

КЊИЖЕВНА ИСТОРИЈА

Часопис за науку о књижевности

УРЕДНИШТВО

др Светлана Шеатовић

научни саветник, главни и одговорни уредник (Институт за књижевност и уметност, Београд)

др Бранко Вранеш

ванредни професор, заменик главног и одговорног уредника (Филолошки факултет, Београд)

др Зоја Бојић

научни саветник (Институт за књижевност и уметност, Београд)

др Александар Пејић

научни саветник (Институт за књижевност и уметност, Београд)

др Бранко Златковић

научни саветник (Институт за књижевност и уметност, Београд)

др Сања Париповић Крчмар

редовни професор (Филозофски факултет, Нови Сад)

др Бојан Ђорђевић

редовни професор (Филолошки факултет, Београд)

др Предраг Петровић

редовни професор (Филолошки факултет, Београд)

др Франсиско Хавијер Хуес Галвес

ванредни професор (Универзитет Комплутенсе, Мадрид)

др Бошко Кнежић

ванредни професор (Свеучилиште у Задру)

др Горан Радоњић

доцент (Филолошки факултет, Никшић)

др Персида Лазаревић Ди Ђакомо

редовни професор (Универзитет „Габријел д’Анунцио“, Пескара)

др Франсис Р. Цоунс

професор емеритус (Школа савремених језика Универзитета у Њукаслу)

др Александар (Саша) Гришин

професор емеритус, члан Реда Аустралије, сарадник Аустралијске академије за науку (Канбера)

др Малгорзата Филипек

редовни професор (Универзитет у Вроцлаву)

др Ала Г. Шешкен

редовни професор (Филолошки факултет, Московски државни универзитет „М. В. Ломоносов“)

др Делија Унгуреану

ванредни професор (Универзитет у Букурешту, Институт за светску књижевност Универзитета Харвард)

др Еухенио Лопес Аријасу

редовни професор (Универзитет у Буенос Ајресу)

др Александра Пауновић

научни сарадник, секретар редакције (Институт за књижевност и уметност, Београд)

Техничка редакција:**Лепосава Кнежевић**

графички дизајнер

др Марија Терзић

научни сарадник Института за књижевност и уметност, преводац за енглески језик

Грозда Пејић

лектор и коректор

КЊИЖЕВНА ИСТОРИЈА излази три пута годишње. Издаје ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ, Београд. Уредништво и администрација: Краља Милана 2, тел. 2686-036, knjizevnaistorija@ikum.org.rs. Издавање овог броја часописа финансира Министарство науке, технолошког развоја и иновација. Штампa и повез: Birograf comp, Београд. За издавача: Светлана Шеатовић. Ликовно решење: Соња Павловић. Прелом и припрема: Лепосава Кнежевић. Тираж: 150 примерака.



[Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/) (CC BY-NC-ND 4.0)

LVII 2025 186

КЊИЖЕВНА ИСТОРИЈА

Часопис за науку о књижевности

ЧИТАЊЕ ТРАДИЦИЈЕ: Српска књижевност, миграције, сеобе, егзил

Александар Јерков, Кишов *Излеј у Париз* и поетичка рефлексија путовања (9–26)

Милан Д. Вурдеља, Искуство егзила као простор сучељавања културе и природе у *Зимском љећовању* Владана Деснице (27–41)

Слађана Илић, Избеглиштво и његове последице у приповеци Горана Петровића „Матица“ (43–55)

Јелена Милић, Литерарни поход у егзодусно: *Парусија, ѿласови исјод ѿајрајѿи* Славице Гароње (57–72)

Вељко С. Ивановић, Историјске рефлексије над романом *Пакрац* Владана Матијевића (73–102)

Тадија Стефановић, Сеоба идентитета на примеру меморијала српској војсци на Виду, Зејтинлику и Кајмакчалану (103–119)

СТУДИЈЕ, ОГЛЕДИ, ПРИЛОЗИ

Горан М. Максимовић, Статус књижевног дјела Светозара Ђоровића у историјама и прегледима српске књижевности (123–139)

Ранко Поповић, Непрочитани приповједач Радован Тунгуз Перовић Невесињски (141–162)

Маја Медан Орсић, *Дединчева жена* или *женски* Дединац: о репрезентацији *женској* у поезији Милана Дединца (163–179)

Милена Ж. Кулић, Ангажман и драмска форма у теоријском мишљењу Слободана Селенића (181–204)

Марија Шљукић, Рефлекси друштвених и политичких прилика на породично гнездо Павловића у *Лајуму* Светлане Велмар-Јанковић (205–223)

Ивана Танасијевић, Поглед кроз затворени прозор: феноменолошки хијатус поезије Војислава Карановића (225–253)

Наташа Гојковић, Перцепција протока времена у роману *Кројѿиѿељи времена* Миомира Петровића и *Деѿе у времену* Ијана Макјуана (255–281)

Предраг Крстић, Хелдерлин, Грци и Немци. Једна потрага за националним идентитетом (283–305)

Оливера Жижовић, Фаустовски експеримент професора Преображеног у „Псећем срцу“ Михаила Булгакова (307–327)

Vedran Cvijanović, Irrationality and the Tragic in Eugene O'Neill's Early Plays (329–341)

Niketa Stefa, Il simbolo dell'ulivo nell'opera di Rainer Maria Rilke (343–359)

КОНТЕКСТИ

Новак Малешевић, Како екранизовати филозофију? Случај *Браће Карамазових* (363–392)

Antonio Gurrieri, L'Italie du sud dans les guides touristiques : entre imaginaires dominants et discours alternatifs (393–413)

ГРАЂА

Славица Гароња Радованац, Необјављена грађа из Етнографске збирке Архива САНУ: Јован Воркапић – Рукописне збирке са Баније (1890) (417–428)

Јован Воркапић, Српске народне пјесме из Баније у бившој војничкој Крајини (429–474)

ПОЈМОВНИК

Лазар Буква, О појму ироније, са сталним освртом на Де Мана (477–496)

ПРИКАЗИ

Тања Калајџић, Станко Кораћ и српска књижевност у Хрватској (*Књижевности / Књижевни рад Срба у Хрватској*. Ур. Вирна Карлић и Душан Маринковић. Загреб: Свеучилиште у Загребу, Филозофски факултет, 2025, 396 стр.) (499–502)

Маша Љ. Петровић, Франкофона рецепција Иве Андрића (Миливој Сребро. *Иво Андрић у француском кључу: судбина великог писца из „мале“ књижевности*. Београд: Српска књижевна задруга, 2025, 230 стр.) (503–507)

Софија Д. Филипов Радуловић, Стазама Александра Петрова (Александар Петров. *Од владице до Господа: есеји и студије*. Зрењанин / Нови Сад: Агора, 2025, 306 стр.) (509–513)

Милица Софинкић, Мисао која не жури, преписка која је метод (Сања Париповић Крчмар. *Метрика у ирејисци Светозара Пејровића*. Нови Сад: Научно удружење за развој српских студија, 2024, 270 стр.) (515–518)

Марија Благојевић, Поезија и мишљење: нови хоризонти тумачења поезије Новице Тадића (*Поезија и поетичка мисао Новице Тадића*. Ур. Светлана Шеатовић. Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност – Дучићеве вечери поезије, 2025, 376 стр.) (519–524)

Снежана Шаранчић Чутура, Ново научно промишљање савремене српске фантастике за децу (Драгољуб Перић. *Генерација Z, андроиди и њихова чудовишта – описи о савременој фантастичној прози за децу*. Нови Сад: Филозофски факултет – Међународни центар књижевности за децу Змајеве деце игре, 2024, 191 стр.) (525–531)

Бојана Аћамовић, On Russian Whitman, in a Global Context (Delphine Rumeau. *Comrade Whitman: From Russian to Internationalist Icon*. Boston: Academic Studies Press, 2024, pp. 375) (533–538)

Никола Миљковић, Толстојеви демони и где их наћи (Olivera Žižović. *Demoni ljubavi: Lav Tolstoj i dubinska psihologija*. Beograd: Fedon, 2024, 412 стр.) (539–543)

Павле Зељић, Кратак спис о вековној жудњи човека (Francesco Patrizi. *The “Kiss” and the Medicine of Love, A Critical Edition of Francesco Patrizi’s Il Delfino*. Прир. Tommaso Ghezzi. Cham: Palgrave Macmillan, Pisa: Centre for the Study of Medicine and the Body in Renaissance, 2025, 140 стр.) (545–550)

IN MEMORIAM

Милослав Шутић, Оглед о руској естетици и теорији књижевности (Научни подухват Јурија Борјева) (553–562)

LITERARY HISTORY No. 186

Journal of Literary Studies

READINGS OF TRADITION: Serbian Literature, Migration(s), Exile

Aleksandar Jerkov, Kiš's *The Paris Trip* and the Poetic Reflection of Travel (9–26)

Milan D. Vurdelja, The Experience of Exile as a Space of Confrontation Between Culture and Nature in Vladan Desnica's *Winter Holiday* (27–41)

Sladana Ilić, Refugialism and its Consequences in Goran Petrović's Story „Matica“ (43–55)

Jelena Milić, Literary Journey to the Exodus: *Parousia: Voices Under the Ferns* by Slavica Garonja (57–72)

Veljko S. Ivanović, Historical Reflections on Vladan Matijević's Novel *Pakrac* (73–102)

Tadija Stefanović, Migration of Identity in the Example of Memorials to the Serbian Army at Zejtinlik, Vido, and Kajmakčalan (103–119)

STUDIES, ESSAYS, CONTRIBUTIONS

Goran M. Maksimović, The Status of Svetozar Ćorović Literary Work in History and Reviews of Serbian Literature (123–139)

Ranko Popović, The Unread Storyteller Radovan Tunguz Perović Nevesinjski (141–162)

Maja Medan Orsić, Dedinac's *Woman* or the *Feminine* Dedinac: On the Representation of the *Feminine* in the Poetry of Milan Dedinac (163–179)

Milena Ž. Kulić, Engagement and Dramatic Form in the Theoretical Thought of Slobodan Selenić (181–204)

Marija Šljukić, The Panorama of Social and Political Reflections on the Pavlović Family Nest in Svetlana Velmar-Janković's *Lagum* (205–223)

Ivana Tanasijević, A View Through a Closed Window: The Phenomenological Hiatus of Vojislav Karanović's Poetry (225–253)

Nataša Gojković, The Perception of the Flow of Time in Miomir Petrović's *Krotitelji vremena* and Ian McEwan's *The Child in Time* (255–281)

Predrag Krstić, Hölderlin, Greeks, and Germans: A Quest for National Identity (283–305)

Olivera Žižović, Professor Preobrazhensky's Faustian experiment in Mikhail Bulgakov's "Heart of a Dog" (307–327)

Vedran Cvijanović, Irrationality and The Tragic in Eugene O'Neill's Early Plays (329–341)

Niketa Stefa, The Symbol of Oil and the Olive Tree in the Work of Rainer Maria Rilke (343–359)

CONTEXTS

Novak Malešević, How to Bring Philosophy to the Screen? The Case of *The Brothers Karamasov* (363–392)

Antonio Gurrieri, Southern Italy in Travel Guides: Between Dominant Imaginaries and Alternative Discourses (393–413)

LITERARY MATERIALS

Slavica Garonja Radovanac, The Unpublished Material From the SASA Ethnographic Collection: Jovan Vorkapić – Manuscript Collections from Banija (1890) (417–428)

Jovan Vorkapić, Serbian Folk Songs from Banija in the Former Military Krajina (429–474)

TERMINOLOGICAL GUIDE

Lazar Bukva, On the Concept of Irony, with Continual Reference to De Man (477–496)

(CRITICAL) REVIEWS AND NOTES

Tanja Kalajdžić, Stanko Korać and Serbian Literature in Croatia (*Literature / Literary Work of Serbs in Croatia*. Ed. Virna Karlić and Dušan Marinković. Zagreb: University of Zagreb, Faculty of Philosophy, 2025, p. 396) (499–502)

Maša LJ. Petrović, The Francophone Reception of Ivo Andrić (Milivoj Srebro. *Ivo Andrić in the French Key: The Fate of a Great Writer from “Small” Literature*. Belgrade: Serbian Literary Cooperative, 2025, p. 230) (503–507)

Sofija D. Filipov Radulović, On the Paths of Alexander Petrov (Aleksandar Petrov. *From Bishop to God: Essays and Studies*. Zrenjanin / Novi Sad: Agora, 2025, p. 306) (509–513)

Milica Sofinkić, A Thought That Doesn't Hurry, Correspondence That is a Method (Sanja Paripović Krčmar. *Metrics in the Correspondence of Svetozar Petrović*. Novi Sad: Scientific Association for the Development of Serbian Studies, 2024, p. 270) (515–518)

Marija Blagojević, Poetry and Opinion: The New Horizons of Interpreting Novica Tadić's Poetry (*Poetry and the Poetic Thought of Novica Tadić*. Ed. Svetlana Šeatović. Belgrade – Trebinje: Institute for Literature and Art – Dučić's Poetry Evenings, 2025, p. 376) (519–524)

Snežana Šarančić Čutura, The New Scientific Thinking of Contemporary Serbian Fantasy Prose for Children (Dragoljub Perić. *Generation Z, Androids and Paper Monsters – Essays on Contemporary Fantasy Prose for Children*. Novi Sad: Faculty of Philosophy – International Center for Children's Literature Zmaj's Games, 2024, p. 191) (525–531)

Bojana Aćamović, On Russian Whitman, in a Global Context (Delphine Rumeau. *Comrade Whitman: From Russian to Internationalist Icon*. Boston: Academic Studies Press, 2024, p. 375) (533–538)

Nikola Miljković, Tolstoy's Demons and Where to Find Them (Olivera Žižović. *Demons of Love: Leo Tolstoy and Deep Psychology*. Belgrade: Fedon, 2024, p. 412) (539–543)

Pavle Zeljić, A Short Essay on the Centuries-Old Man's Desire (Francesco Patrizi. *The “Kiss” and the Medicine of Love, A Critical Edition of Francesco Patrizi's Il Delfino*. Ed. Tommaso Ghezzani. Cham: Palgrave Macmillan, Pisa: Centre for the Study of Medicine and the Body in Renaissance, 2025, p. 140)

IN MEMORIAM

Miloslav Šutić, The Review of Russian Aesthetics and Literary Theory (The Scientific Undertaking of Yuri Borev) (553–562)

КАКО ЕКРАНИЗОВАТИ ФИЛОЗОФИЈУ? СЛУЧАЈ БРАЋЕ КАРАМАЗОВИХ

Институт за књижевност
и уметност, Београд

Апстракт: Идејна основа романа *Браћа Карамазови* темељи се на двије равни: а) атеистичко-антитеистичкој коју, као два различита мотивациона тока, зачиње Иван Карамазов и б) рајској перспективи, заснованој на опроштају и љубави, која се наративно и филозофски уобличава у поглављу *Руски монах*, те, имплицитно, и кроз ликове Аљоше и Дмитрија Карамазова. Циљ истраживања јесте да утврдимо да ли су, у којој мјери и на који начин ове двије равни присутне у америчкој и руској екранизацији *Карамазових*. Концентрисаћемо се, дакле, на америчку филмску адаптацију овог романа у режији Ричарда Брукса из 1958. и руску екранизацију у режији Ивана Пирјева из 1969. године. Посљедице, питаћемо се у којој мјери медиј условљава структуру приказивања и саопштавања комплексних мисаоних цјелина и какве посљедице то оставља на смисао (књижевног / филмског) умјетничког дјела у цјелини.

Кључне ријечи: *Браћа Карамазови*, Ф. М. Достојевски, Ричард Брукс, Иван Пирјев, атеизам, антитеизам, љубав, екранизација књижевног дјела

Увод

Писати о књижевности и филму, тачније о *екранизацији* одређеног књижевног дјела не повлачи за собом само (очигледна) питања о начину на који медиј мијења, тумачи и де-конструира поруку, него и питања која задиру у саму *бић* књижевног, односно филмског наратива. Екранизација књижевног умјетничког дјела тражи свијест о томе шта филмски наратив може преузети из (књижевног) текста а да при томе не западне у тривијалност, претенциозност и, што да не – досаду. На ово би се могло одговорити да ни тривијалност, ни претенциозност, па ни досада не сметају филму да буде филм управо стога што филмска трака (баш као и колоквијални „папир“ у књижевности) трпи много тога. Ријечју, тривијални, досадни и претенциозни филм је и даље – филм. Шта *јесте* филм, треба разликовати од питања шта је *добар* филм. Стога, нашу првобитну бригу о питању „суштине филмског / књижевног наратива“ треба схватити не у контексту граница умјетности (филмске, књижевне итд.), него у контексту аксиологије умјетности. У нешто мало прецизнијој форми, питамо се како превести књижевни дискурс у филмски језик а да се, при томе, квалитет и значај тога *текста* у другом медију не изгуби?

Одговор на ово питање постаје комплекснији услед чињенице да књижевно умјетничко дјело може да обједини мноштво „ванкњижевних“ дискурса.¹ Књижевност, у извјесном смислу, јесте синтеза; она присваја и наново *исписује* феномене из (културног, научног, свакодневног итд.) живота. Проблем и овдје (п)остаје аксиолошке природе: Како вредновати књижевни текст у односу на његов „филозофски“ или „психоаналитички“ дио? Како приступити анализи романа а не остати заробљен у (научним) истинама или, горе од тога – идеолошким убјеђењима која текст нуди?² Не треба, међутим, губити из вида да филозофија и „филозофски аспекти у књижевном дјелу“ немају исти циљ: једна одговара на захтјев метафизике за истином а друга употпуњује смисаону структуру умјетничког дјела. Ипак, повезује их аналитичка убједљивост на бази које могу да објашњавају друштвене и егзистенцијалне феномене у којима се човјек обрео. Отуд блискост. Отуд и тенденција да се ти *разнородни* дискурси – изједначе. Окретање филозофије ка књижевности почиње, како Рид Мерил (Reed Merrill) увиђа, са романима Ф. М. Достојевског (Merrill 1971: 58–59). Тенденција да се у романима овог великог писца пронађу и изолују идеје које би се – тако деконтекстуализоване – изједначиле или упоредиле с одређеним филозофским системима мишљења, јесте својеврстан критички изазов од којег тумачи Достојевског још нису одустали³ (Малешевић 2021).

Наш рад донекле прати узусе такве методолошке праксе; ми ћемо се фокусирати на оне дијелове романа *Браћа Карамазови* који заиста представљају филозофску основу тога текста (то су првенствено питања која се развијају из проблема теодицеје), али не да бисмо их третирали као независне аналитичке цјелине, него – са пуном свијешћу да се ту ради само о дијелу (дијеловима) шире умјетничке структуре – да бисмо увидјели да ли и у којој мјери оне могу бити преведене у други медиј – филм. Конкретније, циљ нам је да: а) препознамо и анализирамо „филозофске аспекте“ у роману *Браћа Карамазови*, б) увидимо да ли су и на који начин ти аспекти препознати и пренесени на филмски језик у Бруксовој (Richard Brooks)

1 Или, слиједећи Јакобсона, можемо рећи: „језичких функција“. Поетска функција језика не искључује остале језичке функције, оне су само потиснуте у односу на „усмереност на поруку као такву“ (Јакобсон 1966: 294).

2 Велек и Ворен (René Wellek and Austin Warren) су давно, у својој *Теорији књижевности*, указали на опасности до којих свођење књижевног дјела на „доктринарне исказе“ може да доведе (1954: 108).

3 Овдје наводимо само нека дјела са „доктринарним“ интенцијама: Walter Kaufmann. *Existentialism from Dostoevsky to Sartre*. New York: Meridian Books, 1960; Liza Knapp. *The Annihilation of Inertia; Dostoevsky and Metaphysics*. Evanston: Northwestern University Press, 1996; Evgenia Cherkasova. *Dostoevsky and Kant; Dialogues on Ethics*. Amsterdam / New York: Rodopi, 2009; John Carroll. *Break-out from the Crystal Palace; The Anarcho-Psychological Critique: Stirner, Nietzsche, Dostoevsky*. London / New York: Routledge, 2010; Petr Vaškovic. *Kierkegaard and Dostoevsky: The Search of the Authentic Life and the Problem of Existential Entrapment*. Berlin: De Gruyter, 2024.

и Пирјевљевој⁴ (Иван Пырјев) филмској адаптацији овог романа, те да, у коначници, в) разјаснимо начин на који је адаптација ових елемената утицала на значење и наративно уобличавање наведених филмова у *цјелини*.

Филозофија Браће Карамазових

А) Ашеизам – иморализам

Дјелање може бити условљено идејом. Да би дјелање било *смислено*, идеја на бази које је дјелатни акт изведен треба да буде утемељена на истини. Или, барем, да онај који се том идејом руководи вјерује да је утемељена на истини. Оправдање (својих) поступака налази се у логосу којим је детерминисано присуство бића (Бога, човјека, вјештачке интелигенције, Оца итд.) које има моћ (Лиотар /Jean-François Lyotard/ би рекао: легитимитет) да успоставља вриједности у чију адекватност (моралну, естетичку, логичку) не треба сумњати. Сама вјера, као и механизам њеног практиковања, не може се објаснити параметрима „еуклидовске“ логике, али поступци који се спроводе у име идеје (у коју се вјерује) и те како могу имати своје „логичко“ утемељење. Дјеламо (убијамо, поклањамо, љубимо итд.) зато што инстанца у коју *вјерујемо* чини те поступке смисленим. Морал, увјеравао је Ниче (Friedrich Nietzsche), јесте накнадна интерпретација друштвених појава. „Не постоје морални феномени, само моралне интерпретације феномена...“ (2002: 64).⁵ Прво долази дјелатни акт (убиство, нпр.), па тек онда етичка квалификација тога акта (као неморалног). Сама (не)моралност није инхерентна феномену као таквом.

Инстанца на бази које детерминишемо смисао етичке структуре може да нормира одређен вид дјелања, односно да пропише санкцију за прекорачење границе којом се та норма дефинише. Однос између кршења норме и казне за тај преступ није, међутим, лако одредити. Правни системи, сходно својој „моралној интерпретацији феномена“, могу са доста прецизности да оцртају економију односа између преступа и казне. (Прописана казна за убиство, тако, може варирати у зависности од: старосне доби преступникове, урачунљивости итд.) Хришћанство, са друге стране, одгађа момент „Страшног суда“, дајући тиме злочинцу времена да се покаје. У међувремену, сама кривица се „интериоризује“, постајући тако дио преступничког *бића*. Управо на ту интериоризовану патњу, која се, између осталог, јавља и као посљедица гриже савјести, треба озбиљно рачунати када приступамо дјелима Ф. М. Достојевског (Malešević 2021: 105–106).

4 Пирјев умире непосредно пред завршетак снимања, тако да филм завршавају Кирил Лавров (Кирилл Лавров) и Михаил Уљанов (Михаил Ульянов), тумачи главних улога.

5 Сви преводи у тексту су ауторови.

Бог је логоцентрична инстанца која може да стоји као референтни ослонац на којем је могуће изградити одређену етичку структуру. Богу се обраћамо када тражимо правду и када тражимо опроштај за учињене преступе. У том смислу, Бог је легитимизујућа инстанца наше (заједничке) моралне економије. Ако се Бог уклони из те једначине, морална структура у коју смо полагали наду (у правду, у опроштај, у спасење), такође престаје да постоји. Управо је то срж Иванове *аистичке* позиције: уколико Бог не постоји, не постоји ни граница која би детерминисала разлику између добра и зла, па имплицитно не постоји ни *обавеза* да се поштују нормативни оквири те етичке економије. Занимљиво је да Иванове аргументе о посљедицама „непостојања бесмртности“ саопштава Петар Александрович Миусов, током састанка код оца Зосиме. Миусов иронично додаје како је Иван, у „претежно женском друштву“, током препирке „свечано изјавио“ да је љубав на земљи могућа једино као посљедица вјере у „бесмртност“.

Иван Фјодорович је притом, у загради, додао да се у томе и састоји сав природни закон, тако да кад бисте уништили човечанству веру у његову бесмртност, у њему би одмах усахнула не само љубав него и свака жива снага да продужи живот на овом свету. Па не само то, тада ништа не би било неморално, све би било дозвољено, чак и људождерство. Но ни то није све; он је завршио тврђењем да се за сваког појединца, као, на пример, ми сада, који не верује ни у бога ни у бесмртност, морални закон природе мора одмах изменити у потпуну противност пређашњем религиозном, и да себичност, која би дошла до злочинства не само што се мора дозволити човеку неко чак признати као неопходан, најпааметнији и – малтене – најблагодарнији излаз из његовог положаја (Dostojevski 1977a: 89–90).

Није могуће тачно утврдити у којој мјери ова Миусовљева интерпретација одговара изговореним ријечима Ивановим. И у којој мјери те ријечи одговарају Ивановим мислима, тим прије што је то изговорено пред „женским друштвом“, па се може претпоставити да је много тога овдје придодато ради реторичког ефекта или младичке хвалисавости. Иван, међутим, након што га Миусов суочава са сопственом интерпретацијом његових исказа, мирно потврђује да је заиста тврдио да: „Нема врлине ако нема бесмртности“ (Исто). Први дио Миусовљеве интерпретације, или у најбољем случају понављања по сјећању Иванових ријечи, упућује на бесмисао услед губљења вјере у бесмртност. Тај бесмисао би условио усахнуће „снага да [се] продужи живот“. Парафразирајући ову Миусовљеву интерпретацију Иванових ријечи можемо закључити да је Иван, „пред женским друштвом“, тврдио: Уколико Бога и бесмртности нема, све је – бесмислено. Људски живот на првом мјесту. Могуће је аргументовати, ипак, да је Миусов овај дио о *бесмислености* људ-

ске егзистениције као посљедице атеизма, погрешно схватио. Или намјерно погрешно интерпретирао. То се види касније, приликом Ивановог „разговора“ са ђаволом, гдје му овај понавља дио ријечи из „поемице“ *Геолошки ѡревраи*, коју је Иван спјевао некад раније.⁶

По мом схватању, нема шта да се руши, треба само уништити у човечанству идеју о богу. Ето чиме треба почети! Тиме, тиме ваља почети – о, слепци, ништа не схватате! Чим се цело човечанство одрекне бога (а ја верујем да ће тај период, паралела геолошким периодима настати), онда ће сами од себе, без људождерства, пасти и сви пређашњи погледи на свет и, што је главно, сав пређашњи морал, и настаће све ново. Људи ће се удружити да узму од живота све што им он може дати, али неизоставно за срећу и радост једино на овдашњем свету. Човек ће се узви-сити духом божанске, титанске гордости и појавиће се као човек-бог (Dostojevski 19776: 411).

Док се у Миусовљевој интерпретацији Иванових ријечи из атеизма консеквентно изводи негирање моралних начела (гдје би „злочинство“ било „најблагодарнији излаз из његовог положаја“), што даље води у људождерство, дакле у форсирано ништавило, дотле се у *Геолошком ѡревраи*у тврди супротно: тек са престанком Божијег постојања ствара се могућност афирмације „среће и радости на овдашњем свету“. Људи ће замијенити Бога – сами ће постати човјеко-богови – што значи да ће својом „вољом и науком“ изградити ново друштво, нови морал. Прихватање смртности биће основ за љубав према ближњему.

Свак ће дознати да је смртан сав, без васкрсења, и примиће смрт гордо и спокојно, као бог. Он ће из суште гордости појмити да не треба да ропће на то што је живот само тренутак и заволеће брата свога без икакве награде (Исто).

Свеопшта љубав могућа је само из гордости, то је наравоуче-није *Превраиша*. Човјек, оснажен науком, охол због своје памети и постигнућа, са љубављу ће гледати око себе, на браћу и потомке своје, те ће као човјеко-бог бити у стању да „прескочи сваку ранију моралну преграду“ да би се, у коначници, преобратио у – власника свега око себе и гаранта нове моралности, која га неће ограничавати ни у чему, пошто „за бога закон не постоји“ (Исто: 412).

Иван не коригује Миусова и не саопштава Зосиминим гостима своје мисли из *Превраиша*, али ипак потврђује да је рекао да уколико „нема бесмртности, нема ни врлине“. Дакле, Миусов није у свему

6 Иван ће у вези са другом „поемом“, *Велики Инквизиѡор*, рећи Аљоши да никада „у животу није саставио ни два стиха“ (Dostojevski 1977a: 314). Стога, баш као што је то случај са *Инквизиѡором*, можемо да претпоставимо да ни *Геолошки ѡревраи* није објављен, па можда ни до краја завршен, него је настао у Ивановој глави (гдје је „измишљен и запамћен“) као један од одговора на питање о Божијем постојању и (посљедично) смислу живота.

погријешо. Губитак вјере у бесмртност (што ће рећи и у Бога), води ка томе да је – „све дозвољено“. Сјећајући се наведених Ничеових ријечи могли бисмо рећи да без Бога не постоји адекватна „морална интерпретација феномена“. То је моменат када атеизам води ка – иморализму, укидању моралних вриједности, односно граница које устројавају те вриједности. Стелино (Paolo Stellino), стога, исправно увиђа да:

Иван не предлаже нову (неморалну) моралност; умјесто тога, његово „све је дозвољено“ оправдава *било коју врсцу моралној понашања и арбитрарносци*. Не изненађује, стога, да његова позиција о моралности завршава тако што оправдава сваки вид злочина, чак и оцеубиство, које Смердјаков чини (Stellino 2015: 121).

Све је арбитрарно када се укине граница која дијели добро и зло. Бога, као гаранта те границе, убио је човјеко-бог, који сада треба да заузме његово мјесто. Остати на том мјесту знак је да је човјечанство довршило свој „преврат“, да је досегло свој еволутивни максимум. Међутим, управо је останак на таквоме мјесту немогућ. Тешко је човјеку да (п)остане Бог, да ли због „укорењене људске глупости“, којој ће требати можда још „хиљаду година“ да све то схвати, или пак због тога што човјек није *саздан* да на том страшном мјесту постоји – није овдје од великог значаја. Чињеница која јесте од значаја је да Иван промишља о посљедицама заузимања тога мјеста. Изградња иморалистичког свијета, у крајњој линији, мора од некога и да крене, те ваља у пракси провјерити теоријске резултате атеистичке једначине.

Али, за иморалистичку консеквенцију, када ова бива „практикована“, а он, као подстрекач, увучен у ту „праксу“, он није довољно снажан, и све идеје које су водиле ка том атеистичко-иморалистичком правцу показују се, на крају крајева, као двосмислено-преварантско, подсмешљиво ђаволово дошаптавање (Стојановић 2022: 117).

Иван прећутно „допушта“ Смердјаковљево дјелање. Он је пасивни учесник савршено изведеног злочина. Он није обичан „подстрекач“: не планира убиство нити усмјерава Смердјаковљево преступке. Он на-просто одлази у Чермашњу послвије „разговора са паметним човеком“, након чега му „душу“ обузимају и „мрак“ и „туга“ (Dostojevski 1977a: 356–257). При томе, тај „разговор“ обиљежен је прећуткивањима и недореченостима. Оцеубиство јесте *исписано* у тим неизговореним реченицама, а *иницирано* одласком. Тај *испис* рађен је Смердјаковљевом руком, али га је диктирала Иванова (под)свијест.⁷

7 У трећем разговору са Смердјаковим, Иван ће му рећи: „Бог види (Иван подиже руку у вис) – можда сам и ја био крив, можда сам зблиа имао потајну жељу да отац... умре, али, кунем ти се, нисам толико крив као што ти мислиш и можда те уопште нисам подбадао. Не, не, нисам те подбадао!“ (Dostojevski 1977b: 388).

Али, зар је то „кривица“ на коју би се обазирао истински иморалиста-атеиста? Иван не може да издржи посљедице сопствене иморалистичке идеје у пракси. Убијени отац није само „феномен“, него доказ да није све дозвољено, да одређене границе – које не смију да се прекораче – ипак постоје. Смердјаковљевим убиством Иван се освједочава о реалностима етичких норми. Преступ носи са собом интериоризацију кривице – грижу савјести. Ко је гарант те интериоризоване нормативне представе о коју се спотиче Иван? Бог? Сам Иван? Традиција (хришћанска) која је вијековима акумулирала различите врсте забрана са којима је сваки човјек несвјесно повезан? Све су то инстанце (Други) које анулирају резултате изложене иморалистичке једначине, коју је „подсмешљиво ђаволово дошаптавање“ покренуло у младом Ивановом духу. Након преступа слиједи казна – раздирање изнутра и, на крају, лудило. Казна која, без обзира на снагу духа и неумољивост еуклидовске логике, не може бити уклоњена рационализацијом. Иван ће тако, измучен сновиђењем, пренијети Аљоши ђаволове ријечи:

Савест! Шта је то савест? Ја је сам правим. Зашто се ја мучим? По навици! По општој човечанској навици током седам хиљада година. Кад је тако, одвикнимо се и будимо као богови (Dostojevski 1977b: 416).

„Општа човечанска навика“ уништила је велику иморалистичку идеју. Да ли је име те навике *Бој*, *човјек* или *традиција*, можемо оставити по страни. Битно је да човјек нема снагу да се супротстави тој сили која има могућност да легитимизује етичке (симболичке) поретке. И да у свијету који је Достојевски створио преступ мора бити кажњен.

Међутим, оно што је код Достојевског важно јесте да се покаже следеће: како онај ко *мисли* као Иван, тако и онај ко *чини* као Смердјаков не може ни у ком случају бити као „Бог“. [...] Али, ни онај ко *не чини* оно што би морао чинити, и не супротставља се злочину, не може избећи санкцију савести (Стојановић 2022: 118).

Но, идеје остављају трагове. Нарочито идеје које треба да свједоче о величини човјечијој. Ако су за Ивана та разматрања била само теоријска хвалисања једног „философа“, за Смердјакова су практичне импликације тих ријечи представљале озбиљну ствар. Гарант те озбиљности (што је, разумије се, нова инстанца легитимитета) био је Иван. Иванова памет оставила је дубок утисак на Смердјакова. Он је зато хтио да његову најсмјелију идеју изведе до краја, у пракси. Током треће Иванове посјете Смердјакову, овај му признаје:

Тако сте ме, уистину, ви учили, и много тога сте ми таквих ствари причали: јер ако бога бесконачног нема, онда нема никакве ни врлине, и уопште није ни потребно. То сте ви доиста говорили. А ја сам после закључио да је збиља тако (Dostojevski 1977b: 389).

Видјевши свога „учитеља“ „узнемиреног“, Смердјаков не увиђа само да је идеја била неостварива у пракси, него да Иван није „леги-тимизујућа инстанца“ која може да оправда практичне консеквенце те идеје. Па имлицитно и да оправда самога Смердјакова, са којим би тако ступио у нераскидиви савез у злочину, али злочину са вишим циљем. Злочину са идејом. Смердјаков се разочарава не у идеју (јер он у Бога није повјеровао до смрти), него у Ивана. На крају, ученик се убија зато што остаје сам, насамарен и искоришћен од учитеља који није издржао практичне консеквенце своје теорије.

Б) Антиишеизам – љобуна

Одбацивање Бога и моралних норми би, из Иванове перспективе, представљало сувише једноставан начин да се изађе из егзистенцијално-моралног парадокса (садржаног у питању: откуд зло на земљи) у који је човјечанство, очигледно не својом вољом, увучено. Питање Божијег постојања – као инстанце која има моћ, или за коју се *шврди* да има моћ да доведе у ред хаос (зла) на земљи (учинивши га смисленим, оправданим, итд.) – за Ивана, стога, не може бити тако олако ријешено и одбачено атеистичко-иморалистичком формулом. На то га прозорљиво упозорава старац Зосима:

Ако се не може решити у позитивном смислу, онда се никад неће решити ни у негативном, ви сами знате то својство свога срца; и у томе је сва мука његова. Но благодарите творцу што вам је дао срце узвишено, способно да се мучи таквом муком – „о узвишеном мудровати и узвишено тражити, јер наш је боравак на небесима“. Нека вам да бог да вас решење вашег срца затекне још на земљи, и нека бог благослови путеве ваше (Dostojevski 1977a: 91).

Иваново „срце“ се колеба између вјеровања и невјеровања у Божије постојање, те између прихватања свијета (са свим његовим не-савршеностима, али и привлачностима које „уживање у лепљивим листићима“ може да пружи⁸), и његовог одбацивања. Он не може да начини „коначан“ избор, те је стога и у стању да се поиграва резултатима сопствених етичких и (а)теистичких калкулација.

Како да опишемо Ивана Карамазова у контексту његових религијских или не-религијских убјеђења? Да ли је он атеиста, агностик или незадовољни вјерник? Истина је да Иван није посвећен ниједној од ових позиција; он је, изнад свега, човјек разума, интелектуалац, који ужива у изучавању идеја. Резултат Ивановог интелектуализма, међутим, јесте неодлучност и етичка парализа (Barineau 1994: 377).

8 Смердјаков ће рећи Ивану: „Новац волите, то ја знам, углед и поштовање такође волите, јер сте врло горди, лепоту женску прекомерно волите, а нада све волите живот у мирном изобиљу, и да се ником не морате клањати – то још понајвише“ (Dostojevski 1977b: 389–390).

„Етичка парализа“ не значи, међутим, и етичку неосјетљивост. У супротном, Иван не би доживио нервно растројство. Иван је свјестан моралних норми и неопходности њиховог поштовања. Нема свијета, са Богом у њему, аргументује Иван, у којем би биле оправдане патње невиних створења. Зашто се те патње дозвољавају? Није ли то доказ да свијет није саздан на валидним темељима? Иван хоће чврсте етичке темеље, свијет у којем зло не би било могуће. А уколико зло већ није могуће спријечити, он хоће правду која би дјеловала одмах – пред његовим очима. Не води „интелектуализам“ Ивана ка „етичкој парализи“, како сматра Барино, него обрнуто, етички парализован свијет води Ивана ка „изучавању идеја“ које би могле да објасне, уколико већ не могу да оправдају, устројство тога свијета.

Управо је то „изучавање идеја“ довело Ивана до *Великој Инквизици*. Рационализам Иванов резултирао је – побуну против Бога и Божијег устројства свијета. Иванова побуна надахнута је просвјетитељским духом који, ослоњен на разум и науку, тражи одговоре на уочене етичке неправилности. А неправилности је много. Стога је „логично“ тражити од Творца да се положе рачуни. У супротном, ваља одбацити или Творца или свијет који је саздао.

Поглавље *Велики Инквизици* дио је пете књиге *Карамазових* насловљене *Pro i Contra*,⁹ те заједно са поглављем *Побуна* представља темељ Иванове антитеистичке аргументације.¹⁰ Могло би се доказивати да Иван одбацујући Бога заправо одбацује његову највреднију креацију – човјека. Обрнуто такође важи: због *устројства* људске природе, одбацује се – Бог. Шта је то *сувише људско* на шта се устремљује млади филозоф? То је зло које *ствара* човјек. И то не било какво зло, него оно које се чини задовољства ради, самог зла ради.

Збиља, неки пут се помиње „зверска“ суровост човека, но то је страшно неправично и увредљиво за звери: звер никад не може бити тако свирепа као човек, тако мајсторски, тако уметнички свирепа (Dostoevski 1977a: 304).

Иван скупља новинске чланке који говоре управо о тој „уметничкој свирепости“; то је већ „лепа збирка“ „анегдотица“ чију ризницу Иван дијели с Аљошом. Ризница је пуна свега, али Иван из ње вади само патње дјеце, „иако ће то десет пута смањити јачину [...] аргумената“ (Исто: 303). Тешко, међутим, да то смањује снагу

9 У писму Побједоносцеву (Константин Петрович Победоносцев) Достојевски наводи како поглавље *Pro i Contra* представља „порицање Бога и побијање тог порицања“. „Побијање“ се дешава у поглављу *Руски монах*, и оно треба да се реализује у „последњим ријечима умирућег монаха“ (Dostoevsky 1923: 241–242).

10 Ми смо о Ивановом антитеизму, тачније о поглављима *Побуна* и *Велики Инквизици*, детаљно писали у Malešević 2021, те у овом тексту нећемо улазити у све појединости те аргументације. Овдје ћемо само угрубо оцртати главне контуре ове Иванове тезе, уз неколико напомена које се не могу пронаћи у наведеном раду.

Иванових аргумената; напротив, примјери „из живота“, у којима се описују непојмљиве страхоте и мучења, чине Иванову тезу о свирепости човјечијој јаснијом и непосреднијом. Отуд, питање *смисла* патње, које се након тих примјера експлицитно поставља, мора бити одбачено већ у начелу. Иван нашироко говори о техникама мучења које су примјењивали Турци над покореним становништвом. Из „збирке“ нарочито издваја: сјечење утробе да би се фетус набио на копље пред очима мајке, наређење помахниталог генерала да се на дијете које је повриједило пса „напујда чопор ловачких паса“ и злостављање петогодишње дјевојчице од стране родитеља садиста, који су „јој премазивали све лице њеним изметом и нагонили је да једе тај измет, и то ју је мати, мати нагонила! [...] разумеш ли ти ту бесмислицу, пријатељу мој и брате мој, искушениче мој божји и смирени, разумеш ли зашто је та бесмислица потребна и створена!“ (Исто: 309). Таква „бесмислица“ не може да се разумије. Човјек чини зло упркос здравом разуму. У томе он надилази звијер. Чему таква суровост? пита се Иван. Ако је та суровост неопходна да би се досегла нека „вечна хармонија“, онда је читава та аритметика напосто – погрешна. Једна „сузица детенцета“ вриједи више него та хармонија, и не смије се *ијаква* патња полагати (и жртвовати) у темеље будуће људске среће. Иван закључује:

Ја нећу хармонију, из љубави према човечанству је нећу. Боље да останем са патњама неосвећеним. Боље да ја останем при неосвећеној патњи својој и при свом неутољеном негодовању својем, *иа макар и не био у њраву*. Сувише скупо цене ту хармонију, није за наш цеп да толико платимо улазницу. И стога ја журим да своју улазницу вратим. Ако сам поштен човек, ја сам дужан да је вратим што пре. То и чиним. Не да не прихватам бога, Аљоша, него му само улазницу, са највећим поштовањем, враћам натраг (Исто: 313).

Иван „враћа улазницу“ Богу који је створио *овакав* свијет; зло не може да се рационализује и да се, попут дијела неког мозаика, уклопи у ширу слику егзистенцијалног смисла који ће у коначници да доведе до – хармоније и обећане правде. Правда за мученике и злочинце не мијења ништа: зло се *већ* десило, и оно не може бити избрисано. Суровости и мучења не могу да се пониште: то је свијет који је *Бој створио*, то је свијет због којег се Он мора позвати на одговорност. Уколико је то немогуће, онда је „дужност“ „поштеног човека“ да свијет са *ијаквом* моралном аритметиком – одбаци. Укратко, Иван се бутни.

Међутим, Бог је Ивану (већ) одговорио. Христос је дошао на земљу да искупи гријехе људске. Дошао је, како Аљоша примјећује, да би се „зграда“ „хармоније“ на њему и „зидала“ (Исто: 314). И није мала цијена Божијег давања. Распети син Божији и „невина крв“ његова требало је да оперу гријехе човјечанства. То је био знак свеоп-

штег опраштања и пут ка новом човјеку, који је сада, у Христу, имао да нађе своје преображење и спасење. Уколико то жели, наравно. Поема *Велики Инквизитор* дата је као „одговор“ на ову примједбу о Христу као спаситељу човјечанства.

Христос, у Ивановој поеми, долази у шеснаествјековну Шпанију да посјети „народ који се мучио, који је патио, који је био смраднo грешан, али који га је детињски волео“ (Исто: 317). Велики Инквизитор, старац од деведесет година, наређује да се Христос ухапси. Током ноћи Инквизитор долази у Христову тамницу и оптужује га да је људима дао слободу не разумијевајући, при томе, да човјек – будући „слаб“ и „ништаван“ – не може да издржи притисак те слободе а да не угрози самога себе.

Разумеће најзад и сами да се не да ни замислити да слободе и хлеба земаљског буде довољно за све у исто време, јер никада, никада они неће бити кадри међу собом поделити! А увериће се и у то: да не могу никад ни слободни бити, зато што су слаби, порочни, ништавни и бунтовници (Исто: 323).

Инквизитор не вјерује да је човјек кадар да без присиле слиједи Христов пут. Ако неко, слободном вољом, и изабере трновити пут спасења, то ће прије бити изузетак него правило. Милиони ће искористити своју слободу да угоде себи, а не Христу; само „неколико хиљада, па и то богова“, могу „хлеб земаљски“ замијенити „хлебом небеским“. Али за кога је, у том случају, Христос долазио? За одабране, за јакe, за богове на земљи? Инквизитор одбацује такву религиозност и тражи спасење за – све. То спасење ће наступити када се слобода у потпуности укине. Када црква – која више није Божија него оног „страшног и паметног духа“ који је кушао Христа – укине слободу, религија ће поробити човјека олакшавши му остатак (грјешног) живота.

Они ће се дивити нама и сматраће нас за богове зато што смо им се ставили на чело и што смо пристали да подносимо слободу, од које су се они уплашили, па да њима владамо – тако ће им напослетку бити страшно да буду слободни! (Исто: 324).

Човјек, увјерава Инквизитор, само ропство може да подноси; дати људима слободу значи прецијенити њихову природу. Значи не разумјети их, штавише, значи бити неосјетљив према њима.

Па и ту си судио о људима и сувише високо... [...] кога си узвисио до себе? Кунем ти се, човек је створен слабији и нижи него што си ти о њему мислио! [...] Поштујући га толико, тиме као да си престао да са њиме саосећаш, јер си и сувише много од њега захтевао – и ко то, онај који је човека волео више него самога себе! (Исто: 327).

Христос није разумио људско *биће*, отуд грешка у етичкој једначини. Зло у свијету је посљедица чињенице да је човјек остављен са

слободом. Слободом коју не жели и коју никада није знао правилно да искористи. *Бесмислена суровосћ* зла представља *остатак* у егзистенцијално-етичкој једначини, који никаква потоња хармонија не може да неутралише, нити надокнади неком пројектованом утопијом. Та *бесмисленосћ* патње доказ је да „слобода“ надилази снагу човјечију. Ето Христове кривице.

Баш као што Иван „враћа улазницу“ за Божији свијет, тако и Инквизитор одбија да узме учешћа у религији „јаких“. Одузевши људима слободу Инквизитор им допушта да гријеше. Ти гријеси биће контролисани, саобразни њиховој „послушности“, и као такви – унапријед опроштени. Инквизитор прави религију за слабе, који ће умјесто права на слободу, стећи право на – гријех. Људи ће гријешити зато што им је то у природи, и биће им опроштено зато што је то једини начин да се међу њима успостави ред. У замјену за слободу, народ ће добити неограничене залихе „хлеба земаљског“.

О, ми ћемо им допустити и да греше. Они су слаби и немоћни, и они ће нас волети као деца зато што ћемо им дозволити да греше. А ми ћемо им казати да ће сваки грех бити искупљен ако буде учињен са нашом дозволом; а дозвољаваћемо им да греше стога што их волимо, а казну за те грехе узећемо, најпосле, на себе. [...] Ми ћемо им дозвољавати, или забрањивати, да живе са својим женама и љубавницама, да имају или да немају деце, – све ће то зависити од њихове послушности – и они ће нам се покоравати радо и весело (Исто: 331).

Народ је већ „преобраћен“ и спутан снагом гријеха. Христова слобода би само нарушила успостављени инквизиторски морални еквилибријум. Отуд, како Х. Мурав (Harriet Murav) увиђа, Инквизитор „уклања Бога из историје, замјењујући неизвјесност вјере извјесношћу хљеба и земаљске моћи“ (Murav 2004: 764–765). Историјски ток у инквизиторској верзији свијета већ је детерминисан. У тим детерминантама мјеста за Христа нема. *Поема* се завршава тако што Христос љуби „бескрвна деведесетогодишња уста“ Инквизитора.

В) Љубав и ойрошћјај

У писму госпођи Фонвизин (N. D. Fonvisin) из 1854. године, Достојевски ће написати:

Желим да Вам кажем, о себи, да сам ја дијете овог доба, дијете невјере и скептицизма, и вјероватно (заиста, ја то знам) ће то тако остати до краја мог живота. Како ме је страшно мучила (и мучи ме чак и сада) – ова жудња за вјером, која постаје јача утолико што налазим више доказа против ње (Dostoevsky 1917: 67).

Питање вјере код Достојевског мјерено је параметрима разума и науке. Разум није у стању да *докаже* Божије постојање, отуд се „фи-

лозофска“ разматрања о Богу обично завршавају – атеизмом. Пут ка атеизму може да иде преко антитеизма, и у том „епистемолошком“ скоку огледа се сва моћ „здрог“ разума. Разумије се, одбацивање теодицеје служи, при томе, и као етички став: Ако Бог није *хитио* да овај свијет учини бољим него што јесте, онда – закључује разум – Он није апсолутно добар; уколико пак Бог није *могао* да створи бољи свијет (тачније, уколико је свијет у којем се налазимо најбоље што је могло бити створено а да се при томе назива – свијетом), онда Он није свемоћан. Како спојити ову потенцијалну немоћ и „лажну“ доброту Божију са нашом представом о Богу? Зашто *добри* Бог ствара – *зло*? Ту не може бити (о)правдања.

Да ли су то били „докази“ против вјере, које је разум дошаптавао Достојевском педесетих година, о томе можемо да нагађамо. У писму Побједоносцеву, из 1879, Достојевски, међутим, каже да је „негирање“ Бога у поглављу *Pro i Contra* написао по личном „осјећају“ (Dostoevsky 1923: 241). Дакле, „дијете невјере и скептицизма“ је наставило да живи у духу Достојевског до краја живота.

Ипак, ако *разум* одбацује Бога, *искусство* га често васкрсава. Ако је Достојевског разум довео до атеизма, његова душа, која је скоро на сваком кораку била суочена са злом (смртна пресуда, робија, болест, неимаштина), водила га је непогрешиво ка – Богу. *Таквом* животу био је потребан смисао који разум, са „доказима“ и аналитичким апаратом, није успио да понуди. У наставку писма госпођи Фонвизин, Достојевски додаје:

Вјерујем да не постоји ништа љупкије, дубље, осјећајније, рационалније, мужевније, и савршеније од Спасиоца. Говорим себи, са љубоморном љубављу, да не само да не постоји нико као Он, него да и не може бити никог као Он. Рећи ћу и више: Уколико би ми неко доказао да је Христос ван истине, и уколико би истина заиста искључивала Христа, радије бих остао са Христом него са истином (Dostoevsky 1917: 67–68).

Искуство и живот овдје су устали против разума и теорије. Христос без истине, за којим би Достојевски пошао, није, међутим, Христос којег жели Иван Карамазов. Иван жели *Христa са истином*, али не било каквом, „вишом“ и недокучивом истином, него истином мјерљивом еуклидовском геометријом. Достојевски, међутим, схвата оно што млади Иван још не увиђа: Христа је немогуће везати и представити еуклидовским параметрима. Живот у себе укључује много више елемената од пуких етичких једначина у којима је Иван нашао грешку. Христос је ту да олакша бол нанесен злом, опрости и врати човјека на прави пут, а не да му укида слободу. Христос се задобија животним искуством, што укључује и *ишпиљење* зла, а не математичким једначинама и хемијским формулама. Остати са Христом значи остати са животом. И не роптати.

Одговор на Иванова атеистичко-антитеистичка *теоријска* разматрања стиже у шестој књизи, *Руски монах*. Одговор не долази кроз теоријска уопштавања и *контраргументе*, него посредством животног *искуства* умирућег оца Зосиме. Наиме, Зосимин брат Маркел на самртној постељи доживљава преображење, те од слободоумног скептика, који је одбацивао Бога и „храм Божији“, постаје вјерник, задобивши смиреноуман поглед на живот и животне могућности. Маркел ће тако, својој мајци, већ готово на издисају, рећи: „... живот је рај, и сви смо ми у рају, али ми то нећемо да знамо; али кад бисмо хтели да дознамо, одмах би сутра на целом свету настао рај“ (Dostojevski 1977a: 367). За разлику од Ивановог одбацивања будуће „хармоније“, у којој треба да се покаже Божија промисао и *иправда*, Маркел ту „хармонију“, односно „рај“ на земљи, види као већ присутну. И то присутну не због неке накнадне Божије интервенције (коју прижељкује Иван, да би се комплексна етичка једначина ријешила пред његовим очима), него због самог човјечијег устројства, односно оне исте „природе“ човјечије на коју се жалио Велики Инквизитор. Рај је потенција садржана у човјеку, довољно је само да он одлучи да раја буде, и рај ће се одмах и створити. Шта је Маркелова визија раја?

„Још да ти кажем, мајко, да је сваки од нас свима крив, а ја највише од свију. [...] Не знам како да ти протумачим то, али осећам да је тако; и то ме мучи. И како смо ми то живели, љутили се и ништа пре нисмо знали“ (Исто: 367–368).

Живот подразумијева одговорност, како сопствену тако и одговорност за брата својега. Зло постоји, али оно није случајно – него је акумулација сваколике људске кривице. Отуд је свако одговоран („крив“) за све. Рај започиње освјешћивањем сопствених гријеха. Тек са признањем сопствене кривице може се очекивати и општи преображај свијета. Покајање анулира зло. Ако би се искоријенило зло, рај би наступио одмах. То је „формула“ коју Иванов разум нема у свом видокругу, али која је Дмитрију интуитивно јасна. Чекајући пресуду, Дмитриј унапријед прихвата своју епитимију, и ступа на пут покајања.

Брате, ја сам у себи за ова два последња месеца новог човека осетио, васкрсао је у мени нови човек. [...] Зашто је мени дошло на сан „детенце“ у онаком тренутку? „Зашто је тако јадно оно детенце?“ То ми је било пророштво у оном тренутку! Због тог „детенцета“ ја ћу и да поћем на робију. Јер смо сви за све криви. За свако „детенце“, јер има мале деце и велике деце. Сви су – „детенце“. За све ћу ја да поћем, јер мора неко и за све поћи. Ја нисам убио оца, али морам поћи. Примам! (Dostojevski 1977b: 338).

Патњу дјеце сви треба да окајавају. Свако је узрочник неког зла. То што патња *одређено* дјетета није непосредна посљедица *одређе-*

ној дјелања не значи да је учињено зло остало без свог (макар и апстрактног) примаоца. У Дмитријевом случају, конкретно „детенце“ које је остало посредно погођено његовим злом је – Иљуша. Нема невиних у Божијем свијету, али има опроштаја и покајања. Дмитриј преузима како своју, тако и општу кривицу. „Нови човјек“, којег је Дмитриј у себи открио, треба да „васкрсне“ у томе покајању. И да себи (и другима) отвори врата раја на земљи, врата кроз која је Маркел већ прошао.

Опростити, међутим, није довољно. Да би се покајање извршило, потребна је љубав. Вољети све око себе истинском, активном љубављу, јесте знак да се саображавамо са Христом. Зосима учи:

Браћо, не бојте се грехова људских, волите човека и у греху његовом, јер је та слика божанске љубави врхунац љубави на земљи. Волите све божје створове, и целину и свако зрно песка. Сваки листић, сваку зраку божју волите. Волите животиње, волите биље, волите сваку ствар. Будеш ли волео сваку ствар – и тајну ћеш божју разумети у стварима. А схватиш ли је једном, ти ћеш је после неуморно упознавати све даље и више, свакодневно. [...] Децу волите нарочито, јер и она су безгрешна као анђели, и живе да би нас радовала, ради чишћења срцаца наших, као неки путоказ за нас (Dostojevski 1977a: 405).

Свијет је, као и човјек, Божија креација, али зло, иако га Господ допушта, долази од човјека – од недостатка љубави. Све треба вољети и сваког разумјети.¹¹ Треба прихватити кривицу – своју и туђу. Тек *након* што се испуне ти предуслови, долази вјера. У поглављу *Маловерна дама*, умјесто „доказа“ за вјеру Зосима се ослања на „искуство делотворне љубави“:

Постарајте се да волите своје ближње стварно и неуморно. Према томе како будете успевали у љубави, ви ћете се и убеђивати и о постојању бога и о бесмртности душе своје. А ако дођете до потпуног самопрегора у љубави према ближњем, тада ћете несумњиво поверовати, и никаква сумња неће моћи ни ући у вашу душу. То је испитано, то је тачно (Исто: 73).

Не чине се добра дјела због вјере, него обрнуто: добра дјела, чињена у име истинске љубави, природно ће пробудити вјеру у човјеку. Ка Христу се *сјиреми*, а не креће се *од* њега. Само такав живот испуњава човјечију природу сврхом и миром. Чак и уколико је гријех велики, снага покајања и љубави може да доведе до раја и мира у души. „Тајанственог посјетиоца“, који се колеба да призна злочин, старац Зосима суочава са сљедећим стиховима из Јеванђеља:

¹¹ Ана Берман (Anna Berman) увиђа како ова свеопшта химна љубави, опроштаја и прихватања кривице, није примјењена на Смердјакова. Чак ни Аљоша нема милости према њему. Одбачени лакеј (и брат!), понижаван од рођења, не наилази, до краја свог живота, ни на најмање разумијевање. „Достојевски не нуди објашњење овог Аљошиног пропуста, и ја сам такође у немогућности да га објасним“ (Berman 2009: 278).

„Заиста, заиста вам кажем: ако зрно пшенично паднувши на земљу не умре, онда једно остане; ако ли умре, много рода роди“ (Јован, 12. 24). Препород започиње смрћу старог, гријеховног живота. Баш као што је Дмитриј пронашао у себи „васкрслог човека“ након прихватања „опште кривице“, тако и непознати Зосимин посјетилац проналази мир у души након признања свог злочина. Он се исповједа:

Бог се сажалио нада мном и зове ме к себи. Знам да умирем, али осећам радост и мир, после толиких година први пут. Одједном сам осетио у души рај, чим сам учинио оно што је било потребно (Исто: 369).

Млади Иљуша представља још једно (можда и најплодније) зрно пшенично, чија смрт обећава „много рода“. На његовом гробу окупљена дјечица, заједно са Аљошом, заклињу се на „доброту“ и „поштење“, као и да никада неће заборавити „један другог“.

А ко нас је сјединио у том добром и лепом осећању, којег ћемо се увек, целог живота сећати и кога желимо да се сећамо, ко ако не Иљуша, добри дечак, мили дечак, нама заувек драги дечак! Не заборавимо га никад, вечан му и леп спомен у нашим срцима, одсада и заувек (Dostojevski 1977b: 568).

Дио без којег се (не) може

А) Ричард Брукс. *Браћа Карамазови*, 1958. / Richard Brooks. *The Brothers Karamazov*, 1958.

Ричард Брукс (Richard Brooks) 1958. године режира *Браћу Карамазове* (*The Brothers Karamazov*). Бруксова *интерпретација* романа центрирана је око Дмитрија Карамазова, поносног официра који се бори за љубав младе Грушењке. Супарник му је отац, Фјодор Павлович Карамазов, стари развратник који новцем парира младоме Дмитрију. Док Дмитриј одлази за Грушењком у оближње село, слуга Смердјаков убија Фјодора Павловича. Дмитриј бива оптужен за убиство. Последње сцене филма показују Дмитрија и Грушењуку који бјеже ка „граници“. (Запутили су се највјероватније у Америку.) У организацију бјекства укључени су и Иван и Аљоша, који лично подмићује Дмитријеве чуваре. Међутим, током бјекства, Дмитриј одлучује да се врати како би упутио извињење Иљуши и оцу његовом, због претходно нанесене увреде, упркос примједби стражара да је „потјера за њима већ почела“. Након извињења, смртно болесни Иљуша моментално – оздравља, сугеришући оцу, сиромашном капетану Снјегирјову, да опрости Дмитрију. Дјечак и отац се грле, при чему препорођени Иљуша говори оцу како је „поносан на њега“. Завршна сцена филма приказује Аљошу који, испред куће Снјегирјова, испраћа кочију (која се губи у даљини), са Дмитријем и Грушењком.

У Бруксовој интерпретацији *Карамазових* нема мјеста филозофији. Постоје, истина, назнаке атеистичко-иморалистичких формулација, али те назнаке дате су без одговарајућег контекста и садржајније елаборације Иванових мисли. Тако деконтекстуализовани филозофски фрагменти немају снагу да представе детаљно разрађен „поглед на свијет“, него служе да се оправда сижејно-мотивациона линија романа: Иван–Смердјаков. Лишене ширег смисаоног оквира, ове спорадично убачене филозофеме кваре динамику и природност појединих сцена.

Први дијалог између Ивана и Смердјакова дешава се на жељезничкој станици. Смердјаков примјећује како Иван не личи на Дмитрија, како је, „чим је стигао јуче“, схватио да је он „другачији“ од друге браће („интелигентнији, храбрији, мудрији“). Одмах потом Смердјаков вади из џепа новине са Ивановим чланком, из којег гласно чита главне тезе:

(Смердјаков чита Иванов чланак): Ништа на свијету не може натјерати човјека да воли своје сусједе. (Затвара чланак и понавља напамет.) Ако Бога нема, онда ништа не може бити неморално. Све постаје законито, чак и злочин. Злочин постаје, не само законит, већ и неизбјежан.¹²

Лијеп љетни дан, градска врева и ужурбаност карактеристична за близину жељезничке станице (чак и данас) – ето мјеста гдје је Брукс нашао за сходно да убаци и сажме читав један „филозофски поглед на свијет“. И то како? Уз Иванов оншалантни ход који омета Смердјаковљево дивљење и – цитирање. „Ако нема Бога, ништа није неморално“, рецитије Смердјаков, и утире пут једној мотивационој линији на бази које се „разумијева“ касније почињено убиство. Међутим, исказу „ако нема бога, ништа није неморално“, недостаје допуна коју налазимо у роману: онда је „све дозвољено“. Постоји разлика: у првом случају атеизам води у аморализам (неморалност), а у другом случају атеизам води у иморализам (брисање етичких граница уопште). Аморализам не подразумева укидање етичких граница – чинити злочине може се са пуном свијешћу о преступу. Иморализам, са друге стране, негирајући етичку границу, негира и *смисао њресѣуѣа као ѡаквоѣ* – ако нема границе која детерминише преступ, онда, логично, нема ни преступа. У иморализму, дакле, нема „доброг и лошег“, постоји само феномен, док аморализам, кршећи норму, аксиолошки детерминише сам тај преступни акт као *неморални* феномен. Да ли је Смердјаков (па и сам режисер) био свјестан ове разлике, није од великог значаја. Оно што јесте од значаја је да је Иванова атеистичко-иморалистичка „формула“ из романа сведена, у Бруксовој филмској интерпретацији, на атеистичко-аморалистички афоризам.

12 Преводи наведених филмских цитата у тексту су ауторови.

О Ивановом антитеизму, са друге стране, у Бруксовој адаптацији *Карамазових* нема ни ријечи. Тиме је гледалац остао лишен не само, структурно гледано, централне Иванове тезе која представља један од одговора на питање „Да ли постоји Бог?“, него, у филозофском смислу, најдоследније изведене аргументације која се базира на немогућности (моралног) оправдања Бога (па имплицитно и Божијег постојања) усљед присутности зла у свијету. То је условило изостављање сцене која приказује Ивана и Аљошу у крчми, гдје се, поред Иванове „побуне“ против Бога, упознајемо са поемом о Инквизитору. Овим је изгубљена не само концептуална окосница *Карамазових*, тј. дио без којег овај роман не може бити *правилно* схваћен, него је пропуштена прилика да се, кроз дијалошку размјену мишљења, увјерљивије профилишу различити карактери (односно различите „филозофске позиције“ или погледи на свијет) двојице браће.

Питање о постојању Бога поставља се међутим поново, у бурлескној сцени између коњаком развеселеног Фјодора Павловича и синова му – Аљоше и Ивана.

Фјодор Павлович: Постоји ли Бог? Постоји ли?

Иван: Не.

Фјодор Павлович: Алексеј?

Аљоша: Да.

Фјодор Павлович: Мора постојати нека врста бесмртности. Неки живот након смрти, неки мали... малецни.

Иван: Не постоји бесмртност.

Фјодор Павлович: Не постоји?

Иван: Не.

Фјодор Павлович: Рецимо... рецимо да нешто постоји... после смрти. Било шта је боље ни од чега.

Иван: Ништа не постоји.

Аљоша: У Богу ћете пронаћи бесмртност.

Фјодор Павлович: Можеш ли то доказати?

Аљоша: Вјера не тражи доказ.

Фјодор Павлович: Иване, посљедњи пут те питам, постоји ли Бог или не? Озбиљно те питам.

Иван: Посљедњи пут ти кажем да Бог не постоји.

Аљоша: Жао ми вас је.

Иван: Зашто? Зато што Бог не постоји?

Аљоша: Зато што желите вјеровати... а не можете.

Иван: Већини људи је потребно нешто у шта ће вјеровати, нешто много моћније од њих самих. И зато, ако Бог не постоји, измислиће га.

Фјодор Павлович: А шта ће бити са мном? Ја не прихватам ништа-вило.

Фјодор Павлович, развратник и атеиста, забаве ради од синова тражи „разјашњење“ о Богу и бесмртности људске душе. Сцена, и поред маестралне изведбе Лија Џ. Коба (Lee J. Cobb), остаје неприродна због неувјерљивих перформанса Ричарда Бејзхарта (Richard Basehart) и Вилијама Шатнера (William Shatner), који више подсјећају на трговце јефтиним флоскулама него на људе који су смисао своје егзистенције подредили одговору на питање о Божијем постојању. Треба додати и да Аљошин исказ: „Зато што желите вјеровати... а не можете“, остаје нејасан у контексту Фјодора Павловича. Ни у роману, али ни у Бруксовој филмској интерпретацији, Фјодор Павлович ни у једном моменту није озбиљно „зажелио“ вјеру у Бога. За Драгана Стојановића, Фјодор Павлович остаје једини „прави атеиста“ у роману. Управо због тога он је у стању да се „шегачи са Богом и вечним животом, не преза од тога да хули“ (2022: 127). Наведене Аљошине ријечи дјелују несаобразно његовом карактеру: он се не сажаљева на „невјернике“, нити аргументима инсистира на постојању Бога, него, попут старца Зосиме, својим животом (понашањем) и искуством, свједочи вјеру у (постојање) Христа. Отуд, умјесто сажаљења, Аљоша свима (па и невјерницима) приступа са разумијевањем. Он разумије доба у којем се налази, разумије неумољивост позитивистичке науке, па имплицитно и (за неке људе) немогућност *истинској* прихватања Христа. Таквом уму, затрованом и заробљеном научним истинама, он супротставља „срце“, односно онај аспект људске егзистенције који је у стању да доживи Христа, и да живи христоликим смирењем на земљи. У књизи, Аљоша одговара Фјодору Павловичу: „Ја ваше мисли знам. Срце вам је боље од главе“ (Dostojevski 1977a: 173). У „главу“ очева Аљоша се не узда много, али за срце његово још има наде. Зосимин ученик, ријечју, не одустаје од човјека: свако носи у себи клицу способну за преображај и покајање, чак и стари Карамазов.

Разговор између Ивана и Смердјакова, након убиства, заокружује атеистичко-аморалистичку мотивациону раван филма. Наук који је Смердјаков примио кроз Иванов текст задобија своју практичну примјену убиством Фјодора Павловича. Ученик је извршио задатак: будући да није вјеровао у Бога, одлучио је да дјела сходно теоријским разматрањима Ивановим. Међутим, након убиства оца испоставља се да учитељ није спреман да прихвати консеквенце сопствене идеје. Смердјаков ће замјерити Ивану: „Ти си преварант. Вјерујеш... вјерујеш у Бога!“; „Ти и твоје велике ријечи! Никад не мислиш оно што кажеш!“ Договор је подразумијевао (имплицитно) одбацивање Бога. Нема неморалности само ако Бог не постоји. Буђење савјести у Ивану значи, из Смердјаковљеве перспективе, да он (ипак) вјерује у Бога. (Или да није сигуран у његово непостојање, што за младог ученика са жељезничке станице не мијења много.) Стога се ученик дубоко разочарава у свог учитеља. Иван узима новац и излази из

просторије, остављајући за собом уплаканог Смердјакова, који потом извршава самоубиство. На суђењу, Иван постаје свјестан немогућности да се издрже консеквенце атеистичко-аморалистичке једначине, и у бунилу закључује: „Моје теорије су лажне и није све дозвољено“, након чега се камера окреће задовољном и поносном Аљошином погледу. Иван се грли са Дмитријем док се судском салом ори аплауз. Адвокат одбране користи се емотивним тренутком да би „захтјевао од суда да одбаци случај“, закључујући: „Очигледно је оптужени невин.“

Мотив препорода кроз патњу присутан је у Бруксовој интерпретацији *Карамазових*. Прво Аљоша објашњава Ивану зашто се Зосима поклонио Дмитрију („Зато што је у њему видио велику бол“), да би на самом суђењу Дмитриј, обраћајући се судијама, рекао:

Имам неутољиву жеђ за животом, господине. Желим живјети. Желим бити поново рођен. А за то морам бити кажњен. Без казне нема ни спасења. А без спасења нема ни поновног рођења. Али казните ме за моје гријехе.

Другим ријечима, Дмитриј не жели да прихвати свеопшту (а понајмање Смердјаковљеву) кривицу, него само своју. Он хоће да буде поново рођен, али окајавајући *сойсџивене* гријехе. Ако судије нису у стању да измјере адекватну пропорцију те кривице, Дмитриј ће (уз помоћ браће) бити свој судија – и одустаће (бјекством) од испаштања за Смердјаковљев злочин. Док се у Бруксовој интерпретацији *Карамазових* Дмитријево „одустајање од испаштања“ материјализује кроз бјекство, дотле се у књизи бјекство помиње само као могућност. Ово „одустајање од испаштања“, међутим, налази се и у самом роману. Аљоша лично предлаже Дмитрију да бјежи, сугеришући му да је „крст“ који је намјенио себи (тима што би, маркеловски, преузео и кривицу других), ипак претежак за њега.

Чуј, дакле: ти ниси спреман, и није за тебе такав крст. И не само то: теби, тако неспремном, и не треба такав великомученички крст. Да си убио оца, ја бих жалио што одбацујеш свој крст. Но ти си невин, и такав је крст и сувише тежак за тебе. Ти си хтео да патњом створиш од себе другог човека, а по моме схватању, треба само да имаш пред очима тог другог човека, увек, целог свог века, и ма куд да побегнеш, и то је од тебе доста (Dostojevski 19776: 553).

Може се поставити питање да ли је ово одустајање од „крста“ мотивациона грешка коју Достојевски, па посљедично и Брукс, прави када је у питању Дмитриј. Дмитриј је својом патњом требало да посвједочи о Маркеловој визији раја, те да кроз прихватање кривице (чак и кривице која није његова) подстакне васкрсење „новог човјека“. Бијегом Дмитријевим мотивациони лук романа (кривица – испаштање – спасење) би се у потпуности прекинуо. Одустајањем

од робије деградирао би се и „филозофски аспект“ *Карамазових*, који смо означили као *љубав – ойрошџај*. Умјесто прихватања крста (чак и „туђег“), *шекст* нас оставља са потенцијом једне разблажене и апстрактне патње. („Ево шта сам смислио и одлучио“, говори Дмитриј Аљоши, „ако и побегнем, и то с новцем и пасошем, и чак у Америку, мене још храбри мисао да нећу побећи на радост и срећу, већ заиста на другу робију која можда није гора од ове“ (Dostojevski 19776: 554). Дмитриј (или Достојевски) гријеш: то не би био исти крст. У сваком случају, то не би био онај крст због којег се Зосима поклатио Дмитрију. Отуд је „бијег“ код Достојевског, иако *ойравдан* Аљошиним благословом, и даље неизвјестан. (У тексту се о успјеху припремљеног плана за бјекство – не говори.) За Брукса, чији *шекст* не познаје принцип испаштања због свеопште кривице, та неизвјесност не постоји, те је одлука о бјекству донесена без етичких двоумљења. Сходно томе, ни хришћанска визија раја, која у роману представља „побијање порицања“ Божијег постојања, код Брукса, природно, не налази своје мјесто.

Б) Иван Пирјев, Кирил Лавров, Михаил Уљанов. *Браћа Карамазови*, 1969. / Иван Пырјев, Кирил Лавров, Михаил Ульянов. *Браїџья Карамазовы*, 1969.

Иван Пирјев снима филм *Браћа Карамазови* 1969. године. За разлику од Бруксове филмске интерпретације, Пирјев не мијења крај романа – посљедња сцена приказује Дмитрија који, окован, са другим осуђеницима, одлази пут Сибира. Грушењка креће за њим. О бјекству нема ни помена.

Почетак филма прати Дмитрија који жури на састанак код старца Зосиме. Код Зосиме су већ окупљена браћа Аљоша и Иван, отац Фјодор Павлович, Миусов, и неколико монаха. (Ту су, такође, Ракитин, посједник Максимов и вјероватно млади Калганов, који не узимају учешће у разговору.) Док у роману атеистичко-иморалистичку позицију Иванову преноси Мисуов, Пирјев се одлучује да „идеју“ о односу између *врлине* и *бесмртносџи* изложи лично Иван:

Уколико има и уколико је било љубави на земљи до данас, то није дошло из природног закона, него, просто, због вјере у бесмртност. Када се та вјера коју човјечанство гаји према бесмртности искоријени, не само љубав, него и жива снага која продужује живот, одједном ће да пресахну. Без вјере у бесмртност, ништа не би било неморално. Све би било дозвољено, дословно све, од егоизма до злодјела. И не само дозвољено, него признато као најразумнији и неопходни излаз из његовог положаја.

Пирјев, скоро од ријечи до ријечи, Миусовљеву интерпретацију Иванових пређашњих исказа – приписује самом Ивану. То нам олакшава интерпретативну позицију пошто не треба да се пи-

тамо у којој мјери је Миусовљева интерпретација Иванових ријечи прецизна. (Као што је то случај у роману.) Иван, дакле, тврди да живот без бесмртности укида а) љубав и б) живу снагу која продужује живот, те из тога даље изводи в) аморалистичке и г) иморалистичке консеквенце. Свијет без Бога и бесмртности водио би у неморал зато што нема инстанце (бесмртнога Бога) која би кажњавала преступ. У том случају, „све би било дозвољено“, односно сам смисао преступа био би доведен у питање пошто не би било могуће успоставити *іраницу* која би детерминисала етичку аксиологију. Пирјев је, ријечју, успио да изложи главне „философске“ консеквенце атеистичке позиције Иванове прилично прецизно и језгровито. Иван сумира своје излагање исказом да „нема врлине, уколико нема бесмртности“.

Да ли ће, међутим, врлина, заједно са човјечанством, у потпуности да нестане након што се заврши са идејом Бога? Видјели смо у роману да Иван у *Геолошком іреврайшу* сматра да ће се „срећа и радост на овдашњем свету“ појавити тек након што човјечанство одбаци Бога. Пирјев такође суочава Ивана са ђаволом, односно са самим собом. Иако се назив поеме не помиње, смисао из *Преврайша* остаје очуван: Ђаво, кроз бјесомучну вртоглавицу, говори Ивану:

Слушај, дошло је вријеме да се уништи идеја Бога у човјечанству. Одатле треба започети! Чим се човјечанство одрекне Бога, човјек ће се надахнути духом титанске гордости, и појавиће се човјеко-бог. И наравно, сходно том новом рангу, човјек ће лако прескочити преко било које бивше моралне препреке! Нема закона за Бога! Све ће бити дозвољено, то је сва суштина.

Ивана буди куцање. Аљоша му прекида једну мору, да би га увео у другу – „Смердјаков се“, довикује му брат усред олујне вејавице, „објесио“. Умјесто човјеко-бога који због свог природног устројства гази преко „бивших моралних препрека“, камера показује Ивана – уплашеног и растројеног. Умно растројство Иваново почело је одраније, приликом последњег разговора са Смердјаковим. И овдје се атеистичко-иморалистички сижејно мотивациони ток *Карамазових* завршава Смердјаковљевим признањем убиства и разочарањем у учитеља. Смердјаков схвата да је његов човјеко-бог заправо – обичан човјек. Истина, човјек разметљив и паметан, али ипак само човјек. Са свијешћу о познању добра и зла. Са свијешћу о моралној *іраници* и њеном *ірекорачењу*. И савјешћу. У трошној соби, скрхан грозницом, Иван прима резигниран прекор од Смердјакова: „Некада сте били храбри. Некада сте говорили: 'Све је дозвољено.' А сада сте тако уплашени. Хоћете ли чаја?“ Чај, међутим, не помаже: некада храбри човјек схватио је да је саучесник у злочину који није починио и да, ипак – није све дозвољено.

Антиистеистички аспект *Карамазових* представља, са становишта режисерског рјешења, најхрабрији Пирјевљев потез екранизације филозофије. Смјештени у крчми, Аљоша и Иван упознају се кроз разговор о смислу живота у Божијем свијету. Сцена *разговора* траје пуних осам минута. Ево како руски режисер представља Иванову побуну:

Добро, рећи ћу ти отворено и једноставно: (Пауза.) Прихватам Бога. Прихватам његову мудрост и сврху, која је нама у потпуности непозната. Вјерујем у ред, у смисао живота. Итд., итд. Много ријечи је било смишљено на ову тему. Али у коначници, ја не прихватам овај Божији свијет. Имам дјечачко увјерење да ће се, на крају крајева, страдања људска залијечити и изгладити. Да ће сва та нападна комедија људских противрјечности ишчезнути као патетична фатаморгана. Да ће се на крају, у сутону свијета, у моменту вјечне хармоније, појавити, и да ће бити обзнањено, нешто толико драгоцјено што ће задовољити сва срца, испкупити сву људску злобу и крвопролиће. Задовољење неће учинити могућим само опроштај, него ће, такође, оправдати све што се десило са човјеком током свих ових вијекова. Нека све ово постане истина, и нека се обзнани! Али ја не прихватам Божији свијет, и не желим да га прихватим. (Пауза.) То је моја есенција, Аљоша. То је моја теза.

Аљоша, потом, од Ивана тражи додатна објашњења у вези с исказом да „не прихвата свијет“, након чега старији брат наставља с аргументацијом:

Био једном један генерал, са везама у високом друштву и врло богат посједник. Имао је двије хиљаде душа. Имао је стотине паса у својим псатарницама и скоро стотину псара. И једнога дана дечко међу његовим слугама, мали дечак, од осам година, баци се некако у игри каменом, и повриједи шапу једног од генералових омиљених паса. „Зашто мој омиљени пас храмље?“, упита генерал. Речено му је да је овај дјечак бацио камен на њега и повриједио му шапу. „Држите га!“ нареди генерал. Узеше га, узеше га од матере његове. Закључаше га преко ноћи. Ујутро, у зору, генерал изјаха у пуној опреми за лов. Био је окружен чанколизима, псима, псарима, ловцима, сви на коњима. Унаоколо скупљена чељад, ради поуке, а испред свих мати малог кривца. Изводе дјечака из затвора. Генерал заповиједа да дијете свуку. Дијете свлаче, скидају до гола! Оно дрхти, излудјело је од страха, али не усуђује се да пусти гласа. „Тје-рај га!“ командује генерал. „Трчи, трчи!“ довикују ловци. „Нападните га!“ урла генерал пустивши читав чопор ловачких паса на њега. Пред мајчиним очима пси су растргли дјечака, у парампарчад...!

Пирјев не скраћује антиистеистичку аргументацију Иванову, него је – скоро од ријечи до ријечи какву је налазимо изложену у роману – пушта да се логички досљедно развија на екрану. Сцена дјечакове смрти усљед генералове помахниталости, испричана је, како видимо, у цјелости. Друге двије сцене у вези са патњом дјеце,

које проналазимо у роману (набијања фетуса на копље и мучење петогодишње дјевојчице), изостављене су из Иванове аргументације. Међутим, поента је остала: Како је Господ могао да дозволи стварање *оваквој* свијета? Свијета у којем су стравичне патње могуће? И то чије патње? Невине дјечице која још „нису појела јабуку“. Узбуђени Иван не може мирно да настави даље излагање. Он устаје, долази до зида крчме, окреће леђа Аљоши, те узнемирено додаје:

Иван: Ја сам стеница, стеница! Признајем да не могу разумјети зашто је све уређено на такав начин. Људе треба кривити за то. Рај им је био дат. Ипак, жељели су слободу и украли су ватру са небеса. Зашто их сажаљевати? Уколико су они морали да пате да би купили себи вјечну хармонију, зашто су дјеца увучена у све то? Реци ми, Алексеју, да ли би, градећи зграду судбе човјечанске са намјером да на крају учиниш људе срећним, да им даш мир и спокојство, измучио једно од тих малих створења, само једно дјетенце?

Аљоша: Не, не бих. Али постоји биће које може опростити све, опростити свима једном за свагда. Њему ће се и ускликнути: „У праву си, о Господе“, и тада ће се сва небеса и пакао ујединити у једном гласу похвале. Ти си заборавио на њега, Иване.

Иван: Не, нисам. Али ја не желим да кличем „У праву си, о Господе“ након што сам видио мајку и мучитеља чији су пси управо растргли њеног сина у парампарчад, како се грле. Не желим то! Док још имам времена, жури да узмем ствар у своје руке.

Аљоша: То је побуна! Побуна!

Главни аргументи Иванове „побуне“ су оцртани. Храброст режисера да у редукованој дијалогској форми допусти главном јунаку осмоминутни филозофски „експозе“ – исплатила се. Дубина Ивановог лика, са овом епизодом, приказана је у потпуности. Наравно, бриљантни глумачки перформанс Кирила Лаврова потпомогао је изграђивање комплексности Ивановог карактера. Промјена интонације, одлично дочараног узбуђења, ганутости и срце, допринијеле су да ова осмоминутна „филозофска представа“ буде изведена вјерно и – занимљиво. Гледалац се заиста идентификује са Ивановим болом и „побуном.“ Његови аргументи, стога, не представљају застој у наративном приказивању (да би се образложила „идеја“), него су од суштинске важности за правилно схватање цјелине дјела, те се јављају као пријемчива логичка (теоријска) вјежба којом се покушава контекстуализовати проблем зла на земљи, вјежба у којој гледалац, преко Ивана, активно узима маха. Гледалац жели „одговор“. Одговор који Аљоша, нажалост, није у стању да пружи. Његово позивање на Христа остаје неувјерљиво и, без *Поеме о Великом Инквизицијору*, помало ван контекста. Нажалост, Пирјев о *Поми*, која би, логички и хронолошки, требало да слиједи након Аљошине примједбе – не каже ништа. Иван (и инвестирани гледа-

лац), стиче се утисак, тако излази као „побједник“ у дијалогу у којем Аљоша једва и да учествује.

Одговор Ивану, наравно, треба да стигне посредно, кроз исповијести и поуке умирућег оца Зосиме. Међутим, ако је Пирјев на објашњење Иванове „побуне“ издвојио осам минута да би се правилно оцртала комплексност антитеистичке аргументације, дотле је Зосимина „контрааргументација“ приказана доста штуро, у свега тридесетак секунди. Аљоша, улазећи тихо у манастирски скит, чује како старац Зосима учи окупљену братију:

Знајте, оци, свако од нас крив је свима и за све на земљи. Излијечите патње ваше, волите своје сусједе. И тада ће сваки од вас бити у стању да задобије читав свијет љубављу, и да опере свјетске гријехове својим сузама.

Ова аргументативна диспропорција остаје највећа мана Пирјевљеве екранизације филозофије у *Карамазовима*. Богатство Зосиминог живота остало је гледаоцима непознато. Иванова побуна против Бога и Божијег свијета, тако, овдје, није наишла на свој пандан у Маркеловој визији раја на земљи, односно знатно темељније изложеном *смислу* активне љубави, прихватања кривице и опроштаја. Управо због тога Дмитријев вапај за Богом, након заточеништва, код Пирјева остаје лишен значењске повезаности са поукама Зосиминим:

Како је могуће без Бога, питам ја. Кога ће човјек вољети? Кога ће се бојати? Кога ће пјевати химне? То значи да је све дозвољено, да се може чинити било шта.

Пирјевљев Дмитриј не пита се о проблему опште кривице; он не одлази на робију да би спјевао химну Богу и да би „пошао за све“ гријехове људске, и оне које он сам није починио. „Ја нисам убио оца, али морам поћи. Примам!“, то је начин на који Дмитриј у књизи рационализује и објашњава себи своју злу судбину (Dostojevski 19776: 338). Дмитриј, код Пирјева, иако је свјестан „химне“ коју Богу треба пјевати, остаје несвјестан њеног садржаја. Он не налази у себи „васкрслог човјека“, који треба да прихвати патњу без роптања, нити робију види као прилику да са тим новим човјеком крене у нови живот. Отуд питање о химни овдје дјелује у потпуности ван контекста, чак и помало бесмислено. За разлику од Смердјакова, који је своју *атеистичку* науку учио од присутног Ивана, Дмитриј је, код Достојевског, наук о општој кривици и опроштају стекао сопственим искуством. Филозофске поставке тога искуства поставио је Зосимин брат – Маркел, духовни учитељ Дмитријев, којег овај никада није упознао. Пирјев ту везу, нажалост, није приказао.

О дијелу који одређује цјелину

Дио је детерминисан *мјестом* које заузима у одређеној структури (Mukařžovskí 1987: 175). Јасно је да дио своје *мјесто* у структури, у зависности од околности, може да промијени. Циљ интерпретације најчешће и јесте наглашавање појединих дијелова структуре који су (у дотадашњим *чишћањима*) били скрајнути или, понекад – изостављени. Интерпретација је, стога, увијек својеврстан избор. Избор дијелова који ће се нагласити, и имплицитно, да останемо у домену структуралистичке логике, избор дијелова који ће бити помјерени на маргину. Екранизација књижевног текста (нарочито обимног и комплексног текста) неминовно води реорганизовању примарне *текстуалне* структуре.

Ипак, постоје дијелови без којих се не може, дијелови који својом *централношћу* (односно тенденцијом да се схвате као централни) организују остатак структуре. Такви дијелови, наравно, и сами трпе смисаоно детерминисање остатком цјелине у коју су смјештени. Чак и центар постаје центар захваљујући маргини. Та веза између центра и маргине не смије да се превиди. Добра интерпретација увијек рачуна на семантички тоналитет те везе. Схватити *адекватно* структуру текста *Карамазових* без атеистичко-антитеистичких импликација, као и дијела који говори о љубави и опроштају, једноставно – није могуће. Или је могуће, али то више не би били *Карамазови*. И то нас непогрешиво доводи до Бруксове и Пирјевљеве интерпретације / екранизације овог романа.

У Бруксовој екранизацији *Карамазових* избачена је већина „философских“ аспеката које налазимо у роману. Брукс располаже само „наративним“ дијеловима структуре *Карамазових*, који без темељних идејних основа не могу да понуде виши смисао у контексту цјелине овог филмског остварења. Изузев, наравно, смисла који проналазимо у мелодрамском сижејном наративу са срећним крајем. Иако је приказан атеистичко-аморалистички сижејни лук романа (без назнака о проблему иморализма), неопходан да би се објаснила мотивација Смердјаковљевог убиства, Брукс у потпуности превиђа иморалистичке консеквенце те атеистичке једначине, као и (хришћански) контрапункт који се успоставља на релацији Зосима – Маркел – Дмитриј. Отуд, приказана мелодрама у Бруксовој режији може да се поиграва наративном структуром *Карамазових* без бојазни да ће смисаони контекст дјела бити нарушен. Ништа не спречава Дмитрија да побјегне, јер он никада и није помишљао на преузимање „свеопште“ кривице. Иљуша се спасава јер очигледно он није „зрно“ чија смрт треба много плода да роди, и над чијим гробом треба да се положи зајети на вјечно пријатељство. Иван је приказан као човјек једне „философеме“, што његов исказ на крају суђења („Моје теорије су лажне и није

све дозвољено“) чини комичним, и, у контексту филма (пошто никакве „теорије“ нису приказане) – бесмисленим. О чињеници да Дмитриј обуставља бјекство да би се вратио и извинио Иљуши и оцу његовом, не треба трошити ријечи. Наративна структура, лишена своје смисаоне основе, може да се организује на било који начин. Једно неувјерљиво и тешко мотивисано извињење не може, у том структурном контексту, много да шкоди. Читаоци Достојевског захвални су Бруксу што Фјодор Павлович није, на крају, и васкрсао.

Пирјев, са друге стране, успијева да пренесе већи дио „филозофије“ *Карамазових* на екран. Иако и за атеистичку и антиатеистичку „тезу“ Иванову Пирјев одваја доста времена – не нарушавајући њихов логички ток излагања – сама динамика представљања тих идеја, сценаристички и режисерски изведена је веома добро. Антиатеистичка теза Ивана Карамазова приказана је скоро у потпуности. Атеистички сижејни лук не завршава се само мотивационим оправдањем Смердјаковљевог убиства, него, кроз *Геолошки џреврај*, чије главне тезе понавља ђаво, актуализује питање еволуције човјековог бића кроз „убиство“ Бога. Да ли ће човјек, поставши Бог, те у коначници оваплотивши се у човјеко-бога, уредити свијет боље и праведније? Или ће наступити опште ништавило и људождерство? Ивана ова питања оптерећују доста дуго. Рјешења има много. Свако од тих рјешења обogaћује Иванов карактер. Руски редитељ успио је да прикаже широк распон Иванових (не)вјеровања. И кидања која су му тим крстом наметнута. Тиме је и цјелина ове филмске екранизације сачувала *већи дио* дијелова без којих се (не) може. Наравно, велику заслугу за то има и маестрални перформанс Кирила Лаврова. Гледаоци не присуствују „предавању“, односно монотоним излагањима „погледа на свијет“, него се, вођени динамичним Лавровљевим играма, уживљавају у застрашујућу снагу представљених аргумената. Зло у свијету, патње дјеце, кажњавање криваца на земљи... – ето питања која Иван упућује Богу, и на која сам гледалац очекује одговор. Али одговора нема. Барем га нема у Пирјевљевој интерпретацији *Карамазових*. *Поема о Великом Инквизицијору* избачена је у потпуности. О Зосимином животу Пирјев такође не говори. Имплицитно, читаво богатство тема које се тичу љубави и опроштаја за гледаоца остаје – скривено.

Ако је Брукс одлучио да своју интерпретацију *Карамазових* скоро у потпуности ослободи филозофске основе на којој то дјело почива, дотле је Пирјев ту основу показао само дјелимично. Да ли због тога што је сматрао да се *комилейна* филозофска панорама Карамазових не може успјешно осликати на филму, или зато што је вјеровао да су поједине идеје романа (попут Иванове *љобуне*) занимљивије и значајније од других (као што је Маркелова визија раја на земљи) – превиђајући (или не разумијевајући) при томе да је са-

однос тих идеја (њихов „контрапункт“) оно што чини умјетничку снагу и равнотежу дјела – чињеница остаје да је Пирјев представио једну диспропорционалну, и стога недовршену филозофску представу.

Између Бруксове мелодраме и Пирјевљеве недовршене филозофске представе, тешко је не запитати се у којој мјери сам медиј условљава динамику приказивања комплексних мисаоних цјелина? Да ли је *вјерно* екранизовање филозофије заправо могуће? Доминик Шато (Dominik Chateau) сматра да то није могуће а да при томе филм не изгуби „аутономију сопственог израза“:

Филм не може досећи способност да филозофира уколико не прихвати изазов дискурзивног модуса те дисциплине, њене епистемолошке аутономије; међутим, већ погађамо шта би изгубио ако би одмах устукнуо пред филозофским начином изражавања – изгубио би аутономију сопственог израза (Šato 2011: 31).

Наравно, не треба губити из вида да смо на почетку рада подвукли разлику између „филозофије“, са једне стране, и „филозофских аспеката“ које затичемо у књижевном тексту, са друге. Филозофија у књижевности и филму представља помоћно средство које служи употпуњавању умјетничке структуре. У том смислу, она неминовно мора да се подреди (филмском / књижевном) умјетничком изразу (да се оствари кроз дијалог, да је прати адекватан глумачки перформанс и сл.). Али ипак, то не значи да она губи своју епистемолошку заснованост. Напротив, главна снага „аутономије умјетничког израза“, како смо видјели у Пирјевљевој екранизацији *Карамазових*, јесте управо у томе да не нарушава садржајност изложене идеје. Зар би и најпрецизнији филозофски есеј могао вјеродостојније да прикаже сложеност проблема *Иеодицеје* од Ивановог страственог излагања у крчми пред скоро нијемим Аљошом? Да ли је Пирјев могао да продужи овај осмоминутни Иванов реферат а да притом сачува аутономију филмског израза? Несумњиво да јесте. Сложили бисмо се стога са Томасом Вартенбергом (Thomas E. Wartenberg) који каже да је „...филм способан да филозофским појмовима и идејама да људски облик ('human garb') који омогућава да се њихове последице јасније сагледају“ (Wartenberg 2007: 5) Иако је Шатоова бојазан о посљедицама које „дискурзивни модус“ филозофије може да остави на филм донекле оправдана, не треба превиђати чињеницу да филмски израз, под надзором вјештог редитеља, може да буде прилично еластичан када је у питању саображавање одређене идеје с естетичким захтјевима дате умјетничке форме. Гдје су границе те еластичности Брукс и Пирјев, нажалост, нису успјели да испитају.

Литература

- Barineau, Maurice. "The Triumph of Ethics over Doubt: Dostoevsky's 'The Brother Karamazov'". *Christianity and Literature*. 43. 3/4 (1994): 375–392.
- Berman, Anna. "Siblings in *The Brothers Karamazov*". *The Russian Review*. 68 (2009): 263–282.
- Dostoevsky, Fyodor Mihailovich. *Dostoevsky: Letters and Reminiscences*. London: Chatto & Windus, 1923.
- Dostoevsky, Fyodor Michailovitch. *Letters of Fyodor Michailovitch Dostoevsky to his Family and Friends*. London: Chatto & Windus, 1917.
- Dostojevski, Fjodor Mihajlovič. *Braća Karamazovi I*. Beograd: Rad, 1977a.
- Dostojevski, Fjodor Mihajlovič. *Braća Karamazovi II*. Beograd: Rad, 1977b.
- Evgenia Cherkasova. *Dostoevsky and Kant; Dialogues on Ethics*. Amsterdam / New York: Rodopi, 2009.
- Јакобсон, Роман. *Лингвистика и њојтика*. Београд: Нолит, 1966.
- John Carroll. *Break-out from the Crystal Palace; The Anarcho-Psychological Critique: Stirner, Nietzsche, Dostoevsky*. London / New York: Routledge, 2010.
- Liza Knapp. *The Annihilation of Inertia; Dostoevsky and Metaphysics*. Evanston: Northwestern University Press, 1996.
- Малешевић, Новак. „У потрази за изгубљеним рајем – Стојановићево читање Достојевског“. *Folia Linguistica et Litteraria*. 38 (2021): 237–242.
- Malešević, Novak. "The Grand Inquisitor: The Paths of Freedom". *Folia Linguistica et Litteraria*. 38 (2021): 103–121.
- Merril, Reed. "Ivan Karamazov and Harry Haller: The Consolation of Philosophy". *Comparative Literature Studies*. 8. 1. (1971): 58–78.
- Mukaržovski, Jan. *Struktura, funkcija, znak, vrednost: ogledi iz estetike i poetike*. Beograd: Nolit, 1987.
- Murav, Harriet. "From Skandalon to Scandal: Ivan's Rebellion Reconsidered". *Slavic Review*. 63. 4. (2004): 756–770.
- Nietzsche, Friedrich. *Beyond Good and Evil; Prelude to Philosophy of the Future*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Stellino, Paolo. "Crossing the Line: Dostoevsky and Nietzsche on Moral Permissibility". *Wer wagt es, solche Fragen vorzulegen? Dostojewskijs Weltanschauung*. Herausgegeben Gudrun Goes. München / Berlin / Washington, DC: Verlag Otto Sagner, 2015: 98–125.
- Стојановић, Драган. *Рајски ум Достојевској*. Београд: Досије студио, 2022.
- Šato, Dominik. *Film i filozofija*. Beograd: Clio, 2011.
- Vaškovic, Petr. *Kierkegaard and Dostoevsky: The Search of the Authentic Life and the Problem of Existential Entrapment*. Berlin: De Gruyter, 2024.
- Wartenberg, Thomas E. *Thinking on Screen; Film as Philosophy*. London and New York: Routledge, 2007.

Walter Kaufmann. *Existentialism from Dostoevsky to Sartre*. New York: Meridian Books, 1960.

Wellek, René and Austin Woren. *Theory of Literature*. London: Jonathan Cape, 1954.

Филмови наведени у тексту

The Brothers Karamazov, режија Richard Brooks, 1958; продуцент Avon Production; USA, 145 мин.

Браћѣ Карамазовы, режија Иван Пырѣв, Кирилл Лавров, Михаил Ульянов, 1969; продуцент Мосфилм, СССР, 232 мин.

Novak Malešević

How to Bring Philosophy to the Screen? *The Case of The Brothers Karamasov*

Summary

The conceptual basis of the novel *The Brothers Karamazov* could be traced through two levels: a) the atheistic-antitheistic one, which, as two different motivational streams, is initiated by Ivan Karamazov and b) the paradise perspective grounded in forgiveness and love, which is narratively and philosophically shaped in the chapter "The Russian Monk"; and, implicitly, through the characters of Alyosha and Dimitri Karamazov. The aim of the research is to determine whether, to what extent, and in what way these two levels are present in the American and Russian screen adaptations of *The Brothers Karamazov*. We will therefore concentrate on the American film adaptation of this novel, directed by Richard Brooks in 1958, and the Russian film adaptation, directed by Ivan Pyryev in 1969. Consequently, this paper also examines to what extent the medium conditions the structure of presenting and communicating complex ideas, and how this effects the overall meaning of the (literary / film) work of art.

Keywords: *The Brothers Karamazov*, F. M. Dostoevsky, Richard Brooks, Ivan Pyryev, atheism, antitheism, love, the screen adaptation of literary work

Примљено: 5. 11. 2025.

Прихваћено: 17. 11. 2025.