UDK 821.161.1.09–31
Urša Zabukovec
Ljubljana

»PODOBA AVTORJA« IN HAGIOGRAFSKE PRVINE V ROMANU DOSTOJEVSKEGA *BRATJE KARAMAZOVI*

Razprava se posveča soočanju Bahtinovih ugotovitev o romanih Dostojevskega (reducirani položaj avtorja, »nezaključenost« junakov in, posledično, polifoničnost romanov) z ugotovitvami ob branju Bratov Karamazovih, usmerjenem predvsem na filozofsko-idejni in sižejski binom Ivan – Aljoša. Takšno branje narekuje množica hagiografskih elementov, ki v veliki meri določajo junaka, predvsem Aljoša Karamazova. Vključitev t. i. biografske osebnosti avtorja v »podobo avtorja« odkrije dodatne elemente, ki »zaključujejo« junaka, kar nas sili k ponovnemu premisleku bahtinovske polifonije.

The article confronts Bakhtin's findings on Dostoevsky's novels (e.g., the reduced position of the author, »incompleteness« of characters, and, consequently, the polyphonic nature of the novels) with the findings from the reading of the novels that focused primarily on the philosophical-ideological and plot binomial Ivan – Aljoša. It has a host of hagiographic elements defining the main characters, particularly Aljoša Karamazov, which require this type of reading. The incorporation of the so-called biographic personality of the author into the author's image reveals additional elements completing the main character, which forces us to reconsider Bakhtinian polyphony.

Ključne besede: avtor, junak, podoba avtorja, biografska osebnost avtorja, arhitektonika, (ne)zaključenost junaka, zunajbivanje, Bahtin, žitje, svetost, jezikovna ikona, Uspenski, Florenski, kenotični Kristus

Key words: author, main character, author's image, biographic personality of author, architectonics, (in)completeness of the main character, outer-existence, Bakhtin, hagiography, holiness, language icon, Uspensky, Florensky, kenotic Christ

1 Avtor in junak(a)

Pričujoče branje romana Bratje Karamazovi je omejeno predvsem na t. i. notranjo stran (v nasprotju s t. i. zunanjo stranjo, ki predstavlja zgolj obrazložitev katastrofe),[1] torej na filozofsko linijo romana, ki se odvija predvsem med bratoma Ivanom in Aleksejem, pa tudi med njima in avtorjem. To branje bo potekalo glede na tujo, tj. Bahtinovo besedo oz. njegovimi (tremi) tezami o romanih Dostojevskega, ki jih je razvil predvsem v delih *Problemi poetike Dostojevskega* ter *Avtor in junak v estetski dejavnosti*. Gre za idejo o reduciranem položaju avtorja, ki se v romanih Dostojevskega nahaja na isti ravni z junakom, zaradi česar naj ga ne bi bil sposoben »zaključiti« (rus. «завершить»). »Neodrešenost« junaka (junakov), odsotnost avtorjeve zadnje besede, je tako določujoča značilnost romanov ruskega pisatelja, ki si s tem prislužijo naziv – polifonični.[2]

---

[1] «[И]зложение катастрофы составляет предмет моего первого, вступительного романа или, лучше сказать, его внешнюю сторону» (Достоевский 1976: 46).

[2] Te misli je Bahtin prav v navezavi na zadnji roman Dostojevskega strnil v jedrnato izjavo: »Bratje Karamazovi, na primer, nikakor niso zaključeni, tu vse ostane odprto, vsi problemi ostanejo problemi, ni nikakršnega namiga na določeno (raz)rešitev« (Бахтин 2002: 485 – prevodi, če ni navedeno drugače, so moji. Op. U. Z.).

Ker Bahtinove teze izhajajo iz analize odnosov med avtorjem in junakom, smo na tem mestu dolžni problematizirati sam pojem (Bahtinovega) avtorja. Le tako bomo lahko razjasnili, v kakšnem odnosu je ta z našo 'podobo avtorja'. Za Bahtina je avtor hierarhično organizirana tvorba, ki sestoji iz t. i. subjektov avtorske ravni. Mednje sodi tudi »prvotni avtor« (rus. «первичный автор»). Ta stalni predmet Bahtinovega razmišljanja se v njegovi terminologiji pojavlja tudi kot »avtor – stvarnik« (rus. «автор – творец») oz. – v delu *Avtor in junak v estetski dejavnosti* – kot »subjekt estetske dejavnosti« (rus. «субъект эстетической деятельности»). Ta avtor se nahaja zunaj lastnega dela in je prav tisti udeleženec estetskega dogodka, ki naj bi glede na junaka zavzel položaj »zunajbivanja« (rus. «вненаходимость») glede na vse junakove momente: prostorske (telo, zunanji opis), časovne (junakova duša, notranje doživljanje), vrednostne in smiselne (junakov odnos do smrti, večnosti in ključnih vrednot). Zunajbivanje naj bi avtorju omogočalo širše videnje in vedenje; sposoben naj bi bil videti več in dlje od junaka. Takšna premoč avtorju v estetskem dogodku nalaga etično držo: avtor mora biti nepristranski, »zunaj-ocenjevalen« (rus. «внеоценочен»), junaka mora s pomočjo transgredientnih elementov zaključiti, kar pomeni toliko kot – odrešiti. Prvotni avtor, kot rečeno, naj bi bil v romanih Dostojevskega nesposoben zavzeti položaj zunajbivanja in to mu seveda onemogoča zaključevanje junaka (junakov).

Poleg prvotnega avtorja pozna Bahtin tudi »drugotnega avtorja« (rus. «вторичный автор»), ki je hierarhiča tvorba: vanj sodijo, na eni ravni, sižejsko-kompozicijska ter žanrska struktura teksta, na drugi strani pa pripovedovalec. Drugotni avtor je v primerjavi s prvotnim avtorjem, ki ustvarja, ustvarjen: »Первичный (не созданный) и вторичный автор (образ автора, созданный первичным автором) /.../ Создающий образ (то есть первичный автор) никогда не может войти ни в какой созданный им образ» (Бахтин 1979: 353). V citiranem odlomku je za nas pomemben predvsem pojem »podoba avtorja«, ki ga je Bahtin redko in nerad uporabljal. Na tem mestu ga uporabi za oznako drugotnega avtorja, za kategorijo, ki je ustvarjena, torej na nek način u-podobljena.

Poleg teh dveh avtorjev pozna Bahtin tudi kategorijo, ki ji pravi »biografska osebnost avtorja« (rus. «биографическая личность автора»), ki pa po njegovem mnenju ne spada na področje literarne vede. To je povezano z nazori, ki jih je Bahtin izrazil predvsem v sporih (med drugim z Lihačovom in Vinogradovom) v zvezi s t. i. avtorsko masko (gl. Бахтин 2002: 546–558). Trdil je namreč, da v literarnem delu ni mogoče srečati neposredne avtorjeve besede, saj se beseda vedno *lomi* (skozi žanrska smiselna vrata, maske ipd.). To pomeni, da ustvarjalčeve misli, njegov svetovni nazor, moralni in politični cilji nikoli ne odzvanjajo v literarnem delu neposredno (tj. kot moment samega ustvarjajočega ustvarjalca), temveč kot poustvarjena resničnost. Bahtin namreč pravi: »Umetniška resnica poustvarjenega sveta je – posebna resnica, ne moralna in ne politična ali znanstvena; umetniška resnica ne more postati totalitarna resnica« (prav tam: 369). Kar pa seveda ne velja za resnico ustvarjajočega ustvarjalca oz. za biografsko osebnost avtorja.

Toliko o Bahtinovi kategorizaciji odnosa med avtorjem in junakom. Poskusimo si sedaj razložiti še našo »podobo avtorja«, ki je nastala na podlagi Bahtinove. Poleg prvih dveh avtorjev smo v našo »podobo« pripustili tudi t. i. biografsko osebnost avtorja.

Kajti spomnimo se, da je (bilo) dojemanje razlike med zgodovinopisjem in pisateljsko fikcijo v Rusiji drugačno kot na Zahodu: v Rusiji naj bi pisatelj namreč čutil poslanstvo zgodovinarja ali – dovolimo si to misel – preroka. Spomnimo se, da se je Dostojevski podobnih tem loteval tako prek literarnih del (tj. fikcije) kot prek feljtonov, pisem, dnevnikov, se pravi – obliterarne, neumetniške dejavnosti. Ravno ta, neumetniška (ob)literarna dejavnost, svetovni nazor (ki se ga bomo lotili v zaključku), nam predstavlja t. i. biografsko osebnost avtorja. Strinjati se moramo, da te elemente v literarnem delu najdemo v *poustvarjeni obliki*, vendar jih moramo – da jih sploh lahko prepoznamo – najprej poznati v čisti, prvotni, ne-poustvarjeni obliki. V tej obliki pa jih najdemo v že omenjenih literarnih beležnicah, pismih in osnutkih k romanom. Med literarno-umetniško in literarno-publicistično dimenzijo tako poteka nenehen dialog, kar dovoljuje, da slednjo motrimo kot konstitutivni element literarne vede.

V nadaljevanju bomo ob iskanju transgredientnih elementov analizirali odnos obeh avtorjev, prvotnega in drugotnega, do dveh junakov (zunanji in notranji opis, vrednotenje, arhitektonika, razbrana iz kompozicije, odnos med junakoma, jezikovno-stilistična podoba teksta v celoti in tekstov v tekstu). V zaključku pa bomo v razmišljanje pritegnili še biografsko osebnost avtorja, ki bo dodatno okrepila nekatere ključne zaključujoče elemente junakov in romana kot celote. Analiza poteka preko štirih postaj, tj. ključnih romanesknih točk junakov, ki si – tudi v romanu – sledijo v časovnem zaporedju in ki najmočneje razkrivajo (teleološko) napetost v razmerju avtor(ji)-junak(a): notranje (duša) in zunanje telo junakov; avtorstvo junakov (Aljoševo *Žitje*, Ivanova *Pesnitev*); sanje junakov (*Kana Galilejska*, *Vrag-mora Ivana Karamazova*); konec romana (Aljošev nagrobni govor, Ivanova blaznost). Zaradi prostorske omejenosti ne bomo navajali podrobnosti, ampak bolj ali manj le rezultate analiz.

2 Postaje

2.1 Prva postaja. Notranje in zunanje telo junakov. Ikonografski opis Aljoša

Začnimo z Aljošem. Prvo, kar nam kot bralcem pade v oči, je beseda, s katero sam pripovedovalec označi tisto, kar bo napisal: »življenjepis« oz. po rusko: »жизнеописание«. Ne mislimo, da gre tu morda za žitje v tradicionalnem pomenu besede ali za kakršno koli modernizirano varianto žanra, saj žitje zahteva poslušnost določenemu literarnemu kanonu, ki pa ga avtor *Romana v štirih delih z epilogom* ne upošteva. In to, verjetno, tudi ni (bil) njegov namen. Kar želimo poudariti, je, da nas pripovedovalec s to začetno pripombo morda opozarja, na kaj moramo biti pozorni. In če smo, ugotovimo, da je Aljoša Karamazov nosilec določenih elementov svetosti. Namreč katere so tiste tradicionalne situacije, brez katerih žitje ni žitje in svetnik ne svetnik? Če smo neupravičeno shematični, jih lahko na kratko naštejemo: bodoči svetnik se rodi pobožnim, bogaboječim staršem, sam že v otroštvu čuti pripadnost Cerkvi, beži od radosti in skušnjav posvetnega življenja, je vzor asketa, se uspešno bori proti hudiču in njegovim spletkam, dela čudeže. Za prikaz vsega tega pa je (bil) ‘odgovoren’ pisec. Moral je namreč pokazati, da je njegov junak poseben, prikazati je moral veličino njegovega podviga, drugačnost oz. ločenost njegovih postopkov in gest od vsega

'zemeljskega', minljivega: »Житие святого – это торжественный парад его жизни, воздание ему почестей писателем /.../ Понять что-либо означало для писателя увидеть в предмете своего повествования какие-то значительные аналогии в прошлом» (Лихачев 1978: 12). Pripovedovalec o Aljošu pravi, da je poseben, da pa sicer ne ve, ali mu bo o tem uspelo prepričati bralca. Pravi, da je akter,[3] sicer še neizoblikovan, a tega je kriv 'tedanji čas'.[4]

Aljoša od malih nog čuti pripadnost Cerkvi, še posebej svojemu učitelju, starcu Zosimu. Aljoša ima, kot pravi pripovedovalec, poseben dar, da v ljudeh zbuja ljubezen, nikoli ne razmišlja, na čigave stroške živi, kamor koli pride, s seboj prinese mir. Njegova mati, božjastnica Sofija, je pobožna, bogaboječa ženska in nanjo je bil Aljoša posebej navezan. S tem je povezana scena, ki jo imenujemo jezikovna ikona. Gre za ikonografsko upodobitev Aljoše. To odkrivanje Aljoševega lika ga obenem tudi »zaključuje«. Toda zaključuje kot koga?

2.2 Jezikovna ikona, prvič

K ikoni lahko pristopimo na dva načina: k *ikoni kot znaku* (kjer gre za teološki vidik, ki se mu je posvečal predvsem Florenski) ter k *jeziku ikone* (kjer gre bolj za pragmatični vidik, ki se mu posveča Uspenski v *Semiotiki ikone*). Mi bomo ikonografsko upodobitev skušali pravilno prebrati in jo nato s pomočjo Florenskega osmisliti v romanesknem kontekstu.

Pri ikoni gre za ontološko povezanost upodobitve in tistega, kar se upodablja. Florenski pojasnjuje: »Na kratko povedano je ikonopis metafizika bivajočega – ne abstraktna metafizika, temveč konkretna […]. Upodobljeno na ikoni, vse v vseh podrobnostih, ni slučajno in je podoba ali upodobitev, ektip prvotnega sveta, zgornjih, nadnebeških bistev« (Florenski 2003: 34). Ikonopisec ni pravi stvaritelj svetnika, ampak je to – preko njega – Bog. Kajti ikonopisec svetnikove podobe ne ustvarja, ampak jo *odkriva*, saj ni kaj ustvarjati: lik svetnika je namreč dan, *zaključen*, če se izrazimo bahtinovsko, ikonopisec ga (z nanosom barv, v našem primeru besed) le odkriva. Zato se tudi barva za slikanje ikon imenuje «раскрышка».

Za boljše razumevanje smo na tem mestu primorani shematično razmejiti predrenesančno in porenesančno umetnost (gl. Uspenski 1979: 311–332). Današnji gledalec je (oz. mora biti) statičen, da lahko ulovi bistvo, 'slučajnost' (ki je sinonim za verodostojnost) slike, mora imeti pravo 'gledišče' na figure slike (t. i. *centralna perspektiva*). Avtor in gledalec sta zunaj slike, v večini primerov zamejene z okvirom; prostor se razmešča in določa glede na njiju (*zunanja perspektiva*). Nasprotno pa gre v stari umetnosti za t. i. *obratno perspektivo* (v nasprotju s *centralno*), ki je tudi *notranja* (v

[3] Pisec ga imenuje »деятель«, kar prevajamo z »akter«. Vendar pa se iz izhodiščne besede da izpeljati pridevnik «деятельный», »dejaven«, kar nas spomni na eno osrednjih vrednot Dostojevskega – na dejavno ljubezen. Tu najdemo enega izmed številnih motivov, ki nas prepričujejo, da je Aljoša Karamazov predstavnik linije t. i. 'popolnoma lepega človeka'.

[4] «Впрочем, странно бы потребовать в такое время, как наше, от людей ясности. Одно, пожалуй, довольно несомненно: это человек странный, даже чудак» (Достоевский 1976a: 5). – Spomnimo se, da je ta 'naš čas' v svetovnem nazora pisatelja v bistvu 'prehodni čas', človek v tem času pa 'prehodni človek'.

nasprotju z *zunanjo*). Kajti ne gre za sliko realnosti (kot v moderni umetnosti), ampak za realnost upodobljenega, za »metafizično konkretnost« (za svetnika, Boga …). Ikonopisec ni zunaj ikone, ampak je del prostora, ki ga odkriva, perspektiva je zato notranja. V stari ruski umetnosti, pri ikoni, imamo kot laiki občutek, da ona gleda nas in ne mi nje, tj. slike, kot je v navadi v novodobni umetnosti. Gre za pojav 'oči, ki nam sledijo'. Sledijo nam, gledalcem, ki smo dinamični – slika/ikona kot taka je namenjena spremenljivemu gledišču.

Organizacijski princip stare slike Uspenski imenuje »sumiranje« oz. »sintetiziranje« vidnega vtisa (s strani avtorja). To sintetiziranje je dveh vrst: 1. umetnik sam sumira svoje vtise, in slika/ikona je rezultat te sinteze (na primer ikone, na katerih je svetnik v popolnoma nemogočem položaju: v trup ga vidimo od zadaj, se pravi v hrbet, hkrati pa je obrnjen z obrazom proti nam); 2. umetnik prepusti gledalcu, da sam sumira vtise (na primer več 'delnih' ikon, razporejenih ena za drugo, ki skupaj 'tvorijo' celoto, do katere naj se dokoplje gledalec). Velikokrat prihaja do združevanja obeh principov in sicer se prvi princip (aktivnost avtorja) uporablja pri manj pomembnih figurah, drugi (aktivnost gledalca) pa pri bolj pomembnih. Poglejmo si zdaj ikonografsko upodobitev Aljoša Karamazova. Odlomek je kratek, zato ga citirajmo v celoti:

> Так точно было и с ним: он запомнил один вечер, летний, тихий, отворенное окно, косые лучи **заходящего** солнца (косые-то лучи и запомнились всего более), в комнате в углу образ, пред ним зажжённую лампадку, а пред образом на коленях **рыдающую** как в истерике, со взвизгиваниями и вскрикиваниями, мать свою, **схватившую** его в обе руки, **обнявшую** его крепко до боли и **молящую** за него Богородицу, **протягивающую** его из объятий своих обеими руками к образу как бы под покров Богородице ... и вдруг вбегает нянька и вырывает его у неё в испуге. Вот картина! (Достоевский 1976a: 18; poudarila U. Z.)

Opraviti imamo s pravcato jezikovno ikono, uokvirjeno z vzkliki pripovedovalca: »Točno tako je bilo tudi z njim« ter končnim »Kakšna slika!«. Kdo je v tem primeru ikonopisec? Nihče drug kot sam Aljoša, ki se spominja. Najprej je dano ozadje: tih, poletni večer z odprtim oknom (Florenski pravi, da je ikona okno v [drugi] svet!), temu sledi centralni prizor: mati Sofija (morda Božja modrost?) z otrokom, kar v bistvu podvaja motiv Bogorodice z Jezuščkom na sveti podobi, pred katero le-ta kleči. Se pravi, da zremo oz. v nas zre metafizična konkretnost (Sofija-Bogorodica, Aljoša-Jezušček), saj gre za ontološko povezanost ikone s pralikom. Prav tako je občutna notranja perspektiva: Aljoša, ki je v tem primeru ikonopisec, se nahaja znotraj 'odkritega', v materinih rokah. V tem primeru jezik (jezikovna umetnost) lepo izraža t. i. sumiranje/sintetiziranje vidnega vtisa: mi, bralci/gledalci, vidimo jokajočo mater od zadaj, kako kleči pred sveto podobo obrnjena proti kotu (prim. hrbet svetnika), hkrati pa vidimo tudi njen obraz: »Алёша запомнил в тот миг и лицо своей матери /.../ оно было исступлённое, но прекрасное« (Достоевский 1976a: 18). Prav tako je uresničena tudi tradicionalna statičnost ikone. Sofija sicer joka, kriči in histerično hlipa (česar na ikonah nikoli ni), vendar je vse to podano v jeziku, ki odseva določeno vrsto statike: pridevki, ki se nanašajo na jokajočo, so deležniki oz. deležja (prim. poudarjene izraze v odlomku), od katerih predvsem zadnji izražajo sočasnost oz. ozadje dogajanja; zato

bi bil od izraza ‘statičnost’ bolj umesten izraz ‘brezčasnost’. Tako razumevanje potrjuje tudi simbolično pojmovanje ikone kot znaka in njene ontološke povezanosti z »drugimi svetovi« (rus. «миры иные»).

Ustaviti se moramo še pri nekem detajlu, ki – kot pravi Florenski za vse ‘detajle’ na ikoni – ni slučajen. To so žarki zahajajočega sonca. Svetloba v *jezikovni ikoni* ustreza zlati ne-barvi na ikonopisu. O zlatem na ikoni Florenski pravi: »To zlato je čista brezprimesna svetloba in ga nikakor ne postaviš v vrsto barv, ki jih sprejemamo kot odsevajoče svetlobo: barve in zlato vidno ocenjujemo kot pripadajoče različnim sferam bivajočega« (Florenski 2003: 41). Če se torej vsi ostali pridevki (barve) nanašajo na realnost, čutnost upodobljenega oz. ‘odkritega’, se ta svetloba (zlato) nanaša na »drugo sfero bivajočega«. To pa znova potrjuje naše analize. Omenjeno svetlobo, sonce in njegovo povezanost z božjim bo še bolj utrdila druga *jezikovna ikona* v *Bratih Karamazovih* – ‘odkrivanje’ starca Zosima.[5]

Vsi ti motivi torej Aljoša zaključujejo kot človeka z elementi svetosti. Vendar bodimo pazljivi. Aljoša skriva v sebi tudi drugo, *karamazovsko* plat, saj je nenazadnje sin perverznega sladostrastneža Fjodorja Pavloviča. Če mu sledimo skozi roman, opazimo, da tudi ni dosleden asket (rus. «аскет и подвижник»). Aljošu niso tuja bolj zemeljska čustva: do Lize čuti privlačnost (kot moški do ženske, razmišlja tudi o potomstvu ipd.), obvladuje ga jeza, bes, predvsem pred in neposredno po smrti starca Zosima doživi trenutek nevere, dvoma, brezupa in malodušja. Vidimo, da Aljoša ni idealno pozitivni pol (tj. svetnik) binoma Aljoša – Ivan. A vendar je ta opozicija prav tako nakazana že v samem uvodu: ko pripovedovalec govori o Aljošu, pravi, da je on »srčika« dobe, ostali pa so »prah«, ki ga bo odnesel veter: «Ибо не только чудак ‘не всегда’ частность и обособление, а напротив, бывает и так, что он-то, пожалуй, и носит в себе иной раз сердцевину целого, а остальные люди его эпохи – все, какимнибудь наплывным ветром, на время почему-то от него оторвались» (Достоевский 1976a: 5). Prav misel o prahu, ki ga je/bo odnesel veter, v romanu za karakterizacijo Ivana uporabi Fjodor Pavlovič. Ivan v tem smislu je Aljošev protipol, kar potrjuje tudi njegov zunanji in notranji oris.

V nasprotju z Aljošem je bil Ivan kot otrok zaprt vase in čemeren. Kmalu je pokazal velike sposobnosti za učenje, večino časa preživel v tekstih in abstrakcijah in se razvil v intelektualca evropskega kova, »evklidovske geometrije«. V primerjavi z Aljošem se je Ivan vedno preživljal sam, z inštrukcijami in pisanjem člankov ter črne kronike. Zgovoren je psevdonim, ki ga je uporabljal – »očividec«. Za Ivana je namreč večkrat rečeno, da se življenja ni udeleževal, da je bil vedno pristranski opazovalec, ki je povsod nosil s seboj svojo beležnico in nizal vanjo »dejstveca«. Ivan je bil odtrgan od zemlje, od epohe, živel je v abstrakcijah, v katerih Boga, ker ga s svojim umom ni mogel dojeti, morda ni in je zato »vse dovoljeno«. Če ima Aljoša osnovo, ki je podoba

[5] Preden nadaljujemo z našim razmišljanjem, se ustavimo pri pojmu *jezikovne ikone*. Razlika med slikarstvom, ikonopisjem in literaturo je velika, težko govorimo o pravi ‘sveti podobi’, saj operiramo s popolnoma drugačnim kodom! Gre nam za to, da so navedeni odlomki občutno drugačni od njihovega konteksta (morda tako, kot so ikone drugačne od običajnega slikarstva?), da smo pri omenjenih znanstvenikih naleteli na pojme ‘jezikovne ikone’ ter da so se nam zdeli – na določenih, tj. dveh mestih – umestni. Tako da jih kljub morda sporni osnovi vpeljujemo v tekst.

matere pred sveto podobo, je Ivanov temelj samotarstvo, napuh, sumničavost, nezaupljivost do ljudi in do sveta, v katerem otroci po nedolžnem trpijo in so odrasli brez izjeme grešniki.

Vendar tako kot Aljoša ni absolutno pozitivni pol, tudi Ivan ni absolutno negativni pol, Aljošev 'hudič', pa čeprav z razvojem sižeja dobiva hudičev(sk)e lastnosti. To je samo en Ivanov notranji glas, ki ga lahko imenujemo 'smerdjakovski' glas. Del Ivana je popolnoma nasproten. Dokaz za to so hudi notranji boji in ekstremni psihični preskoki, ki jih junak doživlja: od besed o tem, kako ljubi spomladansko listje in človeka, ne da bi vedel, zakaj ga ljubi, preide k zavajanju Smerdjakova s teorijo o vsedovoljenosti, vrača vstopnico Bogu, odpotuje iz mesteca, čeprav ve, kaj se pripravlja. Ivan hoče verjeti, a ne more, hkrati pa ne more ne-verjeti oz. sprejeti zgolj premiso, da je vse dovoljeno, ker del njega ve oz. čuti, da ni tako. Na njem samem pa je, da gre skozi preizkušnjo, trpljenje. Aljoša in njegovo usodo zaključuje jezikovna ikona, Ivanovo usodo v obliki »pozitivne rešitve problema« pa (morda) predvidi starec Zosima:

– В вас этот вопрос не решён, и в этом ваше великое горе, ибо настоятельно требует разрешения ...
– А может ли быть он во мне решён? Решён в сторону положительную? – продолжал странно спрашивать Иван Фёдорович, всё с какой-то необъяснимой улыбкой смотря на старца.
– Если не может решиться в положительную, то никогда не решится и в отрицательную, сами знаете это свойство вашего сердца; и в этом вся мука его. (Достоевский 1976a: 46).

Pot po prvih zaključujočih momentih junakov je končana, zdaj se začenja potovanje prek postaj, ki nam bodo pomagale zapolniti (binarni) mozaik.

3 Druga postaja. Avtorstvo junakov

Pesnitev je v terminologiji Dostojevskega označevala več stvari: (dvofazni) ustvarjalni proces, genološko kategorijo ('pesnitev' pri Dostojevskem z izjemo *Dvojnika* vedno označuje sekundarni žanr, 'tekst v tekstu'), estetsko kategorijo (pesnitev kot posebna pesniška vizija sveta, ki, če že ne razkriva, vsaj govori o velikih temah, o smislu in skrivnosti človekovega bivanja), t. i. žanrski spomin, se pravi samozavedanje in samokritiko žanra ter ubeseditev tuje besede, tujega govora. Pesnitev kot tako vse bolj opredeljujeta oz. zaznamujeta univerzalnost, se pravi ključna vprašanja dobe, ter njen ustvarjalec.[6] V primeru *Pesnitve o velikem inkvizitorju* gre za t. i. tekst v tekstu (Ivanov oz. Inkvizitorjev govor), za estetsko kategorijo – pesniško vizijo, filozofijo Inkvizitorja (ki morda ni filozofija Ivana Karamazova), njegov pogled na zgodovino, človeka, njegovo bistvo, smisel, nenazadnje – njegovo skrivnost. Pomembno je tudi, da gre pri pesnitvi za subjektivno vizijo stvarnosti; Dostojevski sam nikoli ni napisal pesnitve kot primarnega žanra, to nalogo je 'zaupal' svojemu liku, prehodnemu človeku, z vidika hagiografskih prvin Aljoševemu hudiču.

[6] O pesnitvi na splošno in posebej pri F. M. Dostojevskem glej: Skaza 1993 in Blaž Podlesnik 2003.

Gre za drugi, vmesni prihod Kristusa v 16. stoletju v Sevilji, žarišču inkvizicije. Ljudje ga po nekakšnem čudežu spoznajo sami od sebe, prav tako Inkvizitor; da ga zapreti, ga nato obišče v ječi, tam pa mu servira svojo pridigo, ki s tragičnim tonom že meji na izpoved. Prikaže mu svojo vizijo zemeljskega raja, ki temelji na sprejetju treh hudičevih skušnjav: čudeža, skrivnosti in avtoritete. Inkvizitor očita Jezusu, da previsoko ceni ljudi, saj je človek le beden stvor, ki je dar svobode spremenil v neznosno breme. »Oni«, ki vedo, da se je Kristus zmotil, se bodo žrtvovali za človeštvo: človeku bodo vzeli svobodo – pravzaprav jim jo bo celo človek sam prinesel k nogam –, zato pa ga bodo nahranili in mu dovolili, da se igra ter greši. To srečo, ta raj mu bodo omogočili v Kristusovem imenu, in to bo edina laž, kajti le »oni« bodo vedeli, da Njega ni, da po smrti človeka čaka nič. S tem svojim podvigom (žrtvovanjem za človeštvo), ki ga bodo izbranci plačali s trpljenjem (saj lažejo), bodo zaključili Kristusovo delo na zemlji. Od tod tudi Inkvizitorjev srd: Kristus ni nikomur več potreben, še več, celo moti uvajanje raja na zemlji.

Kakšen je ta raj? To je zaprt svet, determiniran, brez svobode in upanja, svet, kjer je dialog z Božjo besedo, Logosom, končan. To razkriva tudi jezikovno-stilna podoba inkvizitorjevega govora z rabo dovršnih glagolov, ki označujejo enkratno, zaključeno dejanje v preteklosti oz. prihodnosti, z rabo besed, ki semantično izražajo finalnost (*konec*, *končati*, *končano* ...): «Да ты и права не имеешь ничего прибавлять к тому, что уже сказано тобой прежде. /.../ – Да, дело это нам дорого стоило, – продолжает он [старик] строго смотря на него [Христа], – но мы **докончили** наконец это дело во имя твоё. Пятнадцать веков мы мучились с этою свободою, но теперь это **кончено**, и **кончено накрепко**« (Достоевский 1976a: 228–229). In še: «Тихо **умрут** они, тихо **угаснут** во имя твоё и за гробом **обрящут лишь смерть**. Но мы сохраним секрет и для их же счастья будем манить их наградой небесною и вечною» (Достоевский 1976a: 236; vsi poudarki U. Z.).

Čeprav (oziroma ravno zato, ker) je Ivan avtor *Pesnitve*, ga ne smemo enačiti z Inkvizitorjem. Čeprav Inkvizitor v uvodu v *Pesnitev* govori o trpljenju otrok, vrača vstopnico Bogu ter napačno citira Biblijo, je sam le eden od Ivanovih hudičevskih (tj. negativnih) dvojnikov. O tem, da Ivan v teku romana dobiva čedalje več hudičevskih potez, nas prepriča tudi opis njegove zunanjosti, ko se brata poslavljata. Aljoša s pogledom sledi Ivanu in ugotovi, da ima brat eno nogo krajšo kot drugo: «Почему-то заприметил вдруг, что брат Иван идёт как-то раскачиваясь и что у него правое плечо, если сзади глядеть, кажется ниже левого. Никогда он этого не заметил прежде. Но вдруг он тоже повернулся и почти побежал к монастырю» (Достоевский 1976a: 241).

Tekst, ki ga Aljoša sestavi po smrti starca Zosima, obsega dva dela, biografskega in t. i. teoretičnega. Prvi del je zanimiv predvsem zato, ker prikazuje Zosima kot t. i. ‘velikega grešnika’: po zločinu (izzivu na dvoboj) se spokori in odide v samostan žrtvovat svoj ‘jaz’ za ‘vse in vsakogar’. Za nas je pomenljivejši drugi del, ki ga lahko beremo kot nekakšen odgovor Ivanu in njegovi *Pesnitvi*. O Inkvizitorju in »njegovih« Zosima pravi: «Воистину у них мечтательной фантазии более, чем у нас. Мыслятся устроиться справедливо, но, отвергнув Христа, кончат тем, что зальют мир кровью, ибо кровь зовёт кровь, а извлекший мечь погибнет мечом» (Достоевский

1976a: 288). Zosima razvija misel o ruskem narodu kot narodu-bogonoscu in o njegovem poslanstvu, s čimer se neverjetno približa mesianističnim mislim samega Dostojevskega (gl. Достоевский 2000: 113–117, 136–141). Inkvizitorjevi podobi človeka, njegovemu pojmovanju življenja in smrti ter »niču«, ki nas čaka po njej, Zosima zoperstavi podobo človeka kot bitja, ki je povezan z »drugimi svetovi«, višjimi, od koder izvirajo naše misli in čustva: «Многое на земле от нас скрыто, но взамен того даровано нам тайное сокровенное ощущение живой связи нашей с миром иным, с миром горным и высшим, да и корни наших мыслей и чувств не здесь, а в мирах иных» (Достоевский 1976a: 290). Tudi slogovno-jezikovna podoba Zosimove besede je popolnoma nasprotna Inkvizitorjevi: paralelizmi, inverzije, nasičenost besedila s cerkvenoslovanizmi in bibličnimi reminiscencami v nasprotju z (jezikovno-slogovno) finalnostjo *Pesnitve* ustvarjajo občutje večnosti, brezčasne skrivnosti, kar še podpira vsebina, ki je, če malo posplošimo, pridiga o veri, upanju in ljubezni.[7] Aljoševo *Žitje* kompozicijsko sledi *Pesnitvi* in na bistvene probleme človeka, večna vprašanja odgovarja na popolnoma drugačen način. S tega vidika je njun status enakopraven. A ne smemo pozabiti, da je pesnitev subjektivna vizija sveta in stvarnosti, medtem ko je žitje kot tako utelešenje božje besede, Logosa; v žitju ima vse, kar se dogaja, dva smisla, zemeljskega in večnega. Poleg tega je Aljoševo *Žitje* napisano, Ivanova *Pesnitev* je zgolj pripovedovana, Inkvizitor je izmišljena figura, je plod Ivanove domišljije, Zosima pa je realna oseba (gre seveda za romaneskno realnost). Vsi ti momenti rušijo navidezno enakopravnost tekstov in vizij, ki jih teksta ponujata, in zdi se, da Aljoševo *Žitje* in Zosimove vizije predstavljajo 'srčiko' (dobe), čeprav morda še ne opredeljeno oz. dejavno. Kajti ne smemo prezreti, da sta obe stvaritvi nedokončani, odprti, kar pomeni, da *zadnja beseda* še ni bila izrečen, da je praktično še vse mogoče. Ali pač ne?

4 Tretja postaja. Sen junakov

Po starčevi smrti se Aljoša znajde na najnižji točki: izkusi slabotnost svoje vere, izdala ga je »višja pravičnost«[8] – truplo Zosima je namreč začelo razpadati, zavel je mrliški duh.[9] Ko se Aljoša vrne v samostan, takoj vstopi v sobico, kjer v krsti počiva starec, poleg njega pa oče Pajsij glasno bere *Evangelij.* Aljoša najprej zapade v polbudno stanje, v katerem še razloči evangeljske pasuse o poroki v Kani Galilejski in Jezusovem čudežu. Tudi bralci smo skupaj z Aljošem pritegnjeni k neposrednemu poslušanju-zrenju Božje besede, Logosa.

---

[7] Prim. odlomek: »Братья, не бойтесь греха людей, **любите** человека и во грехе его, ибо сие уж подобие **Божеской любви** и есть верх **любви** на земле. **Любите** всё создание **Божие**, и целое и каждую песчинку. Каждый листик, каждый луч **Божий любите**. **Любите** животныж, **любите** растения, **любите** всякую вещь. Будешь **любить** всякую вещь и тайну **Божию** постигнешь в вещах« (Достоевский 1976a: 289).

[8] Aljoša na očitke, da si želi čudeža, odgovarja, da ne išče čudeža, ampak »višjo pravičnost«.

[9] Da bi Aljoša mogel izraziti svoje stanje, se v pogovoru z Rakitinom posluži Ivanovih besed: pravi, da se ne punta zoper Boga, da le 'njegovega sveta ne sprejema!' To stanje torej ni njegov svet, tja njegov jezik ne seže, moral si je sposoditi jezik Ivana, da je lahko zaobjel duhovno stanje, ki mu je tuje.

4.1. Jezikovna ikona, drugič

Po končanem branju nastopi Aljoševo »sen-videnje« (rus. «сон-видение»). Literarni model tega poglavja je t. i. videnje v žitjih svetnikov. Tema teh 'videnj' je božje razodetje, ki po pravilu spremeni življenje svetnika-vidca. Tako je tudi z našim junakom. Iz stanja globoke krize se v tišini samostanske celice Aljoša potopi v sen – v senikono oz. stik z 'drugimi svetovi'.

> Почему раздвигается комната /.../ Ах да /.../ ведь это брак, свадьба /.../ да, конечно. Вот и гости, вот и молодые сидят и весёлая толпа и /.../ где же премудрый архитриклин? Но кто это? Кто? Опять раздвинулась комната /.../ Кто встаёт там из-за большого стола? Как /.../ И он здесь? Да ведь он в гробе /.../ Но он и здесь /.../ встал, увидал меня, идёт сюда /.../ Господи!
> Да, к нему, к нему подошёл он, сухенький старичок, с мелкими морщинками на лице, радостный и тихо смеющийся. [...] Лицо открытое и глаза сияют.
> [...]
> – Веселимся, – продолжает сухенький старичок, – пьём вино новое, вино радости новой, великой; видишь, сколько гостей? Вот и жених и невеста, вот и премудрый архитриклин, вино новое пробует. Чего дивишься на меня? Я луковку подал, вот я и здесь. И многие здесь только по луковке подали, по одной только маленькой луковке. Что наши дела? [...] Начинай, милый, начинай, кроткий, дело своё! /.../ А видишь ли солнце наше, видишь ли ты его?
> – Боюсь /.../ не смею глядеть /.../ – прошептал Алёша.
> – Не бойся его. Страшен величием пред нами, ужасен высотою своею, но милостив бесконечно, нам из любви уподобился и веселится с нами, воду в вино превращает, чтобы не пересекалась радость гостей, новых гостей ждёт, новых беспрерывно зовёт и уже на веки веков (Достоевский 1976a: 326–327).

V zgornjem odlomku lahko – sledeč Uspenskemu – prepoznamo »ikono z žitjem« (Uspenski 1979: 284–285), kjer osredje-ikona oz. kanon (podoba starca Zosima) predstavlja neposredni duhovni stik z gledalcem/bralcem (Aljošem/nami), stranske 'slike' pa so pripoved o življenju starca (žitje). Avtor oz. ikonopisec je tudi v tem primeru Aljoša, saj sanja on. Znova gre za t. i. notranjo perspektivo: Aljoša/ikonopisec se nahaja znotraj ikone, na poroki v Kani. Prav tako je jasno izražena t. i. obratna perspektiva, saj se gledalčevo/Aljoševo gledanje prenese na sliko/ikono in ustvari efekt slike-starca, ki se premika: starec Zosima, smehljajoč se in sijočih oči, vstane izza velike mize in se približa Aljošu/gledalcu oz. bralcu. Ta centralni del omogoča neposredni duhovni kontakt starca in gledalca/Aljoša oz. bralca. V našem primeru se ta stik realizira neposredno, fizično, kar simbolizira pravi duhovni stik spečega Aljoša z mrtvim starcem oz. njegovim pralikom. Uspenski v svoji razpravi poudarja, da je za pravilen kontakt potrebno, da sta starec in ikonopisec enake veroizpovedi. Aljoša je Zosimov učenec, zato smo glede učinkovitosti kontakta lahko pomirjeni. Kaj, kakšna energija se preda v tem kontaktu?

Starec se ozre okoli sebe in vidi 'fresko', ki je njegovo življenje: to sta ženin in nevesta (ljubezen), to so veseli svatje, ki so tudi »poda(ja)li čebulico« (žrtvovanje za drugega), to je vino iz vode (čudež), to je sonce (Kristus). Glede 'žitijskega' dela (te) ikone si spet pomagajmo s Florenskim. Tu namreč ne gre le za preteklost, se pravi za prikaz življenja, kakršno je bilo, ampak tudi za prihodnost: »Ikona je podoba bodočega veka; omogoča (kako, o tem ne bova govorila) preskočiti čas in zagledati, čeprav omahujoče, podobe – 'kot pri vedeževanju z zrcalom' – bodočega veka« (Florenski 2003: 38). Se pravi, da je to, kar je prikazano, podoba bodočega veka, naše prihodno-

sti, ki bo torej ljubezen, veselje, žrtvovanje za druge, radost, izpolnitev ipd. Nad vsem tem bo bdela podoba njega, ki je (kot) sonce. To pa nas vrača neposredno k *jezikovni ikoni* Aljoševe matere, kjer je bila božja prisotnost nakazana z žarki zahajajočega sonca. Podoba Kristusa je tod specifična, ustreza podobi, ki jo je o njem imel sam Dostojevski. Kristus je kljub veličini milosten: poln ljubezni se je 'ponižal' do človeka, se z njim veseli in čaka novih ljudi. Čakanje novih gostov spominja na drugo idejo Dostojevskega – da na koncu (ob drugem prihodu?) čaka odrešitev prav vse, grešnike in svetnike, za večno.

Druga *jezikovna ikona* znova 'odkriva' lik Zosima v njegovem bistvu, čeprav je bil ta že zadostno zaključen. Aljoša Karamazova pa avtor znova zaključuje (oz. to zaključenost utrjuje) z novim ikonografskim 'odkrivanjem' njegovega lika: z njegovo povezanostjo, neposrednim duhovnim kontaktom z drugimi svetovi, s t. i. velikim časom, s preteklostjo in prihodnostjo, ki je, če se lahko tako izrazimo, zlati vek, raj na zemlji. Aljoša tu doživi svoj usodni uvid – uvidi svojo prihodnost (cesto), o kateri je že tolikokrat prerokoval Zosima. Pod težo te podobe v srcu in Zosimove vere v moč 'podajanja čebulice' (tj. žrtvovanja sebe za drugega) se Aljoša sesuje, pade na zemljo, s katere vstane za vse življenje utrjen borec. Tri dni po tem Aljoša odide iz samostana.

Na tem mestu bi bilo zelo plodno povleči vzporednice med bahtinovskim zunajbivanjem avtorja v odnosu do junaka ter odnosom ikonopisca do ikone ali pralika, ki ga 'odkriva'. Ker bi to presegalo meje naše razprave, naj na kratko nakažemo samo bistvo. Glavna principa, s pomočjo katerih diskurzivne prakse oblikujejo sfero nediskurzivnosti, sta dialog in monolog. Dialog bogati dve kulturi oz. dva človeka, premaguje zaprtost vsakega posebej, medtem ko je dobršen del monologa/monološkosti nujen, da bi vsak izmed njih ohranil enotnost in celostnost smiselnega sveta, svetovnega nazora (rus. «мировоззрение»). Monolog je torej nujen, da se ohranja razlika, medtem ko dialog le-to vsakič znova ustvarja. Glavno mesto, kjer se te razlike zavemo, pa je t. i. zunajpoložaj. Le v tem položaju spoznamo drugega kot Drugega. Spoznamo njegovo monološko danost in dialoške možnosti oz. potenciale. Pri ikoni nas morda lahko zavede t. i. *notranja* perspektiva. Vendar ta *notranjost* ne nasprotuje *zunaj*položaju. Kajti kljub *notranji* in obratni perspektivi je določen del *zunanje* nujen, da ikono zamejimo. Prav tako *notranjost* perspektive ne pomeni subjektivnosti, vživljanja ali stapljanja s predmetom. Nasprotno, to prehajanje iz ene v drugo perspektivo omogoča večje število 'vidnih vtisov', ki jih nato ikonopisec »sumira« oz. »sintetizira« v odkrivanju pralika, v katerem ni, kot pravi Florenski, nobene naključnosti. Lik je dan in kot tak je za ikonopisca absolutno Drugi. Dinamična perspektiva oz. spremenljivo gledišče pa ikonopiscu zgolj omogoča, da doseže čim večjo realnost podobe (prim. »metafizična konkretnost«). Kljub temu pa ne gre za okostenelo podvajanje, kopiranje podob, kajti vsaka ikona posebej ima ontološko vez s pralikom, se pravi, da preko zunanje podobe lika predaja tudi duhovno energijo upodobljenega. Ikonopisec torej dojema (podobo) svetnika kot Drugega, z odkrivanjem pralika spoznava njegovo *monološkost* (tj. enkratnost), hkrati pa s tem, ko ga 'odkriva' in dopušča pogled v druge svetove oz. omogoči pretok energije, spoznava *dialoške* potenciale (pra)lika. V ikonografskih opisih Aljoša pa tudi starca Zosima gre potemtakem za kar najbolj realizirano zunajbivanje avtorja glede na junaka.

Od očetomora dalje Ivanova razdvojenost narašča. Problem njegovega srca je dobil praktične razsežnosti, in Ivan je prisiljen, da ga kar najhitreje razreši. Ve, da je v primeru, da je morilec Smerdjakov (in ne Mitja), kriv tudi on, saj ga je spodbujal. Njegovo notranjo krizo začuti Aljoša in pravi, da ga je Bog poslal, da Ivanu (do)pove, da ni morilec. Vendar Ivan kot podtalni človek beži pred tujo, zaključujočo besedo, poln je izmuzljivih besed, ki mu vedno omogočajo odprtost, nedorečenost, pobeg, zato je do Aljoševe zaključujoče besede sovražen, kategorično prekine z njim stike, češ da »prerokov in epileptikov« ne prenaša.[10] Namesto tega pa Ivan kar trikrat zavije na obisk k Smerdjakovu, kjer mu ta postopoma odkriva svoj zločin. Z zadnjega obiska Ivan odide odločen, da se naznani na sodišču. Vendar je noč še dolga; Smerdjakov realizira skrajni pomen premise o t. i. vsedovoljenosti in se obesi, Ivan pa doživi svoje srečanje z dvojnikom-hudičem.

Hudičev govor je na nek način filtriran Ivanov notranji glas, avtorefleksija, polna francizmov, parodičnega citiranja *Biblije*,[11] ironičnega odnosa do Ivanove preteklosti, njegovih sanjarij, želja in, nenazadnje, do njegove odločitve o naznanitvi. Hudič mu naravnost pove, da ga vodi med vero in nevero, da ga skuša zadržati v stanju ‘med’, stanju dvoma ali, če se izrazimo drugače, v »grdi neskončnosti« (rus. «дурная бесконечность»); s tem kljubuje Zosimovim preroškim besedam o »pozitivni rešitvi problema« Ivanovega srca. Hudič nam postreže še z eno vizijo zemeljskega raja (s pesnitvijo *Geološki prevrat*), ki je – tako kot Inkvizitorjeva – popolno nasprotje Zosimovi: ni postopna, z ohranjanjem spomina in tradicije, ampak eksplozivna, hipna. Ko v človeku ubijemo idejo o Bogu, se rodi t. i. človekobog, ki mu je vse dovoljeno, in tako si uredi kraljestvo po svoji želji, brez moralnih pravil, zadržkov in slabe vesti. Nekoč bo nastopilo kraljestvo medsebojne ljubezni, saj bo človek dojel, da je smrten, da po smrti ni ničesar in da življenje traja le trenutek, zato trenutka ne bo izrabil za pritoževanje nad smrtjo, ampak za okrepljeno ljubezen do sočloveka; ljubezni mu tako ne bo treba hraniti za življenje po smrti. Zaradi splošne človeške omejenosti in topoglavosti, pravi hudič, bo ta čas nastopil zelo pozno, zato ima vsak, ki je že usvojil to formulo raja na zemlji, pravico, da se organizira, kakor sam želi, po načelu, da je vse dovoljeno. Dialog s hudičem Ivana oropa še zadnjih moči; ko pride Aljoša, se Ivan ‘zbudi’ iz more, a počasi že izgublja zavest. Aljoša ga spravi spat in sam leže poleg njega. Znova začuti Ivanovo dilemo in z upanjem pomisli: «Муки гордого решения, глубокая совесть! [...] Да, – неслось в голове Алёши, – да, коль Смердяков умер, то показанию Ивана никто уже не поверит; но он пойдёт и покажет! Бог победит! Или восстанет в свете правды, или [...] погибнет в ненависти, мстя себе и всем за то, что послужил тому, во что не верит» (Достоевский 1976b: 89).

[10] Ta izenačitev je pomenljiva; Ivan namreč izenači Aljoša (prerok) in Smerdjakova (epileptik) in ima – z določenega vidika – prav, kajti oba, Aljoša in Smerdjakov, sta Ivanova dvojnika, pri čemer prvi predstavlja Ivanov pozitivni pol, Smerdjakov pa negativnega. Teme dvojništva se v naši razpravi ne dotikamo, saj presega njene tematske okvire.

[11] Prim. francizme in ironično navajanje biblicizmov pri hudiču z Zosimovimi cerkvenoslovanizmi in bibličnimi parafrazami. Pri prvem glede na kontekst (Ivanov razkrajajoči se um, blaznost) vse to nastopa v funkciji popolne diskreditacije Ivanove ‘evropskosti’, načitanosti, njegove filozofije ‘vsedovoljenosti’ in evklidovskega uma. Pri Zosimu pa nas v nasprotju s tem napeljujejo na čas Svete Rusije, do-civilizacijske dobe (prim. v nadaljevanju o svetovnem nazoru Dostojevskega), ter centralni element ‘religije’ Dostojevskega – Evangelij.

5 Četrta, zadnja postaja

Naslov petega poglavja dvanajste knjige četrtega, tj. zadnjega dela *Bratov Karamazovih* nosi naslov *Nepričakovana katastrofa*. Ivan Karamazov, psihično in fizično popolnoma izčrpan, cinično napade občinstvo, češ da si želi »smrti očeta«. Po tem izgredu ga straža odnese iz dvorane. Ivanova maksima, da je vse dovoljeno, če ni Boga in nesmrtnosti, je popolnoma kompromitirana: dejanski očetomorilec Smerdjakov se je obesil, Mitja je po nedolžnem obtožen, Ivan, nosilec ideje, zblazni in svojo romaneskno vlogo konča s hudičevim krikom.

Drugače je z Aljošem. Tridelni *Epilog* se konča s poglavjem *Iljušečkov pogreb. Govor pri kamnu*, kjer se pripovedovalec umakne, Aljoša pa nagovarja zbrane otroke, kakor je Kristus nagovarjal apostole. Aljoša poziva malčke k večnemu spominu (za umrlim), ko pa ga Kolja Krasotkin vpraša o odrešenju in vstajenju od mrtvih, Aljoša pritrdi: «Непременно восстанем, непременно увидим и весело и радостно расскажем друг другу всё, что было» (Достоевский 1976b: 197). S tem se Aljoševa misel o vstajenju, ki predstavlja konec romana, vrača k njegovemu začetku, tj. k uvodnemu evangeljskemu motu o pšeničnem zrnu.

6 Sinteze

Rezultati analize odnosa avtorja[12] do junaka so pokazale več zaključujočih elementov: Aljoša se nam na več ključnih mestih romana, kjer je, kot smo ugotovili, položaj zunajbivanja avtorja najbolj trden, odkriva kot svetnik. Toda z upoštevanjem njegove neizoblikovanosti, šibkosti njegove vere ter vseh elementov grešnosti, lahko zaključimo, da ne gre za svetnika, temveč za junaka, ki nosi elemente svetosti in je približek tistemu, čemur je Dostojevski dejal »popolnoma lep človek«. Aljoša večkrat ponavlja geste oz. situacije Jezusa Kristusa, v čemer lahko vidimo tisto še-ne-izoblikovano »posebnost« njegovega lika, o kateri govori pripovedovalec v uvodu.

Na prvi pogled najbolj izoblikovani junak je Ivan Karamazov, nosilec ‘dejavne ideje’, a je v romanu zaključen na morda najbolj paradoksalen način. Arhitektonika romana razkriva degradacijo njegove ideje in življenjske filozofije, s čimer je povezan njegov duhovno-duševni zlom, njegova, če se lahko tako izrazimo, *smrt*. V nasprotju z Aljošem, ki z razvojem sižeja doživlja svoj razvoj (po krizi vere doživi duhovni vzpon in preroditev, duhovno raste vse do konca romana in doseže – morda umetniško rahlo neprepričljiv – vrhunec ob govoru pri kamnu), pripovedovalec vseskozi razkriva Ivanovo »breztemeljnost« (rus. «беспочвенность») in ga na ta način zaključuje kot prehodnega človeka prehodne dobe.

[12] »Prvotnega« in »drugotnega« avtorja, ki pa se ju v praksi ne da shematično ločiti, saj se kategoriji prepletata: štirje junakovi momenti – prostorski, časovni, vrednostni ter smiselni, poznavanje katerih predstavlja tisto transgredientno gradivo, s katerim prvotni avtor junaka zaključuje, niso vedno dani neposredno, nasprotno, največkrat se do njih dokopljemo prav skozi analizo arhitektonike /kompozicije/ lit. dela, ki pa predstavlja del sekundarnega avtorja, zato obe kategoriji na tem mestu navajamo skupaj, tj. kot eno/tno/ kategorijo.

Monolitnost teh zaključkov pa vznemirja več momentov. Najprej so to že citirane Zosimove besede o tem, kako se bo problem Ivanovega srca rešil »pozitivno«. O tem govorita tudi Aljoša in Mitja: «Слушай, брат Иван всех превзойдёт. Ему жить, а не нам. Он выздоровеет» (Достоевский 1976b: 185). V Mitjevih besedah naletimo na pojem *ozdravitve* (preporoda?). Spomnimo se, da je bolezen kot prelomnica v človekovem življenju, kot nov začetek ali uvid, pogost motiv v ruski kulturi: Vladimir I, veliki grešnik, zboli in oslepi, ko pa spregleda, ne spregleda samo fizično, ampak tudi moralno, tako da zaživi novo, krščansko življenje. V *Zločinu in kazni* Raskolnikov in Sonja v Sibiriji zbolita. Ko začneta okrevati, se v Raskolnikovu zbudi speča ljubezen do Sonje in misel na *Evangelij*. Po analogiji lahko sklepamo, da Ivana čaka enaka usoda, da bo torej s fizično ozdravitvijo nastopila tudi duhovna. Roman s svojo krožno strukturo, ki ima konec in začetek v Aljoševi misli o vsesplošnem vstajenju, tako razlago spodbuja.

Poglavitni element, ki moti monolitno (ob)sodbo arhitektonike in govori v prid taki rešitvi problema, je poleg ravnokar naštetih predvsem podoba Jezusa Kristusa, ki muči tudi Ivana. Da bi odkrili smisel te naveze, se moramo vrniti k t. i. biografski osebnosti avtorja. Spomnimo se svetovnega nazora Dostojevskega, najbolj jedrnato razvitega v spisu *Socializem in krščanstvo* (Достоевский 2000: 63-65). Razvoj človeštva poteka v treh fazah: v obdobju »kolektiva« je bil človek zlit z množico, živel je neposredno, ni reflektiral, bil je povezan z zemljo in z Bogom. To je bilo »živo življenje« (rus. «живая жизнь»). Za tem obdobjem nastopi čas »civilizacije«. Posameznik se je ločil od kolektiva, izgubil je stik z zemljo in z Bogom, zato trpi, je osamljen, mučijo ga dvomi, išče odgovore na »prekleta« (tj. večna) vprašanja, da bi se mogel orientirati v svetu. To je »prehodno obdobje« s »prehodnim«, »podtalnim« človekom (rus. «подпольный человек»), ki je nepogrešljiv element njegovih romanov. A kot že ime pove, je to obdobje le *prehod* v tretjo dobo, v t. i. »krščanstvo« Dostojevskega.[13] Ta doba bo podobna prvi, kolektivni dobi, le da bo bogatejša za izkušnjo (trpljenja) civilizacije. Pot do »krščanstva ni lahka«, v pomoč (prehodnemu) človeku pa je podoba Kristusa:

> Указан Христос. [...] В чём закон этого идеала? Возвращение в непосредственность, в массу, но свободное и даже не по воле, не по разуму, не по сознанию, а по непосредственному, ужасно сильному, непобедимому ощущению, что **это** ужасно **хорошо**. [...] В чём идеал? Достигнуть полного могущества сознания и развития, вполне сознать своё **я** – и отдать это **всё** самовольно **для всех** (Достоевский 2000: 64).

Kakšen je Kristus Dostojevskega? To je t. i. kenotični Kristus. Kenotični pomeni »poniž(a)ni« (rus. «кенотический»: «умаляющий себя»).[14] S kenotičnim dialogom pa imamo v mislih Kristusovo držo v dialogih z Inkvizitorjem: Kristus/človek ne izpostavlja samega sebe, ne teži k utrjevanju in potrjevanju svoje osebe, mnenja, pozicije, ne želi si premoči. V takem dialogu človek lahko pozabi samega sebe in je v tem

[13] Ena centralnih vrednot krščanstva je Jezus Kristus. Ker je Kristus Dostojevskega poseben, »kenotični« Kristus (o čemer bo tekla beseda v nadaljevanju članka), je tudi krščanstvo, ki ga zagovarja, posebno in se loči od tradicionalnega pravoslavja, ki pozna Kristusa-pankratorja. Zato pojem »krščanstvo« v zvezi z Dostojevskim postavljamo v narekovaje.

[14] Prim. misli Aleksandra Skaze v spremni besedi k *Zapiskom iz podtalja* (Skaza 1995) in v članku *Roman Bratje Karamazovi* (Skaza 2004/2005).

smislu »ponižen«. Ta dialog je odkrivanje, odpiranje sebe vsem in za vsakega. Vanj človek vstopa ne glede na nasprotnikove vrednote. Kristus v *Pesnitvi* molči, ne upira se Inkvizitorju, mu ne ugovarja in se posebej ne izpostavlja. Ko ga Inkvizitor verbalno obsodi, se mu Kristus približa in ga – poljubi! (Naj samo omenimo ponovljeno gesto Aljoša, ko po pripovedi poljubi Ivana!) Kenotičnega Kristusa, to centralno vrednoto »krščanstva« Dostojevskega, v romanu predstavi nihče drug kot Ivan Karamazov. Če je Aljoša določen, zaključen kot (bodoči) podajalec čebulice, se pravi kot kenotični sogovornik, Ivan v srcu nosi podobo takšnega Kristusa. Njegova usoda je tako ne glede na kompromitirajoče zaključujoče momente arhitektonike romana morda res v odrešujočih besedah starca Zosima.

Z vpeljavo biografske osebnosti avtorja, ki jo v našem primeru pooseblja njegov svetovni nazor, je mogoč uvid v napetost med odprtostjo (nezaključenostjo) romana ter posameznimi zaključujočimi motivi in idejami, ki ta roman prečijo, a ga obenem presegajo ter tako povezujejo z ostalimi romani pisateljevega 'peterokniižja'. Ti motivi in ideje so zaključujoči zato, ker so povezani s podobo Jezusa Kristusa, ki je bil, morda edini do sedaj, »popolnoma lep človek«. Ta podoba je v umetniškem (in neumetniškem) sistemu Dostojevskega edina, ki ni ambivalentna, zato ima posebno težo in pomen.

Na koncu se s temi ugotovitvami vrnimo še k Bahtinovemu pojmu polifonije. Ker je mislec ta pojem prevzel s področja glasbe, si bomo poseg na to področje na tem mestu dovolili tudi mi. V vsem ozvočenju (tj. med vsemi glasovi avtorjev, junakov, motivi in idejami) romana *Bratje Karamazovi* glas (motiv oz. podoba) Kristusa predstavlja t. i. »cantus firmus« Dostojevskega, se pravi tisti (avtorjev) glas, ki ostane zvest svoji prvotni formi, medtem ko se druge glasovne partije spreminjajo v odvisnosti od kontrapunkta. V romanu torej ne gre toliko za polifonijo, kjer so vsi glasovi, avtorjevi in junakovi, popolnoma enakovredni, kar bi resnično pomenilo, da je konec romana odprt in da vsi problemi ostanejo problemi, temveč za t. i. (dis)harmonično mnogoglasje, tj. za večglasje, kjer dominira en glas, ki namiguje na rešitev (Ivanovega) problema, ostali glasovi pa ga spremljajo in s svojim zborom utrjujejo njegovo izraznost.

Literatura

Михаил Бахтин, 2000: *Автор и герой: к философским основам гуманитарных наук.* Санкт-Петербург: Издательство «Азбука».

– – 1972: *Проблемы поэтики Достоевского*. Москва: «Художественная литература».

– – 2002: *Собрание сочинений в семи томах. Том 6*. Москва: «Русские словари».

– – 1979: *Эстетика словесного творчества*. Москва: «Искусство».

Ф. М. Достоевский, 1976: *Братья Карамазовы 14*, *15*. Ленинград: «Наука».

– – 1988: *Письма 1878–1881*. Ленинград: «Наука».

– – 2000: *Записная книжка*. Москва: «Вагриус».

– – 1971: Записные книжки и тетради Достоевского. *Литературное наследство. Неизданный Достоевский*. Москва: «Наука».

P. Florenski, 2003: Ikonostas. *Likovne besede 65/66*. 37–41.Д. С. Лихачёв 1978: »Величие древней литературы». *Памятники литературы дреней Руси*, *XI – начало XII века*. Москва: «Художественная литература».

Aleksander Skaza, 1993: Поэма в творчестве и понимании Ф. М. Достоевского. *Slavistična revija XXXXI/2*.

Blaž Podlesnik, 2003: *Pesnitev brez junaka Anne Ahmatove in tradicija ruske pesnitve od klasicizma do 20. stoletja: doktorska disertacija*. Ljubljana: B. Podlesnik.

Aleksander Skaza, 1995: *Zapiski iz podtalja* in »podtalje« F. M. Dostojevskega. F. M. Dostojevski: *Zapiski iz podtalja*. Ljubljana: Karantanija. 147–198.

Aleksander Skaza, 2004/2005: Roman Bratje Karamazovi *F. M. Dostojevski. Bratje Karamazovi. (Gledališki list, SNG Drama)*.104–114.

B. Uspenski, 1979: *Poetika kompozicije/Semiotika ikone*. Beograd: Nolit.

Резюме

В центре нашего внимания находится понятие «образ автора» и агиографические элементы последнего романа Достоевского. С другой стороны, настоящую статью можно считать «диалогом» с Михаилом Бахтиным и его тезисами о романе Достоевского, разработанными в первую очередь в таких его трудах как *Проблемы поэтики Достоевского* и *Автор и георй в эстетической деятельности*. Достоевский, по словам Бахтина, «создал существенно новый романный жанр» – полифонический роман, в котором автор занимает качественно иную позицию по отношению к герою (автор говорит не «о герое», но «с ним»), что связанно также с другими идеями Бахтина, в том числе, с идеей о редуцированном положении автора и, как следсвтвии этого, о невозможности «завершить» героев, что характерно для всех «больших романов» Достоевского.

Роман Достоевского – деканонизированный роман, включающий в себя множество различных жанров (житие, поэма, детективный роман, поучения, любовное письмо и т. д.) или только их элементы. Сосредоточивая своё внимание на агиографических элементах, в романе можно выделить ось Алеша-Иван, где Алексей Карамазов являет собой попытку Достоевского создать «положительно прекрасного человека», выступает носителем элементов святости (рожденный у благочестивой матери, он испытывает отвращение к профанному миру и привязанность к монастырю и своему учителю старцу-Зосиме), тогда как Иван является его противоположностью – грешником, демоном, «переходным человеком», оторвавшимся от родной почвы и, тем самым, потерявшим веру в Бога. Уже эти агиографические элементы в какой-то степени частично «завершают» образы обоих героев, что мы и пытаемся доказать в центральной части статьи.

Речь идет о четырех «остановках», т. е. о сопоставлениях четырех ключевых моментов в жизни героев, совпадающих с бахтинскими (и романными) категориями:

1. внутренее (душа) и внешнее тело; 2. самовыражение героев (собственный голос героев, их познавательно-этическая ориентация, изложенная в *Житии старца Зосимы* из-под пера Алеши и в *Поэме о Великом инквизиторе* Ивана); 3. (вещие) «сны» (бессознательное, пророчество, интуиция, антиципация конца, смысл ...); 4. романный конец героев: Алеша уподобляется Христу и проповедует вечную память, любовь и прощение, Иван сходит с ума.

Однако архитектоника романа, иерархия жанров (житие в противоположность поэме, воплощающей мировоззрение самого субъекта, является рассказом о святом, чудесах, «вечных вопросах», связанных с «большим временем» (Бахтин)), а также конец романа не создают ощущения окончательной и безоговорочной завершенности образов георев. Последние получают в дар прощение в предсказаниях ведущих персонажей – носителей святости: Зосима предсказывает «положительное» решение проблемы, беспощадно мучащей Ивана, о его выздоровлении говорит также Алеша в беседе с Митей и, самое главное, Иван в своей душе носит образ кенотического Христа, центральный образ «религии Достоевского».

Итак, мы коснулись ядра понятия «образ автора». Бахтин говорит, что автор – это явление иерархическое, и выделяет т. н. биографическую личность автора (которая не является и не должна являться предметом литературоведения), первичного автора («субъект эстетической деятельности», «автор-творец», находящийся вне произведения или «на касательной» к нему), и вторичного автора (повествователь, композиция, сюжет и т. д.) «Образом автора» для Михаила Бахтина является именно последний, вторичный автор, созданный первичным (не входящим в созданный им образ). Здесь мы позволяем себе отойти от идеи Бахтина и расширить само понятие «образа автора». «Образ автора» в нашем понимании включает в себя всех авторов – первичного, вторичного, а также «биографического» (т. е. биографическую личность автора)! Под «биографическим автором» мы понимаем не жизнь писателя, а «художественно преобразованную биографию», то есть – мысли, миросозерцание и идеи автора-человека, собранные в его письмах, записных книжках, дневниках. Сопоставляя мысли ведущих героев с мыслями самого Достоевского, отраженными в записных книжках, и, учитывая найденные аналогии (местами, даже тождества), а также характерное для России восприятие писателя как историка, включение нами биографической личности автора в «образ автора» становится вполне справедливым и убедительным.

В заключении мы сталкиваемся с центральным образом Христа, который отражается во всех ведущих героях ‘философской линии романа’ – в Зосиме, Алеше и Иване. Упрощенно говоря, кенотический, т. е. уничиженный Христос, является моральным маяком «переходного человека», проверкой его собственных убеждений среди «текучей действительности». Учитывая агиографические элементы и (триединый) образ автора, можно сказать, что образы главных героев романа *Братья Карамазовы* являются «завершенно незавершенными». Сквозь множество диалогов в романе просвечивают идеи автора-человека, слышен его голос, т. е. герои как бы говорят «с ним» или «за него». Именно это и есть т. н. «cantus firmus« Достоевского, первичная мелодия, сохраняющая верность своей первоначальной форме на всем протяжении романа. Таким образом, понятие «полифония» можно было бы заменить «(дис)гармоничным многоголосьем», при котором, в отличие от полифонии, где все голоса равноправны, доминирует один единственный голос (мелодия), звучание которого подчеркивается и усиливается богатством оттенков хора сопровождающих его остальных голосов.