

jih v dramatski borbenosti mu ni dano v enaki meri. Za simbolično prikazovanje se je pesnik otovoril s preobilim dejanjem, ki ga potem ni mogel pravilno porazdeliti v predale peterih aktov. Marsikateri motiv, ki sedaj ni mogel priti do veljave, ki dela tako rekoč napotje drugim, bo pesnik lahko uporabil še v novih umotvorih, ki se jih bo lotil s tem večjo notranjo svobodo, ker si je s to prvo poskušnjo pač vidno olajšal dušo. Kot vsak prvi tak poizkus trpi tudi Veronika — na preobilici prikazanih predmetov.

Janko Lavrin / Dostojevskij in moderna umetnost

⟨Iz knjige «Dostoevsky and his Creation»* — preložil Gliša Koritnik⟩

I.

Mnogo nesporazumljenj v umetnosti in kriticizmu dolgujemo zamenjavanju realnosti z aktualnostjo. Tako zvani realisti (in še bolj naturalisti) smatrajo navadno aktualnost za edino realnost, pozabivši popolnoma, da bodi prva le površina, slučajno zunanje ogrinjalo za zadnjo. V resnici je realnost več kot aktualnost, ker vključuje aktualnost in istočasno globlje, transcendentalne življenjske vidike in možnosti. Vsak prezentativen talent postane lahko aktualen, dočim mora, ako hoče biti realen v višjem pomenu besede, videti nekaj več kakor golo površje realnosti in življenja.

Potemtakem bi morali umetnost v splošnem in književnost posebej zasledovati po dveh različnih potih ustvarjanja, po vodoravni in navpični. Pripadniki prve se bavijo predvsem z aktualnostjo — z vsemi raznolikostmi njenih zunanjih oblik, konfliktov in komplikacij. So bolj opisovalci in «protokolisti» kakor stvarilni iznajditelji. «Realnost radi realnosti» — je bolj ali manj njihova formula, ki pomeni v njih jeziku le: aktualnost radi aktualnosti. Tako zvani naturalizem ni nič drugega nego logična skrajnost te smeri.

Navpična pot po drugi strani kaže tendenco, da «pronikne v pravo bistvo realnega» (da rabim izraz Dostojevskega samega). Ne privlači je toliko površje kolikor globina realnosti, s svojim tajinstvenim, transcendentalnim jedrom. «A realibus ad realiora!» (Od realnega k bolj realnemu.) To je njihovo geslo. Ampak ta metoda nas spravlja v precejšnjo nevarnost — v nevar-

* Izšla v založbi W. Collins Sons & Co. Ltd., London, 1920.

nost, da izgubimo stik s konkretno realnostjo, preizkušujoč njeno notranje bistvo; a umetnik, ki je izgubil ta stik, drvi v nevarnost, da zablodi v abstraktni mysticizem ali v «filozofični» psevdosimbolizem, ki izkrivlja ne le realnost kot tako, temveč predvsem umetnost samo. Sodobna evropska književnost je obremenjena z zgledi tega malovrednega simbolizma in njegove «globoke» površnosti, ki ne odkriva skrivnosti realnosti, temveč prej nesposobnost njenih raziskovalcev.

Vendar lahko izsledujemo «bitnost realnosti» vedno brez pripomočkov abstraktnih in zagonetnih simbolov. To moremo doseči na ta način, da si prizadevamo priti do njenega dna, ne da bi izpustili iz rok aktualnost — ko poskušamo določiti, simbolizirati notranjo realnost v mejah in s posredovanjem zunanje realnosti. Načelo «a realibus ad realiora» nadomestimo tako z načelom «per realia ad realiora». (Po realnem k bolj realnemu.) Tako pridemo do točke, kjer se srečata «realizem» in simbolizem. Realizem preide v simboličnost in simbolizem postane realističen. Tukaj se tudi pričinja velika umetnost, umetnost sub specie aeterni.

Pomembne poskuse tega simboličnega realizma najdemo lahko v nekaterih Ibsenovih dramah. Po isti poti je prišla večina pomembnih ruskih pisateljev devetnajstega stoletja — od Gogolja do Leonida Andrejeva in Fjodora Sologuba — sama po sebi v smer takega realizma. V svojih umetniških metodah so korektni, čisti «realisti», ali njihova zamisel realnosti same je simbolična. Za zunanjimi dejstvi njihovih junakov čutimo navadno nekaj globljega in tehtnejšega, namreč, prizadevanje pisatelja, da проникne po njih do skrivnosti notranje, transcendentalne realnosti.

Za najbolj tipičnega realista te vrste bi mogli smatrati Fjodora Dostojevskega.

II.

Huysmans osvetljuje značaj umetnosti Dostojevskega, ko piše v svojem *Là-bas*: «Nadaljevati bi morali glavno pot, ki jo je tako globoko zasekal Zola. Istočasno pa moramo iti po vzporedni sledi naprej, da temeljito raziskujemo stvari prikritega onostranstva — z eno besedo, da proizvajamo duševni naturalizem. Edini, ki bi ga mogli posebej omeniti, da se je približal tej zamisli, je Dostojevskij.»

«Imenujmo ga, ako hočete, duševni realizem,» pravi Melchior de Voguë v svoji knjigi o ruski noveli. In sam Dostojevskij izpoveduje v svojih pismih: «Jaz imam docela drugačno zamisel resnice

in realizma kakor naši ‚realisti‘ in kritiki. Moj Bog! Če bi nekdo le kategorično povedal, kaj vse smo Rusi tekom zadnjih desetih let napravili na poti duševnega razvoja, bi zavpili vsi realisti, da je to gola fantazija! A vendar je to čisti realizem! To je resnični, globoki realizem, njihov je le površen.» In ponovno, «jaz imam lastno misel o umetnosti in le-ta je: tisto, kar večina ljudi smatra za fantastično in nedostatno v celotnosti, smatram jaz za glavno bistvenost resnice. Suhoparna opazovanja trivijalnosti sem nehal zdavnaj smatrati za realizem — to je njegovo popolno nasprotje... Jaz sem realist v višjem pomenu izraza.»

Potemtakem bi Dostojevskega lahko označili za transcendentnega ali simboličnega realista, ki vidi v zunanji aktualnosti samo zaveso notranje realnosti. Ta zavesa ga zanima predvsem le v toliko, v kolikor more odkriti odsvite «prikritega onostranstva». A takih odsvitov on ne išče v «normalnih» vsakdanjih trivijalnostih, temveč rajši na njihovih digresijah; še več — v samovoljnem pretiravanju vprav teh digresij.

To pojasnjuje in opravičuje «patologičnost» Dostojevskega junakov. In baš ko nateguje tako realnost in normalnost do skrajnih mejá, do točke abnormalnosti, si prizadeva, da pride do dna bistvu in odgoneti zagonetnosti same normalnosti. Njegova «patologičnost» ni svrha, temveč sredstvo. V boleznem in abnormalnem često ne najde nasprotja, temveč prej razširjenje normalnosti.

Njegov Svidrigajlov (v «Zločinu in kazni») modruje na primer: «Zdrav človek je v prvi vrsti telesen. Potemtakem mora, če hoče biti zdrav, živeti edinole po načinu telesnega (t. j. normalnega) življenja. Ali čim oboli, čim pride njegov normalni, telesni organizem izven reda, tedaj se naenkrat pojavi možnost drugega sveta. In čim slabejši je, v tem bližji stik pride z drugim svetom, dokler ga smrt naravnost tja ne pahne...» In knez Miškin, junak «Idiota», je navadno doživljal neposredno pred svojimi epileptičnimi napadi neizrazne trenutke popolnega soglasja, v katerih je njegovo srce, duša in telo bedelo z novo močjo in se je njegova zavest širila do tistega stanja, v katerem «ni več časa». «Le-té trenutke,» si je mislil, «kratki kakor so, v katerih čutim toliko skrajne zavesti v sebi, in dosledno več življenja kakor drugikrat, dolgujem edinole bolezni — nenadni prekinitvi normalnega stanja. Potemtakem ni le-to višja vrsta življenja, temveč nižja...» Ali tako modrovanje se je končalo z dozdevnim paradoksom in ga je privedlo do nadaljnega razmišljanja: «Dasi je to le bolezen, abnormalna napetost možganov, vendarle se mi dozdeva ta trenutek, če si ga pokličem v spomin in ga analiziram, trenutek soglasja in

lepote v najvišji stopnji — trenutek najglobljega občutja, prekipevajoč od neomejene radosti in vznichenosti, pobožno zamaknjenje in najpopolnejše življenje...» Čeprav zveni to negotovo, je bilo le docela razumljivo Miškinu, dasi je vedel, da je le slaboten izraz njegovega občutja.

Tako je bilo v glavnem stališče Dostojevskega samega. To je vzrok, zakaj se je tako malo zanimal za normalne, povprečne misli in značaje in zakaj je postal rajši «Šekspir blaznice». In v resnici ga je privlačilo že od prvega početka njegove literarne karijere predvsem tisto iracionalno obrobje človeške duše, «kjer se vse meje srečujejo in obstajajo vse oprečnosti druga ob drugi, kjer se biološki, intelektualni in spiritualni elementi mešajo v kipeči in besneči kaos, čigar vrtinec potegne posameznika ali v blaznost ali v smrt.

V Dostojevskega očeh je človek kot tak le kriptogram velike uganke, ki se imenuje človeška osebnost in ki jo je treba odgonetiti. In kakor inkvizitor snuje in izmišlja najbolj okrutne poskuse, najbolj divje muke, da jo odgoneti in izvleče iz nje njeno skrivnost, njeno «bistvo». Glavni njegovi značaji tako niso v sporu in boju s svojo okolico niti s svojimi socijalnimi razmerami, temveč z iracionalnimi silami lastne zavesti, katere mučeniki in žrtve so postali. Razkolnikov, Svidrigajlov, Stavrogin, Ivan Karamazov ne padajo pod težo vnanjih razmer, temveč pod pritiskom svojih notranjih konfliktov. Njihov padec je nujna posledica njihove notranjosti. Racionalen človek pogine premagan po iracionalnem človeku, ki ga nosi vsakdo od nas v lastni svoji zavesti.

Tu tiči povod, da je vsaka knjiga Dostojevskega predvsem presunljiva notranja tragedija — tragedija duše in duha — potem šele novela v navadnem pomenu besede. Še več: v sodobni umetnosti je Dostojevskij največji in morda edini pravi tragik. Kakor je dokazal že Merežkovski, označimo lahko celotno njegovo delo najboljše za tragično umetnost *par excellence*.

Kako se ta umetnost razlikuje predvsem od dnevne sodobne umetnosti? Da razumemo Dostojevskega in njegov položaj v evropski literaturi, moramo odgovoriti najprej na to vprašanje.

III.

Če presojamo umetniška dela s stališča njihovega postanka, odkrijemo dva glavna motiva ustvarjanja. Prvi izvira iz nagiba, da se izmakne pisatelj samemu sebi in realnosti, drugi iz prizadevanja, da odgoneti samega sebe in realnost.

 Janko Lavrin / Dostojevskij in moderna umetnost

Za tiste, ki hočejo uiti samim sebi, postane ustvarjanje umetniška igra, lepa iluzija, ki zdaj prikriva zdaj idealizira in poboljšuje aktualnost, v kateri živimo. Umetnik prebiva v novem, imaginarnem in iluzornem svetu, ki si ga je ustvaril sam, uživa njegovo razkošje, igrajoč se z njegovimi različnimi kombinacijami kakor otrok z mehurčki iz mila. Umetnost postane zgolj spiritualni hedonizem. Ta vrsta išče izraza v velikem obsegu v narkotičnem romanticizmu kakor tudi v tistem površnem esteticizmu, čigar učenci smatrajo umetnost za iluzorno izognitev aktualnemu življenju.

Za tiste po drugi strani, ki se trudijo raziskavati pod površjem realnosti, ni ustvarjanje duševni hedonizem, temveč duševna tragedija. Njim pomeni stvarilna umetnost brezkončno iskanje rešitve nerazrešljivega življenskega problema, z vsemi njegovimi notranjimi konflikti in antinomijami. Oni ne morejo sprejeti življenja, prej ko rešijo njegovo uganko, t. j. njegov zmisel. Vendar si prizadevajo, da prodrejo do «pravega bistva realnosti» ne le zgolj po razmišljanju (kot filozofi), temveč po svoji celotni zavesti, po svojem osebnem izkustvu, muki in trpljenju. Njihovo stvarilno prizadevanje je potemtakem neprestano poizvedovanje, večno se obnavljajoča Golgota kakor tudi neminljiva borba, da uidejo lastnemu padcu.

Tako je ustvarjal Nietzsche. Tako je ustvarjal deloma Baudelaire. In edinole tako je ustvarjal Dostojevskij svoja največja dela.

Umetnost take vrste je le redkokdaj «prijetna» ali zabavna v pomenu besede, ki se uporablja za umetnost radi zabavnosti. Ona pripisuje torej malo važnosti vnanjemu blesku. Ampak odkriva drugo lastnost: je veličanstvena in vulkanska. Vzglede take umetnosti vidimo v romanih Dostojevskega, ki razrivajo vse meje konvencionalne oblike kakor reke ob povodnji, ko preplavijo svoje bregove. Le-ti trgajo okove akademičnih pravil, ker so močnejši kot vsa pravila. Estetični in sentimentalni spisi večine modernih pisateljev se ne morejo primerjati z deli Dostojevskega, kakor se ne dá prisposodobiti mična lepota rakete ponosnemu kaosu vulkana. Taka eruptivna umetnost je lahko lepa, ne da bi bila «ljubka» in je krepka, ne da bi bila brutalna. V njenem značaju je lahko utelešena velika sinteza estetike, etike, psihologije, filozofije in religije.

Poskus, da doseže to sintezo, najdemo v delih Dostojevskega. Pod gospodstvom religioznih, filozofičnih in socialnih idej so

njegovi spisi ravno tako tuji vsaki malenkostni socialni «svrhi» kakor dogmatični estetiki. Včasih postane Dostojevskij kaotičen in neskladen kot umetnik ravno zbog tega, ker je več kot zgolj «umetnik». Notranja vsebina tako vre in kipi v njem, da zdaj pa zdaj izgubi gospodstvo nad njo. Pa tudi tedaj, ko jo ima v oblasti, čutimo v njegovih spisih čuden nedostatek sorazmerja, v katerem se razvijajo notranji in zunanji dogodki. Medtem ko naraščajo prvi do take silne stopnje, da se rogajo vsem zakonom prostora in časa, rabijo drugi praviloma le nekaj dni za svoj potek. Po drugi strani daje vprav ta nesorazmernost njegovim romanom dinamično napetost, ki ji ne moremo najti enake pri nobenem sodobnem pisatelju.

IV.

Vpliv Dostojevskega na moderno rusko in sploh na evropsko literaturo je velik, večji kakor vpliv Tolstega. Naj zadostuje, če omenimo imena pisateljev kakor so Nietzsche, Bourget, Andrejev, Hauptmann in Knut Hamsun (v svojih zgodnejših delih).

Navzlic temu so njegovi pristaši raztrgali v drobce sintezo, ki jo je skušal doseči on. Nekateri od njih so smatrali klinične vidike Dostojevskega dela za novo vrsto «senzacionalne» literature in so zabredli često v pornografijo kakor kaže Arcibašev. Drugi so se polastili tragičnih antitez in antinomij v metodi Dostojevskega in, ne preizkusivši jih organično, ne proizvajajo tragične umetnosti, temveč tragično pozo. To opazimo lahko celo pri talentiranem pisatelju Andrejevu, ki trati svojo moč baš s svojim pretiranim prizadevanjem, da bi bil «močan» za vsako ceno. Tretjo skupino so zavedla gesla «gole duše», «romantizma živcev» in «psihologije radi psihologije».* Četrta vrsta pisateljev je pričela z globljim odkrivanjem religioznega in filozofičnega problema Dostojevskega. (Najbolj znan med temi je Dimitrij Merežkovskij.) Imamo še peto skupino, ki se je trudila približati se Dostojevskega nervozni tehniki in manirizmu. Kratkotrajno, namesto teženja k sintetični tragični umetnosti vidimo le razvijanje njenih ločenih sestavnih delov. Imamo pisatelje afektirane tragedije. Imamo virtuozne žurnaliste, ki se bolj zanimajo za duševni cirkus kot za duševno Golgoto. Ampak nimamo nobenega resnično tragičnega umetnika. Mogli bi skoroda reči, da ga duh našega časa vprav izključuje.

* K njim spada Poljak Przybyszewski.