

# Tjelesnost u romanu „Braća Karamazovi“ F. M. Dostojevskog

---

**Polegubić, Krešimira**

**Master's thesis / Diplomski rad**

**2023**

*Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj:* **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

*Permanent link / Trajna poveznica:* <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:162:168943>

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

*Download date / Datum preuzimanja:* **2025-02-05**



**Sveučilište u Zadru**  
Universitas Studiorum  
Jadertina | 1396 | 2002 |

*Repository / Repozitorij:*

[University of Zadar Institutional Repository](#)



Sveučilište u Zadru

Odjel za rusistiku

Diplomski sveučilišni studij ruskog jezika i književnosti

**Krešimira Polegubić**

**Tjelesnost u romanu „Braća Karamazovi“ F. M.  
Dostojevskog**

**Diplomski rad**

Zadar, 2023.

Sveučilište u Zadru

Odjel za rusistiku

Diplomski sveučilišni studij ruskog jezika i književnosti

Tjelesnost u romanu „Braća Karamazovi“ F. M. Dostojevskog

Diplomski rad

Student/ica:

Krešimira Polegubić

Mentor/ica:

doc. dr. sc. Adrijana Vidić

Zadar, 2023.



## Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Krešimira Polegubić**, ovime izjavljujem da je moj **diplomski** rad pod naslovom **Tjelesnost u romanu „Braća Karamazovi“ F. M. Dostojevskog** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 27. ožujka 2023.

## Sadržaj

1. Uvod .....	1
2. Tijelo i tjelesnost .....	3
3. Dostojevski i tjelesnost.....	8
4. Braća Karamazovi .....	13
4.1. Tjelesna karakterizacija .....	13
4.2. Geste i gestualnost .....	21
4.2.1. Poljubac.....	23
4.2.2. Naklon.....	25
4.3. Patologija tijela.....	26
4.3.1. Groznica.....	26
4.3.2. Epilepsija.....	29
4.3.3. Histerija.....	31
4.3.4. Raspadajuće tijelo .....	33
5. Zaključak .....	35
6. Bibliografija .....	37

## 1. Uvod

U svom posljednjem romanu *Braća Karamazovi* (1880.) ruski pisac Fjodor Mihajlovič Dostojevski progovora o filozofskim, društvenim i religijskim temama relevantnim za ideološki nestabilan period u ruskoj povijesti, a koje ujedno obuhvaćaju i univerzalna ljudska pitanja poput vjere, slobodne volje, krivnje i patnje. Zbog svoje kompleksnosti i slojevitosti, ovaj je roman privukao pažnju brojnih filozofa, antropologa, no i psihologa, koji su Dostojevskog ocijenili kao izvrsnog poznavaoca ljudske duše. Književni se teoretičari u analizi poetike Dostojevskog fokusiraju na jedinstvenu vještinu kojom pisac postiže koegzistenciju različitih ideja i svjetonazora s kojima su likovi u potpunosti suživljeni. No, u interpretacijama i analizama Dostojevskog prednost se često daje društvenim uvjetovanostima, dok filozofska razmatranja uglavnom idu u smjeru etičkih i moralnih dilema. Pritom se često zaobilaze suvremena filozofska i književnoteorijska čitanja usmjerena k aspektima tjelesne stvarnosti, koja je povećani interes pobudila tek krajem prošlog stoljeća nakon duge tradicije marginalizacije i potiskivanja. Marginalizacija tjelesnosti potencijalan je razlog zašto se književna remek-djela nastoji zaštititi od analize tjelesnih aspekata: tijelo se dugo promatralo isključivo kao inferiorna prepreka duši i razumu, pa je u odnosu na mučne moralne dileme te bolna duševna previranja koja karakteriziraju junake Dostojevskog obilježena kao nebitna i zanemariva. Međutim, čitanje Dostojevskog kroz prizmu tjelesnosti omogućava novi kut gledanja, a time i reinterpretaciju postojećih teoretskih razmatranja, zbog čega može poslužiti i kao teorijska podloga za daljnju analizu.

Cilj ovog diplomskog rada je dati pregled tjelesnosti u romanu *Braća Karamazovi* koji će uključivati aspekte fizičke karakterizacije likova, gestualnosti te patologije tijela, pri čemu će kao teorijska podloga poslužiti odrednice poetike Dostojevskog i dosadašnja zapažanja o tjelesnoj dimenziji njegovih junaka. Teorijski dio rada započet će definiranjem tijela i tjelesnosti te će se naglasiti donedavna marginaliziranu poziciju tjelesnosti unutar društveno-humanističkog područja. Potom će se navesti načini na koje se tjelesnost može očitovati u okviru književnog teksta, a posebna će se pozornost obratiti na percepciju tjelesnosti unutar ruske književnosti i kulture. Nakon toga će se prema analizi Mihaila Bahtina predstaviti karakteristični književni postupci Dostojevskog, kao i ideje brojnih filozofa, teoretičara i kritičara o obrascima tjelesnog ponašanja koji se ponavljaju u njegovom stvaralaštvu. Analiza tjelesnosti u *Braći Karamazovima* započet će specifičnostima koji se odnose na izgled glavnih junaka ili njihov jezik tijela, uključujući karakteristične pokrete tijela, mimiku i izraze lica, koje će se razmotriti u okviru romana, kao i u širem kulturnom kontekstu. Kulturnoj i društvenoj

kodiranosti posvetit će se pažnja i u analizi gestualnosti, s posebnim naglaskom na geste poljupca i klanjanja, koje u romanu nerijetko obilježavaju izrazito dramatične i prijelomne trenutke. Analiza završava bolestima tijela koje će se povezati s konceptom tijela na granici filozofa Valerija Podoroge, te s raspadajućim tijelom kao katalizatorom duševne promjene, što će se usporediti s tradicionalnom spregom duše i tijela.

## 2. Tijelo i tjelesnost

Analiza tjelesnosti prvenstveno zahtijeva definiranje termina tijelo, koji se pojavljuje u brojnim znanstvenim područjima i iz čega proizlazi širina njegovog značenja. Prema Josipu Užareviću, tijelo se u najširem smisla definira kroz općenite karakteristike koji ga obilježavaju, kao što su „tvarnost, trodimenzionalna protežnost i razgraničenost“, a dodatna značenja dobiva tek u određenom znanstvenom kontekstu (11). Dok fizika i astrofizika tijelo poimaju kao prirodne i svemirske materijalne objekte koji imaju „masu, energiju, silu i pokretna su“, biologija promatra isključivo živa tijela, koja živima čini izmjena različitih tjelesnih funkcija (8). Unutar religije, umjetnosti i humanističkih znanosti biološko tijelo poprima i duhovnu dimenziju, odnosno posjeduje svijest, duh i razum, uslijed čega nastaje dualizam tijela i duše (9). Tijelo se u navedenoj dihotomiji tradicionalno smatra inferiornim u odnosu na dušu, na što je uvelike utjecala duhovna tradicija Zapada, koja promišljanje o tijelu temelji na novozavjetnim pojmovima *soma* i *sarx*. Grčka riječ *soma* objedinjuje zemaljsko i nebesko tijelo, kojem je, unatoč grešnosti i smrtnosti, predodređeno da se uskrsnućem preobrazu, za razliku od termina *sarx* koji označava isključivo „propadljivi moment“ u tijelu, odnosno smrtno tijelo i njegove ovozemaljske požude (10). Tijelo je, dakle, neraskidivo povezano s dušom pred kojom je inferiorno, a taj je koncept, kako tvrdi Jasmina Vojvodić, bio ustaljen u zapadnjačkoj filozofiji sve do 19. stoljeća, kada se tijelo počinje proučavati i zasebno, a ne tek kao „ljuska ili kalup duše“ (2015, 1).

S vremenom se interes za proučavanje tijela i tjelesnosti povećava, a svoj vrhunac dostiže na prijelazu iz 20. u 21. stoljeće uslijed nikad jače izraženosti „medicinsko-sportske komponente civilizacije“, kojoj pridonose brojne discipline posvećene liječenju i očuvanju tijela (Epštejn 15). Mihail Epštejn naglašava da ove discipline, u pokušaju jačanja tijela, pridonose rušenju nekih od glavnih odrednica i granica tijela, kao što su „cjelovitost i jediničnost, individualna neobnovljivost, prostorno-vremenska ograničenost“, što otvara dodatne mogućnosti u promatranju i analiziranju tijela (15). Sveprisutna potreba za kontrolom i korekcijom tijela pogodno je tlo i za suvremenu filozofsku raspravu o tjelesnosti, koja uvelike nadilazi početni dualizam tijela i duše te uključuje širok raspon aspekata tjelesnosti, od „forme tijela, njegovih pokreta i poze pa sve do smještenosti/izmještenosti tijela u prostoru/iz prostora te načina njegova ponašanja i discipliniranja ovisno o socijalnim normama i zabranama“ (Vojvodić 2015, 1). Epštejn se, primjerice, u knjizi *Filozofija tijela* fokusirao na taktinost i erotičnost, kao na najniže i „najnepristojnije“ aspekte tijela, koji su upravo zbog svoje izrazite tjelesnosti u filozofiji dugo bili zanemarivani (15).



Nova shvaćanja tjelesnosti odrazila su se i u umjetnosti, kako u vizualnim i izvedbenim umjetnostima poput plesa, filma i kazališta, tako i u književnosti, na način da umjetnici „problematiziraju, prikazuju, opisuju, vizualiziraju različite tjelesne prezentacije i transformacije, propituju modno tijelo, odjeveno/razodjeveno tijelo, (...) odnos duhovnoga i fizičkoga, organskoga i neorganskoga, zdravoga i bolesnoga, istražuju odnos tijela i prostorno-vremenskih kategorija, tjelesnu plastiku i pokret te mnoge druge aspekte i binarne opozicije“ (Vojvodić 2015, 2). Umjetnička imaginacija omogućava tijelu da poprimi sasvim drugačije oblike u odnosu na tjelesnu stvarnost, pa tijelo tako postaje neobično, čudno, „izobličeno, ili posve nestaje, rastače se“ (2). No, dok je u vizualnim umjetnosti poput kazališta i filma tijelo nezaobilazno, književni tekst ne mora nužno uključivati opis tijela, već ga se može u potpunosti izostaviti ili pak zamijeniti opisima drugih elemenata, primjerice prostora (Korte 83).

Analizu književnog tijela moguće je posvetiti raznim stranama tjelesnosti, koje ne moraju biti značajne same po sebi, već ih je potrebno čitati u kontekstu teksta te sukladno književnim konvencijama (Korte 5). Barbara Korte ističe važnost prikaza neverbalne komunikacije ili jezika tijela u tekstu, koji spada u šire područje semiotike tijela, no koji je nužno analizirati na temelju značenja koje ima u tekstu, kao i na temelju autorovog stila i načina pisanja (4). Osim što doprinosi cjelokupnom značenjskom sustavu djela, jezik tijela može imati i bitnu ulogu u karakterizaciji lika. Naime, uz fizionomiju lica i tijela, elementi neverbalnog ponašanja, kao što su „držanje i ponašanje u prostoru, izrazi lica, geste, kontakt očima“, čitatelju pružaju uvid u osobine, psihičko stanje i međusobne odnose likova (6).

Prikaz tijela u tekstu može odstupati od stvarnosti te biti prenaplašen i hiperboliziran, kao što je slučaj s grotesknim tijelom, koje je ruski teoretičar Mihail Bahtin predstavio u sklopu analize stvaralaštva François Rabelaisa. Bahtin u djelima Rabelaisa prepoznaje „materijalno-tjelesna načela“ narodne kulture srednjeg vijeka i renesanse, koja uključuju slike ljudskog tijela i njegovog „hranjenja, pražnjenja i spolnog života“ (1990, 13). Premda slične elemente, u ponešto blažem obliku, pronalazimo i kod drugih renesansnih pisaca poput Shakespearea i Boccaccia, Bahtin tvrdi da ovakva slika tijela nije isključivo rezultat renesansne misli, već je nasljeđe „narodne kulture smijeha“ (13). Kulturu smijeha odlikuje groteskni realizam, koji, u duhu karnevalskog shvaćanja svijeta, počiva na snižavanju svega što je „visoko, idealno, duhovno“ do razine „zemlje i tijela“ (14). Groteskno tijelo pritom karakterizira nedovršenost, ono neprestano „prerasta samo sebe“ i „prelazi vlastite granice“, stoga na određenim mjestima mora biti otvoreno vanjskom svijetu kako bi prodiralo u svijet i kako bi svijet prodirao u njega, što se odražava u tjelesnim slikama otvorenih usta, genitalija, trbuha, nosa; no i u tjelesnim

procesima poput oplodnje, rađanja, starenja, umiranja i raspadanja, kojima se naglašava ciklus vječitog obnavljanja i propadanja tijela (17-18). Tijelo kakvo opisuje Bahtin može se smatrati i pretečom tijela opisanog u žanrovima poput horora i znanstvene fantastike, a njegovoj propadljivosti suprotstavljaju se i pokušaji usavršavanja tijela kroz nadopunjavanje mehaničkim, a potom i elektroničnim dijelovima (Vojvodić 2015, 2).

Kao što je već spomenuto, tijelo je zbog svoje nepristojnosti često bilo cenzurirano, pogotovo kad su u pitanju najniži, biološki aspekti, pri čemu upravo književni opisi tjelesnih iskustava poput seksa i poroda, jedenja i defekacije, požude i boli često predstavljaju otpor nametnutim ograničenjima (Hillman i Maude 1). Tjelesnost se pritom često preklapa s drugim oblicima društvenih tabua, zabrana i nejednakosti, pa tako književno tijelo može postati „lokus društveno-političkog otpora“ (6). Prikaz ženske tjelesnosti pomoću slika ženskog starenja, rađanja, trudničkog tijela, nasilja i traume omogućava ženskom pismu i feminističkoj književnoj kritici problematiziranje i preispitivanje patrijarhalnih društvenih normi i konvencija (6). Međutim, pri analizi društvenog značaja tjelesnosti u teksta potrebno je uzeti u obzir i posebnosti kulturnog konteksta kojemu djelo pripada, s obzirom na potencijalne kulturološke razlike u poimanju i proučavanju tijela, kao i u društvenim konvencijama povezanima s tijelom. Kulturne i etničke specifičnosti posebice dolaze do izražaja i u neverbalnoj komunikaciji te gestikulacijskim pokretima, koji nastaju pod utjecajem drugačijih normi i pravila ponašanja, pa tako i identične geste mogu u različitim kulturama poprimiti sasvim drugačija značenja (Vojvodić 2006, 24). Jezik tijela i njegova simbolika posjeduju značenje unutar književnog djela no i unutar društvenog, povijesnog i kulturnog okvira unutar kojeg je djelo nastalo i na koji je stoga potrebno obratiti posebnu pozornost.

U uvodu zbornika *Tijelo u ruskoj kulturi* urednici Kabakova i Conte ističu da se tjelesnost unutar ruskih društvenih i filoloških znanosti počela proučavati relativno nedavno, upravo zbog ranije spomenute dihotomije tijela i duše, koja se preko judeokršćanske tradicije odrazila i u ruskoj kulturi (5). Binarna opozicija tijela i duše, čiji su izravni ruski ekvivalenti *telo* i *duša*, u ruskom kontekstu odražava se i kroz dihotomiju termina *plot'* i *duh* (5). Dok *telo* može označavati tijelo kao apstraktni pojam, *plot'* se odnosi na konkretno tijelo te se stoga prevodi i kao „meso“ ili „püt“ (Vojvodić 2016, 13). Ranije spomenuti biblijski termin *sarx*, koji ukazuje na propadljivo tijelo koje kroz smrtnost označava i grješnost, u ruskom se pravoslavlju prevodi upravo kao *grehovnaja plot'*, dok je *osvjaščennoe telo* ekvivalent riječi *soma*, odnosno tijelo koje će se nakon uskrsnuća osloboditi smrtnog i grešnog kalupa (Užarević 10). Kako piše Živa Benčić, od početka ruskog kršćanstva u 10. stoljeću duhovnost se često definirala upravo

kroz svoju suprotstavljenost tjelesnosti, te su se ova dva aspekta „gotovo nikada ili rijetko“ promatrala u harmoniji: dok je tijelo prolazno i propadljivo, duša polaže pravo na besmrtnost, no jedino za one koje su spremni prihvatiti „asketsku negaciju tijela i svih njegovih prirodnih potreba“ (207). Kabakova i Conte tvrde da se u nastojanjima crkve da obuzda i kontrolira potrebe tijela posebna pozornost udjeljivala ženskom tijelu i seksualnosti, koji su morali biti podređeni isključivu rađanju (7). Aspekte tjelesnosti koji se nalaze na granici tjelesnog i duhovnog smatralo se posebno opasnima: usta su, primjerice, organ koji se nalazi na granici unutarnjeg i vanjskog, uz molitvenu imaju i praktičnu funkciju te se njihova biološka funkcija nastojala što više svesti na primanje hrane jer bi svaka druga funkcija poput seksualne ili govorne mogla predstavljati prijetnju ustaljenim načelima (8). Ne čudi činjenica da su se u ikonografiji svete stoga često prikazivale „s malim ustima i čvrsto stisnutim usnicama“ (8).

Živa Benčić ističe da se i u ostalim područjima ruske kulture koji nisu pod direktnim utjecajem kršćanske doktrine, poput znanosti i filozofije, tijelo smatralo inferiornim jer se sagledavalo kao opreka umu i razumu koji svoj puni potencijal ostvaruju upravo kroz neovisnost o tijelu i njegovim potrebama (207). Do promjene dolazi na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće, kada ruski modernizam „tijelo prestaje tretirati kao nužno zlo“ i kao zapreku u „ostvarenju viših duhovnih ciljeva“ (208). Duhovnost i razum u umjetnosti i filozofiji počinju se sagledavati u harmoniji s tjelesnim aspektima kao što su „osjetilnost, ljepota, erotičnost“, što se odražava u književnosti Srebrnog vijeka, čiji predstavnici nastoje uspostaviti sliku produhovljenosti „lišene svakog asketizma i tjelesnog trpljenja“. Ipak, nužno je i u nešto ranijem periodu istaknuti Gogoljevu književnost kao primjer drugačijeg pristupa tijelu i tjelesnosti s obzirom na to da se njegov svijet temelji na dekonstrukciji kroz metonimiju, groteskne opise i fragmentiranosti, čime dijelovi i pokreti tijela stječu nova značenja unutar djela (Kabakova i Kont 14). Dekonstrukcija se kasnije javlja i kao obilježje avangarde te se manifestira kroz izmjenu vrijednosti duhovnog i tjelesnog, pa tako tijelo ima važnu ulogu u „primitivističko-infantilističkim ostvarenjima“ avangardističke umjetnosti, u kojoj se „načelno davala prednost svemu fizičkome pred metafizičkim“ (Benčić 208).

U razdoblju nakon Oktobarske revolucije tijelo ponovno naglo gubi na važnosti te se svaki aspekt tjelesnosti koji ne pridonosi kolektivu zanemaruje, a potom i potiskuje „na margine ili čak izvan sfere društveno prihvatljivoga (Benčić 208). Kabakova i Conte stoga tvrde da je cenzura uspostavljena u sovjetskom dobu, uz pravoslavnu tradiciju, druga „ideološka prepreka“ ruskom proučavanju tijela (6). Dakle, u sovjetskoj se kulturi tjelesnost politizira te se ne razmatra kao dio privatne sfere, već kao „područje državnog interesa“, što se posebice odnosi

na seksualni aspekt tjelesnosti, za koji je vrijedio dugogodišnji zagovor šutnje (Benčić 208). Zdrava i izdržljiva tijela se pritom veličaju, no ne zbog estetske i seksualne privlačnosti, već zbog potencijala za rad i borbu, dok je žensko tijelo podređeno majčinstvu i rađanju (209). Raspadom Sovjetskog Saveza dolazi do silovitih pokušaja da se nadoknadi sve ono što je dugogodišnja cenzura potiskivala, pri čemu se tjelesnost demistificira bez ikakvih normi i ograničenja, što se u književnosti očituje u hiperboliziranim prikazima patoloških i mračnih oblika ljudske tjelesnosti, kao što su: „seksualno devijantno ponašanje, alkoholizam, narkomanija, nasilje, autoagresivnost, starost, bolest, smrt i sl.“ (209). Postmodernistički pisac Vladimir Sorokin opravdava provokativne opise tjelesnosti riječima: „U ruskoj je literaturi tijela općenito bilo vrlo malo. Duha je bilo preko glave. Kad čitaš Dostojevskog, ne možeš osjetiti tijela junaka. Stas kneza Miškina ili kakve je grudi imala Natasja Filippovna. Ja sam pak silno želio napuniti rusku književnost tjelesnošću“ (Benčić 209). Tematizacija dugo cenzuriranih aspekata tjelesnosti objašnjava se dakle i kao reakcija na klasike ruskog književnog kanona, odnosno ruskog visokog realizma, u kojem su se fiziološki aspekti tjelesnosti generalno prešućivali.

Kabakova i Conte potvrđuju da se i u suvremeno doba popularizacije tematike tijela neusporedivo više pažnje i dalje posvećuje ideji „ruske duše“ ili „ruskog duha“ nego „ruskog tijela“. Ipak, povećan interes za rusku tjelesnost odražava se u velikom broju znanstvenih radova, projekata i konferencija, koji se bave raznim aspektima tjelesnosti u ruskom folkloru i narodnoj kulturi, kao i u „visokoj kulturi“, naročito u književnosti (Kabakova i Kont 6). Postojeće analize književnih opisa tijela, kretanja, pokreta i gestikulacije mogu poslužiti kao teorijska podloga za proučavanje tjelesnosti i u književnim djelima koja se tradicionalno ne smatraju tjelesnima, što se također može smatrati posljedicom kulturološki i društveno uvjetovanog sustava vrijednosti. S obzirom na nisku vrijednost koju je tijelo imalo kroz veći dio ruske povijesti, ne čudi činjenica da su se u interpretacijama književnih djela cijenjenih zbog svoje introspektivnosti i psihološke pronicljivosti, kao što su romani Dostojevskog, tjelesni elementi jednostavno isključivali ili su pak označeni kao nebitni. Međutim, čitanjem tjelesnih znakova potencijalno se otkriva dodatni sloj značenja i simbola, a time se otvaraju nove mogućnosti za drugačije interpretacije i tumačenja, koje nužno ne osporavaju postojeće teorije o poetici pisca ili o ideji djela, već ih podupiru i dopunjuju.

### 3. Dostojevski i tjelesnost

Fjodor Mihajlovič Dostojevski jedan je od najvećih ruskih, ali i svjetskih književnika upravo zbog izuzetne vještine prikazivanja najtežih ljudskih stanja, stoga mu Kirpotin pripisuje sposobnost „direktnog viđenja tuđe psihe (...) kao da je opskrbljen optičkim staklom koje mu dopušta da uhvati najfinije nijanse, prati najneprimjetnije preljeve i prijelaze čovjekova unutarnjeg života“ (Bahtin 2020, 41). Iz tog razloga ga se nerijetko naziva i psihologom, dok se sam Dostojevski odricao te titule: „Nazivaju me psihologom: to nije istina, ja sam tek realist u najvišem smislu te riječi, to jest prikazujem sve dubine ljudske duše“ (Bahtin 2020, 62). Duša koju Dostojevski prikazuje pritom se smatra izrazito ruskom: unutrašnja kolebanja i proturječnosti njegovih junaka često se tumače upravo kao refleksija neuobičajenog ruskog duha, kojeg definira beskrajna širina Rusije, kao i njena podvojenost između Europe i Azije, odnosno Istoka i Zapada (Berdjajev 2001, n. pag.).

U uvodu zbornika *Dvjesto godina Dostojevskog* Jasmina Vojvodić ukazuje na činjenicu da se previranjima ruske duše prikazanim u djelima Dostojevskog nisu bavili samo književni teoretičari, već i brojni psiholozi, antropolozi i filozofi (Vojvodić 2021a, 9). Posebna pozornost pridavala se i društvenoj i religijskoj tematici, pri čemu su se često zanemarivali naratološki elementi te umjetnički aspekt ideja koje Dostojevski prvenstveno iznosi kao pisac, a ne kao filozof ili znanstvenik (26). Teološke i filozofske analize koje prevladavaju u čitanjima njegovih tekstova uglavnom teku u smjeru „društvenih ili etičkih uvjetovanosti“, dok se tjelesnim aspektima pridavalo malo pozornosti, što je zasigurno doprinijelo pretpostavci da tjelesnosti u stvaralaštvu Dostojevskog gotovo i nema (Vojvodić 2015, 6). Vojvodić osporava tu pretpostavku tvrdeći da analiza unutarnjeg života Dostojevskog ne mora isključivati tjelesnost te da posebnu pažnju privlači „odjeća junaka koju kicoški nose, koje se stide, u koju ih drugi odijevaju, ali i njihovo kretanje, njihove nemirne ruke i brzi pokreti cijelog tijela“ (Vojvodić 2021b, 141).

Jedan od najoštrijih kritičara Dostojevskog, Vladimir Nabokov, smatra da se u njegovim romanima prava tjelesnost jednostavno ne može prikazati zbog manjka opisa povezanih s osjetilnim iskustvom: opisi prirode ne postoje jer se ne prikazuje pravi svijet, već svijet ideja i moralnih dilema, a kako u romanima Dostojevskog nema vremenskih prilika, nema potrebe ni za opisom odjeće likova, odnosno likovi se u svijetu ideja ne karakteriziraju vanjskim izgledom već moralno-etičkim sukobima i unutrašnjim previranjima (150). U rijetkim trenucima vanjske karakterizacije, Dostojevski opisuje fizički izgled lika samo jednom te ga više ne spominje u budućim scenama, što Nabokov naziva staromodnim postupkom, suprotstavljajući ga postupku

Tolstoja, koji u svakom trenutku „zna koju će gestu njegovi junaci upotrijebiti“ (150). Nabokov povezuje nedostatak tjelesnosti i s nedostatkom „ljudskosti“ kod junaka Dostojevskog, koji su isuviše bizarni i nekonvencionalni da i bili stvarni te smatra da njihov unutarnji život ne odražava stanja „normalnog, prosječnog“ čovjeka, već izobličjenih i unakaženih duša (153). Problemi koje autor postavlja pred njih u potpunosti su nerješivi jer se junaci ponašaju kao „luđaci koji su upravo pušteni iz ludnice i uskoro će se tamo vratiti“ (153). Histerični i neurotični likovi pritom se uopće ne razvijaju i ne mijenjaju, ostaju potpuno isti do kraja, dok se oko njih razvija jedino fabula te ih „povlači u svoj vrtlog“, što je toliko različito od stvarnog ljudskog iskustva da se prema tome Dostojevskog ne može niti nazvati realinom (155).

Manjak osobnog razvoja junaka koji Nabokov zamjera Dostojevskom Mihail Bahtin objašnjava kao potpunu podređenost glavnih likova ideji koju predstavljaju u višeglasju ideja i svjetonazora, čime se gradi polifona struktura romana (Bahtin 2020, 10). Za razliku od monološkog romana u kojem je autorska ideja jedina ispravna te se ostale ideje afirmiraju i negiraju sukladno poklapanju sa svjetonazorom autora, junaci Dostojevskog punopravni su ideolozi, srasli s idejom koju iznose do te mjere da im ona određuje život (77-78). Bahtin naziva ovakvog junaka „čovjekom ideje“, koji „nije karakter ni temperament, nije ni socijalni ni psihološki tip“, već mu je karakter nezaokružen zbog potpune posvećenosti ideji, čije razrješenje mu predstavlja jedini životni cilj (83). Ako se junacima Dostojevskog oduzme misao, čitav njihov lik će se urušiti jer im upravo ideja čini suštinu, a obuzetost idejom i potreba za njenim rješavanjem očituju se i u „apsolutnoj nekoristoljubivosti“ junaka (85). Međutim, duboka povezanost junaka i vlastite misli ne znači da ideja može ostati ograničena unutar unutarnje svijesti junaka, već sukladno dijaloškoj prirodi ljudske misli ideja zaživi i razvija se tek u trenutku kad stupi u kontakt s idejama drugih likova, tuđom svijesti i tuđim glasom (86). Dostojevski nikad ne prikazuje proces nastajanja ideje u svijesti junaka i ne predstavlja ideje kao dovršene konstrukcije, već ih nužno dovodi u doticaj s tuđim idejama jer ideja jednostavno zahtijeva da se „čuje, shvati, ona želi da joj odgovore drugi glasovi s drugačijih pozicija“, čime se može potvrđivati, poricati, proširivati i ispitivati (87). Suzvučje ideja koje tvori polifonu strukturu romana jedini je način da se ideja uistinu prikaže te bi se u monološkoj formi ideja naprosto svela na „kržljavu i lako osporivu ideološku konstrukciju“ (87).

Valerij Podoroga tvrdi da se velike ideje koje se iznose u djelima Dostojevskog naizgled suprotstavljaju s iracionalnim i, kako ih Nabokov naziva, neurotičnim likovima te s bizarnim i nekonvencionalnim situacijama do kojih ih neurotičnost dovodi. Naime, nerješive ideje o „savjesti, duši, Bogu“ koje izražavaju junaci čine se nespojive sa slikama njihovih psihotičnih

napadaja, nasilja i ubojstva, no upravo tjelesnost igra ključnu ulogu u spajanju ovih oprečnosti (Podoroga 74). Kako bi prikazao dramu ideja i stvorio „žarišta napetosti“ između neurotičnih likova potpuno suživljenih sa svojom idejom, Dostojevskom su potrebna „tijela koja bi mogla stradavati, podvrgavati se uvredama, ludjeti, ubijati sebe i mučiti druge, odnosno pokazivati pravce kojima se kreće ideja koja ne pronalazi rješenja“ (74). Podoroga je suglasan s Nabokovom da svijetu Dostojevskog nedostaje opisa materijalne i tjelesne stvarnosti, zbog čega mu junaci nisu „opipljivi“ te je čitatelju teško vizualizirati likove, kao i „prirodne objekte, vrijeme i prostor“ (76). Međutim, kod Dostojevskog je prisutan drugačiji oblik tjelesnosti, temeljen na deformaciji tijela te dinamičnim i uznemirenim pokretima, koji proizlaze iz stanja bivanja na pragu. Naime, Podoroga naziva junake Dostojevskog „ljudima bez kože“, s poroznim tijelima, koja se ne mogu ograničiti i definirati „normativnim tjelesnim znakovima, već se nalazi u stanju prijestupa ili prelaska praga (77). Tjelesnost junaka time odražava „krize i prijelome“ u njihovom životu koji Bahtin naziva životom „na pragu“, čime se naglašava njihova unutrašnja nedovršenost (Bahtin 2020, 73). Junaci pritom moraju proći tri stupnja tjelesne preobrazbe: postoji tijelo prije praga (*do-porogovoe*), na pragu (*porogovoe*) i poslije praga (*posle-porogovoe*) (Podoroga 79). Tijelo prije praga se „skuplja i potiskuje sve što mu je vanjsko“, što se odražava nemirom, drhtavicom, groznicom; te nakon akumulacije energije postaje tijelo na pragu koje je izobličeno zbog toga što odjeljuje dvije sfere, poput „svetosti i grijeha“ i „krivnje i iskupljenja“, te istovremeno može biti i unutar i izvan tih područja (80). Posljednji stupanj tjelesne preobrazbe predstavlja tijelo poslije praga, ili „tijelo bez organa“, odnosno ekstatično tijelo, „zločinačko, epileptično, sadomazohistično“, što može završiti ludilom, ubojstvom ili samoubojstvom (79). Kako bi prikazao preobrazbu kroz koju junaci prolaze, Dostojevski opisuje njihove nagle geste, drhtanje, plač, vrištanje, padanje u nesvijest; a tjelesni pokreti junaka pritom se međusobno križaju i preklapaju, čime se naglašava uzajamno oponašanje i odražavanje, podsjećajući nas da u dijaloškoj strukturi junaci Dostojevskog ni u jednom trenu nisu sami (84).

Mihail Jampoljski tvrdi da su nagli grčeviti pokreti i geste često pretjerani jer smisao dobivaju tek u dijaloškom odnosu, odnosno u prisustvu drugog (Jampol'skij 44). Pretjeranost gesti povezuje s Bahtinovom teorijom o naglašenim riječima, nastalim kada tuđa riječ prodre u iskaz junaka te se pretjerano naglašava kako bi bila obilježena kao tuđa, čime se naglašava da i glas jednog junaka može biti polifoničan (44). Dakle, tijelo koje se grči u pretjeranim pokretima „ne proizvodi pokret, već ga oponaša“, odakle i proizlazi njegova preuveličanost (51). Posebno se ističe brzina pokreta, koje junaci Dostojevskog ne izvode prirodno, nego se jedan pokret

naglo prekida drugim, pri čemu pokret djeluje „automatizirano“, kao da tijelo „isključuje rad psihe“, iako se ovako nemirni pokreti odvijaju upravo usred najtežih kolebanja i dvojbi (49). Viktor Vinogradov naziva izlomljeno kretanje kod Dostojevskog „cik-cak kretanjem“ te navodi primjer frenetičnih pokreta junaka peterburške poeme *Dvojniki*, gospodina Goljadkina, koji se nakon donošenja odluke naglo predomišlja te mijenja odluku i smjer kretanja (Vinogradov 112). Jampoljski tvrdi da se Vinogradovljevim opisom „cik-cak kretanja“ ističe „marionetska priroda“ junaka koji nema kontrolu nad vlastitim postupcima, već se čini da je podređen nekakvoj nevidljivoj „vanjskoj sili“ koja mu „vuče konce“ (47).

Elena Ivancova pripisuje dinamičnost kretnji kontradiktornom i „neuravnoteženom“ emocionalnom svijet junaka te ističe da se u grozničavoj izmjeni pokreta često naglašava da određeni pokret nije uobičajen za junaka (336). Neočekivanost i nedosljednost tjelesnog ponašanja prvenstveno se naglašavaju priložima poput „odjednom, iznenada, brzo“ (341). Teoretičar Viktor Šklovski posebno ističe učestalost priloga odjednom (*vdrug*), riječi koja simbolizira fragmentiranost, neočekivanost, otkriće i koja je važna za umjetnost (Šklovski 279). Nadalje, Ivancova primjećuje da junaci Dostojevskog često imaju karakterističan jezik tijela, svojstven samo njima, što se postiže ponavljanjem određenih riječi u opisu tjelesnog ponašanja svakog od glavnih junaka. Tako se u opisu ponašanja Raskolnjikova u *Zločinu i kazni* često ponavljaju riječi kao što su „vrućica, upala, zimica, drhtavica“, dok je za Sonju Marmeladovu karakteristična gesta pljeskanja rukama (Ivancova 341). Irena Belobrovecva tvrdi da pritom i naglo prekinuta gesta, kao i potpuno odsustvo geste koja se očekuje u određenoj situaciji može odrediti karakterizaciju lika, pa je tako Lizaveta „toliko jadona i preplašena da nije niti podigla ruke da zaštiti lice“ kada je Raskolnjikov nasrnuo na nju sa sjekirom (200). Geste junaka Dostojevskog mogu biti i sasvim čudne, neprikladne za situaciju u kojoj se koriste, ili pak mogu proturječiti govoru koji prate (198). Međutim, bez obzira na to jesu li ta dva načina komunikacije sukladna ili se suprotstavljaju, znakovi neverbalne komunikacije poput „gesta, izraza lica, pogleda, tišina, smijeha, plača“ mogu objasniti ili proširiti značenje izgovorenih riječi, koje u dijalozima Dostojevskog „nedvojbeno imaju glavnu ulogu u izražavanju misli i ideja“ (Ivancova 337). Uz to što su junaci Dostojevskog dijaloški govornici, u žaru razmjene ideja su ipak i promatrači: Ivancova navodi kako Arutjunova ističe da Dostojevski u opisu dijaloga često ponavlja glagole povezane s gledanjem i promatranjem jer junaci nastoje prosuditi svog suparnika, „proniknuti mu u dušu, shvatiti njegovu narav“, upravo promatranjem vanjštine, odnosno tjelesnog ponašanja (371).



Opis tjelesnog ponašanja omogućava Dostojevskom odmicanje od dijaloških rasprava u kojima junaci sudjeluju i zauzimanje uloge promatrača pri čemu autor izbjegava direktne opise psiholoških stanja likova i zamjenjuje ih fizičkim opisima koji ih odražavaju, pa tako rumeno lice može simbolizirati „sram, neugodu, ili nespretnost“ (Ivancova 374). U odražavanju emocija naime ključnu ulogu ima lice kao „ogledalo duše“, kojim se često otkriva „i ono što bismo željeli sakriti“, za razliku od gesta koje ipak predstavljaju voljne pokrete i kao takve se mogu kontrolirati (Vojvodić 2006, 141-142). Mimika lica, koja uključuje pokrete poput „podizanja obrva, osmijeha, stiskanja usana“ također može biti karakteristična za određenog junaka, a pružajući uvid u emocionalne reakcija junaka otkriva se i njihov karakter. Način na koji se prikazuje patološka i deformirana ili Podoroginina tjelesnost iza praga također nije ista za sve likove. Makaričev napominje da se patologija tjelesnosti kao odraz duševne rastrojenosti pritom drugačije manifestira kod muških i ženskih likova Dostojevskog, pa tako žene najčešće obuzima histerija zbog koje su na rubu plača ili histeričnog smijeha, drhte, uznemireno krše ruke ili, u težim slučajevima, plaču i vrište u grčevima (87). Iako i muški likovi proživljavaju trenutke velike živčane napetosti, čini se da „pravi histerični napadaji muče pretežno žene, „dok muškarci boluju od epilepsije“ ili ih obuzima groznica (Lahmann 157).

Interpretacije navedenih teoretičara i filozofa ukazuje na važnost tjelesnosti u opisu ponašanja junaka Dostojevskog, a posebice psihičke rastrojenosti koja proizlazi iz potrebe za rješavanjem ideje koja eskalira u obliku tjelesne bolesti. Tjelesnim se aspektima pritom potvrđuju neke od osnovnih odrednica poetike Dostojevskog i polifone strukture njegovih djela, poput dijalogičnosti i koncepta lika ideje: geste i pokreti dopunjavaju i proširuju verbalno iznošenje ideja u dijalozima, dok potpunu prožetost idejom potvrđuje činjenica da nemogućnost njezinog rješavanja junake konačno dovodi do bolesti i tjelesnog propadanja.

## 4. Braća Karamazovi

Posljednji roman Dostojevskog, *Braća Karamazovi*, smatra se vrhuncem polifoničnosti, što naglašava važnost dijaloga i verbalizacije ideja. Kako bi problematizirali pitanja zločina, vjere, oprosta, patnje i krivnje, junaci moraju biti u kontaktnom kontaktu, „stati licem u lice i govoriti jedan s drugim“ te se sve „mora uzajamno odražavati i dijaloški uzajamno osvjetljavati“ (Bahtin 2020, 172). Prostor za ideološke rasprave o moralnim i etičkim pitanjima otvara kriminalistički element ocaubojstva, odnosno ubojstva Fjodora Karamazova, pri čemu se otkrivaju i karakteri njegove trojice sinova. Zbog važnosti verbalne komunikacije kao i religijsko-filozofskog podteksta, u analizama ovog romana općenito se malo pozornosti posvećivalo tjelesnim aspektima. Međutim, interpretacije koje se odnose na tjelesne elemente junaka Dostojevskog poput prepoznatljivih gesta, nervoznih i grčevitih pokreta te patologiju njihovih tijela, kao i ranije spomenute teorije o književnom tijelu mogu poslužiti kao podloga za analizu tjelesnosti u *Braći Karamazovima*. U ovom će se poglavlju prvo analizirati tjelesne posebnosti glavnih likova, uključujući njihov fizički izgled, karakteristične pokrete tijela i izraze lica, koji će se sagledati u kontekstu njihovih fabularnih linija.

### 4.1. Tjelesna karakterizacija

Dostojevski karakterizira glavu obitelji Karamazov kao moralno izopačenog lakrdijaša, čemu je sukladan njegov karikaturni i groteskni tjelesni opis:

Uz duge i mlohove podočnjake pod sitnim očima, vječito drzovitim, sumnjičavim i podrugljivim, uz svu silu bora na sitnom ali gojaznom licu, stršio mu je ispod šiljasta podbratka još veći podvoljak, debeo i duguljast, kao kesa, što mu je pridavalo nekakav odvratan razvratnički izraz. Pridodajte tome putena široka usta punih usana iz kojih su virili sitni krnjaci crnih, gotovo trulih zubi. Kad god bi progovorio, prskao je oko sebe pljuvačkom. (Dostojevski 29)

Razvrat je glavna odrednica Fjodora Pavloviča te se naglašava da je obje supruge varao s nemoralnim ženama na orgijama koje je priređivao, a vrhunac njegove izopačenosti predstavlja silovanje mentalno zaostale Lizavete Smerdjašče, djevojke „vrlo niska rasta“, čije se lice doimalo „posve idiotski“, dok joj je kovrčava kosa, „kao u ovce“ stajala na glavi kao „velika kapa“ (Dostojevski 110). Epštejn navodi da razvrat od erotike razlikuje upravo „strast prema onome što je lišeno otvorene seksualne privlačnosti, što strast otežava“ (112). Mentalna zaostalost koja se odrazila i na fizičkom izgledu Lizavete Smerdjašče stoga nije spriječila

Fjodora Pavloviča u tome da Lizavetu smatra ženom, dapače, izjavio je „da tu čak ima nešto posebno pikantno“ (112). Bludništvo Fjodora Pavloviča pritom se predstavlja kao nasljedna osobina, koja se u blažem obliku prenosi i na njegove sinove, zbog čega se izvedenice prezimena Karamazov poput „karamazovski“ i „karamazovština“ u romanu koriste kao sinonimi za „razuzdanu i neobuzdanu narav“ koja žudi za bludnošću i moralnim padom (Dostojevski 746).

Ocu je najbliži najstariji sin iz prvog braka, Dmitrij Fjodorovič, te su obojica zaljubljena u istu ženu, „punašnu rusku krasoticu“ Grušenjku (Dostojevski 165). Dmitrij ne podnosi oca i izražava gađenje prema njegovoj razvratničkoj fizionomiji, tvrdeći da mrzi njegov „podvoljak, nos, oči, onaj bestidni podsmijeh“, zbog čega ga je spreman i ubiti (137). Svjestan je i vlastite razbludnosti, zbog koje živi raskalašeno i „hrani pohotljivog kukca u sebi“, no od oca ga razlikuje izrazit osjećaj krivnje zbog svojih postupaka (124). Neprestano se koleba između strasti kojima ne može odoljeti i vlastite časti: iako osjeća grižnju savjesti jer je s Grušenjkom prevario zaručnicu Katerinu Ivanovnu i potrošio njen novac, opravdava svoj trenutak slabosti Grušenjkinim oblinama, koje joj se „čak i na nozi vide, možeš ih primijetiti i na malom prstu lijeve noge“ (134). Puhačev tvrdi da je Dmitrij od početka romana „neobično aktivan“ te su mu svi pokreti i geste „preuveličani“ (Puhačev n. pag.). Dostojevski njegove korake opisuje kao „odlučne i krupne“, kreće se „naglo“ i „razjareno“, a „odjednom“ „skače“, „uzvikne“ i „drekne“ (Dostojevski 78-88). Iako djeluje fizički snažno, krivnja koja ga muči odražava se pak u njegovom boležljivom licu „upalih obraza i nezdrave žućkaste boje“ (Dostojevski 78). Uz dvojbe koje ga tište, Dmitrij je po prirodi razdražljiv što se očituje u njegovim nervoznim pokretima, pa dok se ispovijeda najmlađem bratu Aljoši naglo „ustane, ushoda se amo-tamo od uzbuđenja, pa opet sjedne, ali ne na ono mjesto gdje je dotada sjedio nego na drugo“ (130). Opsjednutost Grušenjkom i mržnja prema ocu vode ga do stanja izbezumljenosti u kojem postaje nasilan, te u potrazi za Grušenjkom upadne u očevu kuću i udara slugu Grigorija koji mu se našao na putu, a potom nasrne na Fjodora Pavloviča, potegne ga za kosu, obori na pod i udara petom po licu (156). Ova scena najavljuje nasilje koje će se dogoditi uoči Fjodorovog ubojstva, kada Dmitrij ponovno dođe pred očevu kuću uvjeren da će tamo pronaći Grušenjku te u mraku promatra mrski očev profil dok starac viri kroz prozor i iščekuje njezin dolazak: njegov „otrombljeni podvoljak, kukasti nos, usne što su se smješcale od slatka iščekivanja“ probudili su u Mitji poznatu srdžbu koja ga navodi na nasilje, no prekida ga dolazak Grigorija, te ovaj put Dmitrij ne ozljeđuje oca već brončanim tučkom udara starog slugu koji ga je odgojio (423-424). Kao najočitiiji sumnjivac Dmitrij je uhićen zbog ubojstva

oca, nakon čega razvija gađenje i prema vlastitom tijelu te ga bude izrazito sram svoje golotinje kad mu istražitelji naredе skidanje odjeće: „ovako gol osjetio se i sam pred njima kriv (...) vlastite su mu noge bile oduvijek mrske, nekako su mu se palci na obje noge činili nakazni, osobito onaj grubi, spljošteni i savijeni nokat na desnom palcu, i sad će eto to sve vidjeti“ (519). Njegova frustracija dok istražiteljima pokušava dokazati svoju nevinost odražava se u bljedilu „izmoždenog i izmućenog lica“ i tupom pogledu, iako zadržava gorljive geste poput pljeskanja rukama i lupanja šakom o stol (522-528). Nakon što ga sud proglašava krivim, Dmitrij odluči pobjeći s Grušenjkom u Ameriku i na taj način započeti put iskupljenja za prijašnju objest i razuzdani karamazovski način života.

Razbludnosti Dmitrija i Fjodora Pavloviča suprotstavlja se anđeoska nevinost i čistoća najmlađeg Karamazova, Alekseja, koji je još kao neobično stidljiv dječak izbjegavao razgovore o ženama začepivši uši, dok su mu ostali dječaci silom „odvajali ruke od ušiju i vikali na oba uha prostote“ (Dostojevski 26). Kako bi ostvario duhovno savršenstvo i u potpunosti se predao čovjekoljublju, Aljoša se odlučio zarediti, a u manastiru je poseban utjecaj na njega imao stari monah Zosima. Iako bi se zbog njegove zanesenosti moglo pretpostaviti da je Aljoša „bljedunjav sanjar, sušičav i ispijen čovječuljak“, najmlađi Karamazov opisan je kao „ostasit, rumen devetnaestogodišnjak vedra pogleda, zdrav kao drijen (...) i vrlo lijep, skladno razvijen, srednjeg rasta, tamnosmeđe kose, pravilna iako ponešto izdužena ovalna lica, sjajnih tamnosivih, široko razmaknutih očiju“ (31). Ivancova ističe da se u opisu Aljošinog tjelesnog ponašanja najviše ponavljaju glagoli „pocrvenjeti“ i „plakati“ (Ivancova 342). Iako se njegovo rumenilo lica može protumačiti kao znak srama i neugode, Aljoša tvrdi da se crveni upravo jer je svjestan vlastite karamazovske požude koju je potisnuo, pa kad Dmitrij istakne da je „pocrvenio“ nakon slušanja njegove „prljavštine“, Aljoša priznaje: „Ali nisam ja zbog tvojih riječi pocrvenio, ni zbog svojih postupaka, nego zato što sam ja kao i ti (...). Sve su to iste ljestvice. Ja sam na najnižoj prečagi, a ti si negdje gore, na trinaestoj“ (Dostojevski 124). Aljoša se pokušava odati razvratu u trenutku krize i preispitivanja vjere nakon smrti starca Zosime te na nagovor seminarista Rakitina, koji silno želi vidjeti Aljošin „pad iz svetaca među grešnike“ kad posjeti Grušenjku (373). Međutim, Aljoša u razgovoru s Grušenjkom pokaže samilost i sposobnost da ne osuđuje ni najvećeg grješnika, zbog čega ona odustaje od prvotnog plana da „pokvari“ mladog isposnika te mu se povjerava. Budući osjetljiv i miroljubiv, Aljoša teško podnosi konflikt unutar obitelji zbog čega se žuri „čas ovamo čas onamo“ da razgovara s Dmitrijem i Ivanom, što Jasmina Vojvodić uspoređuje s „izlomljenim, cik-cak načinom kretanja“ (Vojvodić 2021b, 141).

Ivan Fjodorovič Karamazov jedini je lik kojeg obilježava potpuno odsustvo fizičke karakterizacije. Manjak tjelesnog opisa sukladan je Ivanovoj nedokučivosti i zagonetnosti, te se i povratak mladog intelektualca raskalašenom ocu opisuje kao „neobjašnjiv“ (Dostojevski 23). Zbog svoje tajanstvenosti, Ivan je neshvatljiv i braći: Dmitrij tvrdi da Ivan šuti kao „grob“, a Aljoša ga naziva „zagonetkom“ (254). Prema Aljoši se ponašao ravnodušno, a mladi je isposnik smatrao da je uzrok tome Ivanova obuzetost „nečim intimnim i važnim“, kao i njegov ateizam, zbog kojeg bi mogao smatrati Aljošu priglupim (37). Kako bi поближе upoznao brata, Aljoša se s Ivanom sastane u gostionici, te započne razgovor o odnosu oca i Dmitrija, no Ivan razgovor pretvara u „rješavanje vječnih pitanja“, odnosno pitanja vjere u kojem se očito razilaze (259). Ivan tada priznaje da odbija vjerovati u Boga koji zahtijeva patnju čovječanstva, pogotovo nevine djece, u svrhu postizanja vječne harmonije, a kad Aljoša izrazi svoju zabrinutost za bratov život bez vjere, Ivan mu odgovara da će sve podnijeti uz „snagu karamazovske niskosti“ (290). Nakon rastanka, rastuženi Aljoša promatra brata na odlasku i istakne jedan od rijetkih detalja Ivanovog fizičkog izgleda: „Udari mu odnekud u oči da se brat Ivan čudno njiše u hodu i da mu je desno rame, gledano odostraga, kanda niže od lijevoga“ (291). Ova tjelesna posebnost u kontekstu Ivanovog ateizma i nihilizma te u povijesnom kontekstu koji predstavlja ideološku prekretnicu Rusije zahtijeva posebnu pozornost: odbijanje vjere, odnosno ruskog pravoslavlja, i prihvaćanje bezbožničkih ideja zapadnjačke filozofije uzrokuje iskrivljenosti, „disharmoniju“ i „duhovnu manjkavost“ koja se odražava u izobličenoj tjelesnosti junaka (Struk i Slivko 259). Tjelesna iskrivljenost podsjeća i na folklornu tradiciju prikaza vražjih i demonskih entiteta: u narodnoj predaju vruga se često opisuje kao „hromog, krivog, kosog“ te se stoga Ivanovo spušteno rame može tumačiti i kao anticipacija Ivanove halucinacije u kojoj razgovara s vragom (Prokurova 13).

Upravo je demonološka predaja odredila budućnost Pavla Fjodoroviča Smerdjakova, kojeg je, kao plod silovanja, Lizaveta Smerdjašča rodila u vrtu Fjodora Pavloviča. Lizaveta je nakon poroda preminula, a brigu o djetetu preuzeli su sluga Grigorij i njegova supruga Marfa Ignjatevna. Na dan Smerdjakovljevog poroda Grigorij i Marfa pokopali su vlastito dijete, koje je Grigorij odbijao prihvatiti jer se rodilo sa šest prstiju, pa ga je „vlastiti otac pučki naivno“ nazvao „zmajem“, odnosno đavoljim bićem (Ludvig 27). Kao predstavnik „istinske narodne religioznosti“, Grigorij povezuje šestoprstost novorođenčeta s pučkim vjerovanjem prema kojem fizička „devijacija i mutacija“ predstavlja dijabolični predznak te se, sukladno tome, rođenje Fjodorovog nezakonitog sina na dan smrti šestoprstog djeteta može smatrati još jednim „mističnim omenom utjelovljenja demonskog na svijetu“ (Ludvig 7). Smerdjakov, kojeg

Grigorij naziva potomkom „vražjeg sina“, od djetinjstva je pokazivao okrutnost vješanjem i pokapanjem mačaka, a čim mu je Grigorij počeo čitati Sveto pismo, počinje raščlanjivati biblijske priče na alogične i besmislene teze što predstavlja temelje njegovog nevjerovanja (Dostojevski 140). Učenje Biblije prekida njegov prvi epileptični napad, nakon čega se Fjodor Pavlovič počinje brinuti za njega i zabranjuje Grigoriju daljnje podučavanje. Iako nije intelektualno dorastao filozofskim idejama o kojima želi raspravljati, Smerdjakova privuče Ivanova ateistička dijalektika, te je počne poistovjećivati sa svojom sumnjičavosti prema kršćanstvu“(295). Berdjajev tvrdi da Ivan i Smerdjakov predstavljaju „dvije strane ruskog nihilizma“, pri čemu je Ivan predstavnik „visokog, filozofskog nihilizma“ dok Smerdjakov kao njegov uvrnuti dvojnik utjelovljuje „niski, lakajski nihilizam“, na način da preuzima Ivanove ideje i lišava ih moralno-etičkog aspekta te ih naposljetku provodi u djelo (Berdjajev 2000, 2004, n. pag.). Ivan osjeća gađenje prema pretjeranoj prisnosti koju Smerdjakov pokazuje dok razgovara s njim kao da su „u nekakvom dosluhu“, što se naročito očituje u njihovom razgovoru netom nakon Ivanovog rastanka s Aljošom (Dostojevski 295). Naime, Ivan ispred očeve kuće zatekne Smerdjakova te ga obuzme „srdžba i gađenje“ prema „uškopljenički ispijenoj Smerdjakovljevoj fizionomiji začušljanih zalizaka i s ćubicom na glavi“, dok se Smerdjakov smješka i žmirka „lijevim priškiljenim okom“ (295). Žmirkajuće oko signal je navodnog prešutnog dogovora između Ivana i Smerdjakova koji tad indirektno iznosi svoj plan ubojstva Fjodora Pavloviča, najavljuje epileptični napadaj koji će iskoristiti kao alibi te savjetuje Ivanu da za vrijeme ubojstva napusti grad. Iako izvršava ubojstvo, Smerdjakov pravim ubojicom naziva Ivana Karamazova, koji je ranije Smerdjakovu usadio ideju da je „sve dopušteno (...) ako nema vječnog Boga“ i time mu naložio ubojstvo oca (673). U posljednjem razgovoru ove dvojice ističe se iznimno čudan trenutak: kako bi dokazao Ivanu da je izvršio ubojstvo, Smerdjakov „odjednom ispod stola izvuče ispod svoju lijevu nogu“ i „zavuče prste duboko u čarapu“ na zaprepaštenje Ivana, koji ga nazove luđakom, „brže skoči na noge i ustukne tako da se leđima udari o zid i kao da se pribije uza nj“ (665). Kad Smerdjakov izvuče svežanj s novcem koji je ukrao Fjodoru Pavloviču, problijedjeli Ivan se čudno „smijulji“ i reče: „Prepao si me... tom čarapom“, dok mu se prsti grčevito tresu (666). Puhačev interpretira Ivanov strah kao potencijalni odraz Ivanove odbojnosti prema Smerdjakovljevoj tjelesnosti te ga povezuje s Dmitrijevim gađenjem prema vlastitim nožnim prstima (Puhačev n. pag.). Nakon polubratovog samoubojstva ulogu Ivanovog dijaboličnog sugovornika preuzima halucinacija kao utjelovljenje Ivanove grižnje savjesti, čime nakon raznih pojavnih oblika i predskazanja konačno „dolazi do finalne inkarnacije u kojoj demonsko poprima svoje eksplicitno ime i obličje“ (Ludvig 28).

Dok Ivanov lik obilježava odsustvo fizičkog portreta, „antropoformizirani vrag“ koji je utjelovljenje njegove podsvijest, prikazan je iznenađujuće detaljno, pri čemu se najviše pažnje pridaje njegovom kostimu i ponašanju, a manje se pažnje pridaje tjelesnim elementima (Matek Šmit 413). Vrag se pojavljuje kao „ruski džentlmen (...) progušane, prilično duge i još bujne kose, i potkresane klinaste brade“, čiji demodirani kostim i otmjene manire otkrivaju da se radi o pripadniku soja „nekadašnjih vlastelina lezihljebovića koji su prosperirali još u doba kmetstva“, a sad žive kao samci ili udovci, udaljeni od djece (Dostojevski 677). Ponašanje vruga, kojeg Ivan naziva utjelovljenjem svojih „najružnijih i najglupljih“ misli i osjećaja, gotovo je preslika Fjodora Pavloviča, a zajedničko im je i razbacivanje frazama iz zapadnoeuropskih jezika poput francuskog i latinskog (679). No, najveća sličnost između vruga i Fjodora Pavloviča zasigurno je uloga lakrdijaša koju dijele: vrag neprestano ismijava i izaziva Ivana, dok Fjodor Pavlovič, koji se ne ustručava prirediti skandal ni u manastiru, svoju vulgarnost i podrugljivost opravdava tvrdnjom da je „rođeni lakrdijaš, potencijalno zbog „nečistog duha“ koji obitava u njemu (49). Teterina ističe da je u tradicionalnoj pravoslavnoj demonologiji lakrdijaško izrugivanje i ismijavanje osobina vražjih entiteta te se stoga i smijeh smatra grešnim, što dodatno naglašava i ranije spomenuti „opasni“ položaj usta na granici vanjskog i unutarnjeg (Teterina 2). Kultura smijeha i lakrdije, u kojoj dolazi do izvrtanja vrijednosti i „modela ponašanja“, pa se „visoko zamjenjuje niskim, muško ženskim, a pametnom glupim“, suprotstavlja se sferi duhovnosti i svetosti (3). Iznimku predstavlja koncept jurodivosti ili svete budale, najočitije utjelovljen u liku Lizavete Smerdjašče, koji istovremeno pripada i ruskoj kulturi smijeha i svijetu duhovnosti. Iako jurodivi privlače pozornost ekscentričnim ponašanjem, golotinjom i skitalačkim načinom života, njihovo odsustvo razuma smatra se „najvišim oblikom kršćanskog asketizma“ dok se njihovo bezumlje doživljava kao znak svetosti (2). Pravoslavna crkva jurodivima pak naziva svece koji su se odrekli „svjetovnih blagodati, imovine i društvenog položaja“ te svojim primjerom nastoje „privesti druge Boge i odvratiti ih od grijeha“ (3). Iako mnogi njegovi likovi imaju osobine jurodivih, „svetih budala“ u punom smislu riječi, poput Lizavete Smerdjašče, kod Dostojevskog su često povezane s motivima trudnoće i rađanja, što se ne poklapa sa žitijima jurodivih svetica, te se stoga može smatrati elementom kulture smijeha (Makaričev 89).

*Braća Karamazovi*, kako tvrdi Kunjiljski, obiluju smijehom i svim njegovim manifestacijama: iako ih razdiru unutarnji sukobi i tragične situacije, junaci se „smiju, smješkuju, hihotaju, cerekaju, osmjehuju, šale, ismijavaju, rugaju, vesele“, no i razgovaraju o smijehu i zbijanju šala (Kunil'skij 192). Vrste smijeha i osmjeha pritom odgovaraju karakteru

lika pa se Fjodor Pavlovič kao stari lakrdijaš „kikota i smije grohotom“, a lice mu se razvlači „od široka pijana, priglupa osmijeha“ (Dostojevski 138-155). Osmijeh i smijeh odražavaju i emocionalna stanja likova pa se u razgovoru s Aljošom Ivan odriče božjeg poretka osmjehujući se „gorko“, „hladno“ i „kiselo“ (257-290), a kad mu se duševno stanje pogorša usne mu se krive „od čudna podsmijeha“ (642). U potrazi za Grušenjkom Dmitrij u očevom vrtu udara Grigorija koji mu se našao na putu, te se naposljetku pridružuje Grušenjki na pijanci u selu Mokrom. Usplahireni Mitja kojeg izjeda osjećaj krivnje za vrijeme razuzdane zabave smije se „nekakvim nečujnim, dugim, nervoznim smijehom koji se razlikuje od njegovog uobičajenog „drvenog, isprekidanog smijeha“ (450). Smijehom se ipak najviše ističe lik Agrafene Aleksandrovne Grušenjke, koja se smije čak dvadeset i pet puta. a smiješi se trinaest puta, što je više od svih ostalih likova (Puhačev n. pag.). Pritom se uspostavlja razlika između Grušenjkinog „dobročudnog i veselog“ smiješka i smiješka u kojem „titra nešto okrutno“ (Dostojevski 378-380).

Grušenjkina zavodljivost odražava se u „mekim“ i „nečujnim“ pokretima, dok se putenost naglašava opisom „bujnog“ tijela: „Meko se zavalila u naslonjač, meko zašuškala svojom gizdavom crnom svilenom haljinom i mazno zaogrnila svoj, kao pjena bijeli punašni vrat i široka ramena (...) bijaše to snažno i bujno tijelo“ (Dostojevski 166). Mladenačka ljepota Grušenjkinog „pomalo preširokog“ lica, s „isturenom“ čeljusti i „natečenom“ donjom usnom, naziva se tipično ruskom, odnosno „trenutačnom“ i „prolaznom“ (166). Starenjem će se Grušenjkinog tijela, kojim je zavela Fjodora i Dmitrija, proširiti izvan granica kojim se definira ženska ljepota, „izgubiti skladnost“ i „raskvasiti se“, dok će lice „podbuhnuti“, „ogrubjeti“, „možda i pocrvenjeti“, što se „vrlo često susreće baš u ruskih žena“ (166). Puhačev interpretira zakrivljenost, isturenost i natečenost Grušenjkinog tijela i kao simbol njene „neuhvatljivosti“: nakon što ju je prvi ljubavnik napustio, Grušenjka počinje manipulirati muškarcima koje zavodi, no kojima neprestano izmiče (Puhačev n. pag.). Iako je došla u Mokro za poljskim časnikom koji ju je napustio, Grušenjka na zabavi shvaća da voli Dmitrija te mu obećava vjernost, nakon čega Dmitrija privode pod sumnjom da je ubio oca. Grušenjka se tada razboljela te je iscrpljena bolešću smršavjela i izgubila obline, što se poklapa s njezinim novim životom i odanosti Dmitriju. Duševna preobrazba koju je pritom proživjela odražava se na licu, pa joj bora koja se od brige urezala „na čelu između obrva“ pridaje izraz novootkrivene odlučnosti i razboritosti (601).

Za razliku od Grušenjkinih nečujnih pokreta, Katerina Ivanovna Verhovceva kreće se „čvrstim užurbanim koracima“, koji uz njen visok stas odražavaju ponositost i samouvjerenost



koje se navode kao njene glavne odlike. Iako je opisana kao ljepotica „krupnih, crnih i vatrenih očiju“ koje joj pristaju „blijedožučkastu, duguljastu“ licu, Katerinina fizionomija odražava njeno samoljublje, pa se naglašava da „u tim očima“ i u „crtama krasnih usta postoji nešto u što se Dmitrij može zaljubiti, „ali što se možda ne bi moglo dugo voljeti“ (Dostojevski 162). Njeno tjelesno ponašanje ističe se naglim i iznenadnim promjenama koje reflektiraju česte promjene raspoloženja, uzrokovane tobožnjom podvojenosti između ljubavi prema Dmitriju i Ivanu, iza čega se zapravo krije zaljubljenost u vlastitu vrlinu i dobročinstvo (Matek Šmit 410). Katerina stoga vrlo brzo i neočekivano izlazi iz uloge koju je dodijelila sama sebi te pokazuje svoje prave osjećaje, što se očituje i na njenom licu kada u suzama, „obuzeta nekakvim grčevitim, blijedim, mučnim zanosom“ izrazi svoju odanost Dmitriju, bez obzira na to što ju je prevario s Grušenjkom, te netom nakon toga „potisne suze“, „iskrivi lice“ pa se „umjesto jadne, uvrijeđene djevojke koja je maločas plakala razapeta svojim osjećajima“ odjednom pojavi kao „žena koja potpuno vlada sobom“ (Dostojevski 212).

Ostali ženski likovi s karakterističnim tjelesnim ponašanjem su vlastelinka Hohlakova i njena kći Liza. Posjećivale su starca Zosimu u nadi da će izliječiti Lizu kojoj su obje noge bile oduzete. Ponašanje gospođe Hohlakove iznimno je energično i nervozno, pa često razgovara brzo, uzvikuje i plješće rukama, a kao njen najčešći pokret Puhačev ističe „žmirenje“, odnosno „zatvaranje očiju“ (Puhačev n. pag.). Prema Makaričevu, njena teatralnost često stvara komičan efekt te se može tumačiti kao parodija snažnih emocionalnih reakcija Dmitrija ili Katerine Ivanovne (330). Parodijsku ulogu njenog lika naglašava i ljubavni trokut Hohlakove, Rakitina i mladog činovnika Perhotina, koji Makaričev tumači kao parodiju ostalih ljubavnih trokuta u romanu (330). Dmitrij tako govori o oblini koja se ocrtava na Grušenjkinom malom nožnom prstu, a kako bi se domogao njenog bogatstva, Rakitin Hohlakovoj piše pjesme o šepavoj i „bolesnoj nožici“ (Dostojevski 614). Tjelesnost četrnaestogodišnje Lize razlikuje se od svih ostalih likova, a obilježava je prvenstveno paraliza zbog koje Liza ne može hodati, već se kreće u naslonjaču na kotačiće. Unatoč bolesti, Liza je zadržala nestašnost i vedrinu, no u njezinom se ponašanju istovremeno očituje nešto mračno i uznemirujuće. Neočekivane promjene raspoloženja kod Lize su prenaplašene, pa se u prisustvu Aljoše u kojeg je zaljubljena, nasmije „grohotom“, „odjednom, sasvim neočekivano, pocrveni, sijevne očima i strašno se uozbilji“, a potom „pokrije lice rukom i nasmije se strašno, neizdrživo, dugim, nervoznim i nečujnim smijehom od kojeg se sva tresla“ te naposljetku uzme starčevu ruku i zaplače (68). Iako je od djetinjstva vezana za Aljošu, koji je u jednom trenu proglašava svojom zaručnicom, i iako isprva dijeli njegove ideale, Liza nakon Ivanovih posjeta odbija ideju bračne harmonije te izrazi

želju za neredom i zlom (620). U poglavlju posvećenoj Lizi i naslovljenom „Vražićak“, Liza u razgovoru s Aljošom reflektira Ivanovu ideju o patnji nevinih u svrhu postizanja vječne harmonije tako da okrutnost svijeta prepoznaje i u samoj sebi, što uzrokuje gađenje i želju za samokažnjavanjem. Liza muči samu sebe daljnjim narušavanjem vlastite tjelesnosti te čim Aljoša ode „pritisne kvaku, odškrine vrata, turi prst između vrata i dovratka pa zalupi svom snagom vratima i prignječi prst“ (624).

## **4.2. Geste i gestualnost**

Jasmina Vojvodić definira geste i gestualnost kao „skup ili sustav signala koje prenosimo pokretima dijelova tijela i tijela u cjelini, uzimajući u obzir njihovu informativnost i kontekst u kojem se pojavljuju“, a signali koji se prenose mogu uključivati „neugodu, zavođenje, prisnost, odbojnost, netrpeljivost, prijateljstvo, neprijateljstvo i sl.“ (2006, 14). Premda geste ne uključuju samo pokrete ruku i tijela, već mogu uključivati i mimiku, gesta se smatra svjesnim pokretom te se razlikuje od fizioloških reakcija poput rumenila i bljedoće na licu (141-142). Ipak, nije uvijek moguće odrediti granicu između geste i nesvjesnog fiziološkog pokreta, s obzirom na to da fiziološki pokreti mogu biti i lažni, odnosno odglumljeni, čime postaju geste (15). Razliku je još teže definirati u umjetničkom sustavu, odnosno u kontekstu kazališta, filma i književnosti, jer se u takvom kontekstu „svaki pokret mora promatrati kao znak koji je jače izražen“ nego što bi bio u svakodnevnom životu (15). Nadalje, geste nisu fiksne i univerzalne, već ovise o vremenskom i kulturnom okviru, pa često izumiru, nastaju nove, prelaze iz jedne kulture u drugu, poprimaju drugačije značenje, ili se kao relikti prijašnjih društvenih normi i pravila zadržavaju jedino u frazeološkim izrazima (15). Interpretacija gestualnosti u književnom tekstu stoga može poslužiti kao pokazatelj obrazaca ponašanja u određenoj kulturi u određenom vremenu, zbog čega predstavlja neizostavni element analize kulturnih specifičnosti gestualne komunikacije (25-26).

Nazirov ističe da kritika koja promatra stvaralaštvo Dostojevskog u odnosu na „kanon psihološkog romana“ te stoga ocjenjuje njegove likove kao nedovoljno stvarne i plastične, geste Dostojevskijevih junaka smatra „izvještačenim“ i nepodudarnim sa situacijom u kojoj se nalaze (Nazirov n. pag.). Međutim, kao što je prethodno spomenuto, likovi Dostojevskog pripadaju specifičnoj strukturi polifonijskog romana te su u potpunosti podređeni iznošenju i izmjeni ideja, stoga se ne mogu ni uspoređivati sa zaokruženim junacima monološkog romana. Kako

tvrdi Gabdullina, „u uvjetima polifonijskog sustava romana Dostojevskog“ gesta može imati funkciju izražavanja junakovog „psihološkog stanja, karaktera, stava prema svijetu“ (46).

Ekspresivnost Dmitrija Karamazova tako se odražava u gestikulaciji koja je izraženija nego kod drugih likova pa Dmitrij „udara se dlanom po čelu“, „šakom po prsima“, „snažno stisne Aljoši ruku“ (171-174) Gestu udaranja o stol, koju Dmitrij ponavlja nekoliko puta, Puhačev naziva „tipičnom muškom“ jer se kao odraz agresije i moći suprotstavlja gestama ženskih likova Dostojevskog koje u trenucima nemoći i slabosti često „krše ruke“ (Puhačev n. pag.). U svom rječniku ruskih gesti Akišina i Kano definiraju udaranje šakom o stol kao gestu „krajnje ljutnje“ i „naredbe u agresivnom tonu“ (Vojvodić 2006, 64). Na zaprepaštenje gospođe Hohlakove, Dmitrij udara šakom o stol „iz sve snage“ kad mu vlastelinka odbije posuditi tri tisuće rubalja, a potom „otpljune“, što je odraz ljutnje i agresije koja ga navodi da u idućem trenutku izbezumljeno krene u potragu za Grušenjkom i naposljetku svoj bijes iskali na Grigoriju (Dostojevski 419). Naime, pljuvanje kao fiziološka potreba pripada „negativnim konotacijama“ koji se vežu za usta kao groteskni „prostor unošenja i izbacivanja“, te je stoga tabuizirano i potisnuto u privatnu sferu (Vojvodić 2006, 171). Voljna gesta pljuvanja signalizira uglavnom negativne emocije, kao što su „ljutnja, srdžba, razočaranje“, što proizlazi iz povezanosti pljuvanja i gađenja te činjenice da „pljuvanjem izbacujemo ono što ne možemo podnijeti u ustima ili na ustima“ (174). Pljuvanje kao izraz gađenja potvrđuje i Ivan, koji „pljune“ prije nego što odluči razgovarati sa Smerdjakovom nakon očevog ubojstva (Dostojevski 643).

Dok se ove dvije geste mogu protumačiti kao potvrda Dmitrijeve razjarenost zbog koje je bio sposoban ubiti oca i ukrasti mu tri tisuće rubalja, Aljoša na suđenju navodi Dmitrijevu gestu udaranja šakom o prsa kao dokaz njegove nevinosti. Naime, Akišina i Kano opisuju tu gestu kao udaranje „na mjesto gdje se nalazi srce“ kako bi se izrazilo očajanje ili „želja da se povjeruje u istinitost iskaza“ (Vojvodić 2006, 63). Aljoša potvrđuje tu definiciju te tvrdi da je pri njihovom zadnjem susretu primijetio da Dmitrij izmjenjuje gestu te se ne udara u srce, već poviše srca jer zapravo udara ušivenu vrećicu u kojoj čuva polovinu iznosa koji je dugovao Katerini Ivanovnoj i koji je potrošio u Mokrom, što Dmitrij zbog vlastite sramote nije htio priznati (Dostojevski 723). Udaranje vrećice s novcem za Dmitrija simbolizira kolebanje oko odluke da vrati Katerini pola duga ili da u potpunom moralnom padu potroši novac s Grušenjkom, a izmjena ustaljene geste pritom dokazuje da je Dmitrij u Mokrom trošio novac koji je nosio sa sobom te ga nije ukrao ubijenom Fjodoru Pavloviču. Geste, dakle, mogu imati važnu ulogu u karakterizaciji i fabularnoj liniji, a kao što je ranije navedeno, kod Dostojevskog

važnu ulogu u karakterizaciji može imati i odsustvo očekivane geste. U *Braći Karamazovima* odsustvo geste odražava slabost i bespomoćnost Grušenjkine sluškinje Fenje, koju je Dmitrij nakon napada na Grigorija krvavim rukama zgrabio za grlo kako bi mu otkrila gdje je Grušenjka. Preplašena Fenja pritom se ukipila te se nije uspjela zaštititi: „Kako je sjedila na škrinji kad je utrčao, tako je i ostala sjediti, sva uzdrhtala i ispruženih ruku, kao da se želi obraniti od njega, ostala je ukočena u tom položaju“ (Dostojevski 426). Jasmina Vojvodić naziva ovakav pokret „umrtvljenjem geste“ te ga povezuje s umrtvljenim i smrznutim pokretima Gogoljevih junaka, koji se u trenutcima „čuđenja ili straha“ ukipe poput lutaka (2021b, 146-147).

Određene geste se kod Dostojevskog često ponavljaju te su zajedničke većini likova, pri čemu bitnu ulogu ima i njihovo značenje unutar ruske kulture i ruskog gestualnog sustava. To se prvenstveno odnosi na geste ljubljenja i klanjanja, u kojima Dostojevski prepoznaje „psihološke i simboličke mogućnosti“ utemeljene na bogatom simboličkom značenju u ritualnoj i obrednoj tradiciji, te koje osim psihološke karakterizacije mogu označavati „pripadnost likova višoj duhovnoj sferi života“ (Gabdullina 46). Gabdullina geste klanjanja i poljupca izuzetno smatra važnim elementom poetike u *Braći Karamazovima*, stoga će im se pridati posebna pozornost na način da se analizira njihova uloga u fabuli romana, kao i njihova religijska simbolika te značenje u svakodnevnom gestualnom izražavanju.

#### **4.2.1. Poljubac**

Poljubac u *Braći Karamazovima* može imati sakralno i profano značenje (Gabdullina 48). Pojavljuje se kao simbol požude i strasti koju Dmitrij izražava prema Grušenjkinim oblinama koje joj se vide i na nožnom prstu: „Vidio sam taj prst i poljubio ga“ (Dostojevski 134). No, ljubljenje se spominje i kao konvencionalizirani oblik pozdravljanja, pri čemu se ističe ljubljenje u ruku uz naklon kao ritualizirani crkveni pozdrav. Jeromonasi u manastiru uz duboki naklon starcu Zosimi ljube ruku, što lakrdijaš Fjodor Pavlovič u skladu sa svojim karakterom iskrivljava i ismijava tu gestu pa „brže-bolje“ cmokne starčevu ruku (36-52). Rukoljub je pritom i znak prisnosti pa Dmitrij govori Aljoši da bi mu najradije „ruku poljubio, onako iz dragosti“ (124). Ta gesta se ponavlja i izobličava pri susretu Katerine Ivanovne i Grušenjke, kada Katarina Ivanovna prvo poljubi Grušenjku u „nasmiješene usne“, a potom joj tri puta poljubi ruku, kako bi izrazila svoju zahvalnost na tome što joj je prepustila Dmitrija (167). Prevtljiva Grušenjka počne se odricati svoje riječi, no ipak zamoli Katerinu Ivanovnu da joj pruži ruku,

„gotovo pobožno“ je uzme i obeća Katerini da će joj u znak pokornosti poljubiti ruku kao što je ona poljubila njenu (168). Grušenjka prinese ruku usnama, no „pred samim ustima odjednom zadrži ruku na dvije-tri sekunde“, a onda se predomisli i odustane od geste kako bi ponizila Katerinu Ivanovnu: „Neka vam ostane za sjećanje na to da ste vi meni poljubili ruku, a ja vama nisam“ (169). Grušenjkino odbijanje da joj poljubi ruku kao antiteza njenoj gesti toliko posrami Katerinu Ivanovnu da je spopadne histerija, a Grušenjka pobjedonosno istrči iz kuće „smijući se na sav glas“ (170).

Gabdullina najtajnovitijim poljupcem u romanu naziva Kristov poljubac u poemi o Velikom Inkvizitoru koju Ivan ispriča Aljoši usred njihove rasprave o vjeri. Naime, demonski lik španjolskog kardinala privodi Krista, koji se iznenada pojavio usred španjolske inkvizicije, te mu spočitava odbijanje Sotoninih iskušenja i dopuštanje vjere temeljene na slobodnoj volji jer ljudima treba ovladati tako da im se ponudi „čudo, tajna i autoritet“ (Dostojevski 282). Tvrdeći da je Crkva uspostavljanjem autoriteta popravila njegovo djelo te da njegova prisutnost predstavlja samo smetnju, inkvizitor osuđuje Krista na lomaču, na što Krist „bez riječi pristupi starcu i nježno ga poljubi u njegove beskrvne devedesetogodišnje usne“ (289). Krist uzvraća ubojici i mučitelju simbolom djelatne ljubavi, odnosno konkretne ljubavi koju je starac Zosima definirao kao ustrajnu ljubav prema bližnjem te koja se suprotstavlja „izmaštanoj“ odnosno apstraktnoj ljubavi temeljenoj samo na ideji ljubavi (67). Iako mu poljubac „gori u srcu“, inkvizitor ipak „ostaje pri svojoj zamisli“ (290). Shvativši da Ivan ne vjeruje u Boga, Aljoša ga upita vjeruje li je da je „sve dopušteno“, a Ivan odgovara da se neće odreći svoje formulacije, te postavlja pitanje hoće li se Aljoša u tom slučaju odreći njega (290). Kao predstavnik čiste djelatne ljubavi, Aljoša preslikava Kristovu gestu iz Ivanove priče te „ustane, priđe mu i bez riječi ga poljubi nježno u usta“ (290). Gabdullina smatra da Aljoša tom gestom „odgovara na nerješiva pitanja“ koja muče Ivana i nudi djelatnu ljubav kao jedino rješenje Ivanovog kolebanja između „ljubavi i prijezira prema ljudima“, u nadi da će u njemu potaknuti ljubav (Gabdullina 48). No, iako ga obuzme zanos te traži od Aljoše da ga poljubi još jednom prije rastanka, Ivan poput inkvizitora „ostaje pri svojoj zamisli“ (48). Dokaz Aljošine bezgranične djelatne ljubavi je i njegova sposobnost da zavoli i grješnika poput Fjodora, a čak je i stari razvratnik osjetivši da je Aljoša „jedini čovjek na svijetu koji ga nije osudio“, pa je prema najmlađem sinu razvio „iskrenu i duboku ljubav“ koju nikad prije nije osjećao (Dostojevski 25-30). Pri posljednjem susretu Fjodor je i prema Aljoši grub te najavljuje da će zgnječiti Dmitrija „kao žohara“, no Aljoša mu na rastanku „priđe da se oprostí s njim, pa ga poljubi u rame“ (195).

Aljoša predosjećajući da oca vidi posljednji put te ga poljubi u znak pozdrava, no i kao znak beskompromisne djelatne ljubavi, koju pokazuje prema ocu unatoč njegovoj okrutnosti.

#### 4.2.2. Naklon

Uz poljubac, gesta koja ima izraženu duhovnu simboliku je naklon. Jasmina Vojvodić klanjanje opisuje kao „gestualni oblik pozdravljanja koji se s vremenom izgubio“, pri čemu se razlikuju tri stupnja odnosno intenziteta: „običan naklon, naklon do pojasa i niski, do zemlje“ (Vojvodić 2006, 112). Kao najdublji izraz poštovanja, klanjanje je važna gesta u religijskom kontekstu te označava potpunu pokornost božanskom, a koristi se i kao obredna gesta: pravila Ruske pravoslavne crkve predviđaju „da molitve budu popraćene pokornim klečanjem i padanjem ničice“, čime vjernici „izražavaju svoju grešnu narav pred Bogom“, kao i „pokornost i svijest o tome da je čovjek samo prah i da je nedostojan gledati u nebeske visine (112). No, i izvan religijskog konteksta, u sklopu uvriježenih pravila bontona 19. stoljeća, klanjanje je kao pokret fizičkog „snižavanja“ signaliziralo „izražavanje pokornosti i poštovanja“ (114-115).

Već se na početku romana uspostavlja razlika između sakralnog, ceremonijskog naklona te profanog naklona, koji simbolizira ljubaznost i pristojnost. Okupivši se u starčevoj ćeliji kako bi im Zosima pomogao riješiti obiteljske nesuglasice, Ivan i Fjodor u pratnji Miusova, bratića Fjodorove prve supruge, svjedoče ceremoniji koja nije „nalik na svakidašnji obred“: jeromonasi se duboko klanjaju starcu Zosimi, a on im uzvraća „dubokim poklonom dodirujući prstima pod“ (Dostojevski 46). Posjetitelji potom i sami pozdravljaju starca, pri čemu se Ivan Karamazov klanja „dostojanstveno i pristojno“ no, za razliku od jeromonaha, ne ljubi starcu ruku, čime se zadržava svjetovni karakter klanjanja i odražava Ivanovo odricanje kršćanske vjere (47). Kao ateist i liberal, Miusov isprva želi ispoštovati vjerske običaje, no u posljednji čas se predomisli i nakloni se „dostojanstveno i ozbiljno“, ali također „na svjetovni način“, bez ljubljenja ruke. Fjodor Pavlovič teatralno parodira naklon Miusova, te oponaša njegovo klanjanje „poput majmuna“ (47). Na sastanku im se kasnije pridruži i Dmitrij, koji u potpunosti ispoštuje ritualizirani pozdrav te se duboko pokloni starcu, zamoli ga za blagoslov i poljubi mu ruku, a potom se pokloni i ocu, smatrajući da mu je, unatoč nesuglasicama „dužnost tako izraziti svoje poštovanje i dobre namjere“ (79). Snažnu duhovnu simboliku klanjanja simbolizira neočekivana gesta starca Zosime koja uslijedi nakon skandalozne svađe oca i sina oko Grušenjke: starac iznenada ustane, klekne pred Dmitrija Fjodoroviča te mu se pokloni „do nogu, dubokim, odmjerenim, svjesnim poklonom, štoviše, dodirne pod čelom“ (85). Neuobičajen

naklon zbuni sve prisutne, ponajviše Dmitrija koji naglo izjuri iz sobe, a starac kasnije protumači Aljoši da se „poklonio pred njegovim velikim budućim mukama“ koje mu je iščitao na izrazu lica (313). Povezanost duhovnosti i geste naklona očituje se i u anegdoti iz života starca Zosima prije zaređenja, kada se jednom prilikom razljutio i snažno udario svoga slugu Afanasija dva puta po licu, a idući dan se pokajao i poklonio slugi „udarivši čelom o pod“. Poklon slugi uz traženje oprost simbolizira duhovnu prekretnicu u životu starca Zosime, nakon koje odustaje od časničke službe i razuzdanog života, te naposljetku donosi odluku o zaređenju (327).

Posebno se ističe i naklon Katerine Ivanovne, koja je na Dmitrijevu poziv požrtvovno došla kako bi zatražila novac za dug svojeg oca, Dmitrijevog potpukovnika. Iako mu je „prva misao bila karamazovska“, a potom je htio „izvesti psinu“ i posramiti Katerinu, njena velikodušnost, ponos i odsustvo straha navedu ga da joj bez riječi preda obveznicu, a potom joj se pokloni „najsmjernijim, najponiznijim“ poklonom (Dostojevski 128-130). Katerina Ivanovna, iznenađena njegovim postupkom, „probljedi kao krpa“ i odjednom „isto tako bez riječi, ne naglo, nego nekako blago, duboko tiho“ pokloni se pred Dmitrijem „čelom do poda, ne onako kako su je učili u internatu nego upravo onako ruski!“ (130). Upravo je gesta naklona odredila njihov odnos: iako ju je Dmitrij zbog njene vrline „tada još obožavao“, Katerina je bila uvjerena da joj se Dmitrij „ruga i prezire je“, stoga ga je „iz ponosa tada zavoljela histeričnom i napregnutom ljubavi“ koja se nije razvila u pravu ljubav, već u osvetu, a samu gestu Katerina smatra simbolom vlastite vrline (737). Klanjanje, stoga može odraziti svjetonazore junaka, njihovu psihološku karakterizaciju, no i predstavljati prijelomni trenutak u njihovim životima kao početak duhovne transformacije, što proizlazi iz religioznog i obrednog značenja koje klanjanje ima u ruskoj kulturi.

### **4.3. Patologija tijela**

#### **4.3.1. Groznica**

Kao što je ranije navedeno, tjelesnost se kod Dostojevskog očituje u fizičkim bolestima i traumama, pri čemu tijelo, prema riječima Podorođe, deformacijom izlazi izvan svojih granica što se reflektira simptomima poput drhtavice, povišene temperature i groznice (Podorođa 80). Bolesno tijelo koje se grozničavo grči pritom odražava unutarnja kolebanja, krize i unutarnje proturječnosti, što proizlazi iz povijesne povezanosti groznice i psihičkih bolesti (Vojvodić

2021b, 148-150). Groznica se, naime smatrala manifestacijom psihičke bolesti, što potvrđuje Dmitrijeva izjava da je „u vatri, u groznici“ dok moli gospođu Hohlakovu da mu posudi novac, na što vlastelinka odgovara: „vi i ne možete biti u drukčijem duševnom stanju“ (Dostojevski 414). Grozničavi junaci, navodi Vojvodić, nisu sposobni za zdravo rasuđivanje „jer je groznica izraz nemira i ludila, kada čovjek ne vlada sobom, pravo uzbuđenje, neuravnoteženost i manija“ (2021b, 149). Groznica Ivana Karamazova započinje netom nakon razgovora u kojem mu Smerdjakov najavljuje ubojstvo Fjodora Pavloviča i preporuča odlazak u Čermašnju, na što se Ivan „odjednom nasmije“, te se počne kretati „kao da su ga spopali grčevi“ (Dostojevski 302). Nakon ubojstva Katerina Ivanovna zapovijedi Aljoši da ne ostavlja Ivana samog jer ima „groznicu, živčanu groznicu“, a Aljoša i po Ivanovom licu primjećuje da je „ozbiljno bolestan“. Ivanovo se zdravstveno stanje pogoršava kad ga Smerdjakov optuži da je svjesno napustio grad iako mu je dao do znanja da će Dmitrij ubiti oca, čime je potvrdio da želi očevu smrt (658). Međutim, Ivana zapravo muči mogućnost da je Smerdjakov ubio Fjodora Pavloviča, što bi i njega, koji ga je „podbadao“ učinilo ubojicom (658). U trenutku kad se uputio na posljednji razgovor sa Smerdjakovom „boljela ga je glava i tuklo mu u sljepoočnicama“, a „u ručnim zglobovima osjećao je grčeve“ (662). Smerdjakov, koji je i sam teško bolestan, primjećuje da se Ivan „izobličio“ te su mu oči „sasma žute“ (663). Kada Smerdjakov napokon prizna da je ubojica, tvrdeći da je samo postupio po Ivanovoj volji, Ivana „obuzme sitna hladna drhtavica“ te mu prsti grčevito podrhtavaju, a iste ga večeri obuzme bunilo te se pojavi halucinacija vruga (665). Halucinacija se opisuje kao posljedica vrućice koju Ivan nije liječio, a koju mu je liječnik opisao kao posljedicu „poremećaja u mozgu“ (676).

Iako se vrug pojavljuje kao posljedica Ivanovog teško narušenog psihičkog i fizičkog zdravlja, u njegovim zadirkivanjima Ivan prepoznaje svoje vlastite „misli i osjećaje“, no samo „one najružnije i najgluplje“, što vruga čini utjelovljenjem Ivanove podsvijesti (Dostojevski 679). Ivan nastoji dokazati svoju svjesnost da je vrug tek priviđenje uzrokovano bolešću, no vrug razotkriva Ivanovo „kolebanje između vjerovanja i nevjerovanja“ i nesigurnost u vlastitu ideju, te kao konačan cilj svog ukazanja navodi Ivanovo preobraćenje i spas duše (687-688). Dok mu dokazuje svoje postojanje, vrug se koristi Ivanovom ateističkom dijalektikom, spominje priču o Velikom inkvizitoru, a konačno najavljuje period odricanja Boga i besmrtnosti te uspostavljanje novih moralnih načela i svjetonazora, prema kojima je čovjeku „sve dopušteno“ (692). Priviđenje nestaje tek kad u sobu uđe Aljoša, kojem uznemireni Ivan otkriva da ga je posjetitelj nazvao kukavicom i optužio da će ubojstvo priznati jedino zbog pohvale koju bi dobio kad bi priznanjem spasio brata. Kad Ivan naposljetku izgubi svijest, Aljoša shvaća



da su uzrok njegove bolesti „muke zbog ohola odlučivanja, preduboke savjesti“ koje nastaju jer mu je „Bog, u kojeg nije vjerovao“ nadvladao srce, „ali se srce još nije predavalo“ (698). Na sudskom svjedočenju, Ivan zapadne u delirij usred kojeg obori sudskog izvršitelja, a njegovo priznanje da je ubojica jer „svi žele smrt svom ocu“ Katerina Ivanovna pred sudom naziva buncanjem te posljedicom bolesti koja je nastala zbog mučenja samog sebe „svojom savješću“ (736).

Iako se Ivanovo grozničavo stanje ne razrješava do kraja romana, već leži u nesvjestici i u grčevima, groznica se javlja i kao odraz duhovne preobrazbe, pri čemu se pogranično tijelo grči i bori s vrućicom prije nego što nastupi novi život obilježen iskupljenjem i pokajanjem. Iako se uz groznicu uglavnom vezuju negativne konotacije, može se tumačiti i kao obrambena reakcija, koja izražava „suprotstavljanje, zaštitu organizma (...) i upozorenje“, te time simbolizira svojevrsni „obred čišćenja“ (Vojvodić 2021b, 151). Naime, uslijed duševne rastresenosti uzrokovane Dmitrijevim uhićenjem, Grušenjku na ispitivanju svjedoka počne obuzimati „laka grozničava drhtavica“ kao „početak duge bolesti koju je odbolovala te noći“ (Dostojevski 538). Nakon teške bolesti od pet tjedana, od kojih je jedan tjedan ležala bez svijesti, Grušenjka se „silno promijenila u licu, omršavjela i požutjela“, no pogled joj je odražavao novonastalu odlučnost i razboritost, te se opažao „nekakav duševni preokret“. Kao trag brige i razmišljanja, „na čelu između obrva urezala joj se sitna, okomita bora“, što joj je pridavalo izraz „stroge zamišljenosti“, a od „nekadašnje lakoumnosti (...) nije ostalo ni traga“. Grušenjkina bolest katalizator je fizičke promjene koja prati njenu duševnu transformaciju i prihvaćanje nove uloge Dmitrijeve suputnice na njegovom putu iskupljenja.

Dmitrija također hvata groznica nakon što ga sud proglasi krivim, te ga Aljoša zatekne „kako sjedi na krevetu ponešto grozničav, glave omotane ručnikom nakvašenim razrijeđenim octom“ (Dmitrij 810). Bolest se ponovno javlja kao posljedica dvojbi i unutarnjih previranja: nakon suđenja Dmitrij postaje „strahovito zamišljen (...) reklo bi se da mučno i teško o nečemu razmišlja“ (810). Iako je ranije Aljoši priznao da je u njemu uskrsnuo novi čovjek, koji je spreman odslužiti robiju za djelo koje nije počinio kako bi okajao prijašnje pogreške, no i preuzeo univerzalnu krivicu za patnju svih nevinih, Dmitrija nakon presude muči spoznaja da ipak nije spreman na toliku žrtvu te razmišlja o Ivanovom prijedlogu da s Grušenjkom pobjegne u Ameriku (812). Aljoša mu umiruje savjest te podržava njegov plan bijega jer je „velikomučenički križ“ robije u Sibiru pretežak za Dmitrija te će mu u iskupljenju biti dovoljan novi čovjek kojeg osjeća u sebi, kao i osjećaj duga koji će do kraja života pridonositi njegovom preporodu. Dmitrijeva groznica stoga se javlja kao popratna pojava moralne dvojbe, no kao i

najava Dmitrijeve preobrazbe: iako nije ubojica, Dmitrij je živio kao „hulja“ te se stoga oslobađa ljuštire prijašnjeg života kako bi se u Americi mogao iskupiti za svoje prijestupe.

#### 4.3.2. Epilepsija

Epilepsija, koja podrazumijeva „gubitak svijesti i nemogućnost kontrole nad tijelom u trenutku napada“, također predstavlja svojevrsni izlazak iz tijela i nadvladavanje njegovih granica (Vojvodić 2021b, 153). Budući da je prisutna kod brojnih povijesnih i mitoloških junaka, ova se bolest tradicionalno smatrala znakom produhovljenosti i genijalnosti, zbog čega se nazivala „svetom bolešću“ (Lahmann 4). No, kako ističe Freud, epilepsija je bila i tabuizirana kao izrazito neugodna bolest: jake napade karakteriziraju nasilni grčevi uslijed kojih može doći do inkontinencije, samoozljeđivanja i agresije, a epilepsiju se povezivalo i s ograničenim mentalnim sposobnostima (Freud 179-180). Zastupljenost epilepsije u stvaralaštvu Dostojevskog često se smatra posljedicom njegove vlastite dijagnoze, a posebno se ističe detaljan opis epilepsije kneza Miškina, protagonista romana *Idiot*. Međutim, dok se u *Idiotu* epileptični napad opisuje kao „ekvivalent mističnog prosvjetljenja“, u *Braći Karamazovima* epilepsija je zlorabljena kao „alibi za zločin“ (Ludvig 25).

Prvi epileptični napadaj Smerdjakov doživljava s dvanaest godina, a smatra se da ga je potaknuo šamar koji mu je Grigorij dao zbog bogohuljenja. Fjodor Pavlovič, koji nikad nije priznao očinstvo nad Smerdjakovom, počeo se prema njemu drugačije odnositi nakon napadaja te ga je naposljetku školovao, a nakon što se uvjerio u njegovo poštenje, zaposlio ga je kao svog lakaja. Iako je kod Fjodora Pavloviča imao određene povlastice, Smerdjakov ostaje obilježen kao sin Lizavete Smerdjašče, što ga ispunjava gorčinom i prijezirom: „Ja bi u dvoboju ubio iz pištolja svakoga ko bi mi reko da sam hulja jerbo sam rođen bez oca od Smrdljive“ (Dostojevski 249). Pretpostavka da je Smerdjakov ipak svjestan glasina o svom ocu iako ih nikad eksplicitno ne spominje, može objasniti potencijalnu mržnju koju podsvjesno osjeća prema Fjodoru Pavloviču, što podupire Freudovu psihoanalitičku teoriju epilepsije. Naime, Freud povezuje epileptični napad s Edipovim kompleksom i paricidom te objašnjava da napadaj simbolizira samokažnjavanja sina koji priželjkuje smrt oca (Freud 183). Ludvig pak potpuni gubitak kontrole koji može nastati uslijed epileptičnog napadaja, kao i fiziološke simptome epilepsije dovodi u vezi sa psihofizičkim reakcijama koje kršćanska tradicija smatra znacima demonske opsjednutosti, premda ističe da „mogućnost te asocijacije ostaje neiskorištena“ (25). Epilepsija prema tom tumačenju nadopunjava portret Smerdjakova kao demoničnog lika, što je dodatno

naglašeno i njegovim antiruskim sentimentom: poput Fjodora Pavloviča i vruga koji se u govoru koriste zapadnoeuropskim jezicima, Smerdjakov uči francuske riječi, a tvrdi i da mrzi „svu Rusiju“ te da „ruski narod treba šibat“ (Dostojevski 249-250). Naposljetku, njegova epilepsija ključna je u provođenju iskrivljene verzije Ivanove ideje, a provedba detaljno razrađenog plana opisuje se terminima koji aludiraju na utjecaj mračnih sila: „tebi je onda sam vrug bio na pomoći“ (672).

U razgovoru s Ivanom Smerdjakov insinuira da će epilepsiju iskoristiti kao alibi za ubojstvo, tvrdeći da predosjeća „dugotrajnu padavicu“ koja može trajati i po dva dana, no Ivan izražava sumnju, svjestan da se epileptični napadaj u pravilu „ne može predvidjeti“ (Dostojevski 297). Međutim, Smerdjakov Ivanov odlazak iz grada shvaća kao odobravanje plana te isti dan odglumi epileptični napadaj, pronadu ga na dnu stepenica „kako se grči, trza i batrga, s pjenom na ustima“, no dan nakon ga spopadne pravi napadaj. Dok leži u bolovima, Smerdjakov iščekuje Dmitrijeva dolazak znajući da će tražiti Grušenjku, a nakon Grigorijeva vriska ustane te na prozorskom okviru otkuca dogovoreni znak da je došla Grušenjka kako bi mu Fjodor Pavlovič otključao vrata. Kad ga Fjodor pusti u sobu te se nagne kroz prozor tražeći Grušenjku, Smerdjakov ga tri puta udara po tjemenu željeznim pisačem, a kad se uvjeri da je mrtav, sakrije novac koji je Fjodor Pavlovič pripremio za Grušenjku. Zbog intenziteta napadaja Smerdjakov se teško razbolio, „silno je omršavio i požutio“, a „uškopljeničko, mršavo lice nekako se smanjilo“, no kad ga Ivan posjeti u bolnici prvi put nakon ubojstva, starog Smerdjakova ipak odaje „priškiljeno lijevo oko kojim kao da je nešto namigivao“ (646). Smerdjakova bolest, koja reflektira Ivanovu groznicu te time dodatno potvrđuje njihovo dvojništvo, završava samoubojstvom, što tužitelj na sudu proglašava rezultatom „bolesne melankolije zbog padavice“ (760). Iako je prije samoubojstva vratio novac Fjodora Karamazova, tužitelj ga ne smatra osumnjičenikom već samoubojstvo opisuje kao odraz grizodušja i osjećaja „samokrivnje“ koji su tadašnji psihijatri smatrali karakterističnim za epileptičare: „Ponajbolji psihijatri tvrde da su oni koji teško pate od padavice uvijek skloni neprestanom i, naravno, bolesnom optuživanju samih sebe (...) pa čak i sami izmišljaju svoje prijestupe i zločine“ (755). No, Dmitrijeva branitelj osporava percepciju Smerdjakova kao plašljivog i maloumnog padavičara te ga opisuje kao „osvetoljubivog i zavidnog“ stvora, ogorčenog na svoje podrijetlo i njegovo samoubojstvo opisuje kao dokaz „pakostnog i nepomirljivog“ očaja (789). Epilepsija za Smerdjakova stoga predstavlja preobrazbu u zločinačko tijelo poslije praga, koje nakon izvršavanja zločina obuzme bolest te naposljetku skonačava samouništenjem.

### 4.3.3. Histerija

Uz groznicu i epilepsiju, važno je istaknuti i histeriju kao stanje kojim se opisuje čudno tjelesno ponašanje likova Dostojevskog, pri čemu se prvenstveno povezuje sa ženskim likovima. Definicija histerije navedena u rječniku Vladimira Dalja, tiskanom krajem 19. stoljeća, svjedoči o percepciji histerije kao „ženske živčane bolesti“, koju karakteriziraju napadaji koji su „bučni“, no ne nužno „opasni“, čime se insinuira ženska sklonost pretjerivanju (Dal' n. pag.). Sukladno tome, Lachmann ističe da histerija kod Dostojevskog ima dvosmisleno značenje, te s jedne strane označava psihičku bolest koja se tjelesno manifestira snažnim grčevima, drhtavicom i nesvjesticom, a s druge predstavlja „opću nervozu“, „razdraženost“, sklonost pretjerivanju te ekscentričnost, čime se može postići i komičan efekt (Lahmann 3).

Nagle promjene raspoloženja te iznenadni pokreti tijela koji karakteriziraju tjelesno ponašanje junakinja u *Braći Karamazovima* mogu se okarakterizirati kao histerični, no za razliku od komičnog efekta koji stvara histerija ekscentrične vlastelinke Hohlakove, histerični napadaji Lize i Katerine Ivanovne podrazumijevaju i stanje ludila te bezumlja. Histerija nosi i religiozne konotacije u liku Sofje Ivanovne, druge žene Fjodora Pavloviča te Ivanove i Aljošine majke, koja se razboljela od „ženske živčane bolesti“, popraćene snažnim histeričnim napadajima i česte „među seljačkim ženama, koje zbog te bolesti zovu vikačice“ (Dostojevski 19). Vikačice, koje se u izvorniku nazivaju *klikuši*, predstavljaju fenomen ruske narodne kulture, unutar koje se smatralo da su žene koje pokazuju simptome histeričnog napadaja opsjednute zlim duhovima, a svoj su naziv stekle vrištanjem ili pak lajanjem za vrijeme bogoslužja, što se tumači kao zloduhovo pružanje otpora (56). Međutim, pravi uzrok histeričnih napadaja psihološke je prirode: histerija nastaje zbog trauma koji proizlaze iz teških životnih uvjeta ruskih seljaka, pogotovo žena, koje mogu oboljeti od mukotrpnog rada nakon teškog poroda, „beznadne bijede, od zlostavljanja i tako dalje“ (56). I bolest Sofje Ivanovne povezuje se s njenim nesretnim životom: u mladosti je, izmučena despotskim odgojem svoje dobrotvorke, pokušala samoubojstvo, a u braku s Fjedorom Pavlovičem nerijetko je svjedočila njegovim orgijama. Jaki napadaji histerije često su je vodili do bezumlja, a bolest se očitovala i u religijskom fanatizmu, što je ostavilo neizbrisiv trag u Aljošinom sjećanju: „upamtio je jednu večer, ljetnu, tihu (...) u sobi u kutu ikona, pred njom gori kandilo, a pred ikonom kleči majka i histerično jeca, cvili i vrišti držeći ga u naručju, stišće ga snažno da ga sve boli, i moli se za nj Bogorodici“ (Dostojevski 24). Fanatizam Sofje Ivanovne zbog potpune posvećenosti vjeri opisuje se i kao jurodivost, koju je dijelom prenijela i Aljoši, stoga ga Rakitin opisuje riječima:

„Po ocu si bludnik, a po majci jurodivi“ (91). Premda je ranije napomenuto da se histerija smatrala ženskom bolešću, Aljoša doživljava napadaj koji je zapanjujuće sličan majčinim napadajima. Napada inducira priča Fjodora Pavloviča o pokušaju da supruzi „izbije iz glavu svu tu mistiku“ tako da pred njom pljune čudotvornu ikonu: uznemiren očevim bogohuljenjem Aljoša je „iznenada skočio sa svojeg mjesta (...) pljesnuo rukama i pokrio njima lice, pao na stolac kao pokošen i sav se naglo stresao od histeričnog napadaju iznenadnog i nečujnog plača i jecanja“ (155).

Histerija Katerine Ivanovne pojavljuje se u trenucima kad se izjalove njeni gorljivi pokušaji da dokaže svoju vrlinu, što predstavlja jedini cilj, primjerice, nakon što Aljoša razotkrije istinu da Katerina muči Ivana premda zapravo ne voli Dmitrija: „Katerini Ivanovnoj nije dobro... Plaču... histerija, imaju grčeve“ (Dostojevski 216). Histerični napadaj stoga proživljava i nakon što se Grušenjka predomisli oko svoje odluke da joj prepusti Dmitrija te joj odbije poljubiti ruku, nakon čega je „ridala“ i „gušila se od grčeva“ (170). No, naj snažniji napadaj doživljava nakon što Ivana u deliriju iznesu iz sudnice: „Vrišteći zaplakala je na sav glas, ali nije htjela otići, otimala se i molila je da je ne odvedu“ (733). U trenutku kad pred sudom opisuje svoj naklon Dmitriju, Katerina Ivanovna je potpuno izbezumljena, te naposljetku klone „ridajući i vrišteći“, nakon čega i nju iznose iz sudnice (738).

Histerično ponašanje vlastelinke Hohlakove, koja često uzvikuje, usklikuje te se izražava deklamacijama, sadrži elemente teatralnosti i parodičnosti, za razliku od Lizinih histeričnih napadaja koji upućuje na ozbiljniji psihički poremećaj. Pretpostavlja se da je i njena paraliza psihičke prirode: Liza ipak može ustati iz kolica pred kraj romana, kad joj se psihičko stanje pogorša, počne i hodati. Prijelom u njezinom mentalnom zdravlju predstavlja kontakt s Ivanom i njegovim idejama. Naime, Liza je još od djetinjstva bila zaljubljena u Aljošu, koji je nakon napuštanja samostana proglašava svojom zaručnicom, stoga Liza u tom trenutku prihvaća Aljošino duhovno vodstvo te život po principu djelatne ljubavi, izražavajući želju da s Aljošom pazi „na ljude kao na bolesnike“ (Dostojevski 241). Međutim, nakon Ivanovih posjeta, po riječima njene majke, Liza je zapala u afekt: „odjednom u noći dobije napad, više, vrišti“, no pritom dolazi i do zamjene uloga, pa Lisa iznenada prohoda hoda, dok majka leži u krevetu s oteknutom nogom (618). U razgovoru s Aljošom Liza izražava bunt protiv vjere, koji predstavlja izvrnutu verziju Ivanove pobune, pri čemu otkriva vlastite sadističke fantazije o mučenju nevinih, a sukladno s Ivanovim priviđenjem vraga, u snu je posjećuju „sami vragovi, u svim zakucima“ (622). Lizina histerija završava pomračenjem uma, pri čemu se nasilno

narušavanje vlastite tjelesnosti kao pokušaj pročišćenja i svojevrsnog egzorcizma nad samom sobom, također može protumačiti kao očajnički pokušaj postizanja duševne preobrazbe.

#### 4.3.4. Raspadajuće tijelo

Aljoša, kao utjelovljenje kršćanskog ideala djelatne ljubavi te vjere koja ne zahtijeva čudo, već u čudo povjeruje jer je „već čvrsto vjerovao, u dnu duše“ doživljava trenutak duhovne krize zbog najvišeg stupnja tjelesnog propadanja – raspada tijela nakon smrti (Dostojevski 31). Dok se kod drugih likova transformacija manifestira patologijom vlastitih tijela, Aljošin duhovni prijelom povezan je s dezintegracijom tijela starca Zosime, koja se protivi očekivanom vjerskom čudu. Usmenom se predajom sačuvalo vjerovanje da tijela mnogih svetih ljudi poput monaha, isposnika i jurodivih nakon smrti nisu pokazivala nikakve znakove raspadanja, štoviše, lica su im „u lijesovima čak nekako blistala“, a nekima se „iz lijesova širio nekakav miomiris“ (361). Nakon pranja i odijevanja, Zosimino preminulo tijelo položeno je u lijes u starčevoj ćeliji, kako bi se izložilo vjernicima koji su u iščekivanju čuda nahrupili u manastir. Međutim, već nakon par sati manastrom se proširila sablažnjujuća vijest: iz lijesa se počeo „malo-pomalo širiti mrtvački zadah“ (360). Duša kao superiorniji element u ranije spomenutoj kršćanskoj dihotomiji, u ovom je slučaju morala nadvladati tijelo kao svoj zemaljski oklop, no za razliku od neraspadnutog tijela Božjeg odabranika, Zosimino je tijelo slabo, smrtno i grešno (*grehovnaja plot'*), pa se stoga dovodi u pitanje ispravnost Zosiminog učenja i života. Neugodan mrtvački zadah kao najočitiiji znak propadljivosti tijela predstavlja sramotu i poniženje za lik starca Zosime, o čijoj se tjelesnosti priča na izrazito „grub i priprost način“, pri čemu se počela „narušavati čak i sama pristojnost“ (362).

Smrad mrtvog čovječjeg tijela naime pripada izrazito nepodobnoj sferi tjelesnosti, koju se društvenim, normama nastoji sakriti i potisnuti. Prema Kristevoj, ljudski leš izaziva najviši stupanj „zazornosti“, koja podrazumijeva kolektivno odbacivanje svega što bi moglo ugroziti uspostavljeni poredak, te što stoga zajednica smatra nepoćudnim (4). Međutim, iako se postavljenim granicama zazorno može tabuizirati i marginalizirati, to nipošto ne ugrožava njegovu prisutnost, koja služi kao podsjetnik na krhkost i nestabilnost postavljenih granica (4). Prema tome, raspadajuće truplo podsjetnik je na neizbježnost smrti i prestanak postojanja, od čega zajednica strahuje i zazire pa smrt nastoji ritualima odvojiti od svakodnevnog života. Međutim, ritualizirane prakse i simboli koji označavaju smrt, ne mogu se usporediti sa spoznajom propadljivosti koja nastupa pri direktnom susretu s tjelesnom stvarnošću smrti i

fizikalnim procesima kada se granice života i smrti brišu (3). Kristeva pritom upućuje i na korijen riječi „kadaver“, koji potječe od latinskog *cadere* ili u prijevodu „pasti“, što ne simbolizira samo propadanje tijela, već i urušavanja ljudske dimenzije te cjelokupnog bića i identiteta (3).

Mrtvački zadah starčevog tijela povod je Aljošinog duhovnog pada: iako njegova vjera ne ovisi o čudesima, Aljoša je ipak očekivao izvršenje „više pravde“, odnosno dokaz svetosti starca Zosime, kojeg je smatrao najvećim duhovnim uzorom te očinskom figurom (369). Za razliku od brojnih vjernika, koji su zbog zaudaranja njegovog trupla preispitali svetost starca Zosime, Aljošu je razočarala sramota koja je nanesena njegovom duhovnom ocu, koji je zbog izraženog tjelesnog aspekta „osramoćen“ i „obeščaćen“ (Dostojevski 370). Aljoša stoga preispituje Božju providnost, koja se u ključnom trenutku „pokorila slijepim, nijemim, milosrdnim prirodnim zakonima“ te dopustila da se tijelo voljenog starca počne pretvarati u groteskno tijelo na granici živog i mrtvog, koje se počinje rastakati i izlaziti izvan vlastitih granica dok se ne pretvori u trulež (370). Uvidjevši nepravdu zemaljskog svijeta, Aljoša proživljava duboku vjersku krizu te ponavlja Ivanove riječi da vjeruje u Boga, no „ne prihvaća njegov svijet“ (371). Kao iskaz bunta, Aljoša se odluči prepustiti zemaljskim užicima te karamazovskoj sili od koje je bježao pa prihvaća Rakitinov poziv da odu kod Grušenjke koja mu sjedi na koljenima te ga pokušava zavesti i „pokvariti“. Međutim, Grušenjka odustaje od svog nauma kad sazna da je starac Zosima umro, a nakon njene gorljive ispovijesti, u kojoj potaknuta Aljošinom dobrotom i razumijevanjem otkrije svoju sposobnost ljubavi i praštanja, Aljoša se uvjerava u moć i dobrostivost djelatne ljubavi koju shvaća kao smisao svoje vjere. Vrativši se u manastir, Aljoša shvaća da više ne osjeća ljutnju zbog mrtvačkog zadaha te u starčevoj ćeliji sluša priču o Kani galilejskoj. Iznenada mu se ukazuje starac Zosima koji pohvali milost koju je ukazao Grušenjki, nakon čega Aljoša u zanosu istrči iz ćelije, osvijesti ljepotu života te se odjednom „opruži po zemlji“, počne ljubiti i grliti zemlju „plačući, jecajući i zalijevajući je suzama“ (382). Aljoša se ovom gestom, koja sjedinjava prethodno spomenute geste ljubljenja i klanjanja kao ultimativne iskaze pokajanja i ljubavi, ipak pomiruje s prirodnim, tjelesnim i zemaljskim, a u zemljinom zagrljaju osjeća i duhovnu preobrazbu: „Pao je bio na zemlju kao slab mladac, a ustao je kao borac, nepokolebljiv do kraja života“ (392). Nakon savladavanja iskušenja te pomirenja duhovnog i tjelesnog, odnosno nebeskog i zemaljskog, koje doživljava kao harmonično jedinstvo, Aljoša učvršćene vjere napušta manastir te se po uputama starca Zosime „otisne u svijet“, kako bi u svoj punini živio po principu djelatne ljubavi (392).

## 5. Zaključak

Cilj ovog rada bio je ukazati na podcijenjene aspekte tjelesnosti u romanu *Braća Karamazovi* te na ulogu koji ti aspekti mogu imati u karakterizaciji likova i njihovom razvoju unutar strukture romana. Tjelesna dimenzija likova zasigurno je nekonvencionalna: niti jedan lik nije cjelovito fizički opisan, već ih definiraju određene tjelesne specifičnosti koji odražavaju njihov karakter, poput razvratničkog lica Fjodora Pavloviča, Dmitrijevih širokih pokreta, Ivanovog spuštenog desnog ramena, Aljošinog rumenog lica, Grušenjkinih oblina. U svakom trenutku krize njihova duševna rastresenost ispoljava se grčevima, drhtavicom i vrućicom, pri čemu porozna tijela lako gube svoju stabilnost i cjelovitost upravo kao dokaz da prava stabilnost i cjelovitost tijela, ali i duše, nikad nije ni postojala. No, ni struktura u kojoj likovi egzistiraju također nije tradicionalno zaokružena i završena, već se temelji na višeglasju različitih ideja, s kojima su likovi u potpunosti suživljeni iako ih ne uspijevaju razriješiti.

Potpuna posvećenost ideji generira opsesivnu potrebu likova da ideju iznesu, da dopre do tuđe svijesti te se vrati promijenjena, čime se ideja potvrđuje, nadopunjava i opovrgava, a važnu ulogu u velikom dijalogu ideja može imati i neverbalna komunikacija, odnosno komunikacija, gestama, mimikom i govorom tijela. Junaci Dostojevskog pritom neprestano i proučavaju jedni druge, kako bi procijenili sugovornika te pratili i reflektirali njegove reakcije, što dodatno naglašava važnost tjelesnog ponašanja. Važnu ulogu u neverbalnoj komunikaciji imaju geste, koje također mogu nadopuniti karakterizaciju lika, no i predstavljati velike i dramatične promjene u životima junaka, nakon kojih nastupa preobrazba. Pritom se posebnu ističu geste poljupca i klanjanja, čija dramatičnost i značaj koji imaju proizlazi iz njihove kulturološke i religijske kodiranosti. Osim profanog značenja koje posjeduje, poljubac u romanu predstavlja i kristoliku gestu kao najizravniji signal oprosta i kršćanske djelatne ljubavi prema bližnjem koju predstavlja lik Aljoše. Klanjanje je, osim kao pozdravna gesta, prikazano i kao ultimativna ruska gesta poštovanja, pokajanja i pokornosti koja može predstavljati presudni trenutak u životu junaka, kao što je slučaj s dubokim naklonom Katerine Ivanovne, oko kojeg junakinja gradi čitav doživljaj same sebe, ili Zosiminom naklonu slugi netom prije početka monaškog života.

No, preobrazbu likova najjasnije očitava patologija tijela u obliku groznice, epilepsije i histeričnih napadaja, kada se tijelo nalazi na granici prije prijelaza u novu sferu, što može predstavljati pozitivnu i negativnu transformaciju. Bolest i Ivanova groznica rezultat su mučenja i grižnje savjesti koje osjeća jer je Smerdjakovu usadio ideju zbog koje je Fjodor Pavlovič ubijen, a označava prijelaz u stanje ludila i bezumlja, do kojeg ga konačno dovodi



osjećaj krivnje. No, groznica može biti i indikator pozitivne duševne promjene i ozdravljenja, pri čemu se tijelo bori kako bi se pripremio za novi, produhovljeni život, što se očituje u groznici Grušenjke i Dmitrija. Smerdjakovljeva epilepsija služi kao alibi za ubojstvo, no pravi napadaj koji uslijedi netom nakon ubojstva simbolizira prijelaz u sferu zločina, koji uzrokuje bolest tijela te završava samoubojstvom, bez iskupljenja i pokajanja. Histerija kao duševna bolest, koja se najčešće javlja kod ženskih likova, tjelesno se manifestira grčevima i drhtavicom te može eskalirati ludilom, no pritom također ne završava duševnom preobrazbom. Histerična potreba za transformacijom reflektira se u liku Lize Hohlakove, koja narušava vlastitu tjelesnost kao očajnički pokušaj duhovnog pročišćenja koje ne može dobiti. Završena duhovna transformacija prikazana je u obliku Aljošinog savladavanja duhovne krize, koju uzrokuje kontakt s mrtvim tijelom kao najzazornijim i najneugodnijim oblikom tjelesnosti, što završava pomirenjem duhovnog i tjelesnog te prihvaćanjem pravila zemaljskog života, čija kaotičnost i propadljivost ne ugrožavaju istinsku duhovnost.

## 6. Bibliografija

Izvori:

Dostojevski, Fjodor Mihajlovič. *Braća Karamazovi*. Prev. Zlatko Crnković, Globus media, 2004.

Literatura:

Bahtin, Mihail Mihajlovič. *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*. Hudožestvennaja literatura, 1990.

Bahtin, Mihail. *Problemi poetike Dostojevskoga*. Prev. Zdenka Matek Šmit i Eugenija Čuto, Sveučilište u Zadru, 2020.

Belobrovceva, Irina Zaharovna. „Mimika i žest u Dostoevskogo“. *Dostoevskij: Materialy i issledovanija* 3, ur. Georgij Mihajlovič Fridlender, Nauka, 1978, pp. 195-204.

Benčić, Živa. „Ljepota koja (ne)će spasiti svijet (Makanin: 'Kavaski zarobljenik')“. *Tijelo u tekstu: aspekti tjelesnosti u suvremenoj kulturi*, ur. Jasmina Vojvodić, Disput, 2016, pp. 207-220.

Berdjaev, Nikolaj Aleksandrovič. „Otkrovenie o čeloveke v tvorčestve Dostoevskogo“, 2001. *Biblioteka religiozno-filosofskoj i hudožestvennoj literatury „Vehi“*, <http://www.vehi.net/berdyae/otkrov.html>.

Berdjaev, Nikolaj Aleksandrovič. „Duhi russskoj revoljucii“, 2002, 2004. *Biblioteka religiozno-filosofskoj i hudožestvennoj literatury „Vehi“*, <http://vehi.net/berdyae/duhi.html>.

Dal', Vladimir Ivanovič. „Isterika“. *Tolkovij onlajn-slovar' russkogo jazyka Dalja V. I. Lexicography.online (АГΩ)*.

Epštejn, Mihail. *Filozofija tela*. Prev. Radmila Mečanin, Geopoetika, 2009.

Freud, Sigmund. „Dostoevsky and Parricide“. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Vol. 21, ur. James Strachey, Anna Freud, Alix Strachey i Alan Tyson. Hogarth Press, 1961.

Gabdullina, Valentina Ivanovna. „Semiotika žesta v poètičeskoj sisteme F. M. Dostoevskogo: sakral'noe i profanno“. *Sibirskij filologičeskij žurnal*, no. 3, 2008, pp. 46-51.

- Hillman, David i Ulrika Maude. *The Cambridge Companion to the Body in Literature*. Cambridge University Press, 2015.
- Ivancova, Elena. „Jazyk tela u Dostoevskogo v aspekte filozofskoj antropologii“. *Dostoevskij: filozofskoe myšlenie, vzgljad pisatelja*, ur. Stefano Aloe, Dmitrij Bulanin, 2012, pp. 335-343.
- Jampol'skij, Mihail Benianimovič. *Demon i labirint*. Novoe literaturnoe obozrenie, 1996.
- Kabakova, Galina Iljin'čina i Kont, Fransis. „Ot ruskoj duši k ruskomu telu?“. *Telo v ruskoj kul'ture*, ur. Galina Kabakova i Fransis Kont, Novoe literaturnoe obozrenie, 2005, pp. 5-16.
- Korte, Barbara. *Body Language in Literature*. University of Toronto Press, 1997.
- Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Prev. Leon S. Roudiez, Columbia University Press, 1982.
- Kunil'skij, A. E. „Problema 'smeh i hristianstvo' v romane Dostoevskogo 'Brat'ja Karamazovy““. *Problemy istoričeskoj poètiki*, no. 3, 1994, pp. 192-200. *KiberLeninka*, <https://cyberleninka.ru/article/n/problema-smeh-i-hristianstvo-v-romane-dostoevskogo-bratya-karamazovy>.
- Lahmann, Renate. „'Isteričeskij diskurs' Dostoevskogo“. *Russkaja literatura i medicina: telo, predpisanija, social'naja praktika. Sbornik statej*, ur. K. Bogdanova, Ju. Muraškova, R. Nikolozi, Novoe literaturnoe obozrenie, 2006, pp. 148-168, <http://ec-dejavu.ru/h/Hysteria.html>.
- Ludvig, Sonja. „Demonizam u romanu *Braća Karamazovi* F. M. Dostojevskog: nastanak romana i ranije pojave demonističkih elemenata“. *Umjetnost riječi: časopis za nauku o književnosti*, Vol. 44, No. 2/3, 2000, pp. 153-177.
- Makaričev, F. V. „Fenomen 'hohlakovščiny““. *Dostoevskij: Materialy i issledovanija 19*, ur. J. F. Budanova i S. A. Kibal'nik, Nauka, 2010, pp. 319-331.
- Matek Šmit, Zdenka. „Koga voli Katerina Ivanovna Verhovceva (i koliko je to uopće važno)?“. *Croatica et Slavica Iadertina*, Vol. 3, No. 3, 2007, pp. 405-416.
- Nabokov, Vladimir. *Lekcii po ruskoj literature*. Azbuka, 2020.
- Nazirov, Romèn Gafanovič. „Žesty miloserdija v romanah Dostoevskogo“. *Russkaja klassičeskaja literatura: sravnitel'no-istoričeskij podhod. Issledovanija raznyh let*.

- Sbornik statej*, RIO BašGU, 2005, pp. 125-133. *Nevmenandr.net*, <http://nevmenandr.net/scientia/nazirov-miloserdie.php>.
- Podoroga, Valerij. „Čelovek bez koži: materialy k issledovaniju Dostoevskogo“. *Ad Marginem '93: ežegodnik laboratorii postklassičeskikh issledovanij Instituta filosofii Rossijskoj Akademii nauk*, ur. E. V. Petrovskaja, „*Ad Marginem*“, 1994, pp. 71-115.
- Prokurova, Natal'ja. „Ne sotvori zla ('Priraženie d'javola' v *Brat'jah Karamazovyh* F. M. Dostoevskogo)“, *Opera Slavica*, Vol. 13, No. 3, 2003, pp. 11-18.
- Puhačev, Sergej Borisovič. „Kinesitičeskie nabljudenija nad romanom F. M. Dostoevskogo 'Brat'ja Karamazovy'“, <http://dostoevskiy-lit.ru/dostoevskiy/kritika/sbornik-bratya-karamazovy/puhachev-novgorod-velikij.htm>.
- Struk, A. A. i S. V. Slivko. „Funkcional'nyj portret Ivana Karamazova“. *Mir nauki, kul'tury, obrazovanija*, Vol. 95, No. 4, 2022, pp. 258-261. *KiberLeninka*, <https://cyberleninka.ru/article/n/funktsionalnyy-portret-ivana-karamazova>.
- Šklovski, Viktor. *Energija zablude: knjiga o sižeju*. Prev. Žaneta Đukić, Prosveta, 1985.
- Teterina, E. A. „Jurodstvo kak fenomen ruskoj duhovnoj kul'tury.“ *Nauka. Obščestvo. Gosudarstvo*, Vol. 7, No. 3, 2014, pp. 1-7.
- Užarević, Josip. „Ideja tijela (na primjerima iz *Slučaja Kukockoga* Ljudmile Ulicke)“. *Umjetnost riječi*, Vol. 59, No. 1-2, 2015, pp. 7-20. *Hrčak*, <https://hrcak.srce.hr/file/237280>.
- Vinogradov, Viktor Vladimirovič. *Izbrannye trudy. Poëtika ruskoj literatury*. Izdatel'stvo „Nauka“, 1976.
- Vojvodić, Jasmina. *Gesta, tijelo, kultura: gestikulacijski aspekti u djelu Nikolaja Gogolja*. Disput, 2006.
- Vojvodić, Jasmina. „Uvod u tematski blok o tjelesnosti“. *Umjetnost riječi: časopis za znanost o književnosti, izvedbenoj umjetnosti i filmu*, vol. 59, no. 1-2, 2015, pp. 1-6. *Hrčak*, <https://hrcak.srce.hr/file/237276>.
- Vojvodić, Jasmina. „Tijelo u tekstu zbornika o tjelesnosti (Uvodna riječ)“. *Tijelo u tekstu: aspekti tjelesnosti u suvremenoj kulturi*, ur. Jasmina Vojvodić, Disput, 2016, pp. 9-25.
- Vojvodić, Jasmina. „Dvjesto godina Dostojevskog“. *Dvjesto godina Dostojevskog*, ur. Jasmina Vojvodić, Disput, 2021a, pp. 7-51.

Vojvodić, Jasmina. „Groznica peterburško-pavlovskih večeri (*Idiot* F. M. Dostojevskoga)“.  
*Dvjesto godina Dostojevskog*, ur. Jasmina Vojvodić, Disput, 2021b, pp. 141-159.

## Sažetak

### Tjelesnost u romanu *Braća Karamazovi* F. M. Dostojevskog

Cilj ovog diplomskog rada je prikazati sintezu nepravedno zanemarenih aspekata tjelesnosti u *Braći Karamazovima* Fjodora Mihajloviča Dostojevskog. Tjelesni aspekti nadopunjuju i potvrđuju odrednice piščeve poetike, pri čemu imaju važnu ulogu u karakterizaciji junaka, njihovom razvoju unutar romana, kao i njihovim odnosima s drugim likovima. U teorijskom dijelu rada predstavlja se širok pojam tjelesnosti, koji se potom sužava na prikaz tijela u tekstu te tijela u ruskoj književnosti i kulturi. Nakon razmatranja potencijalnih tjelesnih aspekata u stvaralaštvu Dostojevskog slijedi analiza tjelesnosti u *Braći Karamazovima* podijeljena u tri dijela: specifičnosti tijela i tjelesnog ponašanja glavnih likova, gestualnost s posebnim naglaskom na geste poljupca i klanjanja i na njihovu ulogu u romanu, te naposljetku, patologiju tijela, koja uključuje analizu fizičkih manifestacija groznice, epilepsije i histerije te završava raspadajućim tijelom.

**Ključne riječi:** tijelo, tjelesnost, F. M. Dostojevski, *Braća Karamazovi*, ruska književnost, realizam

## Abstract

### Corporeality in *The Brothers Karamazov* by F. M. Dostoevsky

The aim of this thesis is to present a synthesis of unfairly neglected aspects of corporeality in *The Brothers Karamazov* by Fyodor Mihajlovich Dostoyevsky. Bodily aspects help to complement and reaffirm the determinants of the writer's poetics, as they play an important role in the characterisation of heroes, their development within the novel, as well as in their relationships with other characters. In the theoretical part of the thesis, a broad concept of corporeality is presented, which is then specified to the representation of the body in the text and the body in Russian literature and culture. The consideration of the potential physical aspects in Dostoevsky's writings is followed by the analysis of corporeality in *The Brothers Karamazov*, which is divided into three sections: specific characteristics of the body and the physical behavior attributed to the main characters, gestural with a special emphasis on the kiss and bowing gestures, and their role within the novel; and finally, the pathology of the body, which includes an analysis of the physical manifestations of fever, epilepsy and hysteria; and ends with the decaying body.

**Keywords:** body, corporeality, F. M. Dostoevsky, *The Brothers Karamazov*, Russian literature, realism

## **Резюме**

### Телесность в романе «Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевского

Целью настоящей дипломной работы является рассмотрение незаслуженно пренебрегаемых аспектов телесности в «Братьях Карамазовых» Федора Михайловича Достоевского. Телесные аспекты дополняют и подтверждают детерминанты поэтики писателя, причём они играют важную роль в характеристике героев, их развитии внутри романа, а также в их отношениях с другими персонажами. В теоретической части работы представлено широкое понятие телесности, которое затем сужается до репрезентации тела в тексте вообще и тела в русской литературе и культуре. После рассмотрения потенциальных телесных аспектов в творчестве Достоевского следует анализ телесности в «Братьях Карамазовых», разделенный на три части: специфику тела и физического поведения главных героев, жестикуляцию с особым акцентом на жесты поцелуя и поклона и их роль в романе и, наконец, патологию тела, включающую анализ физических проявлений лихорадки, эпилепсии и истерии и заканчивающуюся разложением тела.

**Ключевые слова:** тело, телесность, Ф. М. Достоевский, «Братья Карамазовы», русская литература, реализм