

## ФЕНОМЕН ДВОЈНИКА У КОМПАРАТИВНОЈ АНАЛИЗИ РОМАНА *КАИН И АВЕЉ Ж. ПАВЛОВИЋА* И *ДВОЈНИК Ф. ДОСТОЈЕВСКОГ*

*Сажетак:* Рад проучава роман Ж. Павловића *Каин и Авељ* (1972) који је као „алегорична конструкција“ остао готово незапажен у тренутку објављивања. Између осталих узора, роман је настао и на „предлошку“ *Двојника Ф. Достојевског* (1846). Компаративним приступом испитује се обликовање главних ликова (Гољаткина и Слободана Антића) и њихових двојника-супарника, затим се испитују примењене наративне технике и формалне и структурне особености поменутих романа. Компаративном интерпретацијом откривају се основне идејне и стваралачке намере два писца који припадају потпуно различитим историјским временима, али и различитим књижевним школама (модификовани реализам са једне стране и нови алегоријско-постмодернистички поступак у настајању са друге стране). На позадини старозаветне приче и уведене фантастике Павловић формира филозофску поруку о фаталном пропадању вредности.

*Кључне речи:* двојник, супарник, алегорија, реализам, постмодернизам

### Кратак осврт на хронологију мотива подвојене личности

Феномен подвојавања личности и његова модификација кроз отелотворење и појаву двојника познат је у књижевном стваралаштву<sup>1</sup> још од библијских легенди. *Свето писмо* говори о искушењу Исусовом у пустињи где га опседа зао дух. Христова сумња је у ствари отеловљен Сатана. Немачки романтичар Алберт фон Шамисо у делу *Необични доживљаји Петра Шлемила* ствара лик човека који је остао без сенке, сенка постаје она оцепљена инстанца у којој се затурило јунаково негативно ја. У Андерсоновој уметничкој визији сенка самостално егзистира што је почетак отвореног и немилосрдног супарништва са крајњим исходом – (само)истребљењем. Едгар По пише *Вилијама Вилмонда* чији је сиже вероватно могао утицати на Достојевског. Вилмонда, као и Гољаткина, прогања познаник. Прогањање се у Поовој верзији завршава (само)убиством прогонитеља, а Гољаткин завршава у лудачкој кошуљи. Гетеов Мефистофел се такође

<sup>1</sup> Подаци о хронологији овог феномена у оквирима књижевноуметничког стваралаштва узети су из књиге Милосава Бабовића *Руска књижевност XIX века – реализам, књига I*, Научна књига, Београд 1971.

може посматрати као објективизирано Фаустово друго *ја* (Бабовић, 1971: 256). Нешто пре Достојевског у руској књижевности се у Гогољевој прози препознаје мотив раздвајања личности (*Нос; Лудакови записи*), те се Достојевском упућују оштре критике јер, како ће рећи И. К. Аксаков: „и пред свима нама Достојевски понавља целе Гогољеве фразе“ (Бабовић, 1971: 256).

Живојин Павловић у XX веку ствара модеран роман посвећен феномену двојника, компонујући га у највећој мери на предлошку *Двојника* Фјодора Достојевског, истовремено уводећи и негујући технику цитатности (између осталих и обимни цитати из *Двојника*) у којој је приметан будучи постмодернистичке поетике.

Милосав Бабовић констатује да је руска критика онога доба добро запазила стваралачке сличности између Гогоља и Достојевског, али јој је промакло стварање новог типа двојника, непознатог дотадашњој европској литерарној традицији, двојника створеног комбиновањем „апсолутне сличности портрета и дијаметралне супротности духовних својстава“ (Бабовић, 1971: 256). Књижевни укус прве половине XIX века глорификовао је, у највећој мери, роман радње, тако да су се прича о чиновнику који луди, понирање у свест и психу подвојене личности наметнули у зао час, јер „време није било дорасло да прочита роман“ (Бабовић, 1971: 256). Можда ни сам Достојевски, у својој раној стваралачкој фази, није разумевао источнике и токове сопствених надахнућа и поседованог му талента. Касније, као оформљен и доказан приповедач, романијер, апостол православног реализма (Јустин Поповић), освестиће значај сложености створеног јунака, а у *Пишчевом дневнику* из 1877. записује да „... никада озбиљнију идеју није обрадио“.

Покушаћемо да једним компаративним захватом сагледамо настајање два романа у различитим друштвено-историјским контекстима. Ти контексти битно условљавају књижевне јунаке на начин на који мотивишу и саме ствараоце. Оба романа сведоче и освешћују актуелну стварност аутора. Такође оба романа припадају раним стваралачким фазама и вид су наративно-поетичког истраживања.

### Генеза два романа

Достојевски је *Двојника* писао цело лето 1845. а објавио га је у фебруарској свесци *Отаџбинских записа* за 1846. (Бабовић, 1971: 253). Из писама које упућује брату закључује се да је Достојевски задовољан делом, што неће бити случај и са књижевном критиком. Белински за мартовски број *Отаџбинских записа* за 1846. даје критичко мишљење истичући да је дело неоспорно потврда великог талента, али је роман истовремено „страшно досадан“ те да „није постигнуто осећање мере и склада“ мада „носи печат талента огромног и снажног, али још младог и неискусног“ (Бабовић, 1971: 254). Константин Аксаков у *Московском зборнику* 1847. констатује да је *Двојник* – „голо подра-

жавање Гогоља“, негира постојање било каквог талента и наглашава да роман код читалаца изазива „досаду и одвратност“ (Бабовић, 1971: 254). Достојевски је обесхрабрен али не и очајан. Анализирајући критичку рецепцију долази до закључка да је све ствар „неспоразума“. Белински годину дана касније запажа да је Гољаткин по карактеру јунак који се може убројати у најдубље и најсмелије, али истиче ново запажање о слабости дела. Фантастични колорит је маркиран као евидентни недостатак, јер „фантастично у наше време може имати места само у лудницама, а не у књижевности и спада у круг интересовања лекара, а не песника“ (Бабовић, 1971: 254). Треба имати у виду да *Двојник* настаје пре робијања Достојевског у Сибиру. Овај животни период (четири најстрашније мученичке године) битно ће одредити будућа поетичка начела стваралачког генија. Четири године Достојевски чита само *Четворојеванђеље* и проживљава га као сопствену судбину, „Јеванђеље је за њега уистину било ’блага вест’, давно и увек ново откроење о човеку, свету и истини Христовој“ (Захаров, 2012: 20). Полифоничност у наговештају пре робије, добија своју пуну поетичку димензију после робије у свим потоњим прозним остварењима: „Естетско начело умножености тачака гледишта у Четворојеванђељима ’претеча’ је полифонијског романа“ (Захаров, 2012: 20). Актуелна критика посматра *Двојника* као „социјалну исповест“, а каснија тумачења поетике Достојевског указала су на дубље уметникове намере – да се реши питање човекове крајње судбине, а не социјално питање. Из пакла живота – социјалног пакла – замеће се трагичност подвајања личности, „јер пакао је зрачење зла из душе злог човека“ (Евдокимов, 2012: 85). Разматрајући проблеме страдања у уметничкој визији Достојевског Павле Николајевич Евдокимов закључује: „пакао настаје када у човеку усахне делотворна љубав, додир са Божанском вечношћу“ (Евдокимов, 2012: 85). У лику и деловању Гољаткина рађала се будућа идеја о задатку живота. Мали човек у уском животном и радном простору, сиромашан и понижен, потајно заљубљен, не може изван граница свог карактера и темперамента, сломљен је и докрајчен оним што незауостављиво надире споља. Пратимо га у процесу самоспознаје, али не стижемо до крајњег исхода спознаје задатка живота. „Живот стварају људи вере“ (Соловјов; Булгаков, 2009: 33). Гољаткин није човек вере, па према томе ни човек спасења. Он је истрошени продукт живота, завршна фаза психичке дезинтеграције личности условљена суровим и неправичним животним околностима. Из тих разлога сам Достојевски инсистира да се Гољаткин прихвати као тип јунака огромног социјалног значаја. Гољаткин је парадигма почетка трагања за суштином задатка живота, у његовој расположеној самосвести је остваривање новог дијалога са светом, зато самосвест постаје уметничка доминанта у грађењу јунака, али и својеврсни нов „ауторов став према човеку којег приказује“ (Бахтин, 2000: 57). У писму брату, написаном чудноватог дана пред стрељање, 22. децембра 1849. када су се у свести само у неколико животних тренутака, сусрели Голгота и Васкрсење, Достојевски ће рећи: „Живот је свугде живот, живот је у нама самима, а не у спољашњем. Уз мене ће бити људи, и бити човек међу људима и остати заувек

човек, без обзира на било какве несреће не бити утучен нити клопнути – ето у чему је живот, у чему је његов задатак“ (Д, XXVIII. Кн. I, 162. Захаров, 2012: 14). После робије Достојевски покушава да изврши дораду *Двојника*, али се она више свела на мање стилске корекције, јер је у творцу сазревало сазнање о чудотворности оствареног карактера из чије ће доследне немоћне располоућености касније парадоксално изнићи сви потоњи мислећи јунаци.

Читав век касније, у постреволуционарној зблији двадесетог века, у почетничкој фази опробавања у романескном жанру, Живојин Павловић ће се вратити феномену двојника. До тог тренутка познат по својој краткој приповедној форми, и нарочито у филмској уметности, Павловић 1971. године објављује „бескрајно занимљив роман *Каин и Авел*“ (Јеремић, 2009: 95), који је остао потпуно незапажен и до данас готово неинтерпретиран. То је прва верзија романа, а друга, прерађена, појавила се под насловом *Непријатељ* и објављена је 1986. Појава ове верзије остала је такође незапажена. У књизи *Писци говоре* коју је приредио Михајло Пантић, дата су Павловићева детаљнија објашњења о генези овог романа. Идеја је настала као продукт чистог ината 1963., у време трајања судског процеса омнибус-филму *Град*, када је чекајући исход поменутог, Павловић у Вратарници радио на сценарију према роману *Двојник* Ф. Достојевског. На предлог драматурга Приможа Козака прича је пренета у савремени актуелни тренутак, како би обухватила савремена политичка и етичка питања и тако је настао сценарио за филм *Непријатељ*, снимљен у јесен 1964. године. Иако је филм доживео неоспоран успех, сам аутор има потребу за додатном формом којом би обухватио феномен двојника на фону постојећег друштвено-социјалног контекста. Одлучује да сценарио искористи као скицу за роман и тако настаје *Каин и Авел*, објављен у издању Матице српске у Новом Саду 1971. године. Београдска Просвета нуди аутору поновно објављивање романа након петнаест година. Ново ишчитавање текста, као припрема за ново објављивање, навело је аутора да изврши интервенцију на плану употребе глаголских облика. Приповедање главног јунака и сви догађаји, у новонасталој верзији, обележени су доследно презентском формом.<sup>2</sup>

Павловић ово своје дело означава као „алегоријску конструкцију“, а овлашћени издавач га препоручује као дело „неумољивог реалисте“ (Јеремић, 2009: 98), међутим с обзиром на димензију, функцију и облике цитатности, као и на оно што евентуално можемо назвати „основном причом“ пред читаоцима је дело на рубу жанра, са евидентном назнаком нове поетике у настајању. Љубиша Јеремић процењује „да је ова књига више испитивање нових романсијерских процедура, него недвосмислен успех... Данас би се могло помислити да је овај аутор антиципирао многе од концепција и процедура карактеристичних за касније експерименте у уметничкој прози из корпуса постмодернизма осамдесетих година прошлог века“ (Јеремић, 2009: 103).

<sup>2</sup> Подаци у вези са генезом романа *Каин и Авел* узети су из књиге *Писци говоре*, разговоре водио и приредио Михајло Пантић.

*Гољаткинова ноћ* – стање подвајања личности

*Погледах боље око себе  
Тишина осамљена рухо ми додирује  
И страх ме обузе од себе:  
Кроз ме као да неко други провирује.  
Ристо Ратковић*

Павловићев роман *Каин и Авељ* преузима одређене структурне и фабулаторне елементе *Двојника*, међутим у поступку формирања главног јунака и идејних сегмената чини помаке. Стварајући *Двојника* у фази која тек што је започела да улази у полемику са Гогољевом поетиком, Достојевски реалистичним стилем конструше време, простор и догађаје, модификујући исте присуством вишеструких фокуса и унутрашњих монолога. *Двојник* је пре свега психолошки роман са социјалном мотивацијом, а не чиста социјална приповест (Бабовић, 1971: 254, 255). Павловић своју уметничку верзију о расположеном јунаку ствара у периоду када још увек зов натурализма није надвладао „неумољив реализам“.

Радња и јунак *Двојника* смештени су у Санкт Петербург у првој половини XIX века, тачније радња траје само четири дана и обухвата низ екстеријерских и ентеријерских сцена у зависности од степена психолошких ломова у процесу подвојавања Гољаткинове личности. Приповедна техника се остварује у „он“-форми, а фокус у првих пет глава, које описују дешавања из само једног дана, припада Гољаткину, да би касније, после проживљене *гољаткинове ноћи*, наредна три дана била формално смештена у осам глава, а даљи развој догађаја виђен очима других учесника (аутора, слуге Петрушке, Сеточкина, Вахрамејева) и кроз кошмаре и халуцинације главног јунака. Јунак је мали човек, чиновник у скученом животном оквиру сведеном на мансарду и канцеларију, приповедно време везано је за почетак агоније: „Ја имам непријатеља, Крестјане Ивановичу, имам непријатеља; имам љутих непријатеља, који су се заклели да ме упропасте...“ (Достојевски, 1969: 243). Семантиком имена главног јунака постигнута је дубља карактеризација. У руском језику име Гољаткина изведено је од придева гоља у значењу *го*. У српском језику име Гољаткин може се извести из жаргонске именице *гоља* – онај који ништа нема, са негативном конотацијом у односу на *сиромаш*, јер сиромаш је онај без материјалних добара, а гоља је онај што носи и сиромаштво изнутра, неспособан дакле да се икада издигне из благишта сопствене немоћи. И мада ће у једном тренутку Гољаткин изрећи: „У добру се не понеси, а у злу се не поништи“ (Достојевски, 1969: 264), „наш јунак“, како га често назива приповедач, затечен дешавањима и заточен подсвешћу црвени и замуцкује, губи моћ и мишљења и говора, заборавља, бесциљно лута, клеца, губи дах и у једном тренутку чак помишља на самоубиство.

Павловићев подвојени јунак, графички радник Слободан Антић, припада свету београдске стварности, тек закорачиле у другу половину XX века.

Урбана средина у напону остваривања постреволуционарног рајског живота пресабира могуће судбине и међу њима ону што се везује за несрећника који није кадар препознати промену друштвених норми и захтева, несрећника слеповерујућег у идеале жртве (отуда опседнутост књигом *Два морала* коју јунак припрема за штампу (Јеремић, 2009: 99)). У осам нараторских целина сва одговорност приповедања додељена је Слободану Антићу и његовом фокусу. Из перспективе хомодијегезе и аутодијегезе прати се рецепција стварности и самоспознаја. Гољаткин се буди и започиње дан на начин какав његов животни ритам не познаје: изнајмљује кочије, купује скупи прибор за јело, купује свилу за женске хаљине (мада нема жену, само је потајно заљубљен), наручује намештај за велики стан, а живи у собичку, размењује крупан новац за ситнину плаћајући провизију, одлази код лекара... У тим алогичним дешавањима наслућује се будуће душевно ишчашење. Слободан Антић започиње дан, дан који ће му променити живот, у ритму уобичајено убрзаном, урбано динамизираним: „Похитао сам у слагачницу. Журило ми се да сложим и други део рукописа“ (Павловић, 1971: 9). Ништа тог јутра није ван домена свакодневног пословног диктата малог графичког радника.

Семантика имена овог јунака опозициона је семантици Гољаткина. Властита именица Слободан је у српском језику реч која је настала поступком претварања, односно поименичавања од придева у мушком роду јединине *слободан* и симболизује вечиту људску тежњу ка потпуној индивидуализацији и просторима духовне слободе. Презиме *Антић* у својој основи садржи префиксоид пореклом из грчког језика *анти* у значењу *противан*, *супротан*. По принципу слободног противљења друштвеном оквиру нижу се сва јунакова делања, чак је и говор његов у већини случајева дијалог сукоба и противуречења. Гољаткин је мали споља и изнутра, тежи да се изједначи са околином. Понижени, неважни и полубедни чиновник, нарцисодно посматра себе у огледалу и задовољан је оним што види, али не и оним што доживљава унутар себе и што мора да компензује алогичним и немотивисаним поступцима. Сразмерно самоспознаји „смањења“ изнутра, у разговору са доктором каже: „Крестјане Ивановичу, ја немам шта да кријем од вас. Ви и сами знате да сам ја мали човек, али на своју срећу ја не жалим што сам мали човек“ (Достојевски, 1969: 241). Слободан Антић, иначе агресивнији и енергичнији изнутра и вербално снажнији, у поступку самопосматрања истиче следеће: „Ја сам добар човек. Сматрам да је природно помоћи другоме, без обзира да ли је у питању напор појединца или заједнички посао. Рекао сам им да сматрам да се не мора увек мислити на личну корист; чак – убеђен сам – човек и не помишља да ће му се вратити оно што чиста срца пружа другоме“ (Павловић, 1971: 11).

Осим потенцијалних сличности између Гољаткина и Антића, и садржајних сличности, ваљало би истаћи и запажање Љубише Јеремића да Павловићевог јунака не можемо посматрати као психички слабо биће, јер поседује одређени етички и идеолошки ореол заснован на одбрани општих интереса. Његов фокус врши критички прелом стварности и издваја реалне друштвене

и моралне проблеме епохе (Јеремић, 2009: 102). Евидентна је његова опседнутост радом на тексту *Два морала* у чијем су наслову наговештени парадокси функционисања савременог друштва. Садржај овог текста јунак преиспитује из двоструке перспективе: поредећи га са садржајима других текстова а истовремено и са садржајима унутрашњих дамара у немилом сусрету са стварношћу. Бојкотован и игнорисан од другова, колега, сабораца, у честим сегментима само карактеризације, паралелно и цитатима који промишљају о братству, једнакости и слободи, јунак трага за одговорима на универзална питања: „Општа питања, општи интереси јесу оно битно. Оно што нам од живота чини смисао“ (Павловић, 1971: 26). Са друге стране он је трагично и несрећно удаљен од постојећих императива времена коме припада, савременици га виде у тој измештеној перспективи, чега је и сам свестан: „...да сам ћакнут, да се још нисам отрезнио, де се, ето, играм скојевца и када треба и када томе није време...“ (Павловић, 1971: 12). Напуштањем једном досегнутог идеолошког ореола, Антић би прихватио смрт пре смрти: „Смрт – то је: напустити оно што јеси“ (Павловић, 1971: 29). Зато се у њему рађа бунт, а из бунта његов двојник, за разлику од Гољаткина чији је двојник продукт слабости и немоћи из које се стварност не промишља, она се намеће и беспоговорно прима као таква.

Павловић у стваралачком процесу поставља себи за циљ да илуструје јунакову стварност. То постиже техником радикално другачијом од оне коју примењује Достојевски. Осим разноликих и многобројних цитата, роман обилује нелитерарним сегментима – новински чланци, цртежи, скице, карикатурални прикази, компаративни прикази текстова. Овај поступак наговештава продор постмодернистичке поетике, мада Павловић никада до краја не прихвата стваралачке законитости овог правца, напротив, остаје доследно веран неумољивом реализму, уз сегменте натуралистичког сликања.

Разлика између ова два јунака који ће у судару са стварношћу доживети судбину подвојавања личности суштински лежи у постављеном крајњем животном циљу што га себи признају или не признају. Фонтанка, Невски проспект, кочије и свечани приједи за Гољаткина су симбол жељеног колосека срећних и моћних. Са тог колосека, у живот безбрижан и сигуран, треба да га поведе Клара Олсуфјевна, ћерка његовог претпостављеног, пред којом вазда (и у својим халуцинацијама) бива смешан и несигуран. Она треба да га измести из теснила и сучених зидова мансарде и канцеларије на које је сведена комплетна егзистенција. Антић пак себи не признаје сврсисходну опседнутост Марином, ћерком свог претпостављеног, већ трансформише своје емотивне и еротске пориве у димензије епског. Он је пре свега Маринин спасилац, мишићави и одлучни херој што је извлачи из канци набујале реке. Доживљавајући свој радни простор као „бетонски гроб“ не признаје да би искорак могао да се деси само уз Марину. Простор којим се креће није увек свесно изабран, већ му некако сам прилази и отвара се у свој својој гнусоби (док бродарског ремонтног предузећа, љуштуре старих дотрајалих бродова, периферија града, страћаре, калдрма и последња трамвајска станица, начичкана ружним трафикама и продавницама новина...).

Као и Достојевски и Павловић посеже за техником метафоричне карактеризације, односно спољашњи маркери прате и мотивишу јунаке и њихове поступке и објективизирају стања људске психе. У поноћ Гољаткин је сам на пустом кеју, мећава завија, координате реалности су померене: снег пада „хоризонтално“ (Бабовић, 1971: 259). Антића стално прате олујни облаци, киша и грмљавина, а као поетички императив доминира персонификовани ентеријер и екстеријер: „по цевима ваздух загрца дугим уздасима... а град је пузао преко поља, црн и затворен димом. Пробуражен асфалтним копљем, расклапао је ружне зубе мумлајући као звер... с оне стране дворишта река мљацка огромним уснама... свуда околу лелуја се поспана трска, шуми рогоз и дахће сунце са неба нагризајући напорно другу половину дана“ (Павловић, 1971: 10, 40, 118, 170). Павловић у неколико наврата синестезијом прати и сенчи психолошку димензију тренутка комуникације Антића са својим двојником: „Кроз те звуке, меке и љигаве, прокраде се и његов прозукао глас... Његов дах помешан са миришљавим јецањем музике, пече ми ухо...“ (Павловић, 1971: 117, 118).

Сусрет јунака са отелотвореном подсвешћу, односно са двојником који оличава потпуну портретску идентичност, али и непомирљиву духовну супротност, критичари називају *гољаткиновом ноћи*. Достојевски ту ситуацију гради слојевито и претвара је у чин свеобухватне замене стварности илузијом, а Павловић је додатно мистификује метонимијским сценама и стилизовањем портрета двојника по принципу контрастног и градацијског постављања у односу на портрет галвног јунака. У почетној фази Гољаткин жели да побегне од себе, затим осећа нечије присуство у непосредној близини, да би уследио сусрет са непознатим који му долази из супротног правца, а онда следи чин (само)препознавања у лику странца и на крају Гољаткин и његова сенка/двојник иду у истом правцу идентичним ходом. Павловић је покушао да понуди заводљивију игру халуцинантног. Његовом Антићу двојник је дуго само представа саткана од гласа, смеха, шапата, чудних звукова. Тек у другој нараторској целини бива отелотворен у сподобу зараслу у давно необријану браду, необично неусклађеног говора и смеха, а запажена сличност између њих двојице готово је опекла Антића. Касније двојник поприма физиономију неговане, збринуте и елегантне особе у скупом оделу од увозног штофа. Како Антићев сукоб са друштвом расте, сразмерно степену унутрашњег подвојавања, трансформише се и метонимијска представа двојника: „Тај глас више не цвили и не пуже, он је сада сасвим усклађен са смехом, а смех као да му не извире из грла, као да потиче од самих зуба о чију блиставу клавијатуру ударају невидљиви прсти ђавола извлачећи из њих стакласти звон“ (Павловић, 1971: 91). У овом сегменту препознатљива је романтичарска демонска природа јунака, на особен начин присутна и у лику Гољаткина. Како год, у оба случаја, тамна сенка подсвести, отелотворено друго ја, несмирени одрази из огледала, незвани а дозвани двојници долазе само са једним циљем – да преузму идентитет, да преточе туђи сок живота у празну чашу небивања.



## Гледање и огледање – заводљива игра идентитета

И Антић и Гољаткин живе сами, без ближњих, у отежаним, захтевним и неравноправним социјалним условима, а самоћа и угрожавајућа упућеност само на себе, у тренуцима када сурова стварност незадрживо кидише, услов је за душевна померања. Када се Антићу његов двојник први пут обрати, казујући му се само мамљивим гласом, изговориће оно што се и из медицинског угла може сгледати као услов душевних померања: „Сам сам. А сам је човек немоћан, пријатељу“ (Павловић, 1971: 32). Михаил Бахтин запажа да је Достојевски у *Двојнику* створио јунака као посебан угао гледања на свет и на себе самог, истовремено је успешно задржана дистанца између аутора и јунака (Бахтин, 2000: 47).

Павловић је кроз Антићево самосагледавање, подржано субјективном приповедачком позицијом, анулирао границу између ауторске и јунакове свести и додатно је усложио отелотвореном подсвешћу. У позадини оваквог стваралачког акта је намера да се у поступку градацијског сазревања „двојника“ искристалише дубина етичког и идеолошког потонућа друштвене свести у времену коме јунак припада. У оквиру еволуције јунака у раном стваралаштву Достојевског<sup>3</sup> етичко језгро смештено је у други план, а код Павловића је фаворизовано јер је неопходно за преиспитивање друштвених аномалија. Етичко језгро израња из сусрета Антићевог са литературом, стварност (бојкот, понижења, пакост) се повлачи пред „просторима који са рукописа плануше блиставом светлошћу“ (Павловић, 1971: 14). Гољаткин не чита живот, он га гледа, али не види какав је, Антић читањем премошћава обале индивидуалног и општег: „До тада ја сам гледао живот, после тога, видео сам какав је... Слобода коју смо извојевали уз огромне жртве, као да је испала друкчија, без лепоте, без заноса, без сјаја. Као да ју је затрпао муљ сивих дана, испуњених задовољствима и јурцањем за новац; дави се и губи у њима“ (Павловић, 1971: 16). Свет литературе, иако нестварних и расточених обриса, неретко је сличан догађајима из самог живота, па ишчезава крхка граница између збиље и прочитаних редова. Свет „климоглависања“ и „подрепачких“ индивидуа, хедониста, пијанаца и неодговорних нерадника, свет без идеја и идеала није Антићев свет и зато га, за разлику од литерарног света, доживљава као отвореног непријатеља. Његов двојник је сублимација личног, али и општег посрнућа. Друштво одвајкада функционише по једноставној непроменљивој формули: „једни трпе да би могли да живе, други живе од оних који трпе – и срећа, решење, излаз из шкрипца, крије се у способности да се човек што пре из једног табора пребаци у други“ (Павловић, 1971: 91).

Када праг трпљења буде премашен, сукоб са светом се трансформише у дијалог са собом по принципу ефекта огледала. Присуство огледала и огледање само вишеструко је мотивисано у *Каину и Авељу*. Трећа наративна цели-

<sup>3</sup> <http://nevmenandr.net/scientia/nazirov-ch4.php>

на садржи метадијегетичку приповест остварену преко неколико наративних сигнала: дословце визуелно пренет оглас за филм *Прашки студент* (филм о судбини човека који је свој обрис из огледала продао ђаволу), парафразирани садржај филмске радње уз увођење дијалога зарад ефекта миметичности и драмске напетости. Јунак филма је Балдуин, сиромашни студент неког универзитета у старом Прагу, најбољи мачевалац, који сања да се домогне свих овоземаљских задовољстава. Несклад између снова и зида стварности манифестује се доживљајем сопственог одраза у огледалу као јединог противника. Балдуин је ближи Антићу но Гољаткину по оном епском подухвату спасавања баронице, која је по повратку из лова упала у реку. Да би задобио бароничину наклоност и отворио пут за продор у више друштво, Балдуин склапа фаустовски савез са старцем Скапинелијем, који није ништа друго до сами ђаво. Овај за позамашну суму новца, а по потписаном уговору, односи Балдуинов обрис из огледала као живу Балдуинову копију (Павловић, 1971: 71). Од тог тренутка овај обрис започиње самосвојни живот из кога по студента изниче само невоље. Прераста у метафору дивљања зла и кулминира убиством бароничиног љубоморног вереника. Балдуин је очајан и зато му онај други нуди последњу коцкарску игру, налик оној коју игра Гласинчанин на капији вишеградског моста. Сукоб се завршава пуцњем „у оног другог“, али крвари и пада Балдуин. Овај интрадијегетички ниво приче указује и на друге предлошке које је Павловић могао имати у виду стварајући роман *Каин и Авељ*. Осим филма *Прашки студент*, свакако би то могао бити и Поов *Вилијам Вилмонд* (Вилмонда прогања познаник кога он на крају убија, увиђајући да је убио себе).

Слободан Антић у више наврата угледа свој обрис у огледалу, најдраматичније га доживљава после голготе повратка са реке где му је неко украо одећу док је донкихотски покушавао да спасе Марину од могућих нечасних нартаја свога двојника. Том се обрису примакао као свом највећем непријатељу и видео тело „избраздано крвавим ранама и измождено умором“ (Павловић, 1971: 175). У Антићевом фокусу то је тело Христово на путу за Голготу, „само му недостаје крст“ (Павловић, 1971: 175). Ово је један од иначе ретких момената када је присутан религиозни мотив. У Павловићевој претходној прози и нарочито потоњој, нема вере и верника, време неверника познаје једино сујеверје и наслаге мита. Антић у времену неверника у одразу препознаје само божанско лице револуције, сада унакажено и деформисано, зато у одразу нема крста, јер је жртва изгубила сваки смисао.

Овде се намеће питање зашто је Живојин Павловић овом роману у првој верзији дао име *Каин и Авељ* када не можемо препознати ни најтањи религиозни слој. Старозаветна легенда о браћи Каину и Авељу између којих се нашла зла крв љубоморе и неповратно узела своју жртву у лику Авељовом, прича је о праисконском греху који савремени човек још увек окајава. И Гољаткину и Антићу се двојник представља у лику рода најрођенијег, а у име братске љубави, и обојица са својим супарницима пролазе кроз два периода: период слоге и период мржње. Гољаткинова мотивација за мржњу предочена је у сну у де-

сетој глави, у коме Гољаткин млађи оштроумношћу и љубазношћу придобија наклоност околине и позиционира Гољаткина старијег на место фалсификатора, на место оног другог који није „онај прави“, тако сан открива угроженост личности (Бабовић, 1971: 260). Угрожена егзистенција Гољаткина старијег издваја из себе фиктивну прилику Гољаткина млађег, који је све оно чему јунак тежи: самоуверен, вешт, комуникативан, признат и омиљен, те се тако у фикцији остварују незадовољене тежње и она постаје једина жељена реалност (Бабовић, 1971: 260). Антић у првој фази помаже несрећнику да реши свој егзистенцијални статус намеравајући да му то „братски“ наплати освајањем Марине. То је почетак самоиздаје, али и почетак саможивота одраза, који постаје незадржив и освајајући (преузима Антићево радно место, пријатеље, девојку), потискујући Антића до амбиса самоуништења.

Од Каина и Авеља, преко Гољаткина, па век касније до Слободана Антића, ништа се није променило, свет је и даље место без братске љубави, поприште братске крви и најмрачнији космички кутак у коме је човек највећи непријатељ самом себи. Наговештавајући опаку неминовност светрагичног исхода, Павловић је користио и посебну симболичку слику. Ту мислимо на ону сцену са почетка радње романа када из реке полиција извлачи два утопљеника чије су руке повезане лисицама – агента МУП-а и лопова. И тада, у већ подвојеној свести Слободана Антића, „лица дављеника беху потпуно иста... нису им се ни мале округле уши разликовале“ (Павловић, 1971: 175), да би на крају, после махнитог обрачуна између Антића и двојника који се завршава (само) повређивањем, уследила гротескна сцена у полицијској станици, где рањени Антић пријављује нападача Антића.

### Лудачка кошуља и говор мртвих

У дивљем ветру подвајања личности Гољаткин планира отмицу Кларе Олсуфјовне (као херојски ослободилачки чин), сатима у тами дворишта посматра осветљену вилу и насмејан свет у њој за који му се чини, да му се ето, по први пут помирљиво приближава. У околностима померене јунакове свести интуиција води битку за одржање и отпор двојнику/супарнику, који му отима место у животу, кулминира позивом на двобој, али се све завршава лудачком кошуљом (Бабовић, 1971: 260).

Слободан Антић је такође у халуцинантној сцени посматрања светлошћу окупане виле у којој насмејано егзистира тај њему тако далеки издајнички свет (Марина, њен отац, другови саборци, другови са посла). Из његовог епицентра, у поноћ, док бесни олуја, израња „онај други“, што ће му „на прагу вечног братства“ (Павловић, 1971: 233) можда подарити пољубац помирења. Хладна бљутавост металних решетака на Антићевим уснама није ништа друго до очекивани „Јудин пољубац“. Све је нестало, и мирисни врт, и бљештава светлост, „ноћ се вијори као црна застава... а у позадини палата познати кикот“ (Павловић, 1971: 234).

Гољаткинов крај је идентичан предосећању које је јунак све време имао: „Када се освестио, видео је да га коњи вуку неким непознатим путем. Десно и лево црнела се шума, било је глуво и пусто“ (Достојевски, 1969: 241). Павловић иде даље од лудачке кошуље као венца мученичког који се последњи прима. Његов Антић „искаче“ из наметнутог заточеништва и довршава чин самопосматрања сада кроз фантастичну призму оностраног. Дух ослобођен тела, очију занавек склопљених, јер је тек тада човеку дато да види, Антић „одозго“ посматра своје жућкасто непокретно тело које личи на огољену лутку: „Очи су ми склопљене. Склопили су ми их... Доктор је казао: 'Ниси умео да живиш'“ (Павловић, 1971: 235). И све што видимо у завршном наративном делу, видимо мртвим оком Антићевим и све што чујемо, припада његовом гласу (ову технику и говор мртвих касније, као доминантни поступак, користи и Слободан Селенић у роману *Писмо/глава*). Онострано око *види* да се обдукцијом, пре свега, *обрађује* мозак. Мртав неслободни Слободан изговара: „То су тражили. То знам. Као што знам све што ми се десило и што ми се дешава. И зашто. Али не знам шта ће се после тога са мном догодити. Сам сам, немам никог“ (Павловић, 1971: 235). Метаегзистенција, ако је јунак претпоставља, нема ни рајску ни паклену димензију. У читаоцу се буди нема језива сумња – коме у ствари припада глас?! На овај начин Павловић оставља нама на домишљање шта је лакше уништити живот или свест, зло у људској природи одакле је – из понора егзистенције или из бунара душе?!

Стихови француског песника Мисеа могу да затворе Антићев судбински круг идентично Балдуиновом:

ЈА НИСАМ НИ БОГ, НИ ДЕМОН,  
АЛИ ДОБРО МИ РЕЧЕ ОНАЈ,  
КОЈИ МИ ЈЕДНОМ РУГАЈУЋИ СЕ  
ТВОЈЕ ИМЕ ДАДЕ.  
ГДЕ СИ ТИ И ЈА ЋУ УВЕК БИТИ  
СВЕ ДО ЧАСА ДОК НЕ СЕДНЕМ НА  
ТВОЈ ГРОБ.

## Литература

### Извори:

Достојевски, Ф. (1969). *Двојник – петроградска поема*. Београд: Издавачко предузеће Рад.

Павловић, Ж. (1971). *Каин и Авељ*. Нови Сад: Матица српска.

### Литература

Бахтин, М. (2000). *Проблеми поетике Достојевског*. Београд: Zepher book world, Библиотека Слово.

Бабовић, М. (1971). *Руска књижевност XIX века – реализам, књига I*. Београд: Научна књига.

- Соловјов, В. и Булгаков, С. (2009). *Достојевски*. Београд: Службени гласник.
- Захаров, Н. В. (2012). *Достојевски и Јеванђеље*. У *Достојевски – апостол православног реализма* – зборник радова (ур. В. Димитријевић, Б. Обрадовић, Б. Нешић, Н. Маринковић). Београд: Catena Mundi, 9–22.
- Евдокимов, Н. П. (2012). *Основи једне сатанодикеје*. У *Достојевски – апостол православног реализма* – зборник радова (ур. В. Димитријевић, Б. Обрадовић, Б. Нешић, Н. Маринковић). Београд: Catena Mundi, 64–89.
- Пантић, М. (2007). *Писци говоре*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност.
- Јеремић, Љ. (2009). *Књижевност разлике*. Београд: Службени гласник.
- Игњатовић, С. (2012). *Проза промене; Српска проза 1950-1990*. Београд: Службени гласник.

Прилози са интернета

- Назирова, Р. Г. *Творческие принципы Достоевского*. Глава IV. Эволюция героя в раннем творчестве Достоевского <http://nevmenandr.net/scientia/nazirov-ch4.php>
- Двойник — фантастическая повесть Достоевского* <http://www.bukinistu.ru/russkaya-literatura-xix-v/dvoynik-fantasticheskaya-povest-dostoevskogo.html>.

Danijela S. Vujisić

## THE PHENOMENA OF THE DOUBLE IN COMPARATIVE ANALYSIS OF NOVELS *CAIN AND ABEL* BY Ž. PAVLOVIĆ AND *THE DOUBLE* BY F. DOSTOEVSKY

*Summary:* This essay studies the Ž. Pavlović novel *Cain and Abel* (1972) which has remained, as an „alegoric construction“, unnoticed at the time of it’s publishing. Among other models, the novel was written keeping Dostoevsky’s novel *The Double* (1846) as it’s background. Using comparative aproach the forming of the main characters (Goljatkin and Slobodan Antić) is examined, as well as their doubles – opponents. Applied narrative techniques and formal and structural characteristics of the named novels are also examined. By comparative interpretation we discover the basic ideas and creative intentions of the two writers which belong in completely different historical periods, but also to different schools of literature (modified realism on one side and new alegoric post-modernistic procedure in development, on the other). Using the background of an Old Testament story and introduced fiction Pavlović forms a philosophyc message about fatal decay of values.

The essay also studies all poetic elements of Pavlović’s novel *Cain and Abel* which will find their followers among postmodernists one decade later. The goal of the research is a comprehensive understanding of the poetic storytelling of Živojin Pavlović and it’s literary-historic positioning.