

## RAZGLEDI

### O ROMANIH KONSTANTINA FEDINA

O Konstantinu Fedinu lahko v delih številnih sovjetskih kritikov in literarnih zgodovinarjev beremo, da je »vedno hodil po magistrali sovjetske književnosti«. Tako ugotovitev imajo za veliko pohvalo, za nas pa je pot tega pisatelja zanimiva prav zato, ker zelo očitno kaže različne razvojne stopinje ruske sovjetske proze.

Danes je Fedin (rojen l. 1892) znan predvsem kot avtor romanov. Bil je eden prvih pisateljev, ki so po revoluciji, v sredi dvajsetih let, sodelovali pri obnovi ruskega romana. Zato so pogosto pisali, da so ti pisatelji — Fedin, Leonov, Solohov, Fadejev in drugi — nadaljevali tradicijo ruskih klasikov. Seveda stvari niso bile tako preproste...

Fedin je eden zelo maloštevilnih sodobnih ruskih pisateljev, ki dobro pozna Zahodno Evropo in njeno kulturo, hkrati pa je tesno povezan s patriarhalno rusko provinco. S tradicijami prepojeni svet njegovega Povolžja je bil zanj vedno mikaven, dasi je, kajpada z razumom, obsojal njegovo zaostalost. Ta svet ga je očitno privlačeval s svojo neurejeno barvitostjo. Za patriarhalno prebivalstvo svojega Saratova ni nikoli našel tako žgoče ironičnih besed kot za urejene nemške filistre.

Nemčijo je spoznal med vojno. V začetku l. 1914 se je namreč kot študent moskovske višje trgovske šole odpravil tja, da se izpopolni v nemščini. Tam ga je zajela vojna. V Nemčiji, večinoma v majhnih mestih, je ostal kot konfiriranec do brestlitovskega miru.

V domovini je delal kot novinar pri različnih rdečearmejskih glasilih. Po končani državljanski vojni je prišel v Petrograd. Tam se je zanj, kot za marsikaterega nadarjenega začetnika, zavzel Gorki. Do tega svojega rojaka je Fedin vedno čutil velikansko spoštovanje, vendar vpliva Gorkega v njegovih delih ni kaj prida čutiti. A očitno je bil tudi sam Gorki vse prej kot tiranski mentor.

Kajti Fedin se je pridružil čisto drugačni literarni skupini, namreč serapionovcem.

Med množico formalnih in neformalnih literarnih skupin in združenj, ki so se izoblikovala po oktobrski revoluciji, so zavzemali serapionovci posebno mesto. Bili so skupina v pravem pomenu besede, prijateljska družba, ki se je »brez pravilnika in predsednika«,<sup>1</sup> kot so sami zapisali, ukvarjala z literaturo ter branila svobodo umetnosti pred tistimi, ki so jo v svoji vnemi hoteli podrediti različnim, pogosto neumetniškim namenom.

Ime so si nadedli po Hoffmannovem puščavniku Serapionu. »V dneh, ko vsi govorijo: Kdor ni z nami, je proti nam, nas sprašujejo: S kom ste Serapionovi bratje? ... Mi smo s puščavnikom Serapionom.« je pisal eden izmed najbolj bojevitih članov skupine, zgodaj umrli kritik in dramatik Lev Lunc. Isti Lunc je pisal, da mu ni mar, s kom je pesnik Blok ali pisatelj Bunin: svetovni nazor in politično prepričanje sta osebni zadevi slehernega umetnika, kajti od njega se zahteva samo, da »njegov glas ne doni lažno«.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Lev Lunac. Zašto smo Serapionova braća?, prev. A. Flaker v knjigi »Heretici i sanjari«, Zagreb 1954, str. 101—105.

<sup>2</sup> Prav tam.

Serapionovci so res imeli vsak svoj glas. Marsikateri izmed njih je skupaj z drugimi »sopotniki revolucije«, kakor so jih takrat imenovali, ustvaril dela, ki sodijo med najtehtnejše stvaritve pooktobrske književnosti. Že tedaj, ko je deloval krožek, so jih napadali kritiki drugih skupin, zlasti tistih, ki so hoteli vkliniti umetnost v kalup utilitarizma. Toda v izredno razgibanem kulturnem življenju dvajsetih let je bila to zgolj polemika med pripadniki različnih literarnih struj in estetskih nazorov. Serapionovcem in sploh sopotnikom sta stala ob strani Gorki in stari boljševik, znani kritik A. Voronski. Iskanju novih poti v umetnosti je bil naklonjen tudi tedanji ljudski komisar za prosveto, kritik A. Lunačarski.

Konec dvajsetih let se je položaj spremenil. Utilitaristične tendence so postajale čedalje močnejše. Vrenje v literaturi se je poglelo in marsikateri, nekoč drzni eksperimentator, se je vrnil k preizkušenemu realizmu. Slednji — s prilastkom »socialistični« — je bil kmalu razglašen za osnovno metodo sovjetske literature.

Serapionovci so se razšli že prej. Lunc je umrl, druge je življenje zaneslo v drugačne kraje in okolja. Desetletja nato je veljalo mnenje, da je bil ta krožek odsev »meščanskega formalizma« in modernizma (z negativnim predznakom), to pa da je samo škodovalo sicer nadarjenim ustvarjalcem. Nekateri bivši člani so se morali celo opravičevati zaradi svojih »mladostnih zablod«, saj so tik po vojni napadli celo Fedina zaradi preveč ugodne ocene krožka v spominih »Gorki med nami«. Dandanes lahko slišimo bolj objektivna mnenja o literarnih skupinah dvajsetih let, vendar imajo taka mnenja še vedno precej nasprotnikov, o čemer je nedavno z bridkostjo pisal v reviji *Novi mir* V. Kaverin.<sup>3</sup> Pač pa je Fedin v odgovorih na neko anketo iz l. 1952 odkrito zapisal, da je pomenil zanj krožek »literarno šolo«.<sup>4</sup>

Fedin je pozneje dejal v svojih spominih na to dobo: »Bili smo različni«. Takrat, ko je to pisal (l. 1945), a tudi pozneje, so nekateri kritiki menili, da pomeni ta Fedinov tekst neke vrste opravičevanje, vendar kaj takega iz njega ni razbrati. Fedin je zgolj ugotovil, da so bili nazori članov krožka hudo različni. Pač pa je očitno večino svojih mlajših prijateljev gledal nekoliko zviška, ker je bil starejši in je imel več izkušenj, kot na primer zelo bojevita »zahodniška« skupina (Lunc, Kaverin in še nekateri). »Zahodnjaki« so očitali ruski klasični književnosti preveliko odvisnost od kritike in nesposobnost, da bi zasnovali zanimivo fabulo, skratka, pomanjkanje artizma. Te umetnosti bi se, po njihovem mnenju, Rusi morali učiti pri zahodnih pisateljih.

In prav temu je Fedin ugovarjal. Bil je edini, ki je poznal Zahod in prav zato je bil do njega nezaupen. Na izredno močan občutek povezanosti z domovino so pri Fedinu nedvomno vplivale okoliščine njegovega življenja, tako mladost v patriarhalni, verski in ljudski tradiciji v dani provincialni trgovski družini, kakor tudi neprostoVOLjno bivanje v Nemčiji. Kajti kot ujetnik se je Fedin v nemških mestecih seznanil predvsem s senčnimi stranmi tujine, s filistrstvom — to je zasovražil za vse življenje —, z militarizmom in z birokracijo. Nemško kulturno tradicijo je spoznaval predvsem iz knjig in, rekel bi, vizualno, ob opazovanju spomenikov stare likovne umetnosti, zlasti stavbarstva (prim. roman *Mesta in leta*). Šele proti koncu vojne se je seznanil z nekaterimi nemškimi kulturnimi delavci, zlasti z ekspresionisti okrog revije

<sup>3</sup> *Novi mir*, l. 1965, št. 9, str. 151—169.

<sup>4</sup> K. Fedin, *Pisatelj, iskustvo, vremena*. Moskva 1961, str. 359.

die Aktion. Iskanja in hotenja te struje so bila Fedinu posebno blizu, kot to dokazuje zlasti stil njegovih prvih dveh romanov.

V pismu, ki ga citira avtorica monografije o Fedinu B. Brajnina, je pisatelj govoril o začetku svoje literarne poti.<sup>5</sup> Navedel je, da je začel pisati že l. 1910 in je nadaljeval delo tudi v ujetništvu, vendar je vse napisano uničil. Objavljati je začel šele v dvajsetih letih, najprej v provincialnih časopisih. Leta 1923 je izdal zbirko novel pod naslovom Pustota, ki ji literarna zgodovina še dandanes očita sledove »dekadentskih vplivov«.<sup>6</sup> V že omenjenem pismu je Fedin imenoval te svoje novele knjigo, ki bi morala iziti že pred vojno ali vsaj med njo in ki se je »usodno zadržala in takó »zaostala« za pisateljevim »razvojem, za vsem (njegovim) stanjem«. Pisal je, da so te teme »sad mojega življenja v stari literaturi, sad mojega samotarskega življenja, mojih sanj...« Te teže se je moral osvoboditi, pravi, sicer bi bil »kot umetnik mrtev«.<sup>7</sup>

Ta Fedinova izpoved je zelo zanimiva, ker je z njo razgrnil svoja pisateljska učna leta, ki jih je preživel najprej pod najrazličnejšimi vplivi tedaj razširjenih tokov, nato pa v Nemčiji, odtrgan od razvoja ruske književnosti in družbe. V tistih letih je moral biti pasiven in tisto, kar je videl, je v njem še bolj okrepilo od ruske klasične književnosti privzgojeno usmiljenje do človekaržrtve. Saj je sam zapisal, da je glavno občutje, ki preveča njegovo prvo zbirko, »usmiljenje do kljuset, ki ni ničesar krivo, vendar vleče surovi voz zgodovine iz dobe v dobo«.<sup>8</sup> In res so junaki teh novel nerazumevajoče in pasivne žrtve zgodovine, ki jih premetava vihar revolucije in lastna neprilagojenost, žrtve, ki jih povečujejo trpljenje. Te novele so pogosto prežete z občutkom brezizhodnosti in nespremenljivosti življenja. (Na deželi ni nobene revolucije, pravi eden izmed junakov. »Je samo mlaka, v njej pa žabe. Kvakale so prej in kvakajo tudi zdaj«.<sup>9</sup>

Sovjetska literarna zgodovina pogosto pripisuje tematiko in osnovno življenjsko občutje, ki vladata v prvih delih Fedina, pisateljevi »idejni zmedbi« in vplivu Dostojevskega (»kult trpljenja«, »nagnjenje do upodabljanja patoloških značajev in situacij«<sup>10</sup> in Bunina. Vpliv Dostojevskega je pri Fedinu očiten — tja do podrobnosti (kljuse v noveli Ana Timofejevna ima isto funkcijo simbola ko v sanjah Raskolnikova). Vtis, ki so ga na mladega pisatelja naredile podobe velikana psihološkega realizma, je moral biti zelo močan in trajen, saj celo v romanu Bratje nekatere osebe in situacije očitno izhajajo od Dostojevskega. Drugačna je stvar z vplivom Bunina v Fedinovi kmečkih novelah. Nanj spominjata kvečjemu temačno razpoloženje in določen pesimizem, medtem ko je odnos do »stihijnosti kmečkega življenja« pri obeh pisateljih docela različen: izredno kultivirani in ostri Bunin ni pred stihijnostjo nikoli kapituliral, medtem ko je Fedina hkrati plašila in privlačevala, kot so ga hkrati mikale in odbijale starodavne tradicije ruske province. Tudi malce kaotična ornamentalnost Fedina ni podobna jasni in ostri risbi Buninove proze. Po stilu je Fedinova proza tistega časa mnogo bolj povezana z učiteljem »ornamentalne proze« Pilnjakom in z ekspresionizmom, še bolj pa seveda

<sup>5</sup> B. Brajnina, K. Fedin, Moskva 1953, str. 49—51.

<sup>6</sup> Istorija ruskoj sovjetskoj literatury. Izd. Akademija nauk SSSR. Moskva-Leningrad 1960, tom III.

<sup>7</sup> B. Brajnina, op. cit.

<sup>8</sup> B. Brajnina, op. cit., str. 53.

<sup>9</sup> K. Fedin, Mesta in leta. Prev. J. Vidmar, Ljubljana 1931, str. 418.

<sup>10</sup> Brajnina, Akad. lit. zgodovina, učbeniki za sovjetske visoke šole.

s samo kaotično stvarnostjo tistih let. Sicer pa ni nujno zmeraj iskati vplive, saj je motiv elementarne razgibanosti in hkrati negibne nespremenljivosti »stoletne gmote« ruskega podeželja, ki se ravna po nagonih in zakonih narave, v literaturi tistih let zelo pogost. Različen je samo odnos do tega pojava: občudovanje pri Piljnaku, vdanost pri Leonovu, nejasen strah pri Fedinu in sovraštvo pri komunistu Furmanovu, izvajalca »zavestnega načela« v zgodovinskem razvoju. Taka razpoloženja so bila tedaj v zraku. Deželo je zajel vihar in besedna umetnost ga je pač skušala izraziti. Zato se je tudi stilsko oddaljila od umetnosti realizma — tako od Bunina kot od Čehova. Dasi je namreč Fedin imenoval med svojimi vzorniki tudi tega, spominja v prvih delih Fedina nanj kvečjemu pisateljev odnos do človekove vsakdanjosti in stiske.

Tako ni nobenega razloga, da bi potegnili ločnico med zgodnjimi novelami Fedina in njegovimi romani dvajsetih let, saj je tudi junak njegovega prvega romana pasivna žrtev zgodovine.

Pisatelj članka O romanu Mesta in leta, ki je bil napisan leta 1951, imenuje Andreja Starcova, glavnega junaka tega romana, pripadnika ruske »izgubljene generacije« in trdi, da je ostal izgubljen, ker se ni brezkompromisno priključil revoluciji ter se tako našel.<sup>11</sup> Ampak ta razlaga ustreza resnici le deloma, kajti zakaj neki se je prav tako izgubil njegov vrstnik, bivši rdeči komandant in poznejši vlomilec, junak zgodnjega romana L. Leonova Tat? Očitno brez-pogojno sodelovanje v revoluciji ni bila zadnja odločitev, pred katero so bili postavljeni ljudje tega rodu.

Ta roman je Fedin pisal v letih 1922—24. Danes ga literarna zgodovina imenuje enega prvih prispevkov »prerodu ruskega realističnega družbeno psihološkega romana«. Kajpada smemo rabiti pridevnik »realističen« z določenimi omejitvami, kajti ne samo Turgenjev, temveč tudi Lev Tolstoj bi se bil bržkone zgrozil nad njegovo kronološko nedosledno »premaknjeno kompozicijo«.

Ta, na videz neurejena in nelogična kompozicija, je prav tako sad pisateljevega hotenja, da na določen način pokaže razvoj glavnih junakov, kakor tudi sad umetniških iskanj mlade sovjetske proze, ki je hotela na novo in adekvatno izraziti nova spoznanja in doživetja.

Znano je, da je bil upor zoper tradicionalne oblike v umetnosti le del splošnega upora zoper tradicije v umetnosti in v življenju sploh. Gesla futuristov in »proletarskih« pesnikov okrog Kovačnice, ki so pozivali, da je treba »porušiti muzeje in sežgati Rafaele« ter »vreči Puškina z ladje zgodovine« niso bila zgolj ekstravaganca, marveč del iskrenega prepričanja, da nova doba potrebuje novo umetnost. Delež ruskih umetnikov pri snovanju novih umetniških struj od književnosti pa do slikarstva in gledališča je splošno znan. Le da so se pozneje, ko se je vrenje v mladi sovjetski republiki umirilo, te nove struje preselile na Zahod, in sicer iz vzrokov, ki so izvirali tako iz razvoja same umetnosti kakor tudi iz sprememb v sovjetski družbi.

Ampak takrat, v dvajsetih letih, so nešteti mladi umetniki iskali nove oblike, ki bi jim omogočile izraziti nova občutja in dognanja ter oblikovati novo, nenavadno življenjsko gradivo. In posebnost so posvečali prav oblikovanju in izboru gradiva.

<sup>11</sup> K. Fedin, Pisatelj, iskusstvo, vremena, str. 565—564.

Mnogo diskusij je bilo zlasti glede vprašanj kompozicije in fabule (ali 'sižeja', kakor pravijo Rusi). L. Lunc je očital ruski klasični prozi, da 'je zanemarila fabulo. Pozival je pisatelje, naj se te umetnosti učijo na Zahodu, in sicer tudi pri avtorjih pustolovskih romanov. 'Siže' bi moral biti po njegovem in njegovih somišljenikov mnenju nenavaden, svojevrsten in napet. Take 'sižeje' pa je tedaj dajala sama stvarnost revolucije in državljanske vojne, dobe, ko je »neverjetno postalo resnično«. Zato ostri konflikti in nenavadne situacije niso značilni samo za dela serapionovcev in tistih, ki so jih pozneje imenovali moderniste, marveč tudi za mnoge druge, tedaj mlade ustvarjalce (Lavrenjov, Solohov).

Bolj problematično je bilo vprašanje glede zgradbe literarnega dela. Zahodnoevropski pisatelji so že zdavnaj očitali Rusom ohlapnost kompozicije (prim. pisma P. Meriméeja Turgenjevu). Sedaj so pač ta očitke ponovili tudi nekateri mladi ruski književniki.

Forma literarnega dela je bila tako v središču zanimanja tistih, ki so ustvarjali porevolucijsko literaturo, tako serapionovcev kot futuristov in učenec Piljnaka in A. Belija. S problemi forme se je ukvarjal cel krog literarnih zgodovinarjev in teoretikov (tako imenovani »formalisti« Tinjanov, Sklovski, Ejhenbaum, Žirmunski in drugi). Fedin je v svojih spominih opisal ozračje, ki je vladalo na sestankih serapionovcev: »Tu so govorili o literarnih delih kot o 'stvareh'. Stvari so 'delali' ... lahko so bile 'narejene' dobro ali slabo ... Za 'delanje stvari' so obstajali 'prijemi'«. <sup>12</sup>

Fedinu se je spočetka vse to zdelo zgolj igračkanje. Mislil je, da mu gre le za to, kaj bo sporočil svojim bralcem. Toda splošno zanimanje za probleme forme je kmalu zajelo tudi njega. Tako že njegov prvi roman kaže značilnosti iskanj tistih let.

Glavna tema pooktobrske ruske književnosti je državljanska vojna. Prijem te teme pa je hudo različen: od tragično-ironičnih, globokih miniatur I. Bablja do patosa Serafimoviča in dokumentarne kronikalnosti Furmanova. Fedin se je iste snovi lotil po svoje. Babelju in še nekaterim sopotnikom je soroden le po osnovnem občutju dobe, občutju, kjer se groza in usmiljenje mešata z občudovanjem. Toda literarni prijemi so čisto drugačni: v pripovedovanju je pomešal kronološki red, spremenil je funkcijo dokumenta in avtorjevega poseganja v pripoved.

Razplet zgodbe pove pisatelj v prvem poglavju: glavni junak pade od roke prijatelja, ki ga sodi kot izdajalca revolucije. Ta razplet se pojasni deloma že v drugem poglavju, vendar potek dogajanja bralcu še ni jasen. Sledi poglavje Leto 1914, ki ima funkcijo ekspozicije, temu pa v predvojno preteklost segajoče poglavje o mladosti glavne junakinje Marije. Nato se v poglavju Leto 1916 zgodba Marije, Andreja in njegovega tekmeča grofa zur Mühlen-Schönau zapleta, nato pride kulminacija, potem pa tragičen konec v dveh predzadnjih poglavjih, kjer se krog sklene.

Ta na videz zmedena kompozicija je v resnici strogo logično izoblikovana. Neke vrste »geometričnost« zgradbe naredi včasih celo vtis premišljene konstrukcije, kjer lahko zasledujemo prehode in vezi med posameznimi elementi stavbe. Vendar pisateljeva psihološka prodornost in sposobnost, ko ustvarja ozračje, blaži vtis skonstruiranosti.

<sup>12</sup> Prav tam, str. 566.

Češki znanstvenik M. Zahradka v razpravi o Fedinu trdi, da je posebnost kompozicije tega romana pogojena iz želje, ki izvira iz spoznanja, da bi izsilil tak konec, v katerem bo zgodovinsko na propad obsojeni junak resnično doživel svojo obsodbo; pisatelj da je namreč tako porušil sleherno možnost za drugačen izhod, to je za opravičenje junaka, saj se z njegovim propadom emocionalno ne more sprijazniti.<sup>13</sup> Vendar se zdi ta trditev preveč drzna, dasi je v Fedinovem ustvarjanju racionalni element nedvomno prisoten in včasih celo odločilen. Pisatelj je v predgovoru k romanu zapisal, da je »zmedena« kompozicija pogojena z zmedo v junakovi psihi. Se bolj verjetno je, da so tako kompozicijo narekovala že omenjena iskanja novih prijemov pa tudi snov sama, tisto, čemur Rusi pravijo »življenjski material«, ta pa nikakor ni bil jasen in vseobsežnemu pogledu dostopen. A prav razgibana snov in kompozicija sta rešili roman nevarnosti, ki je v Fedinovem ustvarjanju vedno prisotna, in sicer statičnosti. Taka pripoved in dramatskih konfliktov polna stvarnost državljanske vojne sta povzročila, da sta Fedinova prva dva romana neprimerno bolj razgibana in dramatična ko tista dva, ki ju je napisal v tridesetih letih. V teh namreč pripoveduje pisatelj zgodbo po kronološkem redu, sama snov mu pa ne nudi tako očitnih dramatskih situacij. Zato so poznejša Fedinova dela nekoliko statična, tudi zadnja, ki govorijo o državljanski vojni, in so pisana v običajni tehniki. V prvih dveh romanih tega občutka statičnosti nimamo.

V pogosto citiranem Pismu aspirantu<sup>14</sup> iz leta 1948 je Fedin zapisal, da je glavni junak njegovega prvega romana Nemčija. Podobno je že v omenjenem uvodu k romanu govoril predvsem o vlogi zgodovine. Navidezno zvenijo te besede kot paradoks, vendar samo navidezno. V resnici igra v romanu zgodovina velikansko vlogo, prav tolikšno ko prikaz usode junakov. Slednja je namreč odvisna od razvoja zgodovinske situacije, dasi je zgodovinskih dogodkov v romanu pokazano sorazmerno malo. Razen poglavja o Petrogradu ob državljanski vojni se dejanje razpleta daleč od središč družbenega dogajanja. In kljub temu je pisatelju uspelo pokazati, da zgodovina vdira v sleherni, tudi najbolj skrit kotiček človeškega življenja. Zgodovina je vihar, ki premetava in podira zdavnaj ustaljene oblike mišljenja in čustvovanja, kot bi bile hišice iz kart. In vse to je podano na statičnem materialu življenja ruske in nemške province, kar je nedvomno eden izmed izvirnih domislekov v tem romanu.

Po precej razširjeni terminologiji imenuje sovjetska literarna zgodovina Mesta in leta »roman karakterjev«<sup>14a</sup> za razliko od »romana dogodkov«. Res je tu dogodkov sorazmerno malo, toda ozračje samo je tako napeto, da ustvarja vtis dramatičnosti. Ti dogodki so bolj ali manj povezani z zgodovinskim procesom. Vendar pisatelja ne zanimajo toliko dogodki, kot pa reakcija karakterjev na določene zgodovinske situacije. Ne gre samo za to, da se značaji razvijajo (ali spreminjajo) pod vplivom zgodovinskih dogodkov, kar je pač splošno znana resnica, marveč za nekaj drugega. Junaki Fedina morajo namreč vsakokrat izbirati in sprejemati odločitve v situacijah, ki jih ustvarjajo

<sup>13</sup> Miroslav Zahradka, O hudožestveonom stile romanov K. Fedina. Praga 1962, str. 13.

<sup>14</sup> K. Fedin, Pisatelj, umetnost, vreme, str. 582.

<sup>14a</sup> S tem se ne strinja ameriški raziskovalec E. Siuunous, narobe, trdi, da gre za roman idej. E. Siuunous, Russian Fietion and Soviet Ideology, New York 1958, str. 26.

zgodovinske okoliščine. Potemtakem imamo tu opraviti z romanom o odločitvah, z romanom o svobodni izbiri v okvirih dane situacije. To pa je že več ko zgolj psihološki roman.

Ločnica, ki poteka med možnostmi, za katere se ljudje lahko odločijo, je kajpada silno ostra. Možna je pravzaprav samo ena izbira: za revolucijo ali proti nji. In usoda Fedinovih junakov dokazuje, da v takih okoliščinah človek ne more ostati nad barikadami, temveč mora izbirati. Neodločnost je enaka krivdi.

Potemtakem ima zgodovinski proces posebno funkcijo v strukturi 'sižeja' in v motivaciji njegovega razvoja. To je tako imenovana »železna logika zgodovine«, ki igra v marsikaterem romanu iz tistih dni, skoraj bi rekli, vloga antične Moire. Svoje odločitve mora človek podrediti njenim zakonom.

V zvezi s tem nastopa v romanu še eden izmed osrednjih problemov dobe, namreč problem odnosa do nasilja. Fedinov junak Andrej se zgrozi nad trpljenjem, ki ga prinaša vojna (prizor s slepimi ujetniki v Nemčiji) in zasovraži nasilje sploh. Toda njegova tragična krivda ni v nasprotovanju slehernemu nasilju, marveč v umiku pred njim. Ni eden tistih, ki gredo svojo pot in branijo svoje nazore, pa čeprav se ti ločijo od nazorov okolice. Hoče se ravnati po svoji osebni moralni (hvaležnost do grofa, ki ga je rešil pred kaznijo za poizkus bega iz ujetništva), toda v resnici je le igrača v rokah tuje, zle volje. Poizkus bega in reševanja ljubezni do Marije je edina Andrejeva res odločna akcija, sicer deluje bodisi pod vplivom tuje volje (ko pomaga grofu pobegniti iz porevolucijske Rusije) ali v na pol halucinirajočem stanju, ko se bojuje pri Sanšinu in doživlja srečo integracije z drugimi. Sicer pa je le pasivna žrtev dogodkov. Nenehoma se zapleta v klobčič nerazrešljivih protislovij in zaman išče stika z ljudmi, saj v svojem zadnjem pismu Mariji piše, da si je »vse življenje prizadeval priti v krog«, a se mu to ni nikoli posrečilo. Skratka, je eden izmed Fedinovih osamljenih ljudi, ki jih je pisatelj pozneje s tako vnemo skušal pregnati iz svoje proze.

V delu Suvremeni ruski pisci je A. Flaker napisal, da je Fedin sicer ustvaril »modernejši tip romana in se nekoliko približal idealu slehernega romanopisca — ustvariti določeno totaliteto v pogledu na človeka in družbo«, vendar pa »osnovni značaj, ki ga je izbral, ni mogel biti nosilec dogajanja. Lik brezvoljnega inteligenta v Fedinovih časih ni bil več reprezentativen za družbena gibanja.<sup>15</sup> Pač pa je bil očitno blizu samemu pisatelju.

A tudi s tem svojim junakom vodi avtor nenehno polemiko, v kateri ga sicer obsoja, a bolj z razumom kot s čustvom. Nenehno analizira njegovo duševnost, kaže njegova razpoloženja in reakcije, razmišlja o njem. Sploh je vloga avtorja v romanu zelo velika in njegovo dojemanje ljudi in dogodkov izrazito subjektivno. Psihološka značilnost odločno prevladuje nad zunanjo, zlasti pri glavnih osebah. To karakteristiko podaja avtor zdaj v subjektivno lirično obarvanih razmišljanjih zdaj s podajanjem podrobnosti — zvok glasu, kretnja, pogled — zdaj s simboli. Vloga simbolov je sploh zelo močna: simbol klobčiča, zidu in zaprtih vrat, ki označuje Andrejevo duševno stanje, nato simbol gluhe tišine, ki je ne predre noben glas in se stopnjuje z naraščanjem Andrejevega duševnega razkroja. Slednjič je tu še psiček, ki z okrvavljenimi tačkami praska po zaprtih vratih in potem obnemore. Prav ob

<sup>15</sup> A. Flaker, Suvremeni ruski pisci, III. zv., str. 49, Zagreb 1966.

pogledu nanj, pravi v zadnjem pismu Mariji, se je Andrej dokončno vdal v usodo. Funkcijo simbola imajo tudi nekateri prizori, zlasti kopanje jarkov v obleganem Petrogradu in semenj v nemškem mestecu, kjer radovednejšem razkazujejo glavo pred sto leti usmrčenega zločinca. Oba prizora sta zasnovana po načelu kontrasta: skozi temačno atmosfero sestradanega in ogroženega mesta zadonijo vedri zvoki marsejeze, med spodobno filistrsko zabavo pa se zareži obglavljenčeva spaka, navdušenje »dostojnih« gledalcev pa daje slutiti prihodnjo otopelo in samovšečno podivjanost.

Taki umetniški prijemi so značilni za tedanjo rusko prozo, prav tako kot subjektivnost pripovedovanja in pogosti vložki — vezi. Vendar tu ne gre za običajno »razkritje prijema« (izraz formalistov), marveč za avtorjevo osebno prizadetost ob osrednjem problemu. Dokaz temu je različna tonalnost v digresijah, ki se nanašajo na nastopajoče osebe, in tistih, katerih funkcija je podoba časa. Izrazito liričen stil Fedina se objektivizira šele pozneje.

Zahradka imenuje Andreja in njegovega antipoda Kurta Wanna »diskusijska junaka«,<sup>16</sup> ker polemizirata med sabo in z avtorjem. Druge osebe so pomembne toliko, kolikor so povezane z Andrejevo usodo, predvsem njegov zli duh grof in Marija, nekoč grofova zaročenka in pozneje Andrejevo dekle. Oba sta orisana dovolj plastično, vendar je grofova samostojna funkcija v romanu neznatna. Drugače je z Marijo, katere razvoj od samosvojega dekletca do revolucionarke je orisan dovolj motivirano. Nemotiviran je le zaključek, simboličen prizor med njo in sovjetskimi otroki, katerih vzgojiteljica postane, ko spozna, da je Andrej zanjo izgubljen. Ti vedri akordi donijo nekoliko narejeno.

Fedinovo prizadevanje, da bi postavil svojemu izgubljenemu junaku antipoda, ki je našel pravo pot, pri upodabljanju Kurta Wanna, ni uspelo. Ta lik je skonstruirana shema »pravega revolucionarja«, ki naj bi bil pozitiven junak in razsojevalec. Kurt se kot literarna podoba ne razvija, marveč se zgolj spreminja, in sicer docela nemotivirano. Zanesenjaški mladi slikar z začetka romana se ob vojni napovedi spremeni v divjega šovinista, pozneje, v ruskem ujetništvu, pa v prav tako nestrpnega in ozkosrčnega pristaša revolucije. Prvič v imenu nacionalne dolžnosti, pojmovane po svoje, zataji prijatelja, ker je ta pač doma v sovražni deželi, drugič ga ubije — tokrat v imenu revolucionarne dolžnosti. V obeh primerih je fanatično vdan ideji, ki je zajela njega in, kar je pomembno, tudi njegovo okolico. Kurt ne dvomi in ne išče, zanj so odločitve očitno zelo preproste in neboleče. Njegove izbire niso v nasprotju z »železno logiko zgodovine« — in z odločitvijo večine.

Kulminacijska točka idejnega konflikta med Kurtom in Andrejem je njun pogovor. V poglavju Leto 1918, kjer Kurt očita prijatelju, češ da ga je strah krvi in se boji, da ne bi zlo rodilo zopet zlo. Ko mu prijatelj govori o svoji ljubezni do Marije, Kurt povzame: »Vsa ta leta je bilo torej največje čustvo v tvojem življenju ljubezen?« In ko mu ta pritrdi, pravi: »V mojem pa sovraštvo!«

(Se nadaljuje)

Vera Brnčič

<sup>16</sup> M. Zahradka, op. cit. str. 18.



omogočili KP vodilno vlogo na poti našega ljudstva v jasnejšo dobo: socialistično stranko pa prisilili k odstopu z zgodovinskega odra.

Ne glede na to, da smo priče hudemu upadanju zanimanja za preteklo in za polpreteklo družbeno dogajanje pri nas, ne smemo tega upadanja še pospeševati z desorientacijskimi spomini ali prikazi. Če pa so po neprevidnosti izdajatelj ev izšli tako desorientacijski spomini, ki ne morejo niti v glavnem niti v podrobnostih uvajati v polpreteklo dogajanje, se tudi še ni zgodilo nič nepopravljivega, če kritično zgodovinopisje brž obnovi odnose in proporce pojavov tako, da bodo gibanja in osebnosti v zgodovinski sliki zavzemala približno tista mesta, ki so jih imela v življenju. V tem primeru bodo tudi Golouhovi spomini imeli »pozitivno vlogo« v tisti meri, kolikor so dali spodbude in prilike kritičnemu zgodovinopisju, da lahko z večjim poudarkom in z večjo jasnostjo obnavlja zabrisane in popravi premaknjene bistvene črte v sliki polpreteklega dogajanja.

Dušan Kermavner

## RAZGLEDI

### O ROMANIH KONSTANTINA FEDINA

(Nadaljevanje)

Tako je Kurta sama »železna volja«, ki ji je »vse jasno« (Andrejevo pismo). Ni ne srce ne samostojno misleč intelekt. Tak je že v prvem poglavju — epilogu, ko poroča komiteju, da je ubil Andreja. Podnaslov tega poglavja je: Formula prehoda na dnevni red — toda pisatelj tega bržkone ni mislil ironično. Ko pa je mnogo pozneje v predgovoru romana pisal o Nemčiji dvajsetega stoletja, se očitno ni domislil, da bi se ta njegov lik utegnil še enkrat spremeniti in marširati »in Reich und Glied«...

Tako prikazovanje »zmagovitega koraka zgodovine«, kakor temu pravi sovjetska literarna veda, torej Fedinu očitno ni uspel.

Več sreče je imel s slikanjem dobe, družbene atmosfere, pa naj gre za revolucijski Petrograd ali za rusko podeželje, za samovšečno filistrsko Nemčijo do porazov ali za isto deželo v dneh bede in razsula. Te podobe so izredno sugestivne, prežete z avtorjevim osebnim odnosom do tistega, kar pripoveduje. Ta odnos niha od občudovanja (Profesor v okopih — ekspresivna svečana intonacija), prek liričnosti (O jezercu Heppo-Jarvi) do žgoče obsodbe (Vaje nemških brambovcov) in groze (Slepi ujetniki, Konec Lependina). Slikanju dobe rabi večina stranskih oseb, posamezni prizori, ponavljajoči se refreni — simboli in številne avtorjeve izpovedi, razmišljanje in poročanje o dogodkih in času. Čas je namreč samostojna komponenta v romanu in ne zgolj ozadje, na katerem se odigrava tragedija glavnega junaka. Čas gre svojo pot, »železna logika zgodovine« zmaga. Skoraj blazna in zlomljena žrtev odtava v smrt in avtor zaključi pripoved z liričnim monologom, kjer nepričakovano izpove svoje sočutje z osamljenim junakom, ki je kriv le zato, ker »ni pohodil nobenega cveta«. Tako je rešil spor z razumom, ne s čustvom.

Ponovno se je lotil problema človeka, ki stoji zunaj vojskujočih se strani v romanu *Bratje*. Nikita Karev je sicer tudi osamljen, od življenja izoliran posameznik, vendar ne omahuje in se ne kesa zaradi te svoje neintegritanosti, saj je izbral: služil bo umetnosti.

Ta roman v marsičem spominja na prejšnjega, zlasti po »premaknjeni« kompoziciji, po subjektivnosti avtorjevega tona in po rabi nekaterih izraznih sredstev. Fedinov izraz je tu bolj kompliciran ko v prejšnjih delih, metaforika je bolj pogosta in bolj polna odtenkov.

Spričo tega je čudno, da večina avtorjev, ki so zadnje čase pisali o Fedinu (Zahradka, Brajnina, Bugajevski), posveča prav stilu tega romana zelo malo pozornosti, dasi je hudo zanimiv prav zaradi kombinacije bolj širokega upodabljanja vsakdanjega življenja (»byta«) z modernimi izraznimi sredstvi. Fedin je tu znal združiti ekspresionistične podobe (Petrograjske slike) s stilizirano arhaizacijo (strani, ki se nanašajo na rusko provinco). Funkcija simbolov-refrenov je tudi tu pomembna, vendar je po svoji tonalnosti neprimerno bolj raznolika in organsko zlita s pripovedjo. Zato nimajo prav tisti, ki so — sodeč po navedbah avtorjev, in so se imeli priliko seznaniti s kritiko iz dvajsetih let<sup>17</sup> — očitali Fedinu izumetničenost stila. Kolikor se to res tu in tam pojavlja, lahko pripišemo splošni težnji tistih let, namreč prijemom ornamentalne proze. Sicer pa je Fedin prav v tem delu bolj suveren in brezkompromisen, tako glede forme kot glede idejne plati.

Sovjetski avtorji monografij o Fedinu so se predvsem ukvarjali prav z idejno stranjo romana, hkrati pa tehtati, koliko dolguje Dostojevskemu. Roman so imenovali razmišljanja o problemu inteligence in umetnosti v revoluciji ter pripisovali »idejne napake« prav temu vplivu. Le-te se po mnenju kritikov nanašajo na pojmovanje umetnikovega položaja, ki je pri Fedinu nujno tragičen, kajti resnična služba umetnosti zahteva popolno odpoved vsemu in, v zadnji konsekvenci, umetnikovo osamljenost in izoliranost. A pripisovati tak koncept vplivu Dostojevskega je očitno poenostavljanje. Res je Fedin v svoji, dvajset let kasneje napisani trilogiji obravnaval problem umetnika drugače, vendar je treba v zadnjem primeru računati z drugačno dobo. Poleg tega je problem umetnosti v trilogiji podrejen drugim problemom. Problem osamljenega človeka pa je sploh problem, ki se ga Fedin tako ali drugače dotika v mnogih delih, saj revolucionar Šering ni nič manj osamljen ko umetnik Karev (prim. strani, ki govorijo o bolezni in smrti Šeringa). Temu vprašanju se je pisatelj umaknil šele pozneje.

Rečeno je že bilo, da je Fedin v tem romanu najbolj suveren. Lahko bi tudi dejali, da je najbolj sproščen. Svojega junaka ne obsoja, marveč potrjuje upravičenost njegovega ravnanja. Nikita doživi zmago na področju umetnosti, poraz pa samo v osebnem življenju. Sicer pa ni zmagal noben antipod, to se pravi, boljševik Rodion, marveč načelo odpovedi osebni sreči v imenu umetnosti.

Sploh si Fedinovi »izobraženi« junaki pridržujejo pravico misliti in ravnati po svojem preudarku, po notranji nujnosti in nujnosti poklica. In prav slednja upravičenost njihovega ravnanja tudi potrdi.

Ta ugotovitev ne velja le za glavnega junaka, ampak tudi za lik starega učenjaka Baha, čigar navzočnost v romanu s stališča razvoja fabule in značaja

<sup>17</sup> Zahradka, Brajnina, Bugajevski.

glavnih oseb sicer ni nujna. Bah ima v romanu funkcijo Rodionovega oponenta, le-temu sicer dobronamerno razlaga dokaj neortodoksne ideje. Ker pa je ta stari kartezianec tudi sicer pokazan kot čudak, se kritika ob njegove misli ni spotaknila. Pisatelj nas sicer skuša prepričati, da zmaguje v teh diskusijah »novi svet«, v resnici pa vsak ostane pri svojem, kajti Rodion po svojem intelektualnem potencialu ne more biti enakovreden partner svojemu sogovorniku.

Tako ostanejo te diskusije neke na stranskem tiru. V središču je Nikita in njegova umetnost in s tem povezana osamljenost. Osamljenih ljudi je v tem romanu zelo mnogo. Tak je tudi Nikitov starejši brat Matvej, profesor medicinske fakultete. Matvej je utrujen, sit je slave, svojih študentov in bolnikov, svojega čuta dolžnosti in svojega hrupnega doma, kjer vlada njegova omejena in pretenciozna žena (prizori godovanja). Edini človek, ki mu je blizu, hči Irina, se omoži in odide. Osamljeni in utrujeni znameniti zdravnik pa bo do konca svojih dni požrtvovalno opravljal svojo dolžnost.

Motiv odpovedi življenju v imenu umetnosti se vleče skozi vso zgodbo Nikite, od prvih začetkov njegove poti glasbenika, ko se zbegani otrok nagonsko upira magični moči zvokov, ki ga hočejo zasužnjiti ter ločiti od drugih. Včasih se ponavljajo motivi in situacije prvega romana: motiv domovine in tujine s ponavljajočim se kontrastom med ograjenimi dresdenskimi parki in širo no stepo, tema obsedenosti od prvega ljubezenskega čustva (prej Marja, zdaj Anna), motiv izbire med dvema taboroma. Samo da je tu možna izbira svoje poti: namreč absolutne vdanosti poklicu. Nikita se zaveda, da je njegova glasba potrebna, zato s ponosno kretnjo odbije sleherne očitke zaradi svoje neangažiranosti. V pogovoru z mlajšim bratom, boljševikom Rostislavom, pove, da je na poti v domovino »... sleherni dan gledal mrtva trupla. To najbrž zahteva tista dobra stvar — tvoja ali tvojih nasprotnikov, to je vseeno. Odločajte sami o usodi stvari. Jaz ji služim nenehoma, kajti služiš lahko samo z delom, s tistim, kar znaš delati«. Nikita se ničesar ne boji, ker ima prav pred svojo umetnostjo.

Rostislav ne more biti Nikitov antipod. Ta veseli in naivni fant ne utegne rešiti nobenih vprašanj, ker kmalu pade. Sicer je izbral pravo pot, a po njej je naredil šele nekaj korakov.

Sovjetska literarna zgodovina je ugotovila, da se je Fedin tedaj prizadeval ustvariti like komunistov in da je pri tem uspel. Res se je znebil shematičnosti pri risanju takih značajev; to mu je uspelo nemara tudi zato, ker je te svoje junake rešil dolžnosti, da bi izrekli končno veljavno sodbo in triumfirali nad omahljivci. Zato je ustvaril nekaj prepričljivih podob, saj je poleg Šeringa tudi Rodion kljub svoji idejni nebogljenosti živ človek. Vendar Fedinu ni toliko uspel Rodion-boljševik, kot Rodion-nesrečni mož muhaste lepotice Varvare. Na koncu sicer Rodion premaga Nikito v sferi čustev, ker se poroči z Irino, toda Nikitovo čustvo do Irine je pač samo odsev njegove ljubezni do izgubljene in neiskane Anne. Ker pa se Nikita za svojo osebno srečo ne bori, je ta zmaga nekam dvorezna. Prav tako ni jasno, kako se bo razpletel nekoliko prisiljeno optimistični finale zgodbe Irine in Rodiona (dokaj konvencionalen prizor, ko odhaja z ladjo v novo življenje). Toda odnos Varvare in Rodiona priča o pisateljevem psihološkem mojstrstvu, dasi sam motiv ljubezni-sovrastva govori o vplivu Dostojevskega, kakor nas sploh lik Varvare, njen brezupni boj za

Nikitovo ljubezen in njem čudni čar spominjata na »demonške« žene tega velikega psihologa.

Varvara je povezana z bujnim in samosvojim svetom priuralskih step in provincialnih mestec z njihovim, na stoletnih tradicijah slonečim življenjem, urejenim in neurejenim hkrati. Slikovitost in polnost tega sveta pisatelja hkrati mika in plaši. Zdaj se zareži ko živalska spaka (pogromi, prizori s potepuhi na pristanišču) zdaj zbuja v njem poetska čustva (počitnice malega Nikite na kmetih). Če je filistrska vsakdanost nemških mest porajala v Fedinu zgolj odpor, ki se je že v prvem romanu izrazil v satiričnih prizorih in premišljeno izbranih detajlih (oglasne deske v parkih v romanu Mesta in leta), je njegov odnos do ruske province protisloven: obsoja njeno zaostalost, hkrati pa nehote občuduje njeno sproščeno svojevrstnost. Za ta slikoviti svet najde občudovanja vredne pesniške besede, ki včasih spominjajo na folkloro in na Leskova, enega velikih vzornikov mlade sovjetske literature.

V ta svet je postavil svojo samosvojo junakinjo, manj koplicirano in čustveno sorodnico Grušenjke Dostojevskega. Varvara je otrok tega sveta, vendar je od njega čudno neodvisna, kot je neodvisna od vsega, razen od svoje ljubezni do Nikite. Drugi so zanjo pomembni le toliko, kolikor jo približujejo ali oddaljujejo od njenega namena. To velja za njen zakon z Rodionom in za njen čudni odnos do Čuprikova, tega neuspelega posnetka Smerdjakova Bratov Karamazovih, ki v romanu sploh nima kake izrazite funkcije. A Nikito ji vzame mnogo močnejša sila — glasba. Na koncu, po Irininem odhodu in po prelomu z Varvaro, Nikita tava po nočnem Petrogradu ter zagleda plakat, ki napoveduje izvedbo njegove simfonije: »Svet je zavrgel Nikito Kareva, da ga sprejme. Eno njegovo usodo je storil bolj bogato z izkušnjo nesreč in izgub v drugi. Tako bodi.«

»Zid iz zvokov«, ki je zrasel med Nikito in drugimi ljudmi, je postajal čedalje višji in čvrstejši. Ostal je obsojen na samoto med zvoki, sprejel je svojo usodo.

Fedinova misel o tragičnem bistvu umetnosti je zbudila precej ugovorov. Pač pa so hote ali nehote spregledali drugi motiv, namreč motiv človekove osamljenosti. To pa je bila dolgo nedobrodošla tema in pozneje jo je skušal premagati tudi pisatelj sam, ko se je hotel sploh marsičesa izogniti. V romanu Bratje si takih pregraj ni postavljaj in je tako napisal zares zanimivo ter psihološko globoko delo.

S tema dvema romanoma se konča prva stopnja v razvoju Fedina-romanopisca. Naslednjo stopnjo — dela iz tridesetih let, imamo lahko za prehodno. Tedaj je napisal dva romana iz življenja zahodne Evrope: Rop Evrope in Sanatorij Arktur. Sovjetska literarna veda in kritika sta se ukvarjali s tema romanoma sorazmerno malo. Največ pozornosti sta posvetili tisti liniji romana, kjer Fedin kaže zmago novega, sovjetskega sveta nad kapitalistično Evropo. Včasih se celo vsiljuje misel, da s prvim romanom sploh niso vedeli, kaj bi. Res ga ne moremo šteti za uspeh, vendar je izredno značilen za razvoj tako Fedina kot sovjetske proze sploh.

Rop Evrope je izhajal v letih okrog ustanovnega kongresa Zveze sovjetskih pisateljev. Tedaj je bilo že konec bojev med literarnimi smermi in stilskih eksperimentov, socialistični realizem je bil razglašen za »glavno metodo« literarnega ustvarjanja. To je doba romanov o petletkah in o kolektivizaciji, ki jim je bila idejna pravilnost glavna odlika. Življenje se je nekam ustalilo,

literatura je postala bolj umirjena in po večini manj zanimiva. Stiki z zahodno književnostjo so se zrahljali. V takem ozračju je Fedin pisal svoj roman — na temelju spominov iz študentskih let in vtisov s potovanj.

Hotel je pokazati spopad dveh svetov, vendar imamo namesto spopada le primerjavo. Tej zamisli je podrejena nekam simetrična kompozicija: v prvem delu zahodna Evropa, v drugem Sovjetska zveza.

Zahodni svet zastopa stara patricijska holandska družina van Rossum, zlasti njen poglavar Filip, ki je najbolj plastična podoba v romanu. Nasprotni utež bi morala biti novinar Rogov in direktor gradbišča na sovjetskem severu Sergejič. Rogov je sicer res v središču, vendar tudi njegov značaj ni razkrit do konca. Moral bi biti kompliciran, v resnici pa je samo nejasen. V strukturi romana mu je dodeljena naloga zveze med obema svetovoma, to pa je motivirano z njegovim poklicem in z njegovo ljubezensko zgodbo s Klavdijo, ženo mlajšega van Rossuma.

Rogov je naslednja stopnja v razvoju fedinskega pasivnega izobraženca. Srečamo ga v trenutku, ko je že izbral svoje mesto v življenju — torej notranjih bojev ni več (če so sploh kdaj bili). Rogov se je že dokopal do idejne jasnosti, a ta jasnost je v nasprotju z njegovim emocionalnim življenjem. Vendar se iz tega ne rodi dramatičen konflikt. Za kaj takega bi bil moral pisatelj dati več poudarka iracionalnim elementom človeške psihe, tega pa se je očitno izogibal.

Iz tega sledijo tudi nejasnosti v sodbi glavne junakinje in v razvoju 'sižeja'.

Fabula je sestavljena iz dveh plasti: boja dinastije van Rossumov za koncesijo na sovjetskem severu in ljubezenska zgodba okrog Klavdije.

S Klavdijo je Fedin hotel naslikati nov lik v svoji galeriji ženskih podob: očarljivo, a notranje šibko žensko, ki se pasivno prepušča svojim muham in naključju. Bralec ima občutek, da hodi skozi življenje docela neprizadeto, dasi nas avtor hoče prepričati o nasprotnem. Klavdija pobegne v tujino, ker si ji zdi doma preveč pusto ('same dolžnosti'). Želja po razgibanem, lahkotnem življenju jo pripelje kot plesalko v nočni lokal, tu spozna Franca van Rossuma in se z njim poroči. Vse to je natančno povedano v Klavdijini predzgodovini. Avtor nas hoče prepričati, da se ta žena počuti v meščanskem svetu tujo ter se zato zaljubi v Rogova. A potem vendarle zapusti tudi tega in se po Francovi smrti vrne v hišo Van Rossumov, ker ji je tam pač najbolj udobno. Vrne se s Filipom, ta izgubi koncesijo, a si pridobi Klavdijo.

In to ženo vzljubi zavedni oblikovalec novega sveta Rogov. Zdi se, da to čustvo ni motivirano. Bržkone zato, ker Fedin ni maral jasneje pokazati občutka osamljenosti, ki preganja Rogova, njegovega hrepenenja po toplini in osebni sreči. Ampak to čustvo poneha, brž ko se Rogov vrne v domovino ter odpotuje na severna gradbišča. Doma se zadnjič spusti v boj za Klavdijo, v kateri vidi zadnjo možnost za uresničenje sanj o veliki sreči. Vendar se umakne še pred odločilnim spopadom. Zakaj? Ker je po naključju slišal neki pogovor? Naključna srečanja in naključni pogovori igrajo sicer določeno vlogo tudi v prvih romanih Fedina, vendar so tam utemeljeni bodisi z duševnostjo nastopajočih oseb ali s strukturo 'sižeja'. Tu je naključje res zgolj naključje, zato odpeveta psihološka motivacija in tudi motivacija v razvoju fabule. In kar je še bolj presenetljivo, prelom in ločitev ni hud udarec ne za Klavdijo, ki edina izmed nastopajočih ne doživi poraza, ne za Rogova.

Slednje bi bilo nerazumljiva napaka za tako dobrega poznavalca človeške duševnosti, kakršen je Fedin, ko ne bi upoštevali še nekaj drugega: to je ponavljanje čustev in vtisov. Klavdija je namreč zgolj odsev druge žene, Filipove hčere Elene. Tako se motivacija emocionalnega vedenja Rogova prenese iz racionalne sfere v iracionalno (koliko vem, ni posvetila sovjetska kritika temu motivu nikake pozornosti). In kaj je Elena? Elena je sanja, svetla prikazen, ki gre mimo Rogova in ga v teh nekaj bežnih trenutkih očara s svojo jasno neposrednostjo. Ko Elena umre, ta svetli vtis ostane. Zato je Klavdija zaradi zunanjih podobnosti le dvojnik mrtve Elene. Pokaže se, da sanjski podobi ne ustreza. Torej bo Rogov iskal dalje.

Edino ta motiv namreč rešuje ljubezensko zgodbo razblinjanja, kajti prav ta zgodba je okostje romana. Drugi element, to je, primerjava med obema svetovoma, namreč nikoli ne preraste v pravi konflikt. Pokazana je široka panorama evropskega življenja: boj med klasičnim meščanstvom in plakatno grozotnim predstavnikom sodobnega finančnega kapitala, boj v katerem van Rossumi podležejo, stavke, brezposelnost, prodiranje fašizma. Kakor hitro pa Fedin neha pripovedovati o osebnem življenju svojih junakov, se začne roman krhati in se spreminjati v vrsto prizorov, ki so pogosto mojstrsko napisani, vendar med seboj zelo ohlapno povezani. Hkrati z imenitno naslikanimi pokrajinami je pisatelju najbolj uspelo podati atmosfero (Bergen, stari Amsterdam, Severno morje). Vendar so te podobe docela statične, čeprav so sicer lepe. Sploh mu je bolj uspelo naslikati že ustaljeno, izoblikovano življenje: tradicionalni dom van Rossumov, kjer živijo ljudje, ki se sicer trdovratno oklepajo ustaljenega mišljenja in ravnanja, a vendarle slutijo, da njihov svet umira. Toda drugi svet, tisti, ki nastaja na obalah Belega morja, je prikazan blede in deklarativno, podobno ko v nešteti romanah o izgradnji. In spet: ta del romana rešujejo prizori tistega, kar je ustaljeno: narava, starinski običaji prebivalcev ruskega severa. Sicer bi bil ta del hudo monoton, kajti dejanje je obstalo, prav tako razvoj značajev. Pač pa imamo »pravilen«<sup>18</sup> sklep, običajno »perspektivo«. Kot bi se bil pisatelj zavedal, da bi ga utegnilo poudarjanje nekaterih značilnosti svojega umetniškega občutja sveta odpeljati predaleč od »magistrale«. V tem romanu sta se v njem očitno borila umetniški instinkt in razum. V zadnji stopnji je zmagal slednji.

Leta 1940 je izšel kratek roman pod naslovom Sanatorij Arktur, ki ga je del sovjetske kritike imenoval polemiko s Th. Mannom,<sup>18</sup> to pa je hudo tvegana trditev — po tehtnosti tega teksta s Čarobno goro namreč sploh ni mogoče primerjati.

V primerjavi s prejšnjimi je ta roman (začetnik bi delo nemara imenoval povest) vseskozi »pravilen«, tako po ideji kot po kompoziciji in stilu. Vse je strogo logično speljano iz osrednje misli — teze: stari svet propada, novi raste. Zato zahodno meščansko izobraženstvo nima nikakega cilja, ki bi ga priklepjal na življenje, medtem ko daje Levšinu že sama zavest pripadnosti h graditeljem nove družbe moč, da premaga bolezen.

Vendar pa pisatelju ni uspelo, da bi bil utelesil te svoje ideje v prepričevalne umetniške podobe. Glavni junak sploh ni kaj prida zanimiv in bralec nehote dvomi o njegovi notranji tehtnosti in raje sočustvuje s pripadniki propadajočega sveta, z umirajočo Inge ali z dr. Klebbejem, ki ga sanatoriju

<sup>18</sup> B. Brajnina, op. cit. str. 162.

grozeči finančni polom pripelje najprej do kršitve zdravniške etike, nato pa do samomora.

Kdor pozna Fedinovo biografijo, se bo ob branju teksta začudil, da je v njem toliko iz razuma izvirajoče poučnosti in tako malo pristno doživetega, kajti pisatelj je bil leta in leta hudo bolan na pljučih in se je zdravil v Švici. Človek bi rekel, da pozna atmosfero sanatorijev in mu vrhu tega ta téma daje možnosti, da se loti pomembnih vprašanj človeške eksistence, vprašanja življenja in smrti.

Vendar se ni nič takega zgodilo. Fedin ni šel po poti zahodnoevropskih pisateljev, ki so obravnavali podobne teme in situacije. Izkoristil jih je mnogo manj, kot sta to storila, na primer Remarque in J. Kessel, da ne govorimo o Th. Mannu.

Težko bi bilo seveda določno reči, zakaj je tako. Vendar se zdi, da v tem primeru ne gre za nezadosten obseg pisateljevega daru, marveč prej za to, da je pri pisanju tega romana zmagala racionalna plat Fedinove umetniške osebnosti. Zopet imamo vtis, da se je hotel izogniti vsemu tistemu, kar ni izpostavljeno kontroli razuma. Nemara je v središču pisateljeve pozornosti bila bolj idejna ko umetniška dognanost.

Kot že v prejšnjem romanu, tako imamo tudi tu opraviti z metodo komparacije. Levšinov boj zoper bolezen učinkuje kot ilustracija teze, da že sama pripadnost k napredni družbi daje človeku moč premagati smrt, kajti njegova notranja sila je pogojena s čvrsto povezanostjo z graditelji novega sveta in s skupnimi cilji. Vendar taka teza ne zadostuje za umetniško stvaritev — v romanu ni življenja, ni atmosfere, pisatelj se ne izpoveduje, marveč le nekaj dopoveduje.

Tragični junaki prvih dveh romanov so šele iskali svoje mesto v svetu. Stali so pred odločitvami, ki so jih sprejemali po neki notranji nujnosti: Andrej kot žrtev svoje šibkosti, Nikita kot žrtev (in hkrati zmagovalec) svojega umetniškega poklica. Oba sta popolnoma osamljena, med njima in drugimi ni pravega mostu. V bistvu je osamljen tudi Rogov, ki je že izbral, dasi nas avtor hoče prepričati o nasprotnem. Resnično zasidran v življenju je samo Levšin, prav zato pa premaga smrt. Šele on je popolnoma »nediskusijski« junak, neizjemen lik. Ima tisto, kar je manjkalo prejšnjim: vitalnost in čvrsto, k različnim ciljem usmerjeno voljo. Razen tega pa ni v njem ničesar. Tako je ta roman le dokaz pisateljeve volje, da bi se vključil v splošni tok tedanje ruske književnosti, da bi prenesel akcent z individualnega na splošno. Zato je tudi prej odsev namena kot umetniška uresničitvev.

(Se nadaljuje)

Vera Brunčič

Sredozemlje in iz tega izvirajoči karakter slovenske zgodovine in kulture ni upoštevan, kar se nato izraža tudi v docela zmotni formulaciji o Slovencih kot alpskem (»gorjanskem«, str. 98) narodu. Ravno slovenski narod je odličen primer, da nacionalnost ni predvsem pokrajinska in historično-politična, ampak sociološka kategorija.

Vprašanja, ki jih avtor na mnogih mestih retorično zastavlja, bodo mislečega francoskega bralca vznemirjala tudi prek navadne informacije, ki mu jo knjiga daje. Z druge strani pa je kombinacija zgodovinskega kontinuiranega pripovedovanja in vertikalnih analitičnih prereзов zelo nevarna zaradi svoje težnje k posploševanju in tipiki. Prav to pa zgodovina nikoli ni bila. Polovična resnica je v tem primeru skorajda slabša kot zmotna kombinacija resničnih podatkov o dogodkih in danostih, ki jih je mogoče preveriti in sklepe korigirati.

Jože Kastelic

## RAZGLEDI

### O ROMANIH KONSTANTINA FEDINA

(Konec)

Pripovedovanje zgodb, fabuliranje ni močna stran Fedinovega talenta. To velja tudi za njegova romana iz tridesetih let. Vendar opazimo v upodabljanju značajev in življenja veliko razliko. Zdaj se namreč avtor sam polagoma umika, saj nič več ne izpoveduje, analizira, ugovarja, potrjuje in razsoja. Zdaj pusti govoriti svoje prej molčeče glavne junake. Raste funkcija dialoga, ta sicer večinoma ni izrazito dramatičen, pač pa prej diskusijski ali izpovedovalen (Flakerjeva ugotovitev o podobnosti med Fedinom in Turgenjevom!)<sup>19</sup> Temu ustrezno se neposredna psihološka oznaka oseb umika posredni. Sam ton pripovedovanja je mnogo manj izpovedovalen, vložki-vezi niso več toliko avtorjeve izpovedi kot informacije o dogodkih in razmerah, predvsem seveda o zgodovinski in družbeni situaciji. Skratka, načelo objektivnega prikazovanja zmaguje nad subjektivnim.

Omenjene lastnosti so prišle do veljave v romanih iz povojnih let, tako imenovane dilogije Prve radosti in Nenavadno poletje in nato še v nedokončanem tretjem delu Kres.

Treba je opozoriti na nekatere značilnosti: prva dva romana govorita o preteklosti, tretji pa o drugi svetovni vojni. Sodobna vsakdanjost pisatelja očitno manj zanima, saj ji je posvečeno le nekaj poglavij tretjega dela.

V članku Ob dilogiji iz leta 1949 je pisatelj povedal, da si je delo zamislil še pred vojno. V središču naj bi bilo spet vprašanje umetnosti, in sicer zgodba, kako igralka umetniško dozoreva. Med vojno je to zamisel opustil, boljše rečeno, preglasila jo je nova tema zgodovine, kot je zapisal. Ta tema je določila, piše, kdo mora biti v središču, in »tako postavila v ospredje ... ljudi, ki jim je bila

<sup>19</sup> A. Flaker, *Suvremeni ruski pisci*, III. str.



revolucionarna borba vsebina življenja.<sup>20</sup> Potemtakem se je v trilogiji najmočnejše uveljavilo pisateljevo zanimanje za velike zgodovinske procese. Vendar vprašanje umetnosti in njene vloge v burnih časih ni izginilo, marveč se je samo premaknilo iz središča na periferijo. Zdaj je namreč pisatelj začel polemizirati s svojim stališčem v romanu *Bratje*. V novih romanih ni več sledu misli o umetnosti-žrtvi. Pisatelj ne poudarja več tragičnega bistva umetnosti. Njegovi junaki-umetniki niso več osamljeni obsedenci, marveč ljudje, ki živijo polno življenje in služijo sebi enakim. So delček velikanskega vala — brž ko se odločijo.

Večini ni treba sprejemati usodnih odločitev, to pa je za Fedina vsekakor nenavadno, saj je pri njem prav izbiranje vselej igralo veliko vlogo. V romanih zadnjih dvajsetih let so njegovi junaki že izbrali ali pa stojijo ob strani ter opazujejo, ne da bi pri tem doživljali kakšne posebne notranje pretrese.

Roman *Prve radosti*, ki ga je pesnik Tihonov imenoval »svojevrsten lirični intermezzo«<sup>21</sup>, se dogaja v pisateljevem rodnem Saratovu. In spet opazujemo tisto, kar smo lahko spoznali že v romanu *Bratje*: ta čvrsti, negibni svet ima za pisatelja vendarle neki čar — kljub vsemu je odsev vitalnosti njegove domovine. Samo da ga zdaj ne plaši več, saj je roman pisan iz čisto drugačne zgodovinske perspektive in je zgodovina dokazala, da so temu svetu, katerega korenine segajo v sivo davnino, dnevi že šteti.

Ritmu tega življenja ustreza ton pripovedi, saj je širok in lagoden. Ni več sunkovitosti, krčevite nenavadnosti prvih romanov. Pisatelj je opustil drzne eksperimente in začel zložno pripovedovati o notranji rasti svojih mladih junakov in o neštetih ljudeh, ki so z njimi tako ali drugače povezani.

Kompozicija romana je strogo koncentrična: vse niti se stekajo v eni točki — zadevi okrog ilegalne tiskarne, ki jo odkrijejo carske oblasti. Ob tem se odloči usoda obeh glavnih junakov — starega boljševika Ragozina in mladega Kirila, tako ali drugače zadene pa tudi druge. S tem prijemom doseže Fedin čvrsto povezanost različnih usod in zgodb ter se izogne monotonosti, saj je prav zaradi tega zapleta roman dovolj razgiban. Stvarnost, ki jo slika, je sicer statična, a pod to na videz mirno površino je čutiti nemir. Tako imamo vtis dramatičnosti dogajanja in motiviranosti ravnanja nastopajočih oseb.

Kot je bilo že rečeno, je v ospredju tema revolucionarnega boja. O umetnosti razpravljajo — in sicer dokaj obširno — le tiste nastopajoče osebe, ki glavno dejanje samo spremljajo.

Sovjetska kritika soglasno trdi, da je največji Fedinov uspeh — prikaz neshematičnih likov revolucionarjev. To je kajpada resnica, vendar v času, ko je delo nastajalo, taki liki niso bili več novost. Še bolj sporna je trditev (na primer Zahradka<sup>22</sup>, da je pisatelj v osebi Kirila (dijak srednje tehniške šole!) naslikal podobo revolucionarja — izobraženca. Pisatelj ga je namreč narisal kot človeka, ki je po svojem idejnem razvoju sicer močno prehitel vrstnike, psihično pa šele dozoreva. Kiril je zahteven, premočrten, sanjav in zdaj ljubeznivo, zdaj tečno zaletav, kot je to za njegovo starost pač primerno. A svoje mesto v življenju je že našel, ni mu več treba izbirati med taboroma, kajti izbral je, še preden se bralec z njim seznanil. Tak ostane tudi v drugem romanu —

<sup>20</sup> K. Fedin, *Pisatelj, umetnost, vreme*, str. 89—91.

<sup>21</sup> N. Tihonov, *V poiskah vremen*. *Russkaja literatura*, l. 1964, št. 1, str. 18.

<sup>22</sup> Zahradka, *op. cit.* str. 58.

poklicen revolucionar. Njegov razvoj je psihološko motiviran, njegova duševna podoba ni poenostavljena. V njej ni premočrtne brezdušnosti Kurta ali Rodionove primitivnosti. Isto velja za drugega junaka, Ragozina, človeka, ki ga ne zlomijo udarci usode.

Poudarek je predvsem na duševnem zdravju pozitivnih junakov. Očitno se je Fedin naveličal svojih osamljenih in razdvojenih junakov. Ljudje, ki zdaj pritegujejo njegovo pozornost, so nepreklicno angažirani. Pasivna je samo Liza, Kirilova mladostna ljubezen, vendar se ta njena šibkost kaže le v osebnem planu, kajti njena družbena vloga je enaka ničli. Liza niha med podreditvijo usodi, ki jo poseblja volja njene patriarhalne trgovske družine, in upanjem, ki ne prenese ničesar drugega ko nov poraz. Zato je ne moremo imeti za vzporednico drugim nastopajočim osebam.

Roman Nenavadno poletje je mnogo bolj dinamičen, pa tudi zdaj je za dramatično napetost poskrbela zgodovina, saj dejanje obsega nekaj najbolj napetih mesecev vse državljanske vojne — poletje 1919. Ker pa je Fedin bržkone hotel globlje motivirati razvoj in usode svojih junakov, je pogosto posegel prek okvirov tega časa v preteklost. Taki posegi (Ragozin in Ksana, Lizini spomini, skoraj samostojna novela o Dibiču in Kirilu med prvo svetovno vojno) so sicer nemara odmevi nekdanje kronološko nedosledne kompozicije, vendar so izoblikovani v obliki sklenjenih krogov in organsko vključeni v tok pripovedi. To velja zlasti za poglavja, ki govorijo o Ragozinovem iskanju Ksaninega otroka, rojenega v ječi. Sploh pa prizori s tem — in z drugimi otroki — sodijo med najbolj uspele in mnogo pripomorejo k živosti in človeški kompleksnosti Ragozina.

Zdaj je Fedin skoraj povsem izbrisal nekoč tako močno vlogo naključja, kajti tudi na videz naključni agensi v razvoju fabule ali značajev so vselej kavalzalno utemeljeni. To velja, na primer za prvo poglavje: srečanja, ki jih doživi oficir Dibič, ko se vrača iz nemškega ujetništva, sicer ni več nova podoba oficirja, izobraženca, ki se iz domoljubja pridruži revoluciji (Prim: Lavrovi Slonimskega).

Zgodovinski dogodki imajo v delu zelo pomembno funkcijo. Podrejena so jim pripovedovanja, usode in razvoj značajev. Preizkusni kamen za ljudi je njihov odnos do revolucije, vendar ta problem v sovjetski literaturi ni nov, saj ga je narekovalo samo življenje.

Ker je glavni poudarek na zgodovinskem dogajanju, je to pokazano sila natančno. A zdaj ne gre več za subjektivne ekspresije avtorjevega dojemanja časa, ki smo ga srečavali v prvih dveh romanih. Zdaj Fedin sicer mnogo govori o zgodovinskih dogodkih, vendar jasno razmejuje različne prijeme. Imamo zgodovinske prizore (boj pri Hvalinsku, sklepní prizori v Caricinu), v celoten tok pripovedovanja vkomponirane dialoge o zgodovinski situaciji in pojasnjujoče vložke ter preglede zgodovinskih dogodkov, ki jih pripoveduje avtor. Povezovalna in ekspresijsko-izpovedovalna funkcija takih vložkov je izginila, zrasla pa je njihova informativna vloga.

S takimi prijemi je Fedin dosegel vtis določene epske širine. Še bolj je takemu vtisu pripomoglo veliko nastopajočih oseb, ki pa so — vsaj večinoma — med seboj tako ali drugače povezane. Likov, ki so potrebni samo kot podoba časa, skorajda ni. Zveze med nastopajočimi so zelo raznolike in navadno dobro motivirane, vendar so individualni konflikti med posamezniki redki

(izjema je linija Lize). V večini primerov gre za konflikt med pripadniki dveh taborov, ko se spopadajo prav zaradi te svoje pripadnosti tej ali oni strani.

Tako je problem zgodovine zasenčil problem umetnosti. Sicer pa so tako in tako temu vprašanju posvečene strani nekam šibkejše.

Ponazarjala naj bi ga Anočkina zgodba, a prav razvoj Anočke-igralke ni dovolj plastično pokazan. Kdaj in kako je otrok, ki ga je nagonsko privlačilo gledališče oziroma dekle, ki je z uspehom odigralo svojo prvo glavno vlogo, postalo velika umetnica, ne izvemo. Sploh je podoba Anočke zanimiva in izvirna, ko pisatelj pripoveduje o njenih otroških letih, medtem ko imamo pozneje opraviti z že znano podobo srečne zaljubljenke.

Motiva tragičnosti umetništva ni več. V obeh romanah vidimo »vedro« umetnost, ki zmagovito koraka naprej ob navdušenju številnih občudovalcev (prizor premiere). Še več: umaknil se je sploh tragičen občutek življenja — tudi če upoštevamo Dibičevo smrt. Trpljenje in smrt inata vsakokrat zelo jasen vzrok in nedvoumnega krivca. Zlo je vselej mogoče razložiti in potemtakem tudi odpraviti. Ta pa pomeni, da je ves ton romana optimističen — v primerjavi s prejšnjimi Fedinovimi deli.

To optimistično tonalnost je ob izidu romana kritika enodušno priznala.<sup>23</sup> Prav tako zasledimo precej enotne ocene glavnih oseb. Pač pa so kritiki zelo različno sprejeli tista dva lika, ki rešujeta večni Fedinov problem, namreč problem umetnosti v revoluciji, medtem ko ga Anočki ni treba reševati — ta otrok zapitega, odslovljenega železničarja gre svojo pot nagonsko, ko da sledi nekemu notranjemu diktatu talenta in radoživosti. Iščeta — in razpravljata o umetnosti — pravzaprav dva že zrela umetnika: igralec Cvetuhin in dramatik Pastuhov. In prav ob teh dveh likih se je mnenje kritike močno delilo. Nekateri (Ivanov, Smirnova)<sup>24</sup> odrekajo obema, zlasti Pastuhovu, sleherno notranjo tehtnost ter razlagajo, da ju je Fedin pokazal kot človeka starega sveta, ki v novih razmerah ne moreta več biti ustvarjalna, drugi (Brajnina, Zahradka)<sup>25</sup> pa ju imajo za »perspektivna« junaka. Pojem »perspektivnosti« je sicer nekoliko nejasen, vendar je očitno, da pisatelj ni obsodil teh svojih zastopnikov predrevolucijske umetnosti. Ne glede na to, da tako kultiviranemu pisatelju, kot je Fedin, takega poenostavljanja sploh ne moremo prisojati, je že stvar sama mnogo bolj zamotana. Fedin nikoli ne obsoja iskanja, dasi v tem primeru ne gre za tragična iskanja, kar je pri njem nedvomno novo. In ta dva junaka iščeta. Pri Cvetuhinu, ki je pokazan kot dokaj nekomplcirana osebnost, je pot mnogo krajša. Ta dobrodušna zmes večno mladega entuziasta in komedijanta gre z odprtim srcem naproti tistim, ki njegovo umetnost potrebujejo, in se razdaja mladim talentom, svojim učencem. Pastuhov, ki mu je v romanu posvečeno mnogo strani, dasi je z osrednjimi osebami povezan zelo ohlapno, je mnogo bolj zamotana podoba. Spočetka je še trdno zasidran v svetu, ki ga sicer prezira, ne da bi z njim prišel v konflikt. Čuti se docela varnega, a kaj kmalu spozna varljivost tega občutka. Nato se ta pametni in v bistvu hladni skeptik skuša umikati, ostati nad taborom. Toda taka pozicija se kmalu izkaže kot nevarna, zato se po različnih peripetijah le odloči. Toda v revoluciji je kot

<sup>23</sup> Prim. V. Smirnova v reviji »Novi mir«, I. 1948, št. 11, G. Lenobl v isti reviji, I. 1949, str. 5, V. Smirnova v isti številki iste revije in v Lit. gazetii ob izidu romana, enako B. Brajnina.

<sup>24</sup> V. Smirnova v cit. članku, V. Ivanov v reviji »Oktjabr«, I. 1949, št. 2.

<sup>25</sup> B. Brajnina in M. Zahradka v cit. delih.

umetnik izgubil tla pod nogami: ne more več pisati tako kot prej, drugače pa ne zna. Zato ga v romanu ne vidimo kot ustvarjalca, marveč le kot zmedenega človeka, ki bi se rad skrtil pred burjo. Šele ko spozna, da je to nemogoče, se vrne in odtlej išče novi dobi ustrezne teme in izraz. Vendar pisatelj ni prav jasno povedal, kaj Pastuhov pravzaprav išče: novo pot v umetnosti ali (povoven uspeh. Častihlepja je namreč pri tem razvojnem ljubljencu občinstva prav toliko ko iskrene vdanosti svojemu pisateljstvu. Taka nejasnost kajpada ni pisateljeva napaka, kajti prav v tem romanu Fedin ni dopuščal nedomišljeno izoblikovanih značajev, marveč je skrbel za resnično psihološko motivacijo njihovega ravnanja. Vendar mu je hkrati šlo tudi za prikazovanje raznolikosti in protislovnosti človeške notranjosti. Ni več skušal soditi in razsojati. Zato ni obsodil svojega samozavestnega in nekam egocentričnega junaka, ki mu v bistvu vendarle pošteno gre za njegov pisateljski poklic. In če v diskusiji o svobodi umetnosti po pisateljevi zamisli slavi zmago Kiril, ko trdi, da je šele nova družba odrešila umetnika odvisnosti, vidi bralec upravičenost tudi nekaterih argumentov Pastuhova. Vsekakor pušča Fedin vrata odprta. Kiril ni razsodnik umetnosti. Ob premieri Schillerjeve tragedije v rdečearmejskem gledališču ga prepriča namreč predvsem igra ljubljene dekleta, pa še ta le toliko, kolikor je predstava primeren uvod za zbiranje prostovoljcev in odhod v boj. Kajti Kiril je predvsem človek dolžnosti in tej svoji vdanosti ideji zna podrediti svoje življenje in življenje tistih, ki so mu blizu. Vendar v tem ni nobene mrkosti, kajti Kiril je prvi Fedinov srečni in nedvomeči junak, in prav to je pač zagotovilo romanu trden uspeh pri bralcih in kritikih.

Tako je torej nastal optimističen tekst o zmagi novega sveta in o njegovih tvorcih. V njem ni tragičnosti, malo je trpljenja in smrti, etični konflikti se rešujejo v duhu zgodovinske nujnosti (prizor, ko sodijo saboterje). Sovražnik je sicer močan, vendar obsojen na propad, neindividualiziran, slednje pa je z literarnega stališča posebno pomembno. Pozitivni in v sebi harmonični junaki gredo po jasno začrtani poti naprej, drugi se prilagodijo. Med splošnim in osebnim ni razkola — tiste, ki se življenju predajo, življenje nagradi. Problema človekove osamljenosti in odtujenosti ni več. Nihče ni povsem sam, celo Liza poskuša ponovno doseči svojo osebno srečo in Ragozin najde izgubljenega sina, da ne govorimo o veliki ljubezni, ki ozarja življenje Anočke in Kirila. Skratka, vse je mnogo manj problematično ko v prejšnjih romanih. A to sta romana o preteklosti, o legendarnih časih revolucije, pisana v dneh, ko je vojna ogrožala vse, kar je bilo takrat priborjeno.

Problemi so se pojavili v zadnjem členu trilogije, v romanu Kres. O tem sicer še težko sodimo, kajti doslej sta izšla šele prva dva dela (1961 in 1965), vendar bi po tistem, kar je objavljeno doslej, lahko rekli, da se je pisatelj spet odmaknil od nezapletenega videnja življenja, ki je tako očitno prevladovalo v prvih dveh členih. V določenem pogledu se celo vrača k svojim zgodnjim delom, k zastavljanju vprašanj in k nakazovanju nerešenih problemov. Za zdaj seveda lahko govorimo samo o nakazovanju, kajti delo ni končano, vendar je ta lastnost prav očitna.

Ne gre za stilske eksperimente dvajsetih let. Fedin je sicer že priznal, kaj dolguje ruski in evropski moderni, a sam se je zdaj že odpovedal iskanju in se odločil za preizkušeni psihološki realizem.

Tudi v tem romanu bo glavno vlogo igrala zgodovina — druga svetovna vojna. Toda v doslej objavljenem tekstu je pokazana skozi prizmo usod na-

stopajočih — publicistični vložki, kot jih imenuje sovjetska kritika, to je, neopazno in drugače ko v romanih iz dvajsetih let, zrasla funkcija avtorjevega razmišljanja atmosfere (prizori v Podmoskovju in zlasti strani, ki govorijo razmišljanja in podajanja atmosfere (prizori v Podmoskovju in zlasti strani, ki govorijo o Anočkini poti iz zbombardiranega Bresta v Moskvo). V teh prizorih gre prav za atmosfero, kajti vzrokov dogajanja pisatelj ne analizira, v tem pa se loči od nekaterih vojnih romanov, napisanih v zadnjih letih (Simonov, Pervomajski).

Pripovedovanje se začne počasi, z nastopom novih oseb in novega okolja (podeželje), ki se šele pozneje povežejo s prej znanimi junaki. Tedaj nam pisatelj zopet pripoveduje o Pastuhovu, ki mu je v letih med vojnama očitno uspelo spet pridobiti si priznanje občinstva in ki se spet znajde na razpotju: kako naj piše v dneh splošne mobilizacije vseh duhovnih in fizičnih sil naroda. O njegovi poti do ponovnega uspeha Fedin sicer ne pripoveduje, vendar čutimo, da se ta človek ni kaj prida spremenil. Toda v dneh vojne vstane spet pred njim vprašanje njegovega mesta kot pisatelja, spet mora delati obračun svojega dela in osebnega življenja. Slednje pa je vse prej kot ugodno: neuspeli drugi zakon, občutek krivde pred prvo ženo in sinom, ki zdaj brez slovesa odhaja na fronto. Zadnji akord zgodbe Pastuhova v doslej objavljenem tekstu je njegovo samotno razmišljanje »Kje si zdaj, Aljoša? Kaj je s teboj?«

Vendar se zdi, da nosilec fedinskega problema umetnosti zdaj ne bo več Pastuhov, marveč prej pripadnik mladega rodu, Ragozinov sin slikar Ivan, nemiren iskalec in upornik zoper akademske in druge norme ter dogme. V njegovi podobi je zrno različnih konfliktov, med katerimi je najbolj latenten konflikt med njim in njegovim očetom, čigar pojmovanje umetnosti je premo-  
rtno utilitaristično.

V romanu je mnogo prostora posvečeno mladi generaciji: fantičem iz romana Nenavadno poletje in hčerki Kirila in Anočke, maturantki Nadji. In prav okrog teh likov je možnost konfliktnih situacij, zlasti na straneh, posvečenih Nadji. Ta bolelni in občutljivi otrok je videti nekam zapuščen ob svojih družbeno izredno angažiranih starših. Svojo znamenito mamo sicer občuduje, resnično toplino pa išče pri docela neznamenitih materah sošolk. Z veliko tenkočutnostjo in psihološko prodornostjo kaže pisatelj Nadjino razočaranje in porajajočo se ljubosumnost v odnosu do matere, ko se ta po skoraj čudežni vrnitvi iz Bresta meni predvsem za bolnega Cvetuhina, svojega nekdanjega učitelja, ki ga je rešila iz pekla napadenih mest ter ga pripeljala na svoj dom v Tulo. Zaplet tega problema je nakazan v prizoru, ko Nadja prav na dan, ko se vsa družina slednjič najde doma, prosi mater, naj jo pusti na obisk k prijateljici, pri tem pa na tihem upa, da ji bo prošnja odbila ter tako pokazala, da si želi njene družbe. Toda Anočka hčerki ustreže ter se posveti bolniku, dekle pa gre z bridkim občutkom zapuščenosti po tolažbo v manj kompliciran sošolkin dom. Situacija je potemtakem čisto drugačna ko v prvih dveh delih trilogije.

O Anočki beremo, da je postala slavna igralka, ki nenehno gostuje po različnih mestih (tudi v Brest gre gostovat s skupino mladih igralcev in njihovim učiteljem Cvetuhinom). A doslej nam jo je pisatelj pokazal le kot dejavno, dobro in pogumno ženo, ki tudi ob grozotah umika po obstreljevanih cestah ohrani preudarnost in notranjo silo. Slednjič smo še priče srečne vrnitve domov, vendar Anočka in Kiril tako vztrajno govorita, kako niso njuni poklicni

interesi z ničimer omajali njune ljubezni, da se bralcu zdi ta neomadeževana sreča že nekam problematična.

Skratka, nebo ni več brezoblačno. Sence se pojavijo prej, preden počí prva puška. O tem priča tudi retrospektivno podana zgodba Kirilovih preizkušenj v mračnih dneh splošnega sumničenja. Tudi on je osumljen, tudi on se mora boriti z občutkom zagrenjenosti in s stisnjenimi zobmi opravljati svojo, zdaj mnogo manj ugledno dolžnost. A še hujše je, da pri tem izgubi najboljšega prijatelja — Ragozin namreč v svoji trmoglaví zaverovanosti o pravilnosti tistega, kar se dogaja, ne upa povedati Kirilu, da mu zaupa, dasi mu skrivaj pomaga. Kajti s tem bi postavil na kocko svojo vero v tisto, o čemer ni nikoli podvomil. In takega upora zoper preteklost si ta osamljeni stari mož ne upa več tvegati. Tako se po snidenju, ko Kirila zadene nesreča, razideta ob zavesti, da na oba preži samota.

Prizori v velikanski, na videz neobljudeni stavbi, v kateri se odločajo usode, sodijo med najbolj sugestivne v romanu, čeprav je najnovejša sovjetska književnost znala povedati že mnogo temačnih zgodb s podobno tematiko. Gre namreč za skoraj skrivnostno ozračje, ki obdaja vse dogajanje, za nejasen, vendar odločno navzoč občutek, da deluje sila, ki uhaja izpod kontrole človeškega razuma. Tako so neke čudne iracionalne sile, ki se jih je Fedin toliko časa branil in katerih vpliv na človekovo usodo je zdaj očitno priznal, vendarle spet vdrle v njegovo ustvarjanje.

Svetlega tona ni več, ni več občutka varnosti. Naj ponovimo: ta občutek se pojavlja prej, preden padejo prve bombe. Konfliktné situacije so namreč nastale že prej. Tako se Fedinu ni posrečilo, da bi se bil umaknil pred zamotanostjo življenja v svetle perspektive, ki jih je slikal, ko je pisal prva dva romana trilogije. Nekje v podtekstu čutimo tisti tragični življenjski občutek, ki je bil prisoten v njegovih prvih delih.

Leta 1940 je Fedin objavil črtico Srečanje s preteklostjo, v nji piše, kako je po dolgem času spet obiskal rodno mesto. V samem tonu pripovedovanja čutimo, kakšno oblast ima nad njim preteklost, kako živo je čustvo ganjenosti, zdolgočasenosti in groze, ki jih je doživljal v mladosti. V primeri s tem se podobe novega Saratova zdijo sicer privlačne, vendar blede. Notranjo napetost razreši pisatelj s tem, da prebere zbranim študentom novelo o Leninu, novelo o preteklosti, vendar o herojski preteklosti, ki je kazala pot v prihodnost.

V tem tekstu je namreč ključ za razumevanje Fedina, tega izrazitega intelektualca, razmišljajočega pisatelja, ki vidi staro in novo, pisatelja, ki teži k harmoniji in razumsko razločljivemu pojmovanju življenja, a se hkrati zaveda človekove zamotanosti v svetu in silovitega vpliva iracionalnih prvin njegove eksistence. To občutje je pri njem bolj trajno in mnogo bolj značilno ko njegova, zdaj splošno priznana pripadnost tradíciji ruskega realizma. Vsa-kokrat, ko je pisatelj hotel zatreti to svoje dojemanje življenja, je doživel — kljub priznanju kritike — umetniški neuspeh. Pravi umetnik je ostal le tedaj, ko je bil enako ko nekateri drugi njegovi sodobniki zvest sebi in ni popustil zelo razširjeni težnji, da bi življenje poenostavil. Le toliko lahko pritrdimo ugotovitvi, da je Fedin »vselej hodil po magistrali razvoja sovjetske literature«.

Vera Brnčič