmanju ruku bi se iznenadili, počeli vrištati, opirati se, ali, Jozef K. se ne čudi. To je svijet u kojem se niko ničemu ne čudi, to je svijet ratia, kalkulisanja, svijet razuma, a paradoks je u tome, kako navodi Pobrić, što Kafka u jedan takav svijet u kojem je $a+b=c$, tj. u svijet kauzalnih odnosa, uvodi poetiku slučaja. „Umjesto kauzalnosti, tako tipične za epohu realizma, po kojem određeni uzrok izaziva određenu posljedicu, kod Kafke posljedica uzrokuje uzrok, kazna postavlja krivicu.“¹³⁴ Time Kafka pokazuje kako je, tj. na koji način je modernizam dekonstruktivan.

¹³³ Bauman, Zigmunt: *Modernity and Ambivalence*, Polity Press, Cambridge, 1998, str. 181

„Ova praznina je proizvod razočaranog shvatanja, ali ova praznina; je i početak, sama mogućnost, pokušaj razumijevanja koji će na kraju sigurno doći na ništa, ali koji nikada ne može doseći takvu konačnu tačku van koje nema početka.“(Prevela Zerina Kulović.)

¹³⁴ Pobrić, Edin: *Vrijeme u romanu : od realizma do postmoderne*, BH Most, Sarajevo, 2006, str. 89

K. će unajmiti advokata koji pravi izvještaj važan za stvaranje prvog utiska, što će biti posebno značajno za dalji tok procesa. Međutim, advokat upozorava K.-a, da taj prvi podnesak često biva zanemaren, stavljen u neku fioku i zaboravljen, te da je **promatranje** optuženog važnije od svega onoga što je napisano. Foucault, u gore navedenoj knjizi kaže i to kako u svijetu više nema mjesta za neke revolucije i pobune, nema jedne glave koju stavimo na giljotinu, moć je kapilarno rasprostranjena u cijelom društvu, infiltrirana je u njega. Zbog toga Jozef K. ne može biti poput polubožanskog bića koje stoji iznad ljudi i koji u jednom trenutku postaje svjestan svoje tragične krivice, tj. tragične nužnosti vlastite sudbine, on se može samo nastaviti pitati koja je njegova krivica.

Svi pojedinačni elementi romana dio su ogromnog panoptikuma/labirinta, pa je tako i svećenik koji će Jozefu pričati priču o čovjeku pred vratima zakona, dio suda:

Pred zakonom stoji vratar. K.-ovom vrataru dolazi čovek sa sela i moli da ga uvede u zakon. Ali vratar mu reće da ga sada ne može pustiti unutra. Čovek razmišlja pa pita da li će kasnije smeti da uđe. 'Moguće je', veli mu vratar, 'ali sada ne.' Pošto su vratnice zakona kao i uvek otvorene, a vratar se sklanja u stranu, čovek se saginje da kroz vratnice pogleda unutra. Kad to opazi vratar, nasmeje se i kaže: Ako te toliko privlači, a ti pokušaj da uđeš i pored moje zabrane. Ali upamti: ja sam moćan, a ja sam samo najniži vratar. No kraj svih dvorana redom stoje vratari, sve jedan moćniji od drugoga. Čak ni ja ne mogu da podnesem izgled trećega. Čovek sa sela nije računao s takvim teškoćama, zakon treba da je uvek i svima pristupačan, misli on, ali kad pogleda bolje u vratara u krznoj kabanici, u njegov velik šiljati nos, u njegovu dugu i retku crnu tatarsku bradu, on ipak odluči da je bolje sačekati dozvolu za ulazak. Vratar mu daje jednu malu stolicu i pušta ga da sedne sa strane do vratnica. Tamo on sedi danima i godinama. Pokušava bezbroj puta da ga puste unutra i dosađuje vrataru svojim molbama. Vratar ga često podvrgava malim saslušanjima, ispituje ga o domovini i o mnogo čemu drugom, no to su ravnodušna pitanja kakva postavljaju velika gospoda, a na kraju mu uvek ponavlja da ga još ne može pustiti unutra. Čovek koji se za put snabdeo mnogim stvarima upotrebljava sve, ma koliko dragoceno bilo, da bi podmitio vrataru. Ovaj, doduše, sve uzima ali pri tom kaže: 'Ja uzimam ovo samo zato da ti ne bi mislio da si što propustio.' U toku mnogo godina čovek skoro neprekidno posmatra vratara. Zaboravlja na druge vratare i čini mu se da je ovaj prvi jedina prepreka za njegov ulazak u zakon. Prvih godina glasno proklinje nesrećni slučaj, a kasnije, kad ostari, on samo još gundā. Postaje detinjast, i pošto je dugogodišnjim proučavanjem vrataru upoznao i buve na njegovom krznom okovratniku, moli on i buve da mu pomognu i pridobiju vrataru. Najzad

mu i vid postaje slab i on ne zna da li se stvarno smrkava oko njega ili ga samo varaju oči. No sada u pomrčini razaznaje blesak koji neugasivo prodire kroz vrata zakona. Ne živi još dugo. Pred smrt se u njegovoj glavi skupljaju sva iskustva čitavog tog vremena u jedno pitanje koje dotle još nije postavio vrataru. I on mu maše, pošto više ne može da ispravi svoje ukrućeno telo. Vrtar mora da se nagne duboko nad njim, jer se razlika u rastu znatno izmenila na štetu čoveka. 'A šta bi još hteo da znaš?' - upita vratar - 'ti si nezajažljiv.' Kad svi teže zakonu', reče čovek, 'kako je onda moguće da za sve ove godine niko nije tražio ulaz sem mene?' Vrtar uviđa da je čoveku došao kraj i, da bi ga ovaj još čuo sluhom koji već zamire, prodere se na njega: 'Ovde niko drugi nije mogao dobiti pristup, jer je ovaj ulaz bio određen samo za tebe. A sada idem da ga zatvorim.'¹³⁵

K. će odmah, čim sveštenik završi priču reći da je vratar prevario čovjeka. Tu će sveštenik izgovoriti važnu napomenu K.-u, da ne poštuje **tekst** i da mijenja priču, nakon čega mu nudi različita tumačenja. Dakle, priča nije istumačena do kraja, čitatelju ne postaje jasnija, a sama tumačenja su puna proturječnosti. „Paradoks je“, kako navodi Pobrić, osnovna figura u Kafkinom romanu¹³⁶, i ona se, kao takva, prenosi i u umetnute priče, koje bismo mogli okarakterizirati kao priče-ogledala, neke vrste heterotopija koje nastaju na temelju heterotopija osnovne fabule, one, kao svijeće koje K. gleda u katedrali, pojačavaju, tj. naglašavaju mrak.

Čovjek koji dolazi do stražara koji čuva ulaz u Zakon, suočava se sa vratima, a vrata su, kako objašnjava Marina Katnić-Bakaršić, „obično shvaćena kao dinamičan znak.“¹³⁷ Dakle, vrata podrazumijevaju funkciju otvaranja i zatvaranja, ulaska i izlaska, podrazumijevaju prag, određenu granicu koja se mora preći da bi se došlo do onoga što se nalazi iza njih. Vrata, pragovi i prozori igraju posebno značajnu ulogu u ovom romanu jer predstavljaju dijelove labirinta, mjesta na kojima se Jozef K. suočava sa svijetom koji ga okružuje, počevši od komšinice koja ga je promatrala sa svog prozora, do čovjeka koji je otvorio vrata njegove sobe. „Vrata/usta propuštaju da neko/nešto u njih ulazi i iz njih izlazi, dok prozori/oči posmatraju šta se dešava.“¹³⁸ Vrata pred kojima se našao čovjek iz Kafkine priče, na prvi pogled, izgledaju kao vrata koja su potpuno izgubila svoju funkciju. Međutim, čovjek koji se godinama ne usuđuje preći njihov prag zapravo zaboravlja osnovnu funkciju vrata, on dopušta

¹³⁵ Kafka, Franc: *Proces*, Svjetlost, Sarajevo, 1997, str. 209.

¹³⁶ Pobrić, Edin: *Vrijeme u romanu : od realizma do postmoderne*, BH Most, Sarajevo, 2006, str. 91

¹³⁷ Katnić-Bakaršić, Marina: *Prozor kao znak: višestrukost semiotičkog čitanja*. U: *Dialog*, Centar za filozofska istraživanja ANUBIH, Sarajevo, 2011, str. 53.

¹³⁸ Isto, str. 53.

da nešto tako jednostavno bude narušeno. Također, vrata uspostavljaju binarnu opoziciju unutra-vani, pri čemu i čovjek koji čeka pred vratima Zakona i Jozef K. nikada ne uspijevaju premostiti prag i doći u središte labirinta, nego umjesto toga odlaze u smrt.

Dražen Pehar u svom tekstu pod nazivom *Herodot, Kafka pred Zakonom, i višeznačnost kao pokretač književnog zapleta*, dovodi u vezu Kafkinu priču o čovjeku koji se našao pred vratima Zakona sa pričom o Krezu koju Herodot opisuje u prvoj knjizi svog djela *Historia*. Kada je Krez došao u svetište u Delfima i pitao da li treba krenuti u rat protiv perzijskog kralja Kira, proročica Pitija mu daje sljedeći odgovor:

*Broj mi je pješćanih zrnaca poznat i morsko prostranstvo,
S gluhim razgovaram, riječi nijemog čovjeka čujem.
Miris kornjače s čvrstim oklopom osjet mi draži,
Premda s ovčjim je skuhana mesom u mjedenu kotlu:
Mjed je ovdje odozdo, a jednako mjed je odozgo.¹³⁹*

Herodot objašnjava kako je Krez upravo na temelju ovog proročanstva odlučio krenuti u rat kojeg će izgubiti, za što će kriviti proročište koje ga je, po njegovoj interpretaciji, obmanulo. Analogno tome, Jozef K. će, nakon što čuje sveštenikovu priču, odmah okriviti čuvara Zakona. Dakle, ono što povezuje ove dvije priče jeste mogućnost različite interpretacije onoga što bi na prvi pogled trebalo biti konačno i okamenjeno. Delfi kao sveto mjesto koje pruža pomoć i savjete božanstava igra posebno značajnu ulogu u antičkim tragedijama, pa će tako prva Orestova dužnost, prije osвете Agamemnonove smrti, u Eshilovoj tragediji *Žrtva na grobu*, biti odlazak u Delfe gdje će dobiti potvrdu i odobrenje za djelovanje. “Višeznačnost je tradicionalno opisivana, počevši od Aristotela, kao sredstvo prijevara pa, samim tim, i sredstvo optužbe za prijevaru.”¹⁴⁰ Kada opisuje pojedine detalje iz Krezovog života, Herodot će navesti i zanimljivo proročanstvo tzv. nepoznatog Atenjanina koje u sebi nosi neke od elemenata posebno značajne za razumijevanje višeznačnosti i različitih mogućnosti tumačenja teksta, jer u prvi plan stavlja odnos sudbine i slučaja, koji igra jednu od najvažnijih uloga u Kafkinom romanu:

O Krezu, pitaš za ljudske životne okolnosti mene koji znam da je sve božansko zavidno i nestalno. Kroz dugo vrijeme, naime, čovjek mora, i protiv svoje volje, mnoge stvari spoznati a

¹³⁹ Herodot: *Povijest*, Matica hrvatska, Zagreb, 2007, str. 67.

¹⁴⁰ Pehar, Dražen: *Herodot, Kafka pred Zakonom, i višeznačnost kao pokretač književnog zapleta*. U: Dialog, Centar za filozofska istraživanja ANUBIH, Sarajevo, 2011, str. 63.

*mnoge i pretrpjeti. Pretpostavit ću da je granica ljudskog života sedamdeset godina. Tih sedamdeset godina obuhvaća dvadeset pet tisuća dvjesto dana, bez umetnutog mjeseca; ako bismo htjeli svaku drugu godinu produžiti za jedan mjesec da bi se njihovo trajanje usklađivalo kako treba, u sedamdeset godina bilo bi trideset i pet umetnutih mjeseci, a oni sadržavaju tisuću pedeset dana. Od ovih dvadeset šest tisuća dvjesto pedeset dana u toku sedamdeset godina nijedan ne nosi događanja ni približno nalik drugome. Prema tome, o Krezu, ljudski je život posvema tek igra **slučaja**. Čini mi se da si veoma bogat i da vladaš mnogim ljudima, ali ono što me pitaš ne mogu ti nikako odgovoriti prije no što spoznam da si sretno završio svoj vijek. Naime, nije veliki bogataš ništa sretniji od onoga koji posjeduje dovoljno samo za jedan dan, ako mu sudbina ne dopusti da, uza svu sreću koju je imao, lijepo završi svoj život.*¹⁴¹

Priča o čovjeku koji čeka pred vratima Zakona, koju je Kafka umetnuo u roman, funkcionira kao svijeća koja naglašava tamu, kao zraka svjetlosti, neki nagovještaj tumačenja koji samo podcrtava nemogućnost apsolutnog tumačenja. „Iako Kafka u *Pred Zakonom* pravi majstoriju tako što mnoštvu univerzalnih ljudskih mogućnosti omogućuje da u obliku mini priča ili sub-verzija, koje prosijavaju kroz višeznačnost narativnog okvira, ton je legende ipak miran, neuzbuđen, lucidan i odmjeren.“¹⁴² Šta znači to da je ton ove legende, kako je naziva Dražen Pehar, odmjeren, staložen, a u isto vrijeme lucidan, lucidno miran? Ton koji obavija cijeli roman, pa tako i umetnutu priču *Pred Zakonom*, paradoksalan je, trebao bi da začuđuje a ne začuđuje, odgovara atmosferi noćne more. Jozef K. je optužen i ponaša se kao da zna koja je njegova krivica, on zna ali, kako navodi Edin Pobrić, jednostavno ne može da se sjeti. Ne može da se sjeti sebe, a “ na vrh mu je jezika”, čime se gradi posebna vrsta napetosti i lucidna atmosfera hodanja u snu. On se jednostavno probudio i nastavio hodati tkivom noćne more, dobio je svoju nevidljivu, unaprijed određenu krivicu, dozvoljava da njegova svakodnevnica bude narušena.

Željeli bismo da je svijet jednostavan, da ide od nekog početka prema nekom kraju i da svemu možemo odrediti suštinu. Međutim, vidimo da ničemu ne možemo odrediti jasan, okamenjen početak i to je svijet kojeg pokazuje Kafka - nema okamenjenog početka, nema metanaracija, rizom nije drvo koje ima svoj korijen, stablo i krošnju. Kafka je znao da se, kako navodi Pehar „na osnovi nemogućih početnih situacija mogu ispričati najjasnije priče o

¹⁴¹ Herodot: *Povijest*, Matica hrvatska, Zagreb, 2007, str. 60

¹⁴² Pehar, Dražen: U Dijalog- časopis za filozofiju i društvenu teoriju, Centar za filozofska istraživanja ANUBIH, 2011, str. 75

moogućnostima, u smislu množine konkurentskih priča koje se naslućuju iza teksta, upravo zbog toga što, suoćeni s nemogućim, ljudi odmah poćinju razmišljati o mogućnostima i realnostima.¹⁴³ Dakle, Kafka je znao da će Jozef K., pričom koju prića rizomski, iz kompleksne početne situacije isprićati jednu priću o različitim mogućnostima. Kako navodi Goeffrey L. Brackett u svom tekstu *Franz Kafka's „Before The Law“: A Parable*, „The Trial uses this parable as a talisman for the larger mystery enveloping Josef K. after he awakens to find that he has fallen afoul of the law for some unknown and possibly unknowable reason. “Before the Law” appears at a point in the novel when K. is deeply involved in the intricacies of his case, but appears to be on an errand that has nothing to do with it.“¹⁴⁴ Parabola je, po definiciji, forma koja sa sobom nosi odrećeni nivo saznanja, ali u Kafkinom *Procesu*, ona samo dodatno produbljuje pitanje neobjašnjive i neprepoznatljive krivice koju sa sobom nosi Jozef K., ne nudi jasno definisanu poruku i objašnjenje.

Paradoks je prisutan od početka romana, nesklad između onoga što K. govori i radi, začuđujuće što nikoga ne začuđuje je tu, Jozef K. je svjestan toga da bi se trebao ćuditi, ali se ne ćudi, što pokazuje tragićnost njegovog položaja u svijetu. Ćim otvori oći, K. će primijetiti da ga promatra komšinica sa prozora, što nikada prije nije ćinila. U svijetu romana, on odjednom postaje osoba koja na svojim plećima nosi odrećeni teret, krivicu koju, na prvi pogled, prepoznaju svi osim njega samog. Na taj naćin Jozef K. postaje izložen poput nekog neobićnog eksponata u kabinetu ćudesa u kojem nema mjesta za ćuđenje. Tu se javlja pitanje pogleda i zadovoljstva u pogledu, kojeg postavlja Lacan, bilo da se radi o promatranju drugih ili u saznanju da smo i sami promatrani. To dolazi do izražaja u snu, gdje smo predmet promatranja, ne vidimo ko nas gleda ali osjetimo pogled na sebi, iz ćega proizilazi zadovoljstvo, ali i užas.

„Konstrukt pogleda, dakle, sa svim svojim neslućenim prostorima dubine i širine u kulturalnim praksama, sve do sposobnosti proizvodnje velika spektakla u ćijem je središtu sudbina objekata ili predmet, vraća nas na problematiku vizualnosti kao društvenog sklopa koji uvjetuje viđenje.“¹⁴⁵ Jozef K. vidi oći koje ga promatraju, vidi tijelo svevidećeg svijeta i

¹⁴³ Pehar, Dražen: U *Dijalog- časopis za filozofiju i društvenu teoriju*, Centar za filozofska istraživanja ANUBIH, 2011, str. 73

¹⁴⁴ Brackett L., Goeffrey: Franz Kafka's „Before the Law: A Parable. U: Pace Law Review, 2015, 1111. „*Proces* koristi ovu parabolu kao talisman za veću misteriju koja okružuje Jozefa K. od kada se probudi i sazna da je prekršio zakon iz nekog nepoznatog i vjerovatno nedoznatljivog razloga. *Ispred zakona* pojavljuje se u trenutku romana kada je K. duboko umiješan u intrige svog slućajaja, i izgleda kao da nema nikakve veze sa njim.“(Prevela Zerina Kulović.)

¹⁴⁵ Briski-Uzelac, Sonja: Mit o nevinom oku i moć reprezentacije pogleda u kulturi, Akademiju primijenjenih umjetnosti u Rijeci, Rijeka, 2015, str. 207

daje mu do znanja da je promatran. Promatraju ga svi, pa čak i djeca u ateljeu slikara Titorellija. Djevojčice promatraju Jozefa K. i sve što on vidi jesu oči, niz pogleda koji zbunjuju. Lacan kaže kako smo mi „promatrana bića u kazalištu svijeta.“¹⁴⁶ Kafka briše granice sna i jave, u svijet koji funkcioniše kao mašina dobro podmazanih zupčanika, on uvodi logiku sna. Ako su u romanima realizma zupčanici pomagali i podupirali rad jedni drugima, pokretali jedni druge, mogli bismo reći da u Kafkinom svijetu zupčanici rade odvojeno jedni od drugih, prate vlastitu logiku, položaj im nije jasan i precizno određen, pa se tako kraj romana mogao naći na početku i obrnuto, kao što u snu redoslijed događaja rijetko prati logiku kojom se odvijaju događaji na javi. Na taj način, položaj u kojem se nalazi Jozef K., njegov odnos sa drugim likovima, vrijeme i prostor u kojem se nalazi, te, prije svega, krivica koju sa sobom nosi, a koju nikako ne može spoznati, učestvuju u stvaranju fenomena tragičnog.

Walter Benjamin u svom eseju o Kafkinjoj poetici, navodi jednu priču o kancelaru Potemkinu koji je patio od depresije, i koji je bio izolovan jer su ga se drugi dvorani plašili. Pošto im je Potemkin bio potreban da bi potpisao neka dokumenta, jedan od savjetnika, Šuvalkin, prići će Potemkinu i od njega uzeti potpise, međutim, kako navodi Benjamin, kada je Šuvalkin mislio da je pobijedio, da je uspio uzeti Potemkinov potpis, naišao je na iznenađenje, na spisima je vidio niz potpisa, ali na ime Šuvalkin. „Kafkin je K. Potemkin, međutim, koji, u polusnu i zapušten, sanjari u skrovitoj prostoriji, predak je onih moćnika koji kod Kafke borave kao sudije na tavanima, kao sekretari u zamku, i koji su, ma koliko visoko stajali, uvek oni što tonu.“¹⁴⁷ Walter Benjamin se na ovom mjestu pita šta je to o čemu sanjare Pudovkin, Jozef K., i svi oni čija je glava skoro uvijek pogeta, šta je to što nose sa sobom, u sebi, pa ih tjera da pognu glavu. Pogled Jozefa K. je pogled onoga koji je konstantno nadziran, onoga kojeg konstantno promatraju.

Jozef K. ne može da pronađe početak, nema one referencijalne tačke, jednog korijena za kojeg bi se uhvatio, i u odnosu na kojeg bi mogao reći: „ To je moja krivica! Optužen sam za to i to!“ Kafka pokazuje misao koja zagovara dehijerarhizaciju logocentrične strukture svijeta, a to je nomadsko mišljenje. On nastoji da se, kako kažu Delleuze i Guattari u gore navedenom tekstu, udomaći u jeziku kojim piše, tako što ispisuje mjesta otpora koja se javljaju u tekstu, a ispisuje ih tom pričom o deterritorijalizaciji i nomadizmu. Kafka piše u jeziku velike književnosti, a pripada manjini, ali to u romanu nije nigdje eksplicitno

¹⁴⁶ Lacan, Jacques: *Četri temeljna pojma psihoanalize*, Biblioteka Psiha, Zagreb, 1986, str. 83

¹⁴⁷ Walter, Benjamin: *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974, str. 243

naznačeno, pronalazi se u mjestima otpora, i zbog toga „sve zadobiva kolektivnu vrijednost. Ono što pisac sam kazuje, već sačinjava zajedničku akciju.“¹⁴⁸ Kafka je svjestan da se nomadski identitet ne može udomaćiti u jeziku, svjestan je nemogućnosti smiještanja u jezičnu strukturu. Zbog toga otvara dimenzije koje vode do ponovnog tumačenja, nakon čega su pitanja i dalje prisutna, tumačenje ne može biti apsolutno, čitatelj se nađe pred gvozdanim vratima gdje nema jasnih usjeka i rezova. Tu se osjeti ono što Nina Alihodžić- Hadžialić naziva „dekonstrukcijom u odjecima“, tu se „tumačenje pregiba nad samim sobom, producirajući beskonačno odlaganje.“¹⁴⁹ Svjesni smo da bi ono što je začuđujuće, po svojoj definiciji, trebalo da nas začudi, čitajući *Proces* trebali bi da se pretvorimo u olupinu sastavljena od živčanih završetaka, nevjerovatno osjetljivu na bilo koji oblik dodira, zvuka, mirisa, a to ne postajemo, ne čudimo se ničemu, to je svijet u kojem nema mjesta za skandale.

¹⁴⁸ Gilles Deleuze, Félix Guattari; *Kafka : u prilog manjinskoj književnosti*, s francuskog preveo Ugo Vlasisavljević, 2013, str. 605

¹⁴⁹ Alihodžić-Hadžialić, Nina: U *Novi Izraz : časopis za književnu i umjetničku kritiku*, P.E.N. Centar Bosne i Hercegovine, 2013, str. 61

5. Postmodernizam i fenomen tragičnog, na primjeru romana *Kafka na žalu*, Harukija Murakamija (Mit kao antropološka konstanta: mitski susret Kafke i Edipa)

I doista, morat ćeš se probijati kroz tu silovitu oluju. Tu metafizičku i simboličku oluju. Ali bez obzira na to koliko ona metafizička ili simbolička bila, nemoj se zavaravati. Ona će ti rezati tijelo kao hiljadu britvi, Drugi će krvariti, i ti ćeš krvariti. Teći će crvena vrela krv. Hvatat ćeš tu krv u ruke. Bit će tvoja vlastita krv i krv drugih ljudi. A kada oluja umine pitat ćeš se kako si prošao kroz nju, kako si opstao. Nećeš znati, zapravo, je li oluja zaista prošla. Ali jedno je sigurno. Iz oluje nećeš izaći onakav kakav si ranije bio. U tome je smisao te oluje.¹⁵⁰

Mitologijom, simboličkom olujom koja funkcioniše poput guste mreže mitova, nastojimo objasniti ono što ne razumijemo, sve ono što izlazi iz okvira naše svakodnevnice i ulazi u domen mašte. Istina i objašnjenje ne leže samo u jednom čvoru te mreže, u jednom mitu, nego u spletu konopaca, čvorova koji prekrivaju sve aspekte ljudskog život, pa i smrt i ono što dolazi nakon nje. Kako navodi Krešimir Šimić u svom tekstu *Mit kao antropološka konstanta*, u romanima modernizma i postmodernizma vlada „zaokupljenost mitom, bilo na tematskoj razini korištenjem mitskih motiva, bilo kao uporaba sklopova koji upućuju na tzv. mitski način mišljenja, bilo kao zaokupljenost jezičnom problematikom ili problematikom odnosa fikcije i faksije, književnosti i zbilje.“¹⁵¹ Sama riječ mit, objašnjava Šimić, može predstavljati, s jedne strane, priču ili govor, a sa druge strane može ukazivati na opreku *logosa* i *mythosa* kao dvaju dijametralno različitih pogleda na svijet.

Kako navodi Milivoj Solar u svom tekstu *Postmodernizam i mit*, zbog kompleksnosti i oprečnosti samih pojmova postmodernizam i mit, koji se ne mogu zatvoriti u okvire jedne definicije, na prvi pogled izgleda kao da se između njih ne može povući nijedna jasna paralela. Međutim, ova poveznica, što je izvjesni paradoks, leži u tendenciji postmodernizma ka demitologizaciji, u odustajanju od mitskog okvira. „Mit se više ne pojavljuje u nekom naporu traganja za izvornim iskustvom, ali se zato pojavljuje u onome što ga čini jednim od temeljnih i stalnih moći jezičnog, i ne samo jezičnog, oblikovanja: mit osigurava onaj minimum povezivanja među iskazima na temelju kojega se dobiva privid sustavnosti, čime se otvara i mogućnost cjelovitog objašnjenja života i svijeta, dakako onoga trenutka kada u njega

¹⁵⁰ Murakami, Haruki: *Kafka na žalu*, Šahinpašić, Sarajevo, 2012, str. 8

¹⁵¹ Šimić, 2004: Šimić, Krešimir: *Mit kao antropološk konstanta*; U: *Ephemerides theologicae Zagabienses*, Vol.73, No. 4, Katolički bogoslovni fakultet, Zagreb, 2004.

povjerujemo.¹⁵² Upravo mit nudi prividnu sliku cjelovitosti unutar fragmentirane strukture romana *Kafka na žalu*, autora Harukija Murakamija, gdje se oko antičkog mita o Edipu gradi gusta mreža, labirint kojim se kreće glavni junak romana Kafka Tamura, i poput Jozefa K. u Kafkinom romanu *Proces*, traži objašnjenja, centar labirinta i razrješenje.

Roman *Kafka na žalu*, djeluje poput zahtjevne slagalice koja od onoga koji učestvuje u „igri“ sastavljanja i pronalaženja dijelova što se uklapaju jedan u drugi, traži poznavanje pravila igre koju sa sobom nosi mitska slika svijeta kako bi, uvijek i iznova, postajao svjestan njene fragmentiranosti. Tako u romanu nastaje plodno tlo za opise čuda i neobičnih priča koje su, uprkos svojoj neobjašnjivosti, predstavljene kao dio svakodnevnice: ribe koje padaju sa neba i čovjek koji razgovara sa mačkama samo su neki od elemenata labirinta kojim, pored glavnog junaka, prolazi i sam čitatelj.

Dakle, ovaj postmodernistički roman kojeg u prvom redu obilježava demitologizacija, računa na aktivnost čitatelja koji će pojedinačne fragmente dovoditi u vezu i nuditi vlastite odgovore na postavljena pitanja, tvoreći pri tom okvir koji pruža cjelovitost, pa makar to bio i njen privid. Mogli bismo reći kako se u ovom romanu istovremeno odvijaju dva procesa, demitologizacija i težnja ka remitologizaciji, dekonstruktivni čin simultanog uništavanja jednog svijeta i izgradnje novog koji sa sobom nosi tragove onog prethodnog. S jedne strane stoje mit o Edipu, te atmosfera Kafkinih djela, koji predstavljaju svojevrsnu osnovu romana, a sa druge strane stoji stvoreni mit o Kafki na žalu oko kojeg se prede jedna mreža mitologije. Prije svega, glavni junak ovog romana, Kafka Tamura, petnaestogodišnji je dječak koji je sam sebi nadio ime, i odlučio pobjeći od kuće, u svijet u kojem vlada logika Kafkinih djela, atmosfera u kojoj nema mjesta čuđenju, gdje je sve u isto vrijeme i šokantno i potpuno jasno, gdje se pitanja postavljaju uzalud.

Kafka Tamura se suočava sa svevidećim svijetom kojeg prepoznajemo i u Kafkinim djelima, i gdje god da pogleda prepoznaje vlastiti usud, vlastito postojanje u odrazu svijeta. U maloj biblioteci u kojoj će se pokušati sakriti od pogleda takvog svijeta, na zidu jedne sobe ugledat će sliku koja nosi naziv *Kafka na žalu*, a prikazuje dječaka koji sjedi na žalu i gleda u more. S druge strane stoji pjesma pod istim nazivom, koju je napisala gospođica Seki, žena za koju Kafka vjeruje da bi mogla biti njegova majka, a to je pjesma koja u svojim stihovima nosi neka od obilježja mita o Edipu, Kafkinih djela, ali i aspekte života likova iz Murakamijevog romana, stoga djeluje poput proročke zagonetke:

¹⁵² Solar, Milivoj: *Granice znanosti o književnosti: odabrani ogledi*, Zagreb, Naklada Pavičić, 2000, str. 85

*Sjediš na rubu svijeta,
Ja sam u ugašenom vulkanu.
Riječi bez slova
Stoje u sjeni vrata.
Mjesec obasjava zaspalog guštera
Ribice pljušte s neba.
Pod prozorom ima vojnika,
Spremni da umru.*

(Refren)

*Kafka sjedi na stolici kraj žala,
Razmišlja o klatnu što ljulja svijet.
Sjena nepomične sfinge postaje nož što ti
Para snove.
Prsti djevojke što se utapa
Traže kamen od ulaza, i više.
Podižući rub azurne haljine,
Ona promatra Kafku na žalu.¹⁵³*

Onako kako Jozef K. u romanu *Proces* razumije svoje ubice, tako i Kafka Tamura razumije svog oca koji mu još u ranom djetinjstvu proriče sudbinu kakva je predskazana i Edipu: ubit će vlastitog oca i spavati sa svojom majkom. Međutim, Murakami je u ovo proroštvo dodao još jedan element, Kafki je rečeno kako će spavati, ne samo sa majkom, već i sa sestrom, što je u direktnoj vezi sa Freudovom psihoanalitičkom teorijom o Edipovom kompleksu u čijoj suštini leži pretpostavka da dječak želi uništiti oca, ali i postati poput njega, preuzeti njegovu porodicu:

*Otac mi je rekao da sudbini ne mogu izbjeći. To proroštvo mi je kao bomba u genima, i tu se ništa ne može promijeniti. **Ubit ću svog oca i spavati s majkom i sestrom.**¹⁵⁴*

¹⁵³ Murakami, Haruki: *Kafka na žalu*, Šahinpašić, Sarajevo, 2012, str. 204

¹⁵⁴ Isto, str. 181

S druge strane, romane modernizma, kako objašnjava Solar, obilježava remitologizacija, težnja ka uspostavljanju iskonske veze sa mitom - to je „čežnja koja se ostvaruje jedino kao traganje za onim što bi moglo biti bezuvjetno i konačno, a što je nepovratno i izgubljeno posebno u pokušajima estetizacije.“¹⁵⁵ Na taj način je atmosfera koja nastaje u Kafkinim djelima bliska atmosferi ovog Murakamijevog romana. Kafkini junaci su izgnanici iz svijeta, Jozef K. je gurnut na sam rub fabule i potrebno je da ga se samo prstom gurne i on pada u bezdan. Jedino što mu omogućava da nastavi hodati tim rubom jesu pitanja, tj. njihovo uporno postavljanje: „Koja je moja krivica?“, „Ko mi sudi?“

Haruki Murakami kao osnovu romana *Kafka na žal* postavlja antički mit o Edipu kojeg obilježava determinizam, predestinacija, sudbina kojoj se ne može izbjeći, tj. katastrofalno proroštvo koje se mora ispuniti. Na tu osnovu se onda nadovezuje poetika slučaja dovodeći do krajnosti opis svevidećeg svijeta u kojem nema mjesta za iznenađenja, gdje se trgovački putnik može probuditi jednog jutra i shvatiti da se pretvorio u ogromnog kukca, gdje ribe mogu padati sa neba i ljudi razgovarati sa životinjama.

U romanu se uspostavlja nekoliko narativnih tokova, prije svega, tu je putovanje glavnog junaka iz Tokija u Takamacu, upoznavanje sa bibliotekarom Ošimom, gospođicom Seki i djevojkom Sakurom, te priča o životu starca Nakate, njegovo putovanje i upoznavanje sa kamiondžijom Hošinom koji će postati njegov saputnik. Kroz putovanje petnaestogodišnjeg Kafke s jedne, i pedesetjednogodišnjeg Nakate s druge strane, Murakami je, kako navodi Jiwoon Baik u svom tekstu *Murakami Haruki and the historical memory of East Asia*, predstavio vlastito sjećanje na 60.-te godine XX stoljeća. „The 15-year-old Kafka and 51-year-old Nakata in that book reflect Haruki himself. Haruki sends both characters into the black hole of his memory to complete the mission for the survivors. His mission is to fulfill the curse that ties him to the 1960s by going into frozen time and recovering his relationship to the decade.“¹⁵⁶ Zbog toga se u romanu tematizira i studentski bunt koji se desio u Japanu 1968. godine, te muzika Beatlesa, što stvara atmosferu jako blisku onoj iz romana *Norveška šuma*.

Kako objašnjava Wallace Jeff u svom tekstu pod nazivom *Life beyond 'Critique': Murakami after Latour*, parovi likova Kafka-Ošima, i Nakata-Hošino funkcionišu poput dvaju paralelnih narativnih linija koje se razvijaju uporedo jedna sa drugom, međusobno se

¹⁵⁵ Solar, Milivoj: *Granice znanosti o književnosti: odabrani ogledi*, Zagreb, Naklada Pavičić, 2000, str. 81

¹⁵⁶ Baik, Jiwoon: *Murakami Haruki and the historical memory of East Asia*; U: *Inter-Asia Cultural Studies*, Volume 11, Number 1, 2010, str. 68

dodiruju, a na momente i prepliću. Za gospođicu Seki će Kafka pomisliti da je njegova majka, dok će misliti da je Sakura njegova sestra, a starac Nakata čiji život obilježavaju čuda, će biti taj koji će, na zahtjev Kafkinog oca, ispuniti proroštvo i ubiti ga. Na taj način je do vrhunca doveden osnovni element koji obilježava antičku tragediju, a to je tragička krivica, usud, unaprijed određeni tok života i smrti jednog heroja – Kafka će bježati od proroštva, ali će ipak, nakon što Nakata ubije njegov oca, on biti taj koji će se probuditi sa rukama i odjećom natopljenom krvlju, iako pretpostavlja da je gospođica Seki njegova majka, on će ipak spavati sa njom, kao i sa Sakurom.

Zbog toga će u svakoj djevojci koju vidi, Kafka tražiti svoju sestru, a u svakoj ženi svoju majku, kao da je cijeli svijet jedan ogromni labirint u kojem svako skretanje vodi ka ispunjenju unaprijed određenog i nepromjenjivog. Ono što čini jedno od osnovnih obilježja ovog romana jeste činjenica da nijedna od tendencija, aluzija, intertekstualnih poveznica i teorijskih postavki nije sakrivena od čitatelja, ali je sve fragmentirano, „rascjepkano“, uvezeno u jednu neobičnu mrežu mitologije koja se rađa unutar samog romana. U tekstu se javljaju svojevrsni procjepi, pukotine nad kojima tekst autorefleksivno pokazuje prstom na samoga sebe, pa je tako i priča o Edipovom kompleksu dodatno podcrтана činjenicom da glavni junak često tematizira važnost snova kao nekog ventila, mehanizma u okviru kojeg na vidjelo izlazi podsvjesno. Prije nego što zaista spava sa ženama koje susreće na svom putu, a za koje smatra da bi mogle biti njegova majka ili sestra, Kafka Tamura će prvo sanjati kako spava sa njima, njegovo podsvjesno će pokazati ono što je nagoviješteno na javi, sama pretpostavka da bi neka žena mogla biti dio kobnog proroštva, tjera njegovu podsvijest da izvrši ono što je predodređeno.

Kako navodi Soshanna Felman u svom tekstu *S onu stranu Edipa*, „Freudu se upravo putem njegove samoanalize, iz vlastitih snova o ocu, razotkrio navlastiti Edipov kompleks i na taj je način pronašao temeljno, psihoanalitičko značenje književnog Edipa. Edipov kompleks je Freudov san.“¹⁵⁷ U *Kafki na žalu* vlada atmosfera snova, hodanja u snu, kretanja tkivom intenzivne noćne more. To je atmosfera u kojoj se nepojmljivo, ono što se može desiti samo u snovima, dešava i na javi, pri čemu dolazi do miješanja granice između stanja budnosti i snoviđenja. Kafka Tamura zna da on nije ubio svog oca, ali se na njegovim rukama nalazi očeva krv, stoga on poput Jozefa K., pokušava otkriti u čemu leži njegova krivica, svjestan je snage unaprijed određenog usuda i snova kao određenog katalizatora.

¹⁵⁷ Felman, Shoshana: *S onu stranu Edipa: primjerne priče psihoanalize*; U: *Suvremena teorija pripovijedanja*, priredio Vladimir Biti, Globus, Zagreb, 1992, str. 293

Razmišljajući o Yeatsovima riječima – *U snovima se začinju odgovornosti* – Kafka pokušava spoznati snagu svijeta snova kao aktivnog djelatnika koji bitno određuje tok njegovog života:

Vjerovatno ću morati odgovarati za svu tu krv. Pokušavam zamisliti kako me ispituju u sudnici, a tužitelji mi pokušavaju natovariti krivicu, upiru prstima i zlobno me gledaju. Ja se branim, ističem da ne mogu biti odgovoran za nešto čega se ne sjećam. Ja čak ne znam ni šta se stvarno dogodilo, kažem. Ali oni uzvraćaju: Nije važno ko je prvi usnuo taj san, jer je on i tvoj san. Zato si odgovoran za sve što se dogodilo u snu. Taj san se uvukao u tebe kroz mračne hodnike tvoje duše.¹⁵⁸

San u psihoanalitičkoj teoriji, kako objašnjava Felman, kao „životnoj upotrebi nagona za smrću“¹⁵⁹, nije suprotstavljen istini, njega je samo potrebno tumačiti, analizirati i spoznati na koji način on učestvuje u otkrivanju istine. Također, u romanu se uspostavlja odnos između Erosa i Thanatosa, onako kako ga je postavila teorija psihoanalize, čine ga tačke u kojima dolazi do preplitanja želje za životom i hitanja ka smrti, ali i tačke u kojima se, neposredno prije sudara, ispoljavaju njihove pojedinačne odlike, gdje Eros i Thanatos zavode jedno drugo. Odnos kojeg Kafka uspostavlja sa gospođicom Seiko postaje zatvoreni prostor carovanja Velikog Drugog, Oca koji pokraj postelje stavlja mač, i time prostor života, formiranja i održavanja zajednice pretvara u kašu krvlju išaranih strasti. Gospođica Seiko traga za smrću, tj. za „pravim“ trenutkom u kojem će Thanatos doći i pobijediti Eros. Njena životna priča je tragična, prožeta melanholijom, gubitkom i bijegom od vlastitog bića. Onog momenta kada joj je kao djevojci u studentskom buntu poginuo jedini čovjek kojeg je ikada voljela, gospođica Seki ostavlja jednu polovinu svoje sjenke da luta svijetom u potrazi za smrću. Taj dio nje, sjenka petnaestogodišnje djevojčice će, s obzirom na to da se kao jedan od najvažnijih postupaka u ovom romanu javlja oživljavanje metafora, noću posjećivati Kafku, a bit će i njegova nit vodilja od onog momenta kada zakorači u središte šume kao labirinta, svijeta u kojem prebivaju sjene umrlih.

Kao što u romanu *Proces*, svi ljudi koji okružuju Jozefa K. izgledaju kao da jednostavno podrazumijevaju njegovu krivicu i ne čude se njegovom tragičnom usudu, tako su i u romanu *Kafka na žal*, svi likovi jednostavno svjesni vlastitog usuda, ali i usuda koji obilježava druge. U skladu sa time, kada gospođica Seki umre, Kafka i Ošima će već biti

¹⁵⁸ Murakami, Haruki: *Kafka na žal*, Šahinpašić, Sarajevo, 2012, str. 119

¹⁵⁹ Felman, Shoshana: *S onu stranu Edipa: primjerne priče psihoanalize*; U: *Suvremena teorija pripovijedanja*, priredio Vladimir Biti, Globus, Zagreb, 1992, str. 293

spremni za to, vođeni predosjećajem da joj se približava dugoočekivani susret sa drugim dijelom vlastite sjenke.

Kafkin otac, za razliku od Laja koji je naredio da se njegov tek rođeni sin Edip ubije, naređuje vlastito ubistvo, on funkcioniše poput mitske sile koja ima sposobnost transformacije, pa će se zbog toga starcu Nakati predstaviti kao demonsko biće koje se hrani mačijim srcima i energijom njihove duše, sa željom da napravi neki poseban tip flaute, pri čemu uzima oblik Johnnia Walkera, poznate siluete elegantnog starca sa etikete viskija:

*Zovem se Johnnie Walker. Skoro svi znaju za mene. Nije da se hvalim, ali za mene znaju u cijelom svijetu. Znamenit sam, prava ikona. Ali, znate, ja nisam pravi Johnnie Walker. Nemam nikakve veze sa britanskim poduzećem za proizvodnju viskija. Samo sam posudio njegov izgled, kao i ime s etikete. Čovjek mora imati izgled i ime, zar ne?*¹⁶⁰

Dakle, ovdje Murakami pravi jasnu paralelu između popularne kulture i svojevršnih mitova koji se obrazuju unutar nje i drevnih japanskih mitova o važnosti i vrijednosti mačijih duša. Kako objašnjava Hans Biedermann u svojoj knjizi *Dyctionary of Symbolism*, mačke označavaju slobodu duha i nesputanost, pa u skladu sa time Murakami otvara jedan poptuno novi svijet koji postoji paraleleno sa ljudskim svijetom i ponekad se sa njim prepliće. Na granici između ta dva svijeta stoji siromašni starac Nakata, poznat u svojoj maloj tokijskoj četvrti kao jedina osoba koja može pronaći nestale i odbjele mačke. Nakata je ovu sposobnost dobio nakon jedne neobične epizode iz djetinjstva koja je opisana na početku romana i razvija se uporedo sa Kafkinim putovanjem ka Takamacuu. Naime, za vrijeme II svjetskog rata, grupa osnovnoškolaca, među njima i najbolji učenik Nakata, krenula je sa svojom učiteljicom u potragu za šumskim gljivama, a kada su stigli do jednog proplanka svi su doživjeli neku vrstu masovne hipnoze, a jedino što su vidjeli prije nego što su pali u nesvjest jeste veliki metalni objekat na nebu iznad njih. Sva djeca su se vrlo brzo oporavila od ovog neobičnog događaja, jedino je Nakata ostao u dubokom snu nekoliko mjeseci, a nakon što se probudio više nije bio sposoban ići u školu, čitati i učiti. Tada je Nakata počeo pričati sa mačkama, što su njegovi roditelji promatrali kao izraz dječakovog iznenadnog oštećenja mentalnih sposobnosti. Kako navodi William Skidelsky u svom tekstu *Teenage Kicks*, značajno je napomenuti da je Murakami predstavio ovaj incedent u formi „X-fajla“¹⁶¹, tajnog dokumenta koji sadrži bitne podatke o vladinom istraživanju neobjašnjivog. To je samo jedan

¹⁶⁰ Murakami, Haruki: *Kafka na žalu*, Šahinpašić, Sarajevo, 2012, str. 113

¹⁶¹ Skidelsky, William: *Teenage Kicks*; U: new Statesman, UK, 2005, str. 52

u nizu nadnaravnih događaja koji su opisani u ovom romanu, a svi su povezani sa likom Nakate koji funkcionira poput nekog graničnog bića koje se nalazi između svijeta živih i svijeta mrtvih, svijeta ljudi i svijeta mačaka, djece i odraslih, snova i jave.

U skladu sa poetikom postmodernizma, roman se poigrava sa značenjem i opredmećivanjem, tj. oživljavanjem metafora, pa tako Nakata ne samo da predstavlja čovjeka koji se nalazi na nekoj granici, on doslovno postaje čovjek sa zadatkom da pronađe veliki teški kamen i pomjeri ga kako bi mogao „otvoriti ulaz“ između svijeta živih i svijeta mrtvih. Kamen će pronaći Hošino, baš kao što će Ošima biti taj koji će imati ključnu ulogu u Kafkinom razumijevanju mitskih i tragičkih elemenata koji leže ispod proroštva koje ga obilježava. Kamen djeluje poput simbola, on je predmet koji preko svoje predmetnosti ukazuje na nešto drugo, to je simbol granice koji je svoje opredmećenje pronašao u obliku graničnog kamena. Kao što je Kafkin otac zapravo demonska sila koja je uzela oblik popularnog Johnnia Walkera, tako je i biće koje pomaže Hošini uzelo oblik poznatog Pukovnika Sandersa koji tumači značaj kamena poredeći ga sa logikom i ulogom pištolja u Čehovljevim dramama (*Ako je pištolj tu negdje, on će obavezno opaliti.*):

Čehov je želio reći da je nužnost nezavisan pojam. Ona ima drugačiju strukturu nego logika, moral ili značenje. Kod nužnosti je važna uloga. Ono što nije neophodno ne treba ni postojati. A ono što nužnost zahtijeva zaista treba postojati. To se zove dramaturgija. Logika, moral ili značenje nemaju s tim nikakve veze. Sve je pitanje međusobnog odnosa. Čehov je vrlo dobro razumio dramaturgiju.¹⁶²

Ovo je primjer jednog od procjepa u tekstu, gdje roman ukazuje na elemente vlastite poetike, gdje čin stvaranja određenih intertekstualnih poveznica sa drugim djelima postaje vidljiv, ogoljen i predstavljen u najosnovnijem obliku, kao proces razumijevanja dramaturgije. U skladu a mitskom osnovom i oživljavanjem metafora, u romanu se veliki značaj pridaje simbolima, kao i tematiziranju njihovog značenja. Kako navodi Zdravko Radman u svojoj knjizi *Simbol, stvarnost i stvaralaštvo*, čovjeka se može okarakterizirati kao *animal symbolicum*¹⁶³, kao biće koje se trudi, i u tome uspijeva, da svijet oko sebe nadogradi i tako proširi ono što čini njegovu svakodnevnicu svijetom u kojem vladaju simboli. To je, u prvom redu, svijet snova koji je u ovom romanu tako snažno naglašen i isprepleten sa stvarnošću, da je teško povući granicu između njih. „Artikulacija simbola postaje sredstvo

¹⁶² Murakami, Haruki: *Kafka na žalju*, Šahinpašić, Sarajevo, 2012, str. 261

¹⁶³ Radman, Zdravko: *Simbol, stvarnost i stvaralaštvo – ogleđ o percepciji*, Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb, 1988, str. 40

artikulacije iskustva. To je onaj proces koji u vječno promjenjivu osjetilnost unosi red i strukturu, pretvarajući kretanje u mirovanje, kinesis u statis, nerazgovjetnost u značenje, kaos u uređeni svijet.¹⁶⁴ Ernst Cassirer u svojoj knjizi *Filozofija simboličkih oblika – mitsko mišljenje*, način funkcionisanja simbola, njihovo ulančavanje, ambivalentnost, mogućnost „uklapanja“ u različite kontekste, dovodi u vezu sa mitskim mišljenjem: „odnošenje predstave na neki predmet ne iskazuje, u krajnjoj liniji, ništa drugo, niti je, u osnovi, išta drugo već njeno uvrščivanje u obuhvatniji sistematski ukupni sklop.“¹⁶⁵

Kada Nakata pomjeri kamen, Kafka Tamura će uspjeti ući u šumu od koje je zazirao, zakoračiti će u središte labirinta i suočiti se sa vlastitom smrtnošću, a gospođica Seki će, kao i Nakata, konačno umrijeti. Znamo da su i u antičkoj kulturi ljudi koji su imali određene proroške sposobnosti ili bilo koji oblik konekcije sa onostranim, obično bili izgnanici iz društva, poput Tiresije, Kasandre, Sibebe, itd. Nije slučajno to što Kafka sa Ošimom najčešće razgovara o antičkoj tragediji, pri čemu je Ošima taj koji pronalazi poveznice između Kafkine pozicije, proroštva koja ga obilježava, i pozicije u kojoj se našao Edip. On razumije prokletstvo koje sa sobom nosi proročica Kasandra, razumije osnovne postulate i sastavne elemente tragedije, pa to svoje znanje prenosi na Kafku:

- *To da su sva njena proroštva istinita, ali da niko u njih ne veruje. Tako je Apolon odredio. Osim toga, Kasandra proriče jedino nesreće, izdaje, katastrofe, smrt, propast države... Zbog toga ljudi ne samo da joj ne vjeruju nego je i zamrže. Ako još nisi, obavezno uzmi i pročitaj Euripidove i Eshilove drame. U njima su opisani mnogi veliki problemi s kojima se i danas hrvamo. I to u pratnji hora.*
- *Kakvog hora?*
- *U grčkom teatru uvijek je postojao hor, koji je stajao na pozornici iza glumaca. Hor komentira događaje, kao i osjećanja glumaca. Ponekad čak pokušava utjecati na likove. Hor je zaista fin izum. Ponekad mi se čini da bi bilo dobro da iza sebe imam hor.¹⁶⁶*

Dakle, roman *Kafka na žalu* se poigrava sa temeljnim obilježjima atmosfere koja vlada u djelima Franca Kafke, kao i temeljnim obilježjima antičkih mitova i tragedija: *Nakata se nije posebno iznenadio kada je vidio kamen. Svijest mu se odmah prilagodila novoj stvarnosti,*

¹⁶⁴ Radman, Zdravko: *Simbol, stvarnost i stvaralaštvo – ogleđ o percepciji*, Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb, 1988, str. 8

¹⁶⁵ Cassirer, Ernst: *Filozofija simboličkih oblika, deo 2: Mitsko mišljenje*, Dnevnik : Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1985, str. 43

¹⁶⁶ Murakami, Haruki: *Kafka na žalu*, Šahinpašić, Sarajevo, 2012, str. 137

*prihvatio ju je, ne pitajući se kako je kamen tu dospio. Razmišljanje o uzročno-posljedičnim vezama nikada mu nije bilo jača strana.*¹⁶⁷ Nakata ne zna šta je to što treba učiniti, ne zna zašto je odlučio krenuti u Takamacuu gdje se krije Kafka Tamura, ne zna zbog čega je potrebno pomjeriti ulazni kamen i omogućiti kratko miješanje dvaju svjetova, ali zna da to jednostavno mora učiniti. Na tu intenciju oživljavanja i opredmećenja metafora autor jasno ukazuje u jednom od razgovora između Kafke i Ošime:

Ošima savija novine i kaže:

- *Dešavaju se čudne, neobjašnjive stvari. Moguće je da između njih nema nikakve veze. Možda su podudarnosti, ali to mi ipak ne daje mira. Ima u tome nečeg sumnjivog.*
- *Možda je to metafora – odvažim se ja.*
- *Možda... Ali kakva bi to metafora bila da srdele i skuše i pijavice pljušte s nema?*¹⁶⁸

Položaj u kojem se nalazi Nakata možemo dovesti u vezu mitom o Narcisu, onako kako ga analizira Marshal McLuhan u svojoj knjizi *Razumijevanje medija*, „grčki mit o Narcisu izravno se bavi činjenicom ljudskog doživljaja, kao što najavljuje riječ narcis. Ona potječe od grčke riječi narcosis što znači otupjelost. Mladi Narcis zamijenio je vlastiti odraz u vodi s drugom osobom.“¹⁶⁹ Ovom aspektu mita o Narcisu odgovara položaj u kojem se nalazi Nakata, a on na neki način odgovara i položaju Kafke Tamure. Prije svega, onog momenta kada je preživjeo neobjašnjvu masovnu hipnozu, Nakata se jednostavno transformirao, zamijenio je vlasiti odraz sa drugom osobom, tj. postao je neko drugi, osoba koja, kao i gospođica Seki, ima samo jednu polovinu svoje sjenke, i tek onda kada pomjeri granični kamen kao prolaz između dvaju svjetova, moći će umrijeti. S druge strane, Kafka Tamura konstantno razgovara sa svojim alter-egom, dječakom zvanim Čavka koji se predstavlja kao njegova zrelija i snažnija verzija koja ga ohrabruje da bez pogovora krene na put, i pokuša pobjeći od proroštva za koje zna da se mora ostvariti. Dakle on se, također, indentificirao sa onim koji je drugačiji od njega samog. „Mnogi izrazi u našem jeziku upućuju na tu samoamputaciju, koju nameću razni pritisci. Kažemo kako "hoćemo iskočiti iz kože", da "silazimo s uma", da smo "dovedeni do ludila", ili pak da smo se *raspametili*.“¹⁷⁰

¹⁶⁷ Murakami, Haruki: *Kafka na žalju*, Šahinpašić, Sarajevo, 2012, str. 274

¹⁶⁸ Isto, str. 180

¹⁶⁹ McLuhan, Marshal: *Razumijevanje medija*, Golden marketing- Tehnička knjiga, Zagreb, 2008, str. 41

¹⁷⁰ Isto, str. 41

Čak i onda kada se nalazi u šumi daleko izvan grada Kafka Tamura, baš poput Jozefa K., sa sobom nosi pogled osobe koja je konstantno nadzirana – kao da ga cijeli svijet netremice promatra i bilježi svaki njegov pokret. Lacan kaže kako smo mi „promatrana bića u kazalištu svijeta“, i pri tome se pita: „zar u tom pogledu ne treba razlikovati funkciju oka od funkcije pogleda?“¹⁷¹ Funkcija oka i njegovih dijelova je jasna, čisto anatomska, dok funkcija pogleda odražava stanje onoga koji gleda. „Svijet je svevideći, ali nije egzibicionist, on ne izaziva naš pogled. Kad ga počinje izazivati, onda počinje i osjećaj nastranosti.“¹⁷² Kafka Tamura živi u svevidećem svijetu koji jeste egzibicionist, oči takvog svijeta su razgranate, kapilarno rasprostranjene, tvoreći od njega jedan veliki pogled koji uznemirava i koji se mora osjetiti. To je atmosfera koja odgovara logici sna, ili bolje reći njenoj u nelogičnost ućahurenoj logici, njenoj fragmentiranoj cjelovitosti. „Naš položaj u snu“ je, kako navodi Lacan, „da budemo onaj koji ne vidi.“¹⁷³ U snu smo mi oni koje ne vide, ali osjete pogled, ne vidimo ko ili šta nas to promatra, a cijelim svojim tijelom osjetimo kako smo promatrani, jednostavno smo uronjeni u pogled svevidećeg svijeta. G. Delleuze i F. Guattari govore kako se u djelima Franza Kafke, kao jedan od „sastavnica izraza“, javlja odnos „pognuta glava-uspravljena glava“, i taj odnos predstavlja „formu sadržaja.“¹⁷⁴ Prateći logiku sna, kada podigne glavu onaj koji je uvijek drži pogetu, suoči se sa svevidećim svijetom i njegova glava postaje „glava koja ide naglavce.“¹⁷⁵ S druge strane, glavni junak Murakamijevog romana se suočava sa pogledom svevidećeg svijeta od svog rođenja, zbog čega ga, između ostalog, uvijek prati dječak zvani Čavka, glas iz podsvijesti, oživljeni alter-ego. Jasno je da na ovaj način Murakami uspostavlja snažnu intertekstualnu vezu sa antičkim mitom i tragedijom, te Kafkinim djelima, a ono što ih međusobno povezuje jeste kretanje lika po već unaprijed određenoj i utabanoj stazi, ali i hronotop u okviru kojeg su smješteni, savremeni Japan prožet drevnim simbolima.

Kako objašnjava Wallace Jeff u gore navedenom tekstu, iako je Murakamijev roman prožet čudesnim i čudovišnim, u njemu se, kao potpuni kontrast, javljaju dugi opisi udobne vožnje autobusom, pripremanja jela i uživanja u njima, čitanja knjiga i slušanja muzike. „*If eating makes thinking possible, then thinking is also a matter of the stimuli – texts, ideas, music – we consume and through which we assemble ourselves, as well as maintaining those*

¹⁷¹ Lacan, Jacques: *Četri temeljna pojma psihoanalize*, Biblioteka Psiha, Zagreb, 1986, str. 82

¹⁷² Isto, str. 83

¹⁷³ Isto, str. 84

¹⁷⁴ Gilles Deleuze, Félix Guattari; *Kafka : u prilog manjinskoj književnosti*, s francuskog preveo Ugo Vlaisavljević, 2013, str. 618

¹⁷⁵ Isto, str. 618

*selves in a state of distributed cognition with the cultural field.*¹⁷⁶ Na taj način se, na nivou strukture romana, uspostavlja veza između svakodnevnog i nesvakidašnjeg, mitskog i uobičajenog. Kada se prvi put čitatelj susretne sa likom starca Nakate koji razgovara sa mačkama koje slušaju operu, i nakon toga odlazi kući i razmišlja o svom omiljenom jelu kojeg kupuje od socijalne pomoći, odmah je jasno da je slika svakodnevnice koju pruža ovaj roman zapravo slika svakodnevnice koju omogućava samo snovita, mitska atmosfera u kojoj je sve moguće.

U romanu *Kafka na žalu* vlada, kako objašnjava Jiwoon Baik u gore navedenom tekstu, namjerno izostavljeno, propušteno vrijeme, ono koje je ostalo „zaglavljeno“ u prostoru sjenki. *The omitted time is similar to the perfect circle where everything comes to completion. Time and memories are stopped and language is lost in speech. Such time is embodied in the ‘wood’ in this story. Like the time in a Greek epic where interiority of meaning is so strong that it can transcend time, time inside of the ‘wood’ rises above the real time in numbers and letters.*¹⁷⁷ Odlazak u šumu koja predstavlja svevideći svijet koncentrisan u okvirima jednog prostora, osjećaj straha od pogrešnog skretanja u zamršenom labirintu, straha od potpunog i nepovratnog miješanja jave i sna. Kada, nakon smrti gospođice Seki, Kafka odluči zaći duboko u središte šume, njegov alter-ego, dječak zvani Čavka, dobija svoja krila, leti iznad šume i odlazi do čuvara ulaznog kamena, Jonnia Walkera koji sjedi na njemu i svira na flauti za čiju izradu je sakupljao mačije duše. Na taj način je potpuno ogoljen tragični usud i u mitu okamenjena sudbina Edipovog oca Laja. Murakami kao da postavlja pitanje, a ujedno i daje odgovor na njega – s obzirom na to da je mitsko vrijeme ciklično, obilježeno repetitivnošću, stalnim i upornim ponavljanjem, gdje borave heroji prije i poslije izvršavanja svog unaprijed određenog usuda:

-Skupljao sam mačije duše i izrađivao svirale od njih. Morao sam uzimati duše iz živih mačaka te praviti ove instrumente. Ne kažem da mi nije bilo žao tih mačaka dok sam ih rasijecao, ali tu se nije moglo ništa. Dobro i zlo, ljubav i mržnja... Moje svirale se ne uklapaju u te opće redstave. One su dugo bile smisao moga života. Uspješno sam obavio posao koji mi

¹⁷⁶ Wallace, Jeff: *Life Beyond Critique: Murakami after Lataur*; U: Experimental Practices, Netherlands, 2016, str. 186

¹⁷⁷ Baik, Jiwoon: *Murakami Haruki and the historical memory of East Asia*; U: Inter-Asia Cultural Studies, Volume 11, Number 1, 2010, str. 68

*je bio određen, to jest priveo sam svoju misiju do kraja. Nemam se čega stidjeti. Oženio sam se, imao sam djecu, i napravio više nego dovoljno svirala.*¹⁷⁸

Nakon što sasluša ovaj govor, dječak zvani Čavka će se obrušiti na to biće koje predstavlja Kafkinog oca, zariti svoje kandže u njega i kljunom mu udarati u oči dok na njihovom mjestu ne ostanu samo prazne dublje. Biće se neće ni pomjeriti, neće vrištati, nego će se smijati, a njegov smijeh će zvučati kao *zvuk neke svirale iz drugog svijeta*¹⁷⁹, pokazujući time da se nalazi u nadmoćnoj poziciji, izvan vremena, u ahistorijskom, mitskom. Mogli bismo reći kako dječak zvani Čavka napada sam mit, ili pak način funkcionisanja okamenjene slike svijeta, pa je tako u ovom romanu ispunjen svaki pojedinačni motiv priče o Edipu, ali je umjesto heroja koji, vođen tragičnom krivicom, iskopa vlastite oči, napadnut i sam mit. Kafkin alter-ego, njegova vlastita sjenka suočava se sa središtem labirinta kao sa Minotaurom, čuvarom tajne.

Kada se Kafka Tamura zaputi u središte strašne šume koja je predstavljena kao labirint, na vidjelo izlaze svi pojedinačni elementi ovog romana, osnovni postulati, ideje i zamisli bivaju zamršene u jednoj snažnoj epizodi. Poput antičkih heroja koji se spuštaju u zagrobni svijet gdje se nalaze sjenke mrtvih prekrivene prašinom, i time pokazuju vlastiti usud, svoju graničnu poziciju između svijeta ljudi i bogova, tako se i Kafka Tamura spušta u svijet sjenki. Junake antičkih mitova na put u podzemlje obično prate neki vodiči, ili im put osvjetljavaju proroci sa svojim predskazanjima, pa tako i Kafka silazi u ovaj svijet praćen dvojicom vodiča koji su odjeveni kao vojnici. Ovdje se, na neki način, uspostavlja i poveznica sa načinom na koji završava roman *Proces*, kada Jozefa K. dva čuvara vode u prazni kamenolom gdje izvršavaju presudu smrtne kazne. Međutim, Tamurini vodiči su simboli vodiča u svijetu koji je svjestan vlastitog značenjskog naboja, oni sami ukazuju na činjenicu da se sasvim slučajno zadesilo da su odjeveni kao vojnici. Svijet koji leži u srcu šume je svijet sna, ili pak Kafkine podsvijesti, svijet u kojem njegov alter-ego, dječak zvani Čavka dobija vlastitu egzistenciju. To je zatvoreni svijet koji ima oblik kruga, svijet u kojem vrijeme nema nikakvu ulogu, u kojem se stvari obavljaju rutinski, jede se svaki dan u isto vrijeme, gleda se isti film, a nije slučajno to što će u kolibi koja je dodijeljena Kafki, jedini dostupan film biti *Moje pjesme moji snovi*. Tu će Kafku, baš kao u njegovim snovima, posjećivati sjenke

¹⁷⁸ Murakami, Haruki: *Kafka na žalost*, Šahinpašić, Sarajevo, 2012, str. 395

¹⁷⁹ Isto, str. 397

petnaestogodišnje i odrasle gospođica Seki, pri čemu dolazi do potpunog miješanja svijeta živih i mrtvih, sna i jave:

Dok stojim tamo na padini s dvojicom vojnika, koji također promatraju, ponovo osjećam kako vjetar stvara kovitlace u mojoj svijesti. Ti znaci se mijenjaju, metafore se preobražavaju, a ja se rastavljam, rastavljam od samog sebe. Postajem leptir što leprša iznad granice svijeta. S onu stranu svijeta postoji prostor u kojem se preklapaju praznina i tvar, u kojem su se prošlost i budućnost sasvim zamrsili. A naokolo lebde znaci koje niko ne može odgonetnuti, akordi koje nikada niko nije čuo.¹⁸⁰

Murakamijev roman briše granice sna i jave, u mitski svijet jasno definisanih okvira on uvodi logiku sna, tvoreći mehanizam sastavljen od zupčanika koji rade odvojeno jedni od drugih, prate vlastitu logiku, položaj im nije jasan i precizno određen. Atmosfera ovog svijeta je već nagoviještena u djelima Franza Kafke, ali se romanu *Kafka na žalu* dovodi do granice potpune apsurdnosti, nudeći čitatelju kratke bljeskove, neke tragove koje može pratiti i na taj način tvoriti jednu cjelovitu sliku. Tek onda kada glavni junak krene opisivati svoje shvatanje romana *Proces* i *Zamak*, te pripovijetki *Preobražaj* i *U kažnjeničkoj koloniji*, postaje nam jasno do koje mjere je roman *Kafka na žalu* snažnim intertekstualnim vezama povezan sa djelima Franza Kafke, atmosferom koja obilježava njegova djela:

- *Mislim da Kafka, umjesto da objašnjava ljudsku sudbinu, naprosto opisuje mehanizam mašine. To jest... (razmišljam još malo). Tako uspijeva bolje predstaviti život koji vodimo. Ne govoreći o položaju u kojem se nalazimo, nego potanko opisujući mašinu za smaknuće.¹⁸¹*

¹⁸⁰ Murakami, Haruki: *Kafka na žalu*, Šahinpašić, Sarajevo, 2012, str. 380

¹⁸¹ Murakami, Haruki: *Kafka na žalu*, Šahinpašić, Sarajevo, 2012, str. 53

6. Zaključak

U ovom magistarskom radu analiziran je odnos romana i fenomena tragičnog, od perioda realizma do postmodernizma. Dakle, osnovni cilj rada jeste definirati odnos romana i fenomena tragičnog, te pokazati na koji način se ovaj fenomen zadržava i pokazuje u romanu. U skladu definiranim ciljem, u radu se pažnja posvećuje romanu *Idiot*, autora Fjodora Mihajloviča Dostojevskog, romanu *Proces*, Franza Kafke i romanu *Kafka na žal*, autora Harukija Murakamija. Da bi odgovor postavljeno naučno pitanje bio adekvatan, odmah nakon uvoda se analizira odnos fenomena tragičnog i forme tragičnog, pri čemu je zaključak da je tragedija kao forma nestala, ali da se fenomen tragičnog pojavljuje u umjetnosti kao jedno od konstanti, prije svega kroz pitanje odnosa društva prema pojedincu, te pojedinca prema društvu. Pri tome je jasno da ova napetost do izražaja dolazi u romanu koji u prvi plan stavlja upravo pojedinca i njegov položaj u svijetu. U prvom poglavlju rada analiziran je i položaj antičkog heroja u tragediji i pitanje tragičnog usuda, da bi se u nastavku rada moglo ukazati na mehanizme kojima se roman, naročito roman postmodernizma, poigrava sa tim načelima.

U drugom poglavlju rada analizira se odnos romana i fenomena tragičnog na primjeru romana *Idiot*, gdje se pažnja fokusira na polifonijsku strukturu romana, njegovu vremensku organizaciju, analizu likova i odnosa koji se između njih uspostavljaju, te na intertekstualne veze sa romanima *Gospođa Bovari* i *Dama s kamelijama*. Dostojevski nam pokazuje da savršene ideje ne mogu postojati na zemlji, on „ljude-ideje“ tjera da razgovaraju jedni s drugima, da propituju jedni druge, da skidaju sloj po sloj, gule materiju od koje su nastali, dok na kraju od njih ne ostane ništa. Ovdje se izdvaja teza da tragedija ne govori o smrti, nego o odnosu života i smrti, da za tragediju nije važna sama smrt, nego momenat suočavanja sa smrti, bitna je ta svijest o smrti u smislu težnje ka besmrtnosti. Svjesni smo da besmrtnost ne možemo dosegnuti, ali i dalje se nadamo, uzvikujemo da vjerujemo u vječni život. Dostojevski nam pokazuje koliko smo, u suštini, tragična bića, koliko je svijet oko nas tragičan, pokazuje nam prirodu našeg odnosa prema tom svijetu čiji smo svjedoci. To je svijet u kojem ideja dobra donosi uništenje.

Treće poglavlje rada posvećeno je odnosu romana modernizma i fenomena tragičnog na primjeru romana *Proces*. Dostojevski je nagovijestio ono što čini Kafka u svojim djelima, a to je potpuni obrat ka poetici slučaja, odbacivanje mogućnosti postojanja nekog jasnog i okamenjenog početka i kraja, tj. strukture i uređenosti svijeta. Kada se probudimo iz nekog teškog sna, prvo se ne možemo sjetiti gdje se nalazimo, ko smo i odakle smo- ne

možemo se sjetiti sebe, a onda polako postajemo svjesni svega, tako da se, kada se potpuno razbudimo, ne možemo sjetiti noćne more koja nas je natjerala da na tren zaboravimo na sebe. Jozef K. ne može da se sjeti ni sebe, ali ni noćne more koja ga progoni, on hoda prostorom labirinta, zaboravio je na sve ono što obilježava jedno ljudsko biće. Hoda prostorom labirinta i kada bi u ruci nosio beskonačnu nit konca kojom bi obilježavao svoj put, od nju bi se samo spoticao i trag koji bi ona ostavljala za sobom ne bi bio ništa drugo nego jedna rizomski ispričana priča. Sa elementima ove priče poigrava se roman *Kafka na žalu*, o kojem govori četvrto poglavlje ovog rada, u prvi plan stavlja samu igru, potpuno vidljivim čini intertekstualne veze, ne samo sa Kafkinim djelima, nego i sa antičkom tragedijom i mitovima, kroz šta se postavlja i pitanje funkcionisanja tragičnog usuda u okviru poetike postmodernizma. Dakle, svijet kakvim ga je predstavio Kafka u svom romanu *Proces*, Murakami će dovesti do apsurdna, u potpunosti poništavajući logičke obrasce razmišljanja.

„Vjerujemo u vječni život!“- to je nešto u što i mi, u ovom periodu u kojem ne znamo ni šta je to što živimo, pokušavamo ili bar pokušavamo vjerovati. Poulet Georges u knjizi *Čovek, vreme, književnost*, kaže kako je čovjek nešto mnogo više od sadašnjosti, čovjek je i u prošlosti, u svom sjećanju. Svijet nije samo ono što se čini da jeste u ovom trenutku, historija čovječanstva sa sobom nosi svoja sjećanja i svoje uspomene. Tu na scenu stupa umjetnost, koja shvata da je čovjek raspolučen, razbijen na mnoštvo komadića, što je osnova, ne samo književnosti, nego i života.

Bibliografija

Izvori:

Dumas, Aleksander Fils: *Dama s kamelijama*, Minerva, Subotica, 1984.

Dostojevski, Fjodor Mihajlovič: *Idiot, roman u četiri dijela*, Znanje Zagreb, Zagreb, 1986.

Dželilović M., Čengić A., Prepek S., Maretić T.: *Izbor iz klasičnih epova*, Svjetlost, Sarajevo, 2000.

Eshil, Sofokle i Euripid (preveo Miloš N. Đurić; predgovor Tvrtko Kulenović): *Grčke tragedije*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1982.

Gilgameš: sumersko-babilonski ep (preveo i priredio Stanislav Prepek), Veselin Masleša, Sarajevo, 1991.

Falubert, Gustave: *Gospođa Bovari*, Logos, Split, 1983.

Herodot: *Povijest*, Matica hrvatska, Zagreb, 2007.

Kafka, Franc: *Proces*, Svjetlost, Sarajevo, 1997.

Murakami, Haruki: *Kafka na žal*, Šahinpašić, Sarajevo, 2012.

Literatura:

Alihodžić-Hadžialić, Nina: *Dekonstrukcija u odjecima: Derrida i Kafka u Procesu – Teorija kao fikcija / Fikcija kao teorija*. U: *Novi Izraz: časopis za književnu i umjetničku kritiku*, P.E.N. Centar Bosne i Hercegovine, 2013.

Aristoteles: *O pesničkoj umetnosti*, Dereta, Beograd, 2002.

Aurelije, Augustin: *O državi božijoj*, Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 1982.

Bahtin, Mihail: *Problemi poetike Dostojevskog*, Nolit, Beograd, 1967.

Bahtin, Mihail Mihajlovič: *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg vijeka i renesanse*, Nolit, Beograd, 1978.

- Bahtin, Mihail: *O romanu*, Nolit, Beograd, 1989.
- Baik, Jiwoon: *Murakami Haruki and the historical memory of East Asia*. U: *Inter-Asia Cultural Studies*, Volume 11, Number 1, 2010
- Baudrillard, Jean: *Inteligencija zla ili pakt lucidnosti*, Ljevak, Zagreb, 2006.
- Bauman, Zigmunt: *Modernity and Ambivalence*, Polity Press, Cambridge, 1998
- Becker, Ernest: *Poricanje smrti*, Itro Naprijed, Zagreb, 1998.
- Berđajev, Nikolaj: *Duh Dostojevskog*, Niro, Zagreb, 1981.
- Biederman, Hans: *Dictionary of symbolism – cultural icons and the meaning behind them*, Facts on File, New York, 1992.
- Bihalji-Merin, Oto: *Graditelji moderne misli u literaturi i umetnosti*, Prosveta, Beograd, 1965.
- Biti, Vladimir: *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Matica hrvatska, Zegreb, 2000.
- Cassirer, Ernst: *Filozofija simboličkih oblika, deo 2: Mitsko mišljenje*, Dnevnik: Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1985.
- Deleuze Gilles; Guattari Félix: *Kafka : u prilog manjinskoj književnosti*, s francuskog preveo Ugo Vlaisavljević, 2013.
- Dostojevski, Fjodor Mihajlovič: *O umetnosti*, Gradina, Niš, 1974.
- Dželilović, Muhamed: *Kalhsovo proročanstvo*, Connectum, Sarajevo, 2006.
- Đurić, Miliš: *Patnja i mudrost: studije i ogledi o helenskoj tragediji*, Grafički zavod, Titograd, 1962.
- Elijade, Mirče: *Istorija verovanja i religijskih ideja: od kamenog doba do Elusinskih misterija*, Karijatide, Beograd, 1991.
- Feher, Ferenc: *Pesnik antinomija : Dostojevski i kriza individuuma*, Nolit, Beograd, 1981.
- Flaker, Aleksandar: *Ruska književnost*, SNL, Zagreb, 1986.

Foucault, Michel: *Drugi prostor*. U *Odjek*: revija za umjetnost, nauku i društvena pitanja., Sarajevo, 2008.

Jameson, Frederic: *Postmodernism or the cultural logic of the late capitalism*, London/Duke University Press, London, 1991.

Jouve, Vincent: *Složenost lik-efekta*. U: *Autor, pripovjedač, lik* (priredio Cvjetko Milanja), Svjetla grada, Osijek, 1999.

Kaufmann, Walter: *Tragedija i filozofija*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1989.

Katnić-Bakaršić, Marina: *Prozor kao znak: višestrukost semiotičkog čitanja*. U: *Dijalog – časopis za filozofiju i društvenu teoriju*, Centar za filozofska istraživanja ANUBIH, 2011.

Kernan, Alvin B: *Character and Conflict*, Bracel & World, New York, 1969.

Kolakovski, Lešek: *Davo u istoriji*, Glas, Banjaluka, 1989.

Kott, Jan: *Kameni potok: (eseji)*, Književne novine, Beograd, 1990.

Kristeva, Julia: *Bahtin, reč, dijalog i roman*, sa njemačkog prevela Marija Jurić-Todorović.

Kulenović, Tvrтко: *Lektira II: (ogledi i prikazi)*, Svjetlost, Sarajevo, 1984

Kulenović, Tvrтко: U *Suvremena tumačenja književnosti i književnokritičko naslijeđe XX stoljeća*, Sarajevo Publishing, Sarajevo, 2006, str. 552

Lacan, Jacques: *Četri temeljna pojma psihoanalize*, Biblioteka Psiha, Zagreb, 1986.

Lauer, Reinhard: *Povijest ruske književnosti*, Golden marketing- Tehnička knjiga, Zagreb, 2009.

Nietzsche, Friedrich: *Rođenje tragedije*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1983.

Pehar, Dražen: *Herodot, Kafka pred Zakonom*. U: *Dijalog- časopis za filozofiju i društvenu teoriju*, Centar za filozofska istraživanja ANUBIH, 2011.

Pobrić, Edin: *Priča i ideologija: semiotika književnosti*, Centar Samouprava, Sarajevo, 2016.

Pobrić, Edin: *Univerzum simpatije: od slučaja do nužnosti*, Connectum, Sarajevo, 2010.

Pobrić, Edin: *Vrijeme u romanu : od realizma do postmoderne*, BH Most, Sarajevo, 2006.

Poulet, Georges: *Čovek, vreme, književnost*, Nolit, Beograd, 1974.

Radman, Zdravko: *Simbol, stvarnost i stvaralaštvo – ogled o percepciji*, Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb, 1988.

Skidelsky, William: *Teenage Kicks*. U: *New Statesman*, UK, 2005.

Solar, Milivoj: *Granice znanosti o književnosti: odabrani ogledi*, Zagreb, Naklada Pavičić, 2000.

Stojnić, Mila: *Ruski pisci*, Zavod za izdavanje udžbenika, Sarajevo, 1972.

Šestov, Lav: *Dostojevski i Niče, filozofija tragedije, Slovo ljubve*, Beograd, 1979.

Šimić, Krešimir: *Mit kao antropološka konstanta*. U: *Ephemerides theologicae Zagradienses*, Vol.73, No. 4, Katolički bogoslovni fakultet, Zagreb, 2004.

Volf, Miroslav: *Zrcalo sjećanja: Ispravno pamćenje u nasilnu svijetu*, Exlibris, Rijeka, 2011.

Wallace, Jeff: *Life Beyond Critique: Murakami after Lataur*. U: *Experimental Practices*, Netherlands, 2016.

Walter, Benjamin: *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974.

Rađanje moderne književnosti: Drama, priredila Mirjana Miočinović, Nolit, Beograd, 1975.

