

ODTISI DOSTOJEVSKEGA V SLOVENSKI POETIŠKI,
FILOZOFSKI IN ESTETIŠKI ZAVESTI V PRVI POLOVICI
XX. STOLETJA

Najbolj neposredni so odzivi na Bese; nekateri so jih razlagali kot diagnozo bolezni »ruske duše«, ki se je nujno končala z oktobrsko revolucijo; motivi tega romana (binomi čustvo – razum, bog – satan, bogočlovek – človekobog) so močno povečali dramatičnost podobnih protislovij v slovenski ekspresionistični književnosti. Z oprtjem na estetiški nazor Dostojevskega je estetika »neba in pekla« hromila na prelomu stoletja utrjeno neotomistično estetiko z načelom, da je lepota področje izrazitih nasprotij, da združuje ideal Madone in ideal Sodome. Bilo je več poskusov definirati »realizem« Dostojevskega. Vidmar je problematiziral Dostojevskega tezo, da je nraven le, kdor je religiozen. Dramatizacije Dostojevskega romanov so uprizarjali do 1934, ko je kritik v duhu pisma Dostojevskega iz l. 1872 o nezamenljivosti epskega žanra z dramskim dokazal popoln umetniški neuspeh neke slovenske dramatizacije Bratov Karamazovih.

In the first half of the twentieth century Dostoevsky's prose excited the interest of a great number of Slovene literary critics and had an impelling effect on Slovene writers. His novel *Besy* (with its binomial motifs Emotion – Intellect, God – Satan, God-Man – Man-God, which helped increase the dramatic appeal of similar counterpoints in Slovene expressionist literature) provoked the most immediate reactions; it was interpreted by some as a diagnosis of the sickness of the "Russian soul" that inevitably ended in the October Revolution. The aesthetics of "Heaven and Hell", which countervailed the established neo-Thomist aesthetics by claiming that beauty is an area of distinct contrasts, that it combines the ideal of the Virgin Mary with the ideal of Sodom, found its support in the aesthetic principles of Dostoevsky. There were several attempts at defining Dostoevsky's "realism". J. Vidmar debated on Dostoevsky's thesis that only a religious person can be morally good. Theaters kept putting on dramatizations of Dostoevsky's novels until 1934, when a critic, in the tenor of Dostoevsky's letter (1872) about drama being an impossible substitute for the epic genre, proved a Slovene dramatization of *The Brothers Karamazov* a total artistic flop.

Kritik Josip Vidmar je leta 1931 končal razglede po romanu *Bratje Karamazovi* z mislijo, da je Dostojevski »v svojem ideološkem in fanatično pristranskem načinu genialen pojav, ki že petdeset let fascinira svet s svojo globino in psihološko tajnovidnostjo«. ¹ Med fasciniranimi so bili tudi številni slovenski pisatelji in izobraženci. Ti so bili sicer že od romantike naprej odprti za umetniške in miselne dražljaje iz ruske literature, v realizmu in simbolizmu so stike še okrepili, Slovenci so tudi že prevajali iz ruske lirike, pripovedne proze in dramatike, po oktobrski revoluciji in relativni slovenski narodni osvoboditvi pa se je zanimanje za rusko literaturo, še posebej tudi za Dostojevskega še povečalo, za tega tudi zaradi ruskih humanističnih izobražencev, ki jih je emigrantski val odložil v Sloveniji in ki so večkrat pisali o Dostojevskem.

¹ Josip Vidmar, Beležke o Karamazovih, LZ, 1931. Ljubljana.

Pred letom 1918. je odmeve Dostojevskega zaslediti v moralni in umetniški zavesti Ivana Cankarja, Izidorja Cankarja in Vladimirja Levstika, mestoma v prozi Frana Milčinskega, Frana Albrehta in Juša Kozaka ter v estetsko teoretskih spisih Ivana Prijatelja.

Ivan Prijatelj pravi, da se je Ivan Cankar ob srečanjih 1898. leta »takoj zagovoril o Dostojevskem, o njegovih drobnih krtovih očeh in o njegovem podzemeljskem kraljestvu kompliciranih hodnikov in čudovitih stavb«,² da ga je Dostojevski očaral torej z načinom, ki ga je Cankar tudi kot svoj način kasneje imenoval »brezkončno romanje po tihih katakombah človeškega srca«. Juš Kozak pripoveduje, da ga je mladega »sugestivna moč Dostojevskega držala v železnih kleščah«, da ga je »ob prvih romanih napadla vrtoglavica, ki jo je po ‚Zločinu in kazni‘ fizično občutil«,³ ali kot se je izrazil v avtobiografskem romanu *Pavlihova kronika* (1964): »Zločin in kazen je Javorja omamil, da je neki dan zamudil pouk in bi bil skoraj doživel srčni napad«. Kot slovanski romantik je bil Kozak ponosen, »da je vzhod nadkrilil zahod s Tolstojem in Dostojevskim«,⁴ kot masarykovec se je vnel za idejo, da je edina in najgloblja tema svetovne zgodovine »boj med vero in nevero« ter »ob Tolstoju in Dostojevskem občutil njen najsilnejši umetniški obraz«,⁵ kot čustveni subjektivist, ki je zrasel ob subjektivizmu moderne, je z Dostojevskim »veroval v mistično poslanstvo trpeče ruske duše«. ⁶

Po letu 1918 je Dostojevski razgibaval pesnike, estete, razburjal politike, kot psihološki pojav je zaposlil tudi teoretika psihiatra. Med pesniki moremo navesti Mirana Jarca, Srečka Kosovela in Franceta Vodnika, med pripovedniki še naprej Vladimirja Levstika pa tudi Franceta Bevka, Ivana Preglja, dramatika Bratka Krefta in Slavka Gruma, v tridesetih letih pa pripovednika Vladimirja Bartola. Od estotov in literarnih teoretikov so ga obravnavali Jakob Kelemina, Ivan Prijatelj, Janko Lavrin, Josip Vidmar, Filip Kalan in Anton Ocvirk. Številne je vznemirjal zlasti roman *Besi*, ki so ga v Sloveniji prevedli 1919. Kasnejši Dostojevskolog Bratko Kreft si je prvi pogled na revolucijo ostril prav ob tem romanu.⁷ Srečko Kosovel je leta 1922 bral *Zločin in kazen* in tvegala izjavo: »Zdi se mi, da je največji pisatelj Evrope, večji kot Shakespeare. Dostojevski bi moral biti vzor globočine srca in duše, on in nihče drug.«⁸ Očaran ga je tedaj prebiral tudi Miško Kranjec in si želel, da bi pisal sicer po svojem srcu, po umetniškem načinu pa kot »onadva: Dostojevski in Cankar«. ⁹ Moralni nemir, ki ga je zbujal pri povojni generaciji, je nemara najbolje opisal Filip Kumbatovič z besedami: »V napeto ozračje povojnih let je nenadoma segel nov dogodek. Nekdo je prinesel knjigo: *Zločin in kazen*. Prebirali smo jo pod klopjo med šolskimi urami, doma smo jo skrivali pod zvezki in

² Ivan Prijatelj, *Domovina*, glej umetnik! Cankarjev zbornik, 8. Ljubljana, 1921.

³ Juš Kozak, *Celica*, Ljubljana, 1932.

⁴ Kot pod 3.

⁵ Juš Kozak, *Blodnje za lepoto*. Ljubljana, 1940.

⁶ Kot pod 3.

⁷ Božidar Borko, *Pogovor z Bratkom Kreftom*. Dialogi, 1971. Maribor.

⁸ Srečko Kosovel, *Kritika, gibalno življenje in umetnosti*. ZD III. Ljubljana, 1977.

⁹ Franc Zdravec, *Poet prekmurskih ravnin Miško Kranjec (1908–1983)*, 276. Murska Sobota, 1988. – Prim. tudi: F. Z., *Miško Kranjec (1908–1935)*, 47–49. M. S., 1963.

jo žrli, kadar je šla mati iz sobe. Bili smo vsi osupli. Sprehajali smo se dolgo v noč po samotnih potih v parku, se zbirali po temnih kotih ter se do nezavesti prepirali o vprašanju: Zakaj jo je ubil?«¹⁰

Velike epske figure so s svojo duhovno demonijo in strastmi, z notranjimi spopadi med vero in nevero, z ostrino dvoma iz paradoksa, z moralno razdvojenostjo, s silovitimi in tragičnimi dejanji potemtakem pretresale generacije slovenskih pisateljev in literarnih izobražencev. Naša naloga je zarisati krivuljo učinkov na njihove glavne in stranske teme in motive, pri tem pa se opreti na trdna literarno zgodovinska dejstva: na citat iz tekstov Dostojevskega, na avtorsko priznane ali drugače dokazljive zveze z njegovimi deli, kamor spadajo tudi teoretske in kritiške obravnave njegovih estetskih in moralnih načel.

Dostojevski ter psihološki in avtobiografski roman in druga proza. Posebna naloga slovenske literarne vede je raziskati delež Dostojevskega na črti slovenskega psihološkega romana in novele. Nekaj primerjav je sicer že opravljenih, vendar zajemajo relevantno gradivo le parcialno. Na seznamu te naloge sta prva vsekakor Ivan Cankar in Izidor Cankar. Na Ivanov primerjalno najbolj dokazljivi roman *Nina* (1901) je opozorilo več literarnih zgodovinarjev, podrobneje pa o podobnostih in razločkih z romanom *Bele noči* in novelo *Krotko dekle* razpravlja Janko Kos ter nahaja več podobnosti v monološkem pripovedovalčevem položaju in v zunanji kompoziciji pripovedi, manj pa v notranji razporeditvi snovi in dogodkov.¹¹ Še največ sorodnosti je videti v pripovedovalčevem monologu ob umirajočem dekletu oziroma ob mrtvi ženi, torej na oblikovalni ravni teksta. Drugačno primerjavo ponuja roman Izidorja Cankarja *S poti* (1913). Zanj sicer ni moč navajati konkretnega romana Dostojevskega, pač pa tisto, kar je Izidor Cankar nekaj let pred svojim tekstom imenoval »umski užitek« ob osebah Dostojevskega in njegovo »umsko delo« v umetniški prozi. Mar ni namreč tudi »dvojno-enojni jaz«, mar nista Fritz in njegov dvojnik v Cankarjevem romanu umski in moralni bitji, ki terjata od bralca zahtevno umsko delo, zmožnost za dialektiko, za umevanje paradoksov? Njun dialog kipi od umskega naboja, ironije, paradoksov, ko se vprašujeta o lepoti, morali, umetnosti, znanosti, ali pa ko Fritz zavestno smeši svoje delo, muči sam sebe in okolje. Pri določanju evropskih ordinat Cankarjevega romana, skratka, najbrž ne bo več mogoče ob avtorjevem odporu do impresionistično-dekadentne duševnosti preslišati glasu velikega psihologa-realističnega, kot je zapisal Cankar leta 1907, realista, ki zna oblikovati »umska in moralna bitja, ki jih ni mogoče razumeti brez umskega dela in pri katerih je užitek nujno umski«. ¹²

V prvem desetletju so nastale opazne zveze tudi Levstikovih novelskih in romanesknih oseb z osebami Dostojevskega. Tudi pri Levstiku je srečati strastne, nihilistične umovalce in razčlenjevalce lastne biti, osebe s »titanskimi manifesti ...

¹⁰ Filip Kumbatovič, Fjodor Mihajlovič Dostojevski, Bratje Karamazovi. Osem slik iz romana. Modra ptica, 1934/1935. Ljubljana.

¹¹ Janko Kos, Primerjalna zgodovina slovenske literature, 170–171, 179. Ljubljana, 1987.

¹² Izidor Cankar, F. M. Dostojevski, Ponižani in razžaljeni. DS, 1907. Ljubljana.

vsemogočnega Jaza«, kakršen je na primer Kirilov v Besih, in ki se kot ta »človek-bog« s samomorom zedinijo z »vsemogočno dušo sveta«. Strastna monološka dialektika Levstikove novele *Prijatelj Satan* (1906) še posebej spominja na ruskega »maga«. Nič manj strastni razumar je tudi zdravnik v Levstikovem romanu *Blagrodje doktor Ambrož Čander* (1909), razdvojenec, ki niha med voljo po skladnosti in med patološkim erosom, in ki se opazuje s »hudobnim razumom«, umsko nadzoruje svojo ljubezensko »komedijo« ter se dogaja na podoben način kot Stavrogin v postumno objavljenem IX. poglavju Besov: »Ja posmotrjel na sebja so storoni«. Prezavestni »Jaz« kroži nad seboj s svojim demonskim razumom. Tudi v zbirki novel *Obsojenci* (1909) ima Levstik psihološke teme, še posebej »nemoralneže«, kakršen je *Rikard Malloprou*. In njegova politična povest *Dejanje* iz leta 1936? Žigosanje oznanjevalcev političnih idej in njihovih fanatičnih privrženecv, ki v imenu politične ideje opravičujejo vsakršno nasilje; vsa umovanja o zločinu, krivdi, o »dejanju« nasploh, vse to sicer je Levstikova izvirna pisateljska kretnja ob tedanjem jugoslovanskem in evropskem političnem dogajanju. Toda v ozadju ne kaže spregledati niti Zločina in kazni niti Besov. Tudi v načinu Levstikovega pripovedovanja so sledovi umetnika, ki ga je Levstik tolikanj prevajal, na primer ohlapno in dolgovezno pripovedovanje pa nepričakovano dopolnjevanje zgodbe s še neznanim in nič pričakovanim. Toda pri Dostojevskem služi oboje dramatični, živi, napeti pripovedi, pri Levstiku pa ostajata le ohlapnost in dolgoveznost.

Kažipot Dostojevskega v notranjost človeka, k »duši« je zvabila tudi humorista Frana Milčinskega, da je napisal psihološko novelo *Mutasti birič* (v knjigi *Muhoborci*, 1912). V njej se morilec izpoveduje in razčlenjuje svojo preganjalsko vest, dokler se nazadnje ne obesí. Milčinski je sam opozoril, da je novelo zasnoval blizu romana Zločin in kazen in da je novela romanu tematsko blizu. Kakor v romanu, se tudi v njej muči »razkolnik«, razdvojenec, ki ne obvlada svojega hudodelstva nad življenjem svojega bližnjika.

Med prvo svetovno vojno se je na Dostojevskega naslonil Fran Albreht in sicer »primerjalno«. Roman Bratje Karamazovi je namreč uporabil kot primero za otroke, ki jih je oklical kot upanje in jamstvo za narodovo prihodnost, za »edino tolažbo v sili in stiski ljudstva«. V črtici *Otroci* (1917) pripoveduje slovenskim otrokom o Ivanu, Mitji in Aljoši Karamazovih, po njih pa »njihovo lastno povest«. Pripovedovalec spremeni Mitjevo usodo, njegovo trpljenje in nedolžnost v prispodobno trpljenja, pomlajenja in očiščenja slovenskega naroda, hkrati pa obžaluje, da je smrt Dostojevskega »prekinila ta najgloblji poem človeške duše.« Ob pogledu na »cvetočo trojico« otrok je potemtakem za pomemben simbolični namen uporabil »najglobljo in najboljšo knjigo«, kakor jo je »doživel sam v svoji duši«.

Dostojevskega je iskati tudi za nekaterimi slovenskimi ekspresionističnimi romani, saj je »drama duše« izrazita tema ekspresionistične proze. Ivan Pregelj je v začetku dvajsetih let upodobil katoliškega in protestantskega duhovnika, ki sta vsak po svoje strastna duhovna in ljubezenska razkolnika, dramatično razpeta med duhom in krvjo, bogom in satanom (*Plebanus Joannes*, 1922, *Bogovec Jernej*, 1923), oznanjevalca dobrega, ki padata v zlo. Kot Vladimir Levstik, je tudi Pregelj rabil nagel pripovedni obrat ali presuk, vgrajeval nepričakovano oziroma tisto, kar se vriva »vmes«. Na primer: »Tedaj pa se je zgodilo nepričakovano nekaj, česa ni nihče pričakoval, najmanj pa Katra sama.«

Kakor je res, da je na slovenski generacijsko-avtobiografski roman vplival tudi francoski in nemški vojno-generacijski roman, je perav tako res, da sta Juš Kozak in Bratko Kreft – nemara tudi Miran Jarc – našla motivacijsko iztočnico pri ruski avtoriteti tega pripovedno-izpovednega žanra. Nič čudnega, da so *Zapiski iz mrtvega doma* bili spodbuda tistim, ki so razmeroma mladi pisali roman o sebi in svoji generaciji. »Avtobiografi« niso imeli enakih namenov in ciljev. Da je nekdo hotel biti predvsem ostri analitik in tožnik samega sebe in šele potem tudi okolja in razmer, drugi pa je hotel pokazati, da je bil posameznik žrtev razmer, da je torej nekdo pisal predvsem roman o sebi, drugi pa svojega in še roman generacije, nam med drugim povesta motivaciji, s katerima je Dostojevski utemeljil *Zapiske iz mrtvega doma* in tam učinkujeta kot dopolnjujoča se celota, v slovenskih primerih pa pojasnjujeta dva različna pripovedna namena.

Juš Kozak navaja v romanu *Celica* (1932), kjer pripoveduje o svojem življenju v jetnišnici leta 1914, tole mesto iz Dostojevskega: »Čeprav sem življenje v celici težko prenašal, se mi je vendar tako godilo, kakor pravi Dostojevski nekje v »Zapiskih«: 'Osamljen po duši sem pregledoval vse svoje preteklo življenje, sodil samega sebe neizprosno in strogo ter včasih v nekaterih urah celo blagoslavljaj svojo usodo, da me je poslala v to samoto, brez katere bi ne bilo niti te sodbe nad seboj niti tega strogega pogleda na prejšnje življenje.'« Bratko Kreft pa si je za motto romana *Človek mrtvaških lobanj* (1929) izbral tale odlomek iz »Zapiskov«: »Vidite, takrat bodo »Zapiski«, kakor so vaši, potrebni in bodo marsikomu rabili za gradivo, samo da so odkritosrčni, naj bodo sicer še tako zmedeni in slučajni. V njih se bodo hranile vsaj nekatere resnične poteze, iz katerih bo lahko uganiti, kaj vse se je skrivalo v srcu marsikaterega mladega človeka iz tiste nemirne dobe.«

Kozakov pripovedni namen je torej bil: pregledati predvsem svojo usodo, soditi predvsem sebe, napraviti račun s tisto osebo, ki roman pripoveduje. Kreft se ni zadovoljil s samoanalitično kritiko: odkritosrčnost do sebe, račun s seboj vsekakor da, vendar tak račun, da je tožena tudi »nemirna doba« in še tak, da dobi bralec vpogled v skupno dogajanje. Ne glede na »objektivne« osebe si je Kozak komaj upal prestopiti osebno stvarnost, Kreft je hotel biti tudi generacijsko objektivnen, osvetliti, s čimer se je moral otepati »marsikateri mlad človek« povojnih let.

Podobno kot Kreft je v romanu *Novo mesto* (1930), ki ga je pisal skoraj vse desetletje, ravnal tudi Miran Jarc, le da je svoje in drugih zorenje omejil na vojna leta. Jarc je že šestnajstleten, leta 1916. izjavljaj, da je Zločin in kazen napisal »globok dušeslovec«. ¹³ Ko je čez tri leta poskušal opredeliti umetnost, se je skliceval tudi na Dostojevskega: »Umetnost je pot k Bogu, pot k Bistvu vsega. V tem me je posebno utrdilo študiranje del titanov, kot so Dostojevski, Whitman, Tagore, Wagner...« ¹⁴ Leta 1919 je že precej določno govoril o temeljnem nasprotju v človeku, o razcepu na »sovražni« duševni komponenti razum – čustvo, ter aforistično opisal njuni lastnosti: »S svedrom misli vrtam svojo dušo in rane lečim z melodijami čustev«. ¹⁵ Jeseni 1922 pa je napovedal odpor do razuma, ga metafo-

¹³ Miran Jarc, pismo Božidarju Jakcu, 17. III. 1916.

¹⁴ Jarc, pismo Joži Glonarju, 28. avg. 1919.

¹⁵ Jarc, pismo Jakcu, 11. jan. 1919.

rično imenoval »Satan« ter ga stavil kot etično nasprotje dobremu »Bogu«. Sporočal je, da bo pisal drame, za mentorja imel Sv. pismo, dejanje pa bo »boj med Satanom in Bogom«. Dodal je še, da je »človeka največja zmaga v tem življenju – premagati razum!«¹⁶

Odkod tak siloviti navdih proti razumu? Mar ne tudi in predvsem iz romana *Besi*, ki je izšel v slovenskem prevodu leta 1919? Skepsa Šatova v znanost in posredno v razum je učinkovala na velik del ekspresionistične generacije, ki je videla v svetovni vojni posledico, izraz znanosti, razuma, civilizacije. Jakob Kelemina je leta 1922 takole vprašal slovenske ekspresioniste in še zlasti Mirana Jarca: »Kam vede struja, ki zametuje razum in se opira na intuicijo«, struja, ki išče človeka le »z notranjim čutom, slutnjo, intuicijo«, manj ali celo nič pa z razumom? Kam struja, ki se sklicuje na Dostojevskega in menda po njegovem zgledu stavi v ospredje pisateljske kamere duševne dogodke in ki se vzoruje pri njem tudi tedaj, ko hoče le subjektivno mistično religijo, ki je ne motita razum in dogma?«¹⁷ Jarc je v številnih tekstih izpovedal dvom v civilizacijo, jo imel za produkt razuma, dvomil v Evropejca, ker je s skepsa, z razumom, s tem »črnim kapitanom«¹⁸ v sebi zadušil »vzhodnjaško mistiko«.¹⁹

Povest *Bog in pustolovec* (1922) je imel za odvod trenutka, ko se mu je »lepi videz (Apoliničnost) razklal in ko so se mu (zame) odprla strašna vrata v carstvo Satana in Boga«.²⁰ Podoben razdor je zato, ker ga je obletaval dvom, izpovedal tudi v eseju »O, človek!« ter v noveli *Črni čarodeji* decembra 1922. Junak te novele Molj oznanja namreč Jarčev nazor o največji človekovi zmagi: »Največja zmaga v življenju je premagati razum. Razum? Da. Kajti Bog je izven pojmovanja in če hočemo gledati Boga, moramo oslepiti intelekt.« Epska oseba Molj je duhovni sorodnik Šatova, pristaš njegove načelne skepse v razum.

Poslej Jarc dolgo ni odnehal s kritiko razuma, racionalizma, tehno-civilizacijsko usmerjenega izobraženca. V črtici *Razprožajoči se valovi* (1924) pripovedovalec spet označuje razumski pol kot individualistični pragmatični »jaz«, imenuje ga tudi »temni prijatelj«, ki zanemarja in odklanja čustva in s tem »pretvarja bučni slap življenja v leden kip«; še več, človeka odvrča od lepote, od velike sinteze duhčustvo, kakor je takšno sintezo imenoval Dostojevski, ter človeka dramatično osamlja. Oholi razum sicer zagotavlja »varnost«, a njegovo jamstvo sta izumetničnost in prevara.

Šatov pripisuje znanosti in razumu podrejeno vlogo oziroma »samo podrejene in uslužnostne naloge« v narodnem življenju. Po njegovi presoji vodi ljudstva popolnoma drugačna moč, kot je razum, namreč »potrjevanje lastnega bivanja in zanikavanje smrti« pa tudi »duh življenja... (to je) iskanje svojega boga, popolnoma svojega«. Jarc je to zamisel Šatova prenesel z ljudstva na posameznika ter iščočemu subjektu in njegovemu razumskemu polu pripisal podrejeno nalogo. Da bi dokazal nespornost dvoma v razum, je celo desetletje snoval in objavljal

¹⁶ Jarc, pismo Jakcu, 22. okt. 1922.

¹⁷ Jakob Kelemina, Pogledi na sodobno pesništvo. LZ, 1922.

¹⁸ Jarc, Ognjeni zmaj. (Poetična drama). DS, 1923.

¹⁹ Jarc, Umetnost in življenje. DS, 1924.

²⁰ Jarc, pismo Jakcu, 16. dec. 1922.

odlomke poetične drame *Vergerij* (1927–1932) ter jo prisiljeno končal z Vergerijevim branjem evangelijev v ječi. »Dvoboj med razumom in intuicijo«, med inženirjem in pesnikom se tukaj končuje s polomom intuitivca ali vsaj z načelnim slovesom od njega.

Mirana Jarca so kar naprej privlačevali »kaos«, »alogizem«, »večni obraz sveta z druge strani«. Naj je pisal o Proustu, o Kafki ali o Gideu, zmerom znova je zadeval tudi na Dostojevskega. V eseju o Proustu se je na primer spomnil, da je »alogizem našel odličnega zagovornika v Dostojevskem« ter enega tudi navedel, namreč: »Dvakrat dva je štiri, – gospoda, to že ni več življenje, ampak začetek smrti... Priznam, da je 'dvakrat dva štiri' prav mična stvarca, ampak nič slabša od nje ni 'dvakrat dva je pet'...«²¹ In človekova »varnost«? To je seveda zgolj izumetničenost, zelo tenka plast, ki pod njo nenehoma ždi »elementaren strah pred kaosom ... in se znova polasti vsakogar, ki se drzne odstreiti 'tenko plast (te) izumetničene varnosti' in pogledati večni obraz sveta z druge strani. Tak je pogled Dostojevskega, Kierkegaarda in vseh tistih, ki jih strastno peko vprašanja smrti in življenja, krivde in kesanja, kazni in milosti; tak je tudi Kafkin pogled.«²² André Gide pa podobno kot »Dostojevski hoče na dnu krščanstva najti skrito praupornišvo, ki pa je nasprotna oblika najgloblje vdanosti. Vdanost in samozatajevanje pa vodita v odrešenje.«²³

In najtežji lastni Jarčev paradoks? Šatovski nasprotnik razuma in civilizacije je ravno s »svedom razuma« občutno zmanjšal intuitivnost svoje lirike, proze in poetične dramatike; in prav nič manj zmanjšal v njih tudi, kar je še posebej občudoval pri Dostojevskem: »slovansko anarhično« erotiko in »razpaljenost stilizacij«.²⁴

Dostojevskemu se nazadnje niso mogli izogniti tudi pisatelji, ki so sprejeli Freudovo teorijo osebnosti, sanj in podzavseti, umetnost pa imenovali kot sublimacijski posledek nečesa zavrtega, potisnjenege, neizživetega. Taka sta bila psihiater in dramatik Slavko Grum in pripovednik Vladimir Bartol, ki je v tridesetih letih precej pisal o Freudu.

Slavko Grum je leta 1931 izjavil, da preko temeljnih izsledkov teorije podzavesti »ne more noben sodobni pisec«, vendar takoj dodal, da »je že Dostojevski intuitivno operiral z vsemi elementi podtalne psihologije, ko znanost še davno ni zabeležila nobenega psihoanalitičnega izsledka«.²⁵ Izjava omogoča sklepati, da je dobro poznal literarizirano »psihologijo« Dostojevskega. Tudi Bartol je priznal, da je Dostojevski napravil nanj močan vtis. Ob »analitični metodi« Edgarja Allana Poea je leta 1932 trdil, da je psihološka analiza v literaturi sicer samo del splošne analitske metode, vendar močno označuje psihološki roman na črti Dostojevski – Andrejev – Joyce. Prav tako označuje ta metoda tudi znanstveno utopični,

²¹ Jarc, Marcel Proust. LZ, 1927.

²² Jarc, Franz Kafka. DS, 1931.

²³ Jarc, Evropski duh v sodobni francoski književnosti. LZ, 1927.

²⁴ Jarc, Pesniki samote. Pirandelovstvo v francoski književnosti. Jutro, 1926, št. 145. Ljubljana.

²⁵ Božidar Borko, Razgovor z dr. Slavkom Grumom. Jutro, 1931, št. 216.

fantastično grozotni ali groteskni in tudi detektivski roman, kar vse se steka in preteka tudi po romanih Dostojevskega.²⁶

Bežen pogled na omenjena slovenska literarna dela in naštevke izjav o Dostojevskem kličeta seveda temeljite in sistematične analitične raziskave, ki naj šele prav osvetli globinski učinek romanov Dostojevskega na slovensko literaturo v prvi polovici XX. stoletja. Tega učinka pa ne bo prav predstavila nobena primerjalna študija, ki bo prezrla, da je slovensko literarno in politično zavest v dvajsetih letih še prav posebej vznemiril roman *Besi* in da segajo njegovi učinki mimo Jarca in Levstika še do drugih pesnikov in pripovednikov.

Roman Besi in Slovenci. V prvih povojnih letih so ga sprejeli kot preroški roman o evropskih in še posebej ruskih družbenih prelomih, o vojni in revoluciji, v njem pa so nahajali pobude in dodatne zagone nekateri tedaj akutni motivi pesniške zavesti in prakse. Tudi slovensko psihiatrično vedo je Dostojevski pritegnil nase prav s tem romanom. Konec tridesetih let je Juš Kozak iskal pravzrok Besov v pisatelju samem, v njegovem verskem dvomu in posebni volji, »da bi z gogoljevskim spreobrnjenjem zadušil svoj razum«. Seveda je Dostojevski ustvaril silovito podobo »duhovnih struj in dvomov takratne družbe«, toda resnico o sebi je zamolčal: bila pa je »pekel njegove nevere«. Zato je imel Kozak Bese za odvod avtorjevega sovraštva do sebe in bližnjika: »Malokdo je znal sebe in človeka tako sovražiti, zato ni nič čudnega, da mu je s tako živo plastiko uspelo naslikati 'Bese' v družbi. Skrajni individualist se je poskušal odrešiti v mističnem altruizmu, a ekstaze njegovega razuma in narave pričajo prezgovorno o vulkaničnih izbruhih in bojih proti vdanosti in ljubezni, s katero je poskušal sebe in človeka odrešiti.«²⁷ Slovenci so v dvajsetih letih omejevali to realistično jedro romana in umetništva Dostojevskega sploh, omejevali z romantičnimi oznakami, kot so nacionalni značaj, etnično-psihološka določenost, bolezen ruske »duše« in podobno.

»'Tiskovna zadruga' ne bi mogla izdati boljše knjige ob primernejšem času, nego je danes prevod tega dokumenta k zgodovini križane Rusije.« S temi besedami je Bese postavil v slovenski kulturni prostor Vladimir Levstik spomladi leta 1919, ko je ob svojem prevodu napisal članek z naslovom *Revolucijski epos Dostojevskega*.²⁸ Leta 1924 je natisnil še prevod IX. poglavja *Stavroginova izpoved*, tedaj dve leti po prvi objavi v Sovjetski zvezi, ter izpoved imenoval »poslednji ključ do zagonetnega značaja glavnega junaka Nikolaja Vsevolodiča Stavrogina.«²⁹ Drzna »izpoved« je mogla še bolj vznemiriti tedanje etične samovpraševalce, stopnjevati njihovo iskanje »vsečloveka« oziroma je še bolj razmaknila prepade človekove notranjosti, izostrila misel o nujnosti samoobtoževanja, s simboliko otrokove vzdignjene pesti »proti meni« razvnela »črva vesti«. Stavroginovo moralno spoznanje, da si človek mora odpustiti sam, ker ni nikogar, ki bi mu odpustil – hkrati zelo značilen Cankarjev moralni aksiom – je nemara pripravilo Kosovela

²⁶ Vladimir Bartol, Edgar Allan Poe. *Modra ptica*, 1932/1933.

²⁷ Juš Kozak, kot pod 5.

²⁸ Slovenski narod, 1919, št. 122. Ljubljana.

²⁹ Dostojevski, prev. Levstik, *Stavroginova izpoved*. LZ, 1924.

do izjave, da Cankarja in Dostojevskega prav razume šele vojno-povojna generacija, ki je sodoživela človekov in kajpada lastni moralni »padec«.

Bojevala se je s svojo osebno duhovno in moralno podobo in za človekovo moralno podobo sploh, se vpraševala o smislu in vrstah revolucije, hotela subjektivno ali neposredno občevati z bogom, poviševala vrednost čustva in dvomila v učinke razuma, verovala predvsem v kulturo, klicala po človečanstvu, peklo jo je hudodelstvo minule vojne. Nič manj je iskala svoj nacionalni obraz, ker so narod razkosali na štiri države, pri tem pa proti nacionalizmu postavljala narodno-kulturno sintezo. Roman Besi so ji pomenili rudnik za umske navdihe, za pritrjevanja in za ugovore presojam junakov Dostojevskega.

Nekaterim Slovencem je v Besih ugajal rusko nacionalni mesijanizem, kakor ga izpoveduje Šatov. Pisatelj Ivan Lah je navajal misel Šatova o človečanskem poslanstvu velikega ruskega naroda, njegovo stališče proti nihilističnemu radikalizmu šigaljovščine ali črednega reda, ki zasužnjuje posameznika.³⁰ Pritrjevali so mnenju Dostojevskega, da je prav Rusija poklicana ustvariti človeštvu nove etične temelje, ker sledi »večno resničnim nepopačenim naukom Krista«. V tem smislu naj bi poleg Bratov Karamazovih bili zlasti Besi prava preroška knjiga.³¹

Prej ko slej bo potrebno odgovoriti na vprašanje, ali nacionalno mesijanistična miselnost Dostojevskega ni nemara pripravila tudi kritika Josipa Vidmarja, da je pričel razmišljati, kasneje pa tudi pisati o zgodovinskem položju malih narodov in postaviti teze, da je njihovo poslanstvo predvsem kulturno, manj pa civilizacijsko, skratka, ali nima njegova knjiga *Kulturni problem slovenstva* (1932) svojih korenin tudi v narodno mesijanistični filozofiji Dostojevskega.

Toda vrnimo se v leto 1919!

Joža Glonar je maja 1919 dokazoval, da je boljševizem »psihološko le pendant oblomovstva«. Epske in dramske osebe ruske klasične literature Čacki, Beljtov, Rudin, Foma Gordjejev namreč potrjujejo »bolezen volje«, tj. lenobo, kakor jo pooseblja zlasti Oblomov ter skupaj z njim pomenijo nihilistično vdajo duhovne in telesne moči ruskega naroda, zaradi česar je Dostojevski v romanu *Idiot* upravičeno vzkliknil: »Ukloni se, lenuh, delaj!« Pasivni tip je sedaj sicer priklical aktivnega, le da ta podžiga nizke strasti in »analfabetske tolpe« zavaja s prevratno idejo.³² Glonarjev psihopolitični odvod »boljševištv« iz ruske klasične literature, ki naj bi Slovence prepričal, da je bila oktobrska revolucija le stvar ruske duše in se jih zato prav nič ne tiče, je istega meseca povečal še Levstik v članku o »revolucijskem eposu«. Revolucija je bila tudi po njegovi presoji pojav »gole duše plemena«, etnopsihološka posebnost in katastrofa ruske duše, zaradi česar bi posiljeval »slovenski karakter, kdor bi njene ideje razširjal po Sloveniji«. Levstik je boljševikom priznal »semtertja kako svetlo točko in pozitiven moment«, a razdvojenost in katastrofičnost, kot ju poudarjajo Besi, naj bi jim ostala in nas mora opominjati. Levstik je tudi opazil, da je Dostojevski s karikaturou Karmazinova-Turgenjeva grajal kulturno zahodnjaštvo in ga obdolžil sokrivde za boljševizem. Predvsem pa

³⁰ Ivan Lah, Nazori o poklicu slovanstva. Ob sedemdesetletnici Jožefa Holečke. LZ, 1923.

³¹ Dostojevski, prev. Vlado Borštnik, Bele noči. Mali junak. Uvod. Ljubljana, 1920.

³² Joža Glonar, Boljševištv in oblomovstvo. Slov. narod, 1919, št. 115, 116.

je v Besih videl opomin in naročilo, da zgodovinskega dejanja ni mogoče uresničiti z nasiljem, ampak le z »ljubeznijo«, na duhovni način, ter končal s pozivom, da »sredi razdobja, ki ilustrira Bese Dostojevskega s krvjo vesoljne Rusije in teži za tem, da bi jih jutri s krvjo sveta, ne moremo ostati gluhi za to, kar nam govori eden največjih duhov tvorcev o enem največjih vprašanj.«

Tudi psihiater Alfred Šerko, ki opisuje Dostojevskega kot psihopatološkega umetnika, ki pa je še ustvarjal, ker obvlada rezke duševne krize in konflikte oseb, da učinkujejo kot »moralno razsodna in za svoja dejanja moralno odgovorna bitja«, je trdil, da so Besi »analiza prvotne zasnove prevrata v Rusiji« in da je Dostojevski »prerok pravočasno vzdignil svoj glas«, pravočasno tudi za Slovenijo, ker tudi v njej odmeva »silni vihar« in se hoče uresničiti program Pjotra Stepanoviča Verhovskega, po katerem je sistematično omajati družbo, narod, vsa pozitivna načela, zato da bi ljudje zažejali po rušilni ideji, jo »vzeli mahoma v svoje roke ter razvili prapor upora«. ³³ Daleč zmernejši je bil Fran Saleški Finžgar, saj Besov ni štel za nujnega predhodnika »sedanjega ruskega časa, celo boljše vizma«, ampak le za »zgoščen refleks ruskih razmer, iz katerih je morala najti duša izhod, četudi zelo krvav in žrtev poln«. Ker ni poznal socialnega ozadja Besov, pa se je vendarle čudil, da je ruska narodna »čud«, ki ima toliko izrazov za nežna in globoka čustva, doživela tako katastrofičen izhod. ³⁴ Ivan Prijatelj je leta 1925 menil, da je ta roman »šele danes po veliki katastrofi Rusije postal modernejši nego je bil kdaj ter sklepal, da je Dostojevski verjetno sovražil absolutizem Nikolaja I. enako močno kot »individualnost nivelizirajočo diktaturo komunizma« in da bi nemara raje živel v katorgi, kot v Fourierovi komunistični »falansteriji«. ³⁵ Kmalu za tem je Bižidar Borko opomnil, da se je v dramatičnem boju idej nazadnje »pojaval izbruh ‚besov‘, ki ga je bil Dostojevski slutil in napovedal«. ³⁶ Slovenci so poznali tudi misel Augusta Spenglerja, da bo Rusija zahodu iztrgala plamenico omike, ker je pravi graditelj nove in devete civilizacije samo Dostojevski. N. K. je prepričeval, da »oktobrska katastrofa še ni popolnoma razdrla Spenglerjeve napovedi«. ³⁷ Nazadnje je Evgen Spektorski, ruski emigrant sociolog in filozof, imenoval Dostojevskega za realističnega preroka, ki je v Besih napovedal svetovno vojno, rusko revolucijo in nastop komunizma, ter dodal, da ruski izobraženci šele sedaj na tujem »s trepetom čitamo strani velikega realista, ki mu je bila naklonjena preroška daljnovidnost...«. ³⁸

Drugače kot nekateri Slovenci in Spektorski je Bese razumel emigrant Nikolaj Berg. Po njegovi presoji v romanu sicer je »narisan izbruh revolucije«, tudi ideologija izbruha se pokriva z »negativno stranjo današnje ideologije«. Toda roman opozarja tudi na glavni vzrok revolucije, na nasprotje in na spopad ruske plemiške gospode in tlačanskega ljudskega elementa, ki ga predstavlja tlačanov sin Šatov. Vzrok revolucije je zaničevalni in izkoriščevalni odnos gospode do nižjih

³³ Alfred Šerko, »Besi«. LZ, 1919.

³⁴ Fran S. Finžgar, F. M. Dostojevskij, Besi. DS, 1919.

³⁵ Ivan Prijatelj, Fjodor Dostojevskij. LZ, 1925.

³⁶ B. Borko, Nikolaj Berdjajev. LZ, 1927.

³⁷ Anton Debeljak (N. K.), Razpad zapadne kulture. Jutro, 1924.

³⁸ Evgen Spektorski, Dostojevski in realizem. LZ, 1931.

razredov. Po Bergovi presoji je slika revolucionarnega gibanja v romanu pregrda, omejena je na šigaljoščino, na leglo brezosebne enakosti, na ljudi brez želja, brez Cicerona, Kopernika in Shakespeara, takšna, da želje pripisuje le despotom ali »odrešenikom«. To je seveda očitna slabost Dostojevskega. Priznati pa mu velja, da je razgrnil razredni razkol in vzrok revolucije. Berg je slovenskim pisateljem in emigrantom vrgel rokavico, češ: »Dostojevski je oznanjal enakost in bratstvo to je edina pot nazaj v domovino. Vstran z aristokratskim 'ponosom', mužik ima enake pravice kot mi.«³⁹

Motivno stičišče med slovenskimi pesniki in romanom Besi je tudi vprašanje o vrsti revolucije. Razen Mileta Klopčiča, ki je pesniško zbirko *Plamteči okovi* (1923) posvetil Leninu in se zavzemal tudi in predvsem za proletarsko revolucijo, je večina drugih, tudi onih z delavskimi motivi, oznanjala razredno spravo in se potegovala za personalno revolucijo. Srečko Kosovel jo je v sonetu *Revolucija* odmaknil na »potem«, »zdaj (pa) je treba borbe v nas«. Večina je verovala, da novi etični red ali »socializem« lahko pride le od »znotraj«.

Kakšno oporo so personalisti dobili v Besih? Dostojevski poudarja v njih religiozna in duhovna načela, ki seveda niso sovražna revoluciji, kadar ta ne izganja duhovnih vrednot. Zavrača pa Verhovskega, ki ruši že zato, da poruši, zavrača radikalni nihilizem, šigaljoščino, nasilje, »svežo kri«, skratka, način, ki ne upošteva vse človeške narave, »ne potrebuje žive duše«; zavrača zunanjo, racionalistično revolucijo, ker je po njegovem le »popol-resnica«, ta pa je najhujši despot, saj zaslužni vse, tudi znanost. Življenje je ljubiti, bivati je duhovno silovito. tako pa biva, kdor premaga najprej sebe. Navajali so tudi Nikolaja Berdjajeva, ki se je odvrnil od Marksa in trdil, da je »začeti z duhovno revolucijo, kakor jo je propovedoval Dostojevski«.⁴⁰

Ne samo Janko Lavrin, ampak tudi Ivan Prijatelj je zagledal v Besih pravo rojstvo personalizma oziroma »etičnega individualizma.« Prijatelj je navajal iz teksta »Zimske opazke o poletnih vtisih« (1863), kjer Dostojevski izpoveduje svojo zamisel »etičnega individualizma«, odklanja gesla francoske revolucije *liberté, égalité, fraternité*, ker ne zagotavljajo resničnega bratstva; poteguje se za »osebnost višje stopnje«, ki se obvlada, se zna žrtvovati, odklanja pa socializem, ki temelji na gmotni razdelitvi dobrin, odklanja egoizem in sebični »Jaz«, odklanja Velkovskega v *Ponižanih in razžaljenih*, ki trdi »vse je za mene in ves svet je ustvarjen za mene ... na dnu vseh človeških kreposti leži najgloblji egoizem«.⁴¹

V kontekstu »pronalne revolucije« se je vprašati, kam po smislu spada Kosovelov verz »Evropa umira – Rusija vstaja« iz leta 1925? Ali mu je za ozadje priznati oktobrsko proletarsko revolucijo, tem prej, ker je pesnik leta 1925 pristajal tudi že na popoln podor meščanske družbe, iz katerega šele naj vstane novo človečanstvo, ali pa je »vstajenje« povezovati s personalističnim predlogom Dostojevskega, z njegovim etičnim individualizmom? Da kapitalistična civilizacija in etika dušita kulturo in posameznika, sta trdila oba, Dostojevski in Kosovel. Toda

³⁹ Nikolaj Berg, Junaki Dostojevskega in ruska revolucija. LZ, 1922.

⁴⁰ Janko Lavrin, Dostojevski. Nietzsche. Tolstoj, 120. Ljubljana, 1937.

⁴¹ Kot pod 35.

zdi se, da Kosovel ni mogel sprejeti filozofije Dostojevskega o mesijanistični nalogi ruskega naroda, ne kulturnega poslanstva, ki ga je Dostojevski rezerviral za »izvoljeni narod«, kajti naš pesnik je sovražil vsakršen imperializem, še posebno nacionalnega. Imenovani verz je potemtakem naslonjen na – smisel oktobrske revolucije.

Pomembno motivno stičišče med slovenskimi pesniki in Besi je problem človeka-boga oziroma bogo-človeka, je eksistencialija Kirilova, kot jo je videti tudi iz pogovora s Stavroginom:

Stavrogin: Kdor bo naučil ljudi, da so vsi dobri, bo dopolnil svet.

Kirilov: Ta bo prišel in mu bo ime človek – bog.

Stavrogin: Bog – človek?

Kirilov: Človek – bog, v tem je razloček.

Kirilov končuje svojo filozofijo s sklepom: »Boga ni, torej sem jaz bog.« Josip Vidmar je leta 1922 navajal tole njegovo misel: »Ker boga sploh ni, lahko postane novi človek-bog. Povišan na ta novi položaj, lahko, če je treba, prekorači vse meje stare nravnosti in starega suženjskega človeka. Vse je dovoljeno...« In še: Zgodovina si je boga »izmislila, da je mogla živeti. Jaz pa nočem biti sredstvo niti za boga; svobodna osebnost hočem biti. Če se ustrelim, dosežem najvišjo stopnjo svobodne volje in postanem človekobog.«⁴² Znano je, da sta tudi Ivan Karamazov in Hudič dognala, da je v človeštvu porušiti idejo boga. Slovenci so tedaj tudi lahko brali, da idejo Kirilova in Ivana Karamazova nadaljuje tudi junak *Sava* v istoimenski drami Leonida Andrejeva, da tudi ta prerokuje nadčloveka oziroma Človeka-boga ter oznanja prihodnje carstvo Človeka.⁴³

Iskanje in zatajevanje boga pri Dostojevskem je moglo vznemirjati nekatere religiozne ekspresioniste, tiste, ki niso marali katekizemskega, ampak le neposredno, subjektivno, svobodno občevanje z bogom. Njihov središčni notranji spopad je kar dobro zadel France Koblar s primero iz Dostojevskega, da je namreč pri njem srečati »vrhunec asimilacijskega procesa med duhom in materijo«, strašno »borbo med Satanom in Bogom v možganih in strasteh, v vsem bistvu stvarstva; ko se vsa materija poduhovi, mora biti konec človeka. Le slutnja rešitve zveni iz potopa.«⁴⁴

Nekateri so skoraj tragično doživljali razdor ali napetost med duhom in snovjo, med bogom in satanom, dušo in krvjo, tesnobo pa izpovedovali ali v lirskih pesmih ali po epskih osebah, po »duhovnikih« na zgodovinskem ozadju. Njihova skupna točka z Dostojevskim je bila predvsem »notranja svoboda«, tedaj osrednja tema Dostojevskega, pri čemer pa niso šli tako daleč v skepso, kot on, ki je dejal »moja hosana je šla skozi ognjeno peč dvoma«. Pregljevi junaki se bijejo z demonskim v sebi, pisec sam pa je pripovedoval, da je srečeval hudobca kot posmehljivo bitje,⁴⁵ da znotraj upravičeno snuje v njegovih osebah kot njihov drugi »jaz«. France

⁴² J. Vidmar, Bogoiskanje Leonida Andrejeva. LZ, 1922.

⁴³ Kot pod 42.

⁴⁴ France Koblar, Drama. Tolstoj in Dostojevskij. DS, 1923.

⁴⁵ J. Vidmar, Obrazi. Katoliški krog, 329. Ljubljana, 1985.

Vodnik je leta 1925 objavil pesem *Borilec z Bogom*, ki jo je imeti tudi kot negativen odziv na filozofski motiv »človek – bog« in pozitiven na načelo »notranje svobode.« Lirski subjekt se bije z demonom v sebi za – boga, bije se s temo, s krvjo za – dušo. Religiozni lirski subjekt ne odpravlja ideje boga, ampak ravno obratno: bojuje se zanj proti demoničnemu v sebi. Naj se lirski subjekt v kakšnem trenutku z bogom tudi izenači, na primer v verzu »Tajni sva, neodgonetljivi zagonetki«, ga vendarle priznava za svojega »odrešenika«, za uteho vsaki bolečini, tudi bolečini upornišva. »Borivec z bogom« je verni borivec in upornik, načelo »notranje svobode« ga muči manj kot Kirilova, predvsem pa v obratni smeri kot njega: s svobodo si hoče izbojevati le globinsko komunikacijo z bogom. Znan je en sam ekspresionistični pesnik, ki se je radikalno odmaknil od ekspresionističnega bogo-človeka in totalno zdvomil v boga, ne da bi dvom hotel dokazati na kirilovski način: odmik je storil Božo Vodušek, med drugim tudi v sonetu *Zavrženi angel*.

Kot odmev razdornega motiva med božjim in demonskim velja nemara šteti esejski dialog med Edvardom Kocbekom in Francetom Vodnikom leta 1935 in 1939, med esejem *Enemu izmed ozkih*⁴⁶ in *Enemu izmed širokih*.⁴⁷ Ta dialog bi namreč lahko slonel tudi na miselnem motivu Servilova: »Zlahka in ne po lastni krivdi imam lahko ob istem času dvoje povsem nasprotnih čustev« ter na motivu Mitje Karamazova: »Človek z globoko dušo in srcem pričinja z idealom Madone (»nedolžne mladosti«, harmonije) in konča z idealom Sodome (disharmonije). Najstrašnejše pa je, da se človek, ki ima za ideal Sodomo, ne odpove Madoni. Njegovo srce se še vedno vnema zanj prav kakor v dneh nedolžne mladosti. Da, človek je širok, preveč širok. Bilo bi bolje, če bi bil ožji.«

Kocbek se zavzema za osebnostno doživljanje usode, za odprto, spontano tveganje vernega človeka; nasproti statičnim vrednotam predlaga dinamično in široko osebnostno življenje, nasproti dogmatičnim resnicam, programski idejni poti, taylorskemu redu, meščanskemu tipu kot negativnemu tipu sedanjosti, nasproti mistiki in bogoiskateljstvu predlaga dramatično notranjo konfliktnost, željo po združevanju nasprotij, skratka, »v celotnem človeku doživljen čas in od celotnega časa pretresenega človeka«. Ali kot bi dejal Dostojevski: ne obstati pri Madoni, ampak se odpreti tudi Sodomi, pa čeprav vztrajati tudi pri Madoni.

France Vodnik je ves stal za osebnostnim bojem za »resnico«, vendar je v popolni odprtosti slutil nevarnost za povprečnega katoliškega izobraženca. Vseodprtost tega lahko kaj hitro pahne v obup nad krščanstvom, pač zavoljo napak konfesionalnega krščanstva, pa odpade, kot je storil na primer duhovnik-pesnik Anton Aškerc, ki ga je nazorska odprtost pogubila, ko bi kot pesnik kristjan moral dokazati, da je bil neotomistični, ideološko pragmatični škot Anton Mahnič v umetnostni kritiki daleč prezek. F. Vodnik katoličana sicer ni zapiral pred zgodovinskimi pretresi, zadrževal pa ga je pri bogu-človeku. Videti je, da je tako ravnal iz bojazni, da skepsi, tveganju, širini sledi ponavadi odpadništvo.

O tretjem umskem navdihu iz Besov, od skepsi Šatova v znanost in razum ter o odmevih te skepse na Slovenskem, smo govorili v prejšnjem poglavju pri Miranu Jarcu. Vsi ti navdih potrdjujejo, da so Besi izšli na Slovenskem zares ob duhovno in

⁴⁶ Dom in svet, 1935.

⁴⁷ Dejanje, 1939.

čustveno zelo ugodnem času in da so lahko postali priznani ali pa tudi nepriznani oporišče za bolj ali pa manj trdne miselne poglede na človeka v času in na čas v človeku.

Dostojevski in premisleki o lepoti in umetnosti. Ivan Prijatelj si je za dokaz znane resnice, da se pri Dostojevskem »globoke stvari nahajajo včasih mimogrede« izbral leta 1906 iz Bratov Karamazovih misel o lepoti: »Lepota – to je strašna in grozna stvar. Strašna zato, ker je neopredeljiva. Tu se bregovi stikajo, tu vsa protislovja skupaj žive.« Ta estetska misel je os njegovega eseja *Perspektive. Estetičen načrt*.⁴⁸ Rabila mu je kot vodilo pri vprašanju, kaj je lepo, kaj umetniška lepota in kaj umetnost sploh. Podpirala je prevladujočo estetiko časa, subjektivizem slovenskih in evropskih modernistov, impresionistov in simbolistov, nič manj pa je zaničevala naturalistično doktrinarstvo na eni strani, na drugi pa neotomistično dogmatično estetiko, ki jo je po Mahničju utrjeval Aleš Ušeničnik. Estetsko misel Dostojevskega je Prijatelj porabil za dokaz, da umetniška lepota in z njo umetnost sama ni reprodukcija resničnosti ali celo njen surogat, da umetniška domiselnost ni onemogel odsev stvarnosti, ampak umetnikova subjektivna projekcija, izraz njegove »duše«, kot bi tedaj dejal tudi Ivan Cankar.⁴⁹ V Bratih Karamazovih beremo, da je Dostojevski v lepoti gledal skrivnostno sintezo, enoto, v kateri skupaj živijo in se stikajo nasprotja in skrajnosti, ideal Madone ali harmonije in ideal Sodome ali razdrtosti, disharmonije, da se »tu vrag z bogom bori in bojno polje – so srca človeška«.⁵⁰ Enotnost nasprotij, lepega in grdega, je Prijatelj povezoval z vesoljsko »praenoto« ter umetniško lepoto izvajal iz nje, iz »vesoljske duše«, o kateri so tedaj razpravljali zlasti ruski simbolisti. Prijatelj je tudi menil, da sam razum te »Enote« ne obseže in jo obvladata le duh in čustvo obenem oziroma jo obvlada »duh-čustvo«, kot je ta instrument imenoval Dostojevski. Samo zveza »duh-čustvo« more namesto resnice dojeti nadresnico oziroma dojeti pulchritudo, quae est supra verum. Skratka, Prijatelj je pri Dostojevskem dobil oporo za stališče, da umetniške lepote ni povezovati s kakšno ideologijo ali pa z dogmatično sliko sveta, na primer krščansko ali katero drugo, ampak jo je moč le osebno doživljati in zato tudi producirati kot duhovno-čustveno posebnost, kot skrivnost duha-srca, pa tudi kot »strašno in grozno stvar«, ki je vpeta v dobro in v zlo, v ubranost in v razdvojenost. S takim pogledom je vsekakor po samem bistvu nasprotoval imperialni neotomistični estetiki, ki je umetniško lepoto pa tudi umetniško resničnost pogojevala z božjo, mistično transcendenco.

Čez deset let je Prijatelj ponovno pisal o merilu, s katerim je ločiti umetnika od literata, umetnino od literatskega izdelka, za motto pa si je še enkrat izbral miselni motiv iz Bratov Karamazovih.⁵¹ Apolonični in dionizični umetniški tip je tokrat oprl tudi na Friedricha Nietzscheja (*Die Geburt der Tragödie*), vendar ga je vodila predvsem misel Dostojevskega, saj ta obsega oba Nietzschejeva tipa hkrati. Prijatelj je filozofovo antinomijo zlahka vključil v svoje že utrjeno estetiko, imel jo

⁴⁸ Ljubljanski zvon, 1906.

⁴⁹ Ivan Cankar, Epilog. Vinjete, 1899. Ljubljana.

⁵⁰ I. Prijatelj, Pesniki in občani. LZ, 1917.

⁵¹ Kot pod 50.

je za spodbudno za »proučevalca umetniškega ustvarjanja«, saj se tudi v njej »odkrivajo vidiki v najskrivnostnejša – v smislu Dostojevskega – snovanja človeške duše«. Apolinični in dionizični način, s katerim stremi človeštvo po lepoti, se pri genialnih umetnikih združita, pri njih sta si »nebo in pekel blizu«, v njihovih delih »se bregovi stikajo, tu vsa protislovja skupaj žive, je rekel veliki mag Dostojevski«.

I. Prijatelj je blizu Dostojevskega oblikoval tudi misel, da se umetnik nikakor ne briga le za obliko, le za »estetično lepoto«, ne izgublja se v samo-estetskem in še manj v estetikah, ampak hoče in mora izraziti predvsem vsa prostranstva svojega in človeškega neba in pekla. Od Dostojevskega se ni oddaljil tudi tedaj, ko je omenjal misel Belinskega, da je umetnost »pravna socialna sila«.

Po štirih letih se je še enkrat vrnil k njegovi estetiki in psihologiji, tokrat v nekrologu za Ivanom Cankarjem. Omenil je svoje študentske pogovore z njim o Dostojevskem in dodal, da je kasneje večkrat mislil, da je Cankar »brat Dostojevskega: da ju veže v krvno sorodstvo ono brezkončno romanje po tihih katakombah srca, ... da ju oba goni ona demonična sla, ki gre v vse sfere življenja, v idealne višine in blatne nižine, kjer triumfira preobilna volja zdravih močtcev in kleca nemoč sanjačev ter telesnih pokvek, da ju oba navdaja ono hrepenenje po lepoti, ki moli ideal Madone in drhti pred strašnim čarom sodomskim«. ⁵² Prijatelj je slovenske moderniste sploh postavljal v duhovno svetlobo Dostojevskega. Nanje naj bi vplival s svojimi »brezprimernimi dušeslovnimi študijami bolečnih osebnosti, vplivajočimi kot razodetja, s svojimi opisi in analizami vedno novih, moderno kompliciranih, neprestano se izpreminjajočih, vsak hip drugačnih, elementarno mogočnih, a neskončno finih duševnih prelivov«. ⁵³

V tej »svetlobi« je opravil notranji dialog z ruskim pisateljem tudi pesnik Srečko Kosovel. Potem ko je po branju Zločina in kazni Dostojevskega priznal in sprejel kot »vzor globočine srca in duše«, je v eseju *Kritika, gibalo življenja in umetnosti* zapisal, da dobro razume Dostojevskega le tisti, kdor nosi »v sebi kaos«, »razkol«, »razdvojenost«, da šele generacije »ekspresionistične dobe« enakovredno dojema njegove nervozne razdvojence in njihov notranji »kaos«. Vendar je ta generacija preslabotna, da bi umela razrešiti njihova življenjska vprašanja in nasprotja, in če se jih loteva, »jih še bolj razcepi«.

Dostojevskega je vgrajeval tudi v lastno filozofijo umetnosti, prav v njeno jedro. Umetnost po njegovem ni »estetika«, ne igrivo duhovičenje v lepih oblikah, ampak je »življenjska potreba«. Sodobni umetnik ne more zatajiti svoje »duše« in gojiti le popolnih oblik, sodobna umetnost je namreč »borbena in temna«, je »sredstvo za očiščevanje«, je težnja k popolnosti. Taka je umetnost Dostojevskega, Cankarja in Tolstojevega učenca Romaina Rollanda. Umetnost je izraz lepote življenja, ker je življenje v svojih protislovjih vendarle lepo. Temeljni zakon umetnosti, njen neizogibni pogoj je sinteza »lepote in resnice«, spoznanja in čustva, »globoko doživljanje« veselja in žalosti. Z Dostojevskim v roki, z njegovo umetnostjo je zavračal »estetično kapricioznost, ki išče novo zato, ker novega ne doživlja«. ⁵⁴ Za aksiom umetnosti je štel »srce in dušo«, posebno tenkočutna

⁵² Kot pod 2.

⁵³ I. Prijatelj, *Poezija Mlade Poljske*. LZ, 1923.

⁵⁴ Srečko Kosovel, pismo Draganu Šandi, 26. dec. 1924. ZD III/320.

človečnost je njena moralna posebnost, tenkočutnost za življensko resnico. Da je umetnost Dostojevskega tudi »misterij dobrote in srca«⁵⁵ je posredno povedal ob romanu *Idiot*. Napisal je črtico *Tri sestre*, kjer se pesnik pogovarja s tremi Muzami, od katerih igra tretja »dušo Idiota« in pravi, da je njen junak ranljiv, vendar potrpežljiv in zato moralen. Te Muze ne mara »publika« ali »oskrunjena tolsta roka«; zlobna je, sovraži etično načelo duše in ima prav to Muzo za zvodnico. Kosovel si je Dostojevskega predstavljal kot mogočno človečansko moč, ga slikovito ubesedil, vizualiziral kot duhovno bitje, njegov duhovnotelesni obris je projiciral s svetlobnimi trakovi. Pesem *Evakuacija duha*, ki jo začena z verzoma; »Ljudje so evakuacija duha. / Anomalija psihologije«, je na hrbtni strani rokopisa »ilustriral« z verzi:

Slika (kip) iz luči
 Dostojevskij:
 kakor če bi v
 popolni temi padali razni
 svetlobni trakovi in
 tvorili človeka.
 (Človek
 luči ... doživetij)⁵⁶

Dostojevskega je sprejel kot nemehanskega umetnika, ki gnete svoje epske like iz duhovno-čustvene snovi, iz totala, ki ga je sam imenoval »duh-čustvo«.

Kosovel je tudi opazil, da so osebe Leonida Andrejeva sorodniki epskih oseb Dostojevskega ter ob *Črnih maskah* trdil, da so ti dramski junaki povojni generaciji še bližji, kot so ji bili junaki Dostojevskega: »našemu pojmovanju so mnogo bližji kot junaki Dostojevskega, Andrejev je pač večji realist in je zategadelj tudi bolj grozen«. Presenetljivo je, da Andrejeva ni imel za večjega realista nemara zaradi dramske oblike njegovih oseb, zato, ker so dramske osebe bolj teatrsko vidne, neposredne, »žive«, ampak ga je imel za večjega realista zato, ker je v njegovih osebah zagledal končni razvojni zalet romanesknih oseb Dostojevskega, njihov dosledni razplet in konec: »Andrejev nadaljuje v ruskem slovstvu Dostojevskega«, ali dramo človeka, ki mora uničiti »svoj drugi slabši 'jaz'«. ⁵⁷

Skratka, Kosovela so pritegnili predvsem siloviti vsebinski razponi človeške bitnosti pri obeh umetnikih, zanimala ga je njuna vsebinska estetika, njun »grozni« življenjski realizem.

Med pomembna estetska vprašanja, ki so jih navrgli romani Dostojevskega na Slovenskem, spada vrsta njegovega umetniškega realizma.

Med prvimi je njegov realizem poskušal opisati Izidor Cankar ob prevodu romana *Ponižani in razžaljeni* leta 1907. S tako imenovano »rusko psihologijo« (Ivan Cankar) je zavrnil skrajnosti impresionistično dekadentne in simbolistične

⁵⁵ Fran Albreht, *Drama*. LZ, 1923.

⁵⁶ Kosovel, ZD II/571.

⁵⁷ Kosovel, Dve knjigi »Splošne knjižnice«: Tolstoj, Kreutzerjeva sonata, Andrejev, Črne maske. ZD III/249.

duševnosti v literaturi. Menil je, da izvira veličina psihologa-realista Dostojevskega iz moči, da zna »splošno človeško slabost in omahljivost« ne le utelesiti – upodobiti, ampak jo tudi »vsestransko realistično dopolniti«, tako da Aljoša v tem romanu »resnično živi, dosleden v nedoslednostih, poln vere v svojo moč in večnega kesanja nad svojo slabostjo«. Pisateljski realizem Dostojevskega ne dovoljuje nobene besede in kretnje zaradi samega učinka, dejanje v romanu »raste iz značaja samega«, takšna »umetniška doslednost pa vpliva na dovtetno srce bolj kot bleščeča figura.« Dostojevski tudi ne prodaja čutnih mikov, ampak oblikuje »umska in moralna bitja, ki jih ni mogoče razumeti brez umskega dela in pri katerih je užitek nujno umski«. Kritič je še omenil, da se je evropski roman opazno usmeril k »sociologiji in psihologiji«, v njem se je močno povečalo prav »umsko delo«. Cankar bi lahko tudi še nadaljeval, da je na psihološko poglobitev, na ponotranjenje romana in s tem tudi na njegovo poumljanje vplival Dostojevski, kot so zase konec stoletja priznali tudi Francozi in o čemer je po vojni poročal Miran Jarc.⁵⁸

Vprašanje, kdaj in katero literarno delo je realistično in ga je Dostojevski postavil tako nedvoumno, predvsem pa narava njegovega realizma sta oživela na Slovenskem zlasti v desetletju po svetovni vojni.

Glede na značilnosti francoskih in angleških realistov in na realizem Leva Tolstojja je Ivan Prijatelj upodobitve iracionalne duševnosti, ki ni dostojna empirični psihologiji ter ima pri Dostojevskem imena: »nesmrtnost človeške duše«, »zagrobno življenje«, »edinobožje«, pri Cankarju pa »zaklenjene kamrice« – označil z besedama nadrealizem, nadrealistično. Menil je, da Dostojevski prihaja prek racionalnega do podzavestnega, skrivnostnega, da je »njegov brezprimerni nadrealizem prodiranje v najgloblje iracionalne duševne tajnosti«, da »kot nadrealistični tvorec večnih umetnin pada iz okvirov prostranstva in časa« in da je po tem svojem načinu predhodnik simbolistov, ker »vse, po čemer je moderni simbolizem programskega stremel, je ta ruski umetnik genialno preusmeril, pred Nietzschejem in Strindbergom in Maeterlinckom.«⁵⁹

Prijateljeva raba termina »nadrealist« je snovno-vsebinska in še tukaj nenančna, saj Tainovi meji »prostranstvo« in »čas« presega vsaka prava umetnina. Zato mu je Josip Vidmar leta 1925 zlahka ugovarjal in trdil, da imajo vsi veliki umetniki »iracionalne sestavine« za prav tako realne, kot vso racionalno duševnost in kot telesno realnost. Ko pa dva umetnika, na primer Tolstoj in Dostojevski predstavljata življenje do skrajnosti »resnično«, je njun umetniški rezultat različen. Razložek pa izvira iz dveh različnih umetniških načinov ali dveh načinov oblikovanja: Tolstoj postavlja resničnost v naravnih mejah, v naravni napetosti, Dostojevski pa jo oblikuje v povečani napetosti in jo zmaliči v groteskno zgoščene oblike. Tudi Thomas Mann je vedel, da je nasprotje med impresionistično in ekspresionistično umetnostjo nasprotje med realizmom in grotesko; Tolstoj in Dostojevski sta po Vidmarju izrazita predstavnika tega nasprotja. Realizem Dostojevskega pa je poln grotesknega.⁶⁰

⁵⁸ Jarc, Dostojevski v francoski literaturi. Jutro, 1926, št. 162.

⁵⁹ I. Prijatelj, Predhodniki in idejni utemeljitelji ruskega realizma. Ljubljana, 1922.

⁶⁰ J. Vidmar, Dr. Ivan Prijatelj, Predhodniki in idejni utemeljitelji ruskega realizma. Kritika, 1925. Ljubljana.

Njegov realizem je tedaj označeval tudi Janko Lavrin. Dostojevski naj bi razmerje med aktualnim in totalno realnim obvladal na prav poseben način: prodril je v »notranjo realnost«, na »dno realnosti«, ne da bi zanemaril aktualnost. Njegova zamisel realnosti je simbolična: aktualnost mu je »zavesa notranje realnosti«, skozi njo prodira do notranje ali transcendentalne realnosti. Nasproti načelu »od realnega k bolj realnemu« (a realibus ad realiora) uresničuje načelo »po realnem k bolj realnemu« (per realia ad realiora), bolj realno pa odkriva s pretiravanjem in z digresijami, odmiki od »normalnosti«. V takem načinu se »srečujeta realizem in simbolizem, realizem preide v simboličnost in simbolizem postane realističen«. Stil Dostojevskega je potemtakem »simbolični realizem«. ⁶¹ Čez deset let je realizem Dostojevskega pomeril še s količino človeške notranjosti v romanih in še z idejami, s »filozofskim in duhovnim iskanjem« v njih ter zapisal znano resnico, da je snov njegovega realizma »moderna razdvojenost junakov«, mestoma tolikšna, »da meji že na popoln razpad osebnosti«. Ko so snov Dostojevskega »misli –čustva«, je posebnost njegovega psihološkega realizma tudi »vizionarnost«, njegove osebe učinkujejo namreč tudi kot prividi, kot simboli. ⁶² Lavrin je v repertoar terminoloških odtenkov, s katerimi so označevali realizem avtorja Bratov Karamazovih, prispeval torej atribut »simbolični«. Povedati še velja, da je podobno kot on opozarjal na odmike od »normalnega« v groteskno že Josip Vidmar in da je epske osebe doživljal kot »vizije« in simbole tudi Miran Jarc in dejal, da se osebe Dostojevskega včasih »umikajo«, nato pa spet »zgoščujejo«.

Videli smo, da je Dostojevski s svojimi duhovnimi motivi ali z »umskim delom« odmeval pri nekaterih ekspresionistih, da jim je pomagal iskati »vsečloveka«, se bojevati z bogom, dvomiti v moč razuma in pri siceršnjih duhovnih ekspresijah. V začetku tridesetih let, ob petdesetletnici njegove smrti pa naj bi taisti veliki pisatelj pomagal pri obnavljanju realizma v slovenski literaturi, bolje, pri oblikovanju »pravega realizma«.

Leta 1931. je Evgen Spektorski dokazoval, da je namreč zares pravi šele njegov realizem, zaradi česar »se je tudi še sedaj mogoče učiti pri Dostojevskem umetnosti pristnega realizma«. Sklicujoč se tudi na njegov odpor do Zolaja, na njegovo odklonilno misel: »pri nas pa hočejo, da je Zola kažipot realizmu« – je Spektorski odločno zavrnil pozitivizem in naturalizem in trdil, da je edini pravi determinizem samo tisti, ki ga je priznaval Dostojevski; ta je »čisto moralen in metafizičen«, njegova določnica je samo »On, ki govori: Moje je maščevanje in jaz bom poplačal. Le Njemu edinemu je znana vsa tajna tega sveta in končna usoda človekova«. Sintagma »obča ideja«, ki jo rabi Dostojevski, ko označuje smisel umetnosti: »naloga umetnosti ni v slučajnostih življenja, ampak v njega obči ideji« – dokazuje namreč, da je gledal življenje »s stališča one Resnice, ki jo je našel v krščanskem idealizmu« in da prav zato vstaja od mrtvih v junakih Dostojevskega oni za življenje kot cilj rojeni metafizični človek, ki ga je fiziološkemu človeku v čast za vselej hotel pokopati naturalizem«. Realizem Dostojevskega ne sloni na »danes kakor včeraj, jutri kakor danes,« kot je Dostojevski ironično imenoval pozitivistično statiko,

⁶¹ Janko Lavrin, Dostojevski in moderna umetnost. LZ, 1926.

⁶² Kot pod 40.

ampak obsega poleg sedanjosti tudi prihodnost. Dostojevski je bil pač realist – prerok, kot je videti tudi iz Besov.⁶³

Spektorski je »občo idejo« o življenju omejil na krščansko idejo o njem, »idealistični realizem« pa imenoval perspektivo, ki »motri življenje z višine«. Kdor tako gleda na življenje, je »pristen realist« ali »resnični realist«. Od »resničnega realizma« je razmejil tudi pisanje, ki so ga imenovali »konstruktivni nadrealizem«. Takšna nazorska klasifikacija resničnega realizma je močno ugajala slovenskim idealističnim estetom in kritikom, ki so se prav tako potegovali za »idealistični realizem« in bili prepričani, da je »slovenska prabit v osnovi idealistično-realistična, ne naturalistična.⁶⁴

Toda metafizični človek, kakor ga je iz romanov Dostojevskega izluščil Spektorski in zanj poiskal filozofsko iztočnico, gre komaj še v literarno realnost, kot jo je opisal Dostojevski, ko je ločeval med »slučajnostmi življenja« in »občo idejo« o njem: »Suhoparno opazovanje in vsakdanje malenkosti sem že davno nehal smatrati za realizem. Ravno narobe... Jaz sem realist v višjem smislu.«⁶⁵ Opomba, da Nečajeva ni napravil samo po enkratnem modelu oziroma: »Obraz mojega Nečajeva (Besi) seveda ni sličen obrazu pravega Nečajeva« sicer gre v sestav »obče ideje« in »višjega smisla«, vendar izrecno ne zanika zveze s stvarnimi revolucionarji, z nekim občim družbenim modelom ali tipom. Dostojevski je oblikoval tako, kot oblikuje vsak velik umetnik, Nečajeva tako, kot je oblikoval *Dvojnika* ali roman, o katerem pravi Spektorski, da je v njem »razdvojenost osebnosti tako realno podana, da je imel Dostojevski popolno pravico, dodati povesti podnaslov 'popolnoma resnična zgodba'«. Spektorski je, skratka, razlagal njegov realizem izrazito religiozno idealistično, »občo idejo« je skrčil na teološko sliko življenja in sveta.

Ob realističnem konceptu človeka v romanih Dostojevskega so esteti zadevali tudi na tragično in komično v tem konceptu. Zanj so večkrat uporabili izraz tragičen kot komičen.

Tragično zasnovu oseb so videli v spopadih duha in čutnosti, slonela naj bi na »volji po redu in enoti v sebi, (na) boju dobrega in zlega« v človeku, na boju med Satanom in Bogom v možganih in strasteh.⁶⁶ Prijatelj je trdil, da tragos njegov oseb izvira iz iskanja boga, se pravi iz pisateljjevega iskanja, o katerem je dejal: »Moja hosana je šla skozi ognjeno peč dvoma.«⁶⁷ Tudi Janko Lavrin je trdil, da je bil Dostojevski sam »tragičen iskalec boga, končnega smisla in človekovega cilja«, zaradi česar je »apokaliptični boj med silami dobrega in zlega v človeku... prava duševna tragedija« tudi njegovih epskih oseb; »tragedija svobode v duhovnem pogledu« ali beg »pred notranjo svobodo«, pred izbiro med dobrim in zlim velika tema Razkolnikova, višek tega motiva pa je »Legenda o velikem inkvizitorju«. Ivan Prijatelj je opazil, da je Nastasja Filipovna »tragična osebnost demonične ženske lepote« in da je tragični razdvojenec tudi Goljadkin v romanu *Dvojnik*.

⁶³ Kot pod 38.

⁶⁴ Tine Debeljak, Ivan Pregelj. DS, 1933, str. 386.

⁶⁵ Kot pod 38, str. 32.

⁶⁶ Kot pod 44.

⁶⁷ Kot pod 35, str. 79.

Janko Lavrin je tragizem Dostojevskega soočil tudi s »tragizmom«, kakor ga ponujajo številni dramatik XX. stoletja in menil, da teh ne zanima duševna Golgota, ampak le še »tragična poza«, njihove »tragedije« so narejene, afektirane. Dostojevski naj bi bil edini tragik moderne literarne umetnosti, mojster prave »duševne tragedije«, »Shakespeare blaznice«, ki mu je že umetnost sama »duševna tragedija«. Prav zato bo »vedno privlačil tiste ljudi, ki se zanimajo za tragične vidike notranjega življenja«. ⁶⁸

Filip Kumbatovič pa je osnovno vzmet in žarišče tragičnega hotel imenovati še določneje. Uvidel je, da je Dostojevski »prvi moderni avtor, ki je v zločinu spoznal tragično prvino človeške nature. Zakaj njegovi ljudje kradejo, ubijajo in ponarejajo tako, kakor pač ljubimo, stremimo in umiramo. Ta usodni nagon v njih je naturen, globji od golih socialnih strasti in nedvomno tragičen.« ⁶⁹

Če je slovenska publistika skoraj enoglasno priznavala globinsko in prepričljivo zasnovo tragizma v romanih Dostojevskega, je o njegovem humorju zapisanega malo in skeptično. Ivan Prijatelj je omenil Foma Fomiča kot »kruto groteskno satirično figuro«, dalje: »groteskni humor«, mešanico tragičnega in komičnega oziroma tragiko neblogljenca gospoda Proharčina pa še »nesmrtno norčevanje nad pozitivistično in materialistično kulturo v Zapiskih iz podpodja«. Josip Vidmar pa je ob tekstu *Selo Stepančikovo in njegovi prebivalci*, ki ga je Dostojevski podnaslovil »humoristični roman«, naravnost podvomil v njegov humor. Ta da se izraža samo v komiki značajev, pa še te odmakne strupena moralistika na psiho-estetsko ravnino groteske. Dostojevski pretirava, riše osebe srdito, kruto, da v najbolj napetih položajih zbujajo »težko ogorčenje, sovraštvo in gnus namesto smeha in posmeha«. Foma Fomič vsekakor je »oseba za komedijo, njegova človečnost zasluži smeh«, toda »smeh Dostojevskega je pretežak, preresen, poln je nekega mračnega in zagrizenega sovraštva«. In ker ga avtor niti ne skriva pred bralcem, je estetsko še manj zanesljiv in zanimiv. ⁷⁰

Vidmar se kot estet in kritik tudi sicer ni »ustrašil« velikega ruskega romanopisca, ni zamižal pred njegovimi »idejnimi« in estetskimi spodrslijaji. V začetku tridesetih let je objavil *Zapiske o Karamazovih*, svojo kritično presojo nekaterih načel Dostojevskega, nenazadnje njegovega realizma in njegove teoretične morale.

Dostojevskega je uvrstil med pisatelje, kot so Schiller, Ibsen in Cankar in ki jih navdihuje npravna in ideološka strast ali nazor, manj pa temeljno življenjsko izkustvo ali osrednje življenjsko čustvo, kakor je navdihovalo na primer Goetheja, Tolstoja in Ivana Tavčarja. Nazorski navdihnjeneci so pri oblikovanju manj naravni, manj neposredni, pa bolj sunkoviti, tudi groteskni ali pa simbolični. Zaradi poudarjenega idejnega, npravnega izhodišča Dostojevski osebe manj oblikuje, kot jih razlaga in jim omogoča, da se medsebojno razlagajo, kar seveda ni posebno stvariteljsko. Res je sicer, da tako ravna tudi zaradi svojega genialnega psihološkega pogleda, a zato ni nič manj res, da so številni pogovori oseb o bogu, njihove polemike o nesmrtnosti, o svobodni volji in drugem umetnosti »redko koristna

⁶⁸ Kot pod 61.

⁶⁹ Kot pod 10.

⁷⁰ J. Vidmar, F. M. Dostojevski: *Selo Stepančikovo in njegovi prebivalci*. Humorističen roman. LZ, 1930.

dejstva«. Epski prizori so nemalokrat ustvarjeni na silo, izdajajo »nasilnost motivacije in grotesknost njih poteka«.

Poleg psiho-tipološke uvrstitve Dostojevskega in iz nje izvirajočih estetskih posledic je Vidmar preizkušal tudi jedro najvišjega vsebinskega sporočila Dostojevskega v Bratih Karamazovih, njegovo nravno tezo: da ni nravnosti brez vere, religije, predvsem pa ni nravnosti brez tiste vere, ki suponira nesmrtnost. Vidmar je trdil, da sta miselna os Ivana Karamazova: »Če ni nesmrtnosti, ni kreposti« ter miselni motiv iz pisateljve *Zapisne knjižice*: »Vest brez boga je grozota, vest lahko zabrede v največjo nevarnost« – popolnoma vprašljiva in nesprejemljiva. Zavrnil je njegovo tezo, da je religija pogoj nravnosti ter nravno odgovornost vezal izključno na človeka samega: človek je za svoje ravnanje odgovoren le sebi in človeštvu. In ker je osebna odgovornost nravni aksiom, je »resnično naravno le tisto, kar storiš iz potrebe svojega srca, samo iz živega in ostrega nagnjenja za lepo in pravo v življenju, ne glede na božjo zapoved in ne glede na večnost«. Prav zato pa je tudi »vera brez vesti nedvomno najnevarnejša in najgrša človeška moč na svetu«.

V izkrivljeni nravnostni ideji je Vidmar odkril tudi vzrok za estetske težave tega romana, ali nravnost: pisateljev verski fanatizem je roman pokvaril tudi estetsko. Medtem ko Dostojevski stari tip meščanskega ateista zgolj smeši, pa mora sodobni ateist Rakitin biti tudi socialist, biti samo zato, da ga lahko napravi tudi človeško nizkotnega. Kakšna brezprimena dvojnost in kakšen paradoks, da v romanu sovraži tisti Dostojevski, ki sicer oznanja ljubezen. In še druga estetska posledica te dvojnosti: Če je res, da je ateizem podlaga za načelo »vse je dovoljeno«, načelo za brezvestno samovoljo, ki človeka zmaliči v človeka-boga: Čemu in zakaj potem tega načela ne živi in ne udejani njegov iznajditelj Mitja Karamazov, ampak ga mora udejaniti slabič Lebjadkin, ki ga vprašanje o religiji, o bogu niti čisto nič ne vznemirja?⁷¹

Zdi se, da je Vidmarju uspelo dokazati, da Dostojevski ni čisti umetniški tip, ampak je tudi ideolog. Bil je prvi slovenski kritik sploh, ki si je drznil podvomiti v dvoje stvari pri Dostojevskem: v njegovo umetniško brezprizivnost, še bolj pa v odpornost njegove filozofske in umetniške etike. Nalomil je brezprizivno obnašanje do ruskega čarodeja, nalomil jo je kot svobodoumnik, ki se je upiral vsakršni ideologizaciji literarne umetnosti. Prav v teh letih se je spopadal s katoliškimi estetiki, literarnimi kritiki in pesniki zastran pomembnosti svetovnega nazora pri umetniškem ustvarjanju. Tudi s primerom Bratov Karamazovih je poskušal dokazati, kako lahko pisateljev preočitni nazorski pritisk na epske osebe zmaliči njihovo estetsko prepričljivost, kako nazorski oznanjevalec nravnosti vsem svojim osebam v romanu, v umetnini ni enako pravičen in kako ni zato pravičen ali objektivni v ravnanju z življenjem kot je in je zaradi nazora problematičen realist.

Kakor v Rusiji in drugod po Evropi so tudi na Slovenskem dramatizirali romane Dostojevskega in uprizarjali tuje dramatizacije, obenem pa se vpraševali, ali jih je sploh primerno dramatizirati. To poetiško vprašanje smo upravičeni upoštevati v našem pregledu toliko bolj, ker so pri nas prevedli tudi pismo Dostojevskega, kjer govori o smotrnosti in nesmotrnosti predelovanja epskih struktur v dramske.

⁷¹ Kot pod 1.

Prva pobuda je prišla od moskovskega Hudožestvenega teatra, ki je v Ljubljani ugledališčil Brate Karamazove in Selo Stepančikovo,⁷² pa tudi v Mariboru so že 23. februarja 1922 uprizorili dramatizacijo »Raskolnikov« Leva Birinskega.⁷³ Ljubljanska Drama se je tedaj odločila za dramatizacijo romana *Idiot*,⁷⁴ za 29. november 1922 jo je pripravil ruski emigrant Boris Vladimirovič Putjata, ki je delal v Sloveniji od leta 1920 (umrl v bolnici v Pančevu 8. aprila 1925). Fran Albreht je ob premieri pohvalil dramatizacijo »misterija dobrote in srca«, »veščo dirigentsko roko režiserja Putjate, ki je naravnost mojstrsko skomponiral nekatere slike«, pa tudi igralsko so jo izvedli razmeroma dobro.⁷⁵ France Koblar pa je soočil roman in dramatizacijo ter menil, da je roman *Idiot* »kljub širini in filozofskemu aparatu« dovršena tragedija, da »božanski zaznamovanec Dostojevski vodi do kaosa, ne meneč se za umetniško kompozicijo, temveč za nujnost posledic«, da je v osebah tako mogočen demonizem, da ostaja Putjatova dramatizacija kaj »drzno početje« z več težavami. Dosegel pa je vsaj to, da je »Idiot živ, domač«, kar je že veliko.⁷⁶ (Leta 1928 so Indiota uprizorili tudi v mariborski Drami.)⁷⁷ Putjata pa se je preizkusil še z dramatizacijo Stričkovega sna.

Po obeh dramatizacijah je Fran Albreht objavil leta 1926 pismo Dostojevskega z dne 20. januarja 1872, v katerem ta »silni dramatski oblikovalec« v prozi označuje nevarnosti dramatizacije epskega besedila nasploh, govori pa tudi o konkretni nevarnosti, ki utegne zadeti načrtovano dramatizacijo *Besov*, ki mu jo je napovedala neka žena še v času, ko je roman izhajal v Ruskem vestniku. Dostojevski jo v pismu opozarja na bistveni razloček med epsko in dramsko umetniško obliko na to, da obe izhajata že iz »pesniške misli« same in zato preprečujeta, da bi dobil čisto dramsko obliko, kdor bi v vrsto nanizal na primer glavne romaneskne scene. »Neka skrivnost umetnosti je,« jo svari Dostojevski, »po kateri epična oblika ne bo nikoli našla česa nji odgovarjajočega v dramatični. Jaz mislim celo, da so različne umetnostne oblike tudi vrste odgovarjajočih pesniških misli, tako da se kaka misel ne da nikdar izraziti v drugi, nji ne odgovarjajoči obliki. Nekaj drugega bi bilo, če bi roman kolikor mogoče predelali in izpremenili, da bi od njega obdržali samo kako epizodo za predelavo v dramo ali, da bi uporabili prvotno idejo, docela pa spremenili sujet...« Albreht je pismo objavil v prevodu pač z določenim namenom, na kar kaže tudi že naslovljenost, namreč »Dostojevski o dramatiziranju svojih romanov«.⁷⁸ Kljub avtoritativnemu poetičskemu opozorilu, kar to pismo nedvomno je, pa so na Slovenskem nadaljevali z dramatiziranjem njegovih romanov pa tudi epskih besedil drugih pripovednikov.

Jeseni 1932 so v Ljubljani uprizorili dramatizacijo *Zločina in kazni*, ki jo je pripravil Peter F. Krasnopoljskij,⁷⁹ 7. aprila 1934 pa dramatizacijo *Bratov Karamazovih* Cirila Debevca, nakar so jo 1. oktobra 1935 uprizorili še v Mariboru.⁸⁰

⁷² Bratje Karamazov, Gledališki list 1921/22. Ljubljana.

⁷³ Repertoar slovenskih gledališč. 1867–1967, str. 384. Ljubljana, 1967.

⁷⁴ Kot pod 73, str. 106.

⁷⁵ Kot pod 55.

⁷⁶ Kot pod 44.

⁷⁷ Kot pod 73., str. 394.

⁷⁸ Ljubljanski, 1926.

Ob ljubljanskem »Zločinu in kazni« je Ivo Grahor omenil nekaj uspešnih igralskih stvaritev, zlasti prizor med Raskolnikovim in preiskovalnim sodnikom je bil menda neprepričljiv, sugestiv. ⁸¹

Filip Kumbatovič pa je ob Debevčevih »Bratih Karamazovih« ostro problematiziral vse dramatičjsko početje okrog romanov Dostojevskega in svoj polemično teoretski spis naravnal v tezo, da se epski in dramski žanr izključujeta, s čimer se je v načelu pridružil pisemski tezi Dostojevskega. Neuspeh Debevčevih »Bratov Karamazovih« je opisal takole:

»Kdor je videl ljubljanske Karamazove, je lahko prepričan, da je Fjodor Mihajlovič Dostojevski grob, nejasen, kričav in nekoliko histeričen pisatelj, ki svoje romane tu pa tam okinča z neuspešnimi govorancami o bogu in večnem odpuščanju. Kdor je bral velikega Rusa, ve, da to ni res.« In malo pred koncem: Debevčeva dramatičizacija je čisti nesmisel, tem večji, ker se »dramatsko dogajanje ne odvija v dialogih, marveč v neizprosnih samogovorih posameznih oseb«, njegova dramatičizacija je »samogovorniški kaos«.

Nesmiselnost dramatičizacije je zavrnil še teoretično, takole: »Prizor, ki je v romanu napet, poln in dramatičen, je na odru nenadoma neresničen, navidezen, narejen, improviziran, premalo nujen«. Dramski dialog je zmerom boj med osebama, dialektični boj dveh nasprotij, epski pa to ni, je pasiven, ker epski junak ne govori tistega, kar misli, njegov govor je beg pred dejanjem, posebno še pri Ivanu Karamazovu. Zato zanesljiva reprodukcija epske figure v gledališču ni mogoča, zato je »vsaka dramatičizacija v svojem bistvu nesmiselna in v najboljšem primeru samo surogat, ponavadi pa samo bolj ali manj žalosten kontrast prvotne zamisli«. ⁸²

In kaj je povedala o Dostojevskem tedanja komparativna literarna veda?

Zametki slovensko-slovanske komparativistike, kar so Prijateljve študije o ruski in poljski književnosti, še posebej o Dostojevskem, so v tridesetih letih prerasli v splošno komparativistiko, v knjigo Antona Ocvirka *Teorija primerjalne literarne zgodovine* (1936). V njej je dobil Dostojevski opazno mesto kot produktiven avtor za snovne, idejne in estetske primerjalne teme. Ocvirk omenja, da je Dostojevski dosti dobil od Biblije, Dickensa in Schillerja, še več pa je od njega dobila evropska literarna scena, saj pomeni ta romanopisec njeno trajno plodno žarišče in križišče. Literaturi je odprl nova snovna področja (podzavest, predblaznost), Evropejce popeljal v psihološki roman ter ustvaril pomembno epsko-strukturno novost, namreč »le roman fleuve«.

Panorama o navzočnosti Dostojevskega v slovenski estetsko teoretski in moralni zavesti lahko sklenemo z negativnega poglednega kota: da je namreč katoliško izobraženstvo – z nekaj izjemami, ki smo jih navedli – o njem v glavnem molčalo. Odkod molk slovenskih katolikov? Načelno so mogli soglašati s Šatovom, da je vsak narod bogonosec, saj so že od štiristote obletnice rojstva protestantskega

⁷⁹ Kot pod 73, str. 123.

⁸⁰ Kot pod 73, str. 126 in 402.

⁸¹ Ivo Grahor, »Zločin in kazni«. Drama. LZ, 1933/311.

⁸² Kot pod 10.

reformatorja Primoža Trubarja, torej od leta 1908 zaostrovali misel, da je duhovna bit slovenskega naroda katoliška oziroma je katolicizem »sintetična osebnost vsega naroda«, kot bi dejal Šatov o pravoslavju za ruski narod. Prav zaradi tega pa so se znašli v precepu: spopasti bi se namreč morali s konceptom filozofije zgodovine krščanstva, kakor jo razlaga Veliki Inkvizitor v Bratih Karamazovih. Kot so zanikali kulturni pomen slovenskega protestantizma ter sam protestantizem, bi morali zanikati tudi Velikega Inkvizitorja in polemizirati z njegovo globalno kritiko katoliške Cerkve, z vsemi izrodi španske Inkvizicije, ki je kot perverznost krščanstva segla tudi po prvih slovenskih knjigah. Toda prav nemoderno je bilo zanikati Dostojevskega nasploh in še kot kristjana, ko ga je priznavala Evropa in ko ga je prepovedal stalinizem. Izhod iz precepa je bil – molk.

РЕЗЮМЕ

Среди европейских писателей нет ни одного, который привлекал бы как Ф. М. Достоевский постоянный интерес словенских писателей и критиков почти пятьдесят лет. Его великие эпические литературные герои производили большое впечатление на них своим духовным демонизмом, трагизмом «внутренней свободы», моралью, а также художественной формой, какую придал Достоевский литературным героям в своем творчестве. Их интерес к Достоевскому имел тройное значение: поэтическое, морально-философское и эстетическое.

Несмотря на наличие некоторых сопоставительных исследований в словенском литературоведении перед ним все еще стоит ряд задач, требующих аналитической разработки проблемы объема и глубины влияния его прозы на психологический и автобиографический роман и новеллу. Наша статья указывает на некоторых авторов и их произведения, в которых отразилось несомненное влияние духовно-моральной и повествовательной модели, а и на некоторые прямые указания самих авторов о влиянии на них Достоевского. Непосредственно отзывались авторы прежде всего о романе «Бесы». Некоторые рассматривали этот роман как диагноз болезни «русской души», болезни, которая, по их мнению, вызвала как свое неизбежное последствие октябрьскую революцию; они поставили на место социологического фона этнопсихологию с национальным характером и славянской расой, и рассматривали шигалевщину как непосредственное наследие обломовщины. С другой стороны роман «Бесы» воспринимался как выражение морального краха индивидуалиста, не справившегося с «внутренней свободой». Центральные мотивы этой темы, выраженные в бинамах чувство – разум, Бог – сатана, Бог/человек – человек/Бог, интенсифицировали драматизм одинаковых и сходных противоречий в словенской экспрессионистической литературе.

После утверждения неотомизма в словенской эстетике на рубеже столетий свободомыслящее литературное направление оспаривало его принципы тезисом и красоте как о явно противоречивой сфере, в которой живут вместе идеал Мадонны и идеал содомский. Эстетика «небес и ада» опиралась на эстетическое воззрение Достоевского: в литературном творчестве проявилась у Ивана Цанкара, на теоретическом поприще, связанном с Достоевским и Цанкаром, эта линия ведет от Ивана Приятеля через Сречка Косовела до Иосипа Видмара, которому Достоевский послужил примером и доказательством негативного влияния тенденциозного мировоззрения на художественное творчество.

В Словении было несколько попыток определить «реализм» Достоевского, трагичность и юмор его романов. Источником трагизма у Достоевского они считали «внутреннюю свободу» как центральную тему Достоевского; его юмор они иногда и проблематизировали, о его стиле судили по разному, на что указывают и определения терминов «реалист» и «реализм» (символистический, идеалистический, сюрреалистический). Из-за явной неопределенности понятия «реализм» Достоевского могли употреблять экспрессионисты в двадцатых годах, а в тридцатых как «идеалистический» реализм послужил возрождению «настоящего» реализма.

Философская критика не вступила в диалогический разговор с принципами Достоевского, один только Видмар проблематизировал тезис Достоевского, что нравственность связана с религией. Католические философы и теологи молчали, ибо они должны были бы, несмотря на для них бесспорные этические тезисы Достоевского, полемизировать с его философией истории христианства (Великий Инквизитор) и русско-православной мессианской идеей о культурном возрождении человечества.

Литературоведы изучали его романы как художественное явление, раскрывающее аналитическим методом умственные и иррациональные силы человеческого бытия и деятельности; психика его литературных персонажей была для них настолько необычной, что они рассматривали ее сквозь призму психологических учений в современной европейской литературной критике.

Словенские театры ставили на сцену драматизации его романов с 1934-го года, когда один из словенских критиков выразил в смысле письма Достоевского из 1872-го года мнение о несовместимости эпических и драматических жанров и указал на полный сценический провал одной из словенских драматизаций романа «Братья Карамазовы».