

DOSTOJEVSKI IN MODERNI ROMAN

Anton Ocvirk

Po zamisli,* ustroju, kompozicijskih sestavinah, zlasti pa še po ideji in odnosu do sveta, je *Mladenič*, kakršen je, nekaj docela svojega. V zgodovini evropskega romana mu moramo prisoditi posebno mesto. Današnjemu bralcu, ki je navajen vseh vrst novotarij in pripovednih zvijač, se seveda kljub zapleteni zgodbi in neprestanim preskokom v dogajanju sem ter tja zdi v njem domala vse domače, pregledno, jasno. Popolnoma drugače so o tem sodili pisateljevi sodobniki in mnogi kritiki skoraj do naših dni. Delu so očitali napake, ki nas več ne motijo, pomanjkljivosti, ki jih je čas izgladil, posebno pa so zatrjevali, da je zmedeno, nabuhlo in hudo zavozlano, neizčiščena gmota vsega mogočega. In tudi Dostojevskega samega je presenetilo, ko ga je zagledal pred seboj v celoti. Zato je bil nekam v zadregi, ko je pisal zadnje strani. Da bi svoje početje opravičil in si ohranil naklonjenost bralcev, je položil prvemu ocenjevalcu svoje umetnine, nekdanjemu Arkadijevemu vzgojitelju, v usta trditev, ki zveni kot zagovor, češ da je roman zato »brez lepih oblik«, ker obravnava mladega človeka iz naključne družine. »Ti junaki«, nadaljuje, »so vsekakor še nezaključeni, zato je jih tudi umetniško še ni mogoče dokončno obdelati. Mogoče so resne pomote, mogoča so preveličevanja, spregledi. Vsekakor bi bilo treba le preveč samo ugibati.«

Koliko prizanesljivo strpnega pritrjevanja morebitnim sodbam, češ da je njegov mladi junak po značaju izjemen, duševno preobčutljiv, poln zmot in strasti; koliko ljubeznive, vendar pretkane obzirnosti do občinstva, ki ga ni hotel odbiti od sebe. Koliko na oko naivnega sprenevedanja, ko pa si je bil vendar na jasnem, kaj hoče z romanom povedati, čeprav seveda ni mogel niti slutiti, kaj vse je v njem dognal umetniško novega. Skoraj pol stoletja pred Joyceom je ustvaril roman, ki v obsežnih, v sebi strnjenih izsekih prikazuje nenehni tok celotne junakove zavesti in podzavesti z vsem, kar jo sestavlja, in s posebnostmi, ki se porajajo kar same po sebi kot sestavine njegove duševnosti. To ne velja le za notranji monolog, ki se je v naši sodobni prozi že tako udomačil, da se je sprevrgel kar v prazno tehnično pomagalo, tudi ne za simultano slikanje prizorišč, ki ga je v našem stoletju po svoje uveljavil James Joyce v *Odiseju*, marveč za globlje psihične pojave, tiste, ki so še posebno značilni za Dostojev-

* Odlomek iz študije *Dostojevskega roman Mladenič ali razodetje kaosa*.

skega, za njegovo doživljanje sveta, in so se pri njem tudi prvič izrazili neposredno, ne da bi jih bilo treba kakor koli teoretično utemeljevati. To še zlasti velja za notranji dialog, obliko, ki je docela njegova in je ne smemo zamenjati z resničnim dvogovorom, tudi za halucinatorične podobe, to je vseh vrst bolestna in hudo subjektivna slepila, ki se skušajo vrniti med prave zaznave, za blodnje, ki so posledica predepileptičnih in postepileptičnih stanj, in naposled še za mnogo-vrstna depresivna občutja.

Sprva, ko se je v avgustu komaj dobro odločil za pripoved v prvi osebi, ni niti mogel vedeti, kaj se bo z romanom zgodilo. S strnitvijo dogajanja okoli ene same osebe je hotel zgodbo poenostaviti in ji dati videz preproste in razumne preglednosti. V rokopisnem gradivu za *Mladeniča* zadenete večkrat na opozorila, naslovljena nanj samega, naj bo jedrnat in naj ne sili v širino. »V prvi osebi pišem seveda zato,« pravi nekje, »da bi bilo vse kar moč enotno in čim manj takega, kar mi očita Strahov, to je preobilice oseb in dogodkov.«

Njegovo namero, da bi bil zvest svojemu prvotnemu načrtu, moramo še tembolj ceniti, ker poznamo njegovo osebnost in vemo, kaj se je začelo v njem prebujati, ko se je lotil romana. Zgodba o mladem človeku, ki si sredi mrzkega in gluhega okolja, zaprt vase, s srcem, polnim vprašanj, sam samcat utira svojo pot v svet, že po naravi ni bila ne preprosta ne brez nadiha osebne prizadetosti in spoznanj, ki jih je Dostojevski doživljal, ko je doraščal in se oblikoval. Zato ni brez pomena, da je Arkadij izšel ves iz njega samega. Vanj je položil svoja mladostna doživetja, svoj strah in nemir in tisto skrito, jedko bolečino, ki ji ne vemo pravega imena, a bi jo še najlaže stisnili v pojem — nenehna deziluzija. Nekje v zapiskih za roman trdi avtor, da je v *Mladeniču* prvi popisal »tragiko podtalneža, tragiko trpljenja, neprestanega mučenja samega sebe, hrepenenja po idealu in zavesti, da ga ni moč doseči, zlasti pa to, kako so si ljudje s fatalnim značajem na jasnem glede svojega položaja, in vedo, kako brezploden bi bil vsak poskus, da bi kaj spremenili.«

Takšna doživetja so prešini la Dostojevskega že v zgodnji mladosti, ko se je v krogu svojih domačih v Moskvi začel zavedati samega sebe. Želja, da se uveljavi, se je hkrati z neprestanimi sanjami o moči in uspehu že takrat družila z občutki odtujenosti, nepotrebnosti, pah-njenosti v prazno. Še več takega pa je prešlo iz Dostojevskega v Arkadija iz let, ki jih je preživel na vojaški inženirski akademiji v Petrogradu. Kako jasno je takrat doumel prepad, ki je zijal med njim, sinom revnega moskovskega zdravnika, in temi živahnimi, brezskrbnimi, elegantnimi aristokratskimi sošolci, prihodnjimi oficirji, vne-

timi za svoj poklic! Nič ga ni vezalo nanje in vendar jim je bil gorak. Pritisnjen je bil ob steno in ni si mogel pomagati. V kakšni denarni stiski je bil, ko se je znašel na akademiji, razberemo iz njegovih pisem bratu in očetu. Na dnu samega sebe je bil ves potrť in užaljen. »Dragi, dobri oče,« piše domov 10. maja 1838, »mar si boste res mislili, da zahtevam od vas preveč, ko vas prosim za pomoč? ... Če bi bil svoboden in samostojen, Vas ne bi nadlegoval niti za kopejko... navadil bi se živeti v še tako hudi stiski... sedaj pa Vas prosim, dragi oče, da upoštevate mojo zadrego.«

In bolj ko se ga je pollašal občutek zavrženosti in obsojenosti, bolj se je v njem sproščala želja po uspehu, moči in maščevanju, bolj se je pogrezal v svoje »zlobne« sanjarije. V *Zapiskih iz podtalja* je kasneje brez ovinkov napisal stavke, ki dadó slutiti, kaj se je že v mladih letih v njem dogajalo. Kar takoj v začetku izjavlja: »Bolan človek sem... Hudoben človek. Neprijeten človek sem.« V drugem delu knjige v pogovoru z Lizo pa pravi: »Potreben sem miru. In za to, da bi me nihče ne vznemirjal, ti pri tej priči dam ves svet za kopejko. Naj se ves svet podre ali pa naj ne pijem čaja, vidiš! Jaz pravim, da je bolje, da se svet podre, jaz pa naj bi vsak čas pil čaj. Ali ti je bilo to znano ali ne? No, vidiš, jaz pa vem, da sem zoprnež, nizkotnež, sebičnež, lenuh. Kar poglej, vse tri dni sem se tresel od strahu, da boš prišla. Pa veš, kaj me je vse te tri dni še posebej vznemirjalo? To, vidiš, da sem se ti takrat narisal takega junaka, na, zdaj me pa boš na vsem lepem zagledala v tejle raztrgani halji, revnega, ostudnega.«

Ali je mar Dostojevski to napisal v zanosu boleštnega pesniškega navdiha ali da bi mučil samega sebe? In vendar je v resnici v obeh izjavah, ki smo ju navedli, nemalo tipično njegovega. Iz spominskih zapisov njegovega mlajšega brata Andreja je razvidno, da je bil že v mladosti nenavadno ognjevit, hkrati pa bolešno občutljiv in čustveno ranljiv. Njegovi nekdanji sošolci z akademije so skoraj vsi, ki jim je bil kolikor toliko blizu, drug za drugim obnavljali v spominih o njem eno in isto: kako se je po eni strani molče podrejal trdi vojaški disciplini in napornim vajam, se vestno ukvarjal s predmeti, ki ga niso kaj prida zanimali, po drugi pa se nenehno zapiral vase, bežal pred hrupom in šumom svoje okolice in se prepuščal nekakšnemu tuhtanju. Kako zelo zapleteno bitje je bil, izvemo tudi iz kratke, a neizprosno ostre oznake, ki jo je kmalu po njegovi smrti podal o njem Nikolaj Strahov v pismu Levu Tolstoju: »Dostojevski«, pravi tu, »je bil hudoben, zavisten, nizkoten človek.« To, kar se je očitno zdelo njegovemu nekdanjemu prijatelju grdo, neprijetno in vse prej

ko vredno velikega duha, pa ni bilo v resnici nič drugega ko sklop antagonizmov v pisateljevi notranjosti, ki so ga neprestano metali iz skrajnosti v skrajnost in ga trpinčili. Dostojevski ni tega nikoli skrival, saj se še malo ni imel za svetnika, prej za velikega grešnika, mučenca, ki išče rešilne poti iz labirinta svojih čustev in zagat svojega telesa.

Ne, samega sebe ni smel in ni mogel zatajiti; čemu neki, ko pa bi bil drugače prisiljen potajiti se in ponarejati. Odkritosrčnost je porok umetniški pristnosti, zahteva notranje svobode. Kakor hitro se je odločil za pripoved v prvi osebi, se mu je marsikaj pod peresom kar samo po sebi zaobrnilo in motivni krogi so se mu začeli razraščati prek fizičnih meja v zazavestni svet onstran psihičnega. Roman je terjal od njega vedno več; čutil je, kako se na vse strani cepi in prehaja v like, ki rasto iz njega, da bi se v njih utelesil. Ne samo v Arkadiju, čeprav se je v njem najbolj približal samemu sebi, odkrijemo ga še marsikje drugje: v Kraftu, deloma v Serjoži, zlasti seveda v Versilovu, tej zanimivi, mestoma dopolnilni podobi njega samega, in še v doživetjih in okoljih, ki jih slika in prikazuje v zvezi z Arkadijevo materjo Zofijo Andrejevno, njegovo sestro Lizo, a najizraziteje ob Katarini Nikolajevni Ahmakovi, tretjem osrednjem liku v romanu, in naposled še v obrobni postavah, ki jih je prenesel vanj iz svoje mladosti, kakor na primer Souharda, svojega domačega učitelja francoščine, ki ga je po značaju in licu spremenil v Toucharda.

Sprožil je proces, ki ga najlaže označimo s pojmom razprševanje ali projekcija pisateljevega jaza v umetnino. Za Dostojevskega ni bilo to pravzaprav nič novega, saj je že dotlej doživel podobna učlovečenja samega sebe, ko je ustvaril Razkolnikova, Miškina, Kirillova, Stavrogina in druge. Toda sedaj, ko se je začel nevidno prelivati v Arkadija in gledati življenje okrog sebe z njegovimi očmi, je moral delati drugače. Ker je bil realist, ki oblikuje individualne usode, ne popisuje pa samega sebe — *Mladenič* ni avtobiografski roman, marveč umetniška sinteza raznoterih sestavin — je moral ustvariti samostojen, enkratni človeški lik s samo njemu lastnimi potezami in se v njem le do tiste meje uresničiti, da ga ne razosebi in izmaliči. Pri Razkolnikovu, Kirillovu in drugih te nevarnosti ni bilo; izoblikoval jih je kot zunaj njega delujoče osebnosti, zraščene s svojim okoljem in zaverovane vsaka v svojo fiksno idejo.

Pri *Mladeniču* je bilo bistveno drugače. Ker se je bal, da bi mu ne bil Arkadij preveč podoben in da ne bi zgodba spričo pripovedovanja v prvi osebi učinkovala preveč enolično, je zgradil dogajanje na poseben način, ga stisnil, sprepletel z mnogimi med seboj križajo-

čimi se pripetljaji, ga napel do skrajnosti, kjer je le mogel, in dramatično stopnjeval s prizori, ki gredo človeku do živega: samomori, izbruhi strasti, napadi nevrotičnih blodenj, s poskusom uboja in še z obrobno spletko, ki jo v ozadju sprede vodja neznatne skupinice nepridipravov, nekdanji Arkadijev sošolec Lambert, najbolj pokvarjeno bitje med mladimi v romanu.

Vsega tega pa bi Dostojevski v *Mladeniču* nikoli ne mogel uresničiti, da ni bistveno spremenil svoje pripovedne tehnike. Ni se sicer mogel odreči ne svoji naravi ne stilu, ki je tako trdovratno njegov, to tudi ni bilo mogoče, kaj šele da bi bilo potrebno, ko pa je ravno z njuno pomočjo v novem delu uveljavil vidike, ki so vseskozi njegovi in so bili že dotlej skriti v njegovi podzavesti. Šele sedaj jih je lahko razvil do prave doslednosti in popolnosti. Novosti, za katere se je instinktivno odločil že prej, ko mu je roman šele nastajal, in jih je kasneje v podrobnosti izdelal, niso bile umetne tvorbe njegovega duha, tičale so v zamisli sami: v Arkadijevem središčnem položaju v romanu, ko dogajanje sproži, zaplete in na koncu razplete, ter v obliki zapiskov, v katere je zgodba vdolana in ki nastanejo pol leta po dogodkih.

In vendar bi Dostojevskemu samo z zunanjo obliko pripovedi še zlepa ne bilo uspelo predrugačiti njenega notranjega ustroja, da ni v delu uveljavil svojega posebnega pojmovanja človeške individualnosti in novih pogledov na časovno perspektivo. Oboje, totalni volumen pripovedovalčevega jaza in večdimenzionalna razsežnost časovnega prostora, vse se je sedaj med seboj spojilo in omogočilo, da je nastala umetnina, kakršna je.

V *Mladeniču* zadenemo prvič na zgodbo, sestavljeno iz več časovnih perspektiv hkrati: iz neposredne sedanje — v njej nastajajo dogodki drug za drugim in sestavljajo zunanje ogrodje romana — iz na pol sedanje, minevajoče, ki je naperjena na vse strani, različno napeta in gosta, ter iz pretekle, ki vsebuje dolgo vrsto časovnih plasti nekdanjosti, kakor vdirajo v pripoved v neurejenem zaporedju in v obliki retrospektivno zgrajenih, različno dolgih fabulativnih izsekov. To ustvarja obenem z izvenčasovno perspektivo, ki se najraje pojavi v meditacijah, in futurarno, ki plane na dan v vizijah, obrnjenih v prihodnost, v teleoloških ali svarilnih halucinacijah in preroških sanjah, močan vtis nepreglednega, zmedenega toka dogodkov, ki je tako značilen za moderne polikromatične in polifone zamisli v prozi. Čas je nenadoma izgubil svojo objektivno danost, mehanično določljivo razsežnost, oprto na abstraktno predstavo o njegovi naravi, sprevrgel se je v vrsto različno dolgih doživljajskih aktov, postal je

notranja, subjektivna resničnost. Tako je Dostojevski več desetletij pred Bergsonovo vitalistično opredelitvijo časovnega trajanja uveljavil v *Mladeniču* poglede, ki so nam danes zelo blizu in po svoje preludirajo Proustovo nehotno pogrezanje v lastno preteklost v ciklu romanov *Na poti za izgubljenim časom* (*A la recherche du temps perdu*, 1913—1927). Iztrgani smo iz okovov vzročne nujnosti, v nas se neprestano križajo razdobja, dnevi in leta, pogrezamo se v vrtince časovnih motnjav, v vserazsežnost naše nekdanjosti, v najrazličnejše oblike tega, kar smo bili in kar smo.

Toda med obema pisateljema, med Proustom in Dostojevskim, je vse polno razlik. Proustov pobeg iz sedanjosti v preteklost, v dejansko resničnost resničnosti, tisto, ki živi samo še v naših spominskih usedlinah, v engramih, in smo jo prisiljeni nositi z seboj, je vsebinsko jasen in kljub navidezni zapletenosti dokaj logično razviden. Odlomki nekdanjosti rasto samogibno iz njegove podzvesti drug za drugim po zaporedju, ki ga določajo asociacijske zveze in mu jih v zavest evocirajo kraji, predmeti in osebe, a tako, da zbuja vse skupaj močno lirska občutja z nadihom trpke otožnosti.

Pri Dostojevskem pa je dokaj drugače. Zunanji čas, tisti, ki uravnava zgodbo v sedanjosti, se je pri njem stisnil v neznamen, po obsegu točno določen, celó z datumi utrjen okvir, ki zaobjema v celoti komaj dva meseca in pol, a še tu v resnici le nekaj bistveno važnih dni, ki so do vrha nabiti z raznosmernimi notranjimi časovnimi dimenzijami. V prvem delu traja zunanje dogajanje komaj bore tri dni, od 19. do 21. septembra, v drugem nekako dva dni, 15. in 16. novembra, v tretjem pa nenadoma prebije časovno ogrodje stavbe, spolzi prek njegovih meja in se razlije v težko določljivo časovno gmoto, tu in tam opremljeno z navedbami ur in trenutkov, ki pa nam ne povedo nič določenega. Znašli smo se sredi vrtinca, ki nas bo zdaj zdaj zajel z vso močjo in nas potisnil na dno. In tudi sicer ne poteka dogajanje nepretrgoma, marveč se kopiči in preskakuje: med prvim in drugim delom mineta skoraj dva meseca, med drugim in tretjim devet dni, a v tretjem je še nekaj časovnih premikov. Prav to pa je omogočilo Dostojevskemu, da je naravnal pripoved v več smeri hkrati in uporabil različno niansirane retrospektivne posege v preteklost.

V osredju tega vsebinsko polnega skeleta pa se neprestano odpirajo različne notranje časovne perspektive v preteklost, ki pripoved oživljajo, to pa tako, da smo pod neprestanim pritiskom tega, kar je že minilo, a je za nas še vedno pereče in žgoče. Od tod usodna prisotnost preteklosti, njena vznemirjajoča moč in nepredvidene posledice, ki jih povzroča; od tod čudna tesnoba in strah, ki ždita v ozračju,

ter želja po sprostitvi in kompenzaciji, po izravnavi duševnih navzkrižij v nas; od tod še zlasti podrobno razčlenjevanje minulosti. Spričo tega se je 19. september, ko se zgodba v resnici sproži, tako zelo razrasel, da obsega celih sedem poglavij ali skoraj četrtno romana. Potemtakem prevladujejo v *Mladeniču* podobe in odlomki iz preteklosti, ki se nenehno spovračajo v Arkadijevo zavest in vdirajo vanjo iz spominskih ozadij, zasidranih v notranjem času. Raztezajo se najmanj dvajset let nazaj, bodisi da so osebna lastnina Arkadija samega ali pa odsevi tujih pričevanj. Zato se pojavljajo z različno napetostjo in sunkovitostjo, a vselej z dramatičnimi poudarki. Arkadij ne beži v preteklost iz otožnega hrepenenja po tem, kar je minilo in česar ni več mogoče obuditi v življenje razen v spominih, kakor se to dogaja pri Proustu, marveč da bi našel v njej utemeljitev in opravičilo za svoje odločitve. Zato je preteklost pri njem vedno pričujoča in neprestano delujoča sila. »Morda sem naredil zelo narobe,« razmišlja v prvem delu romana v začetku tretjega poglavja, »ko sem se lotil pisanja; človeku ostaja nedopovedljivo več v notranjosti, kakor pa se mu prelije v besede. Misel, pa naj bo še tako slaba, je zmeraj globlja, dokler je še pri tebi, a kakor hitro jo spremeniš v besedo, je še dokaj smešna in nesramna. (...) Jaz se trudim, da bi pisal suho resnico — in to je strašno težko!«

Večsmerne časovne perspektive, ki je v temeljih spremenila ustroj *Mladeniča*, sodobniki niso razumeli niti niso v njej videli nič posebnega. Bila jim je tuja; imeli so jo za estetsko zablodo, nikar da bi se jim zdela vredna pozornosti. In ravno v njej odkrijemo danes, ko smo se otresli nekdanjih ozkosrčnih predsodkov, pot do idejnega žarišča celotnega dela. Oblikovna struktura romana, kakršna je, ni nastala iz prazne domiselnosti pisateljeve fantazije, temveč iz umetniških nagibov, osnovanih na novih pogledih na človekovo osebnost, zlasti še na spoznanju, da ni naša notranjost nikakršna mehanična naprava, ki deluje slepo po zakonih čistega razuma in psihofizične kavzalne nujnosti vedno in vselej enako, recimo, kot avtomat, ki so mu gibi že vnaprej preračunani in smer določena, marveč živ organizem s stoterimi neznankami in globinsko razsežnostjo, opremljen z vzvodi, ki jih pobliže ne poznamo. In prav to, kar so kritiki svoje dni imeli pri Dostojevskem za »psihični absurd« — izjemna duševna stanja njegovih junakov, njihovo neprestano nihanje med življenjem in smrtjo, ekstaze, zagnanost v cilj in še neprestano brskanje po svoji notranjosti — vse to nam danes nenavadno mnogo pove o njegovem neposrednem doživljanju bistva stvari in pojavov, o vsebinskih osnovah njegove globinske antropologije. To se pravi, da je bila pri nasta-

janju *Mladeniča* udeležena vsa njegova ustvarjalna zavest obenem z njegovim pojmovanjem sveta in življenja. Drugače niti ni moglo biti, saj imamo opraviti z umetnikom, ki podira stare svetove in ustvarja nove.

Dostojevski ni brez namena postavil v osredje svojega romana mladega, šele dozorevajočega Arkadija in popisal, kako boleče doživlja resničnost, ki ga obdaja, bitja z občutki odtujenosti in izgnanosti iz sveta, s čistim, a ranjenim srcem, s sovraštvom in uporništvom, s strahovi in dvomi v duši, z nemirno, neugnano radovednostjo in željo, da bi prišel svoji resnici do dna. Njegova odločitev je bila že kar spočetka oprta na idejna in čustvena doživetja, ki so rodila celotno zamisel in so vidna tudi v zgradbi romana. Ravno tako mu ni brez razlogov namenil za glavnega fabulativnega nasprotnika lastnega ilegitimnega očeta Andreja Petroviča Versilova, človeka s čudno nejasno preteklostjo, ki jo Arkadij hoče in mora razvozlati, da si pride na jasno o njem in sebi. Vrh vsega pa tudi ni brez globljih razlogov tako zelo zapletel obeh, sina in očeta, v trenja, ki jih povzroča Katarina Nikolajevna Ahmakova, čeprav so zvečine podtalne, duševne narave. Ahmakova privlačuje oba, vendar vsakega po svoje, in sicer tako zelo, da se ji ne moreta za nobeno ceno odreči, čeprav ni moč upati, da bi kdor koli od obeh uspel. S tem pa je imel Dostojevski svoje posebne namene, hotel je prodreti čim globlje v človekovo naravo, v njegova najintimnejša duševna stanja. Nikoli ni nihče med nami čustveno bolj neizprosen in nepopustljiv kakor tedaj, ko se čuti prizadetega v svoji najelementarnejši erotični strasti, bodisi da je mladostno boječa in nepreračunljivo eksplozivna, kakršna se kaže pri Arkadiju, ali pa do vrha nasičena z moško polnostjo, z zavestjo lastne moči in trdovratno nepopustljiva, kakršna plane z vso svojo razdiralno silo na dan pri Versilovu tik pred zadnjimi dogodki v romanu. A tudi drugih, človeško bolj ali manj vznemirljivih likov ni Dostojevski meni nič tebi nič razpostavil okoli Arkadija — ne Kraftha in Olje, ne Vasina in Serjože, ne Stebelkova ne Dergačova z njegovim krogom vred, še posebno pa ne Zofije Andrejevne in Makara Dolgorukega — saj je hotel ravno z njimi dodelati podobo takratne resničnosti in razvezati sile, ki so živele v njem in terjale, da jih umetniško izpove.

In v resnici je Dostojevski šele z Arkadijem prvič ustvaril junaka, čigar notranjost je pred nami oprta tako na stežaj, kakor še zlepa dotlej nobena, da lahko sežemo s pogledom prav do njenih zazavestnih temin. Šele sedaj je prvič v pripovedni obliki uveljavil spoznanje, ki je v njem živelo že od *Zapiskov iz podtalja* sèm, da človekova osebnost

ni negibna, otrdela gmota, vase zaprta, večno nespremenljiva, enovita celota, marveč sestavljena iz več jazov, ki se med seboj nenehno bijejo, tró in si nasprotujejo, to pa še s tem večjim zaletom in silo, čim več plasti je v nas živih in občutljivih, čim bolj smo dojemljivi za rahle, komaj zaznavne trzljaje v svoji notranjosti. Nemirni smo, votli, ranljivi, vsepovsod nevarno občutljivi, ogroženi od vidnega in nevidnega. S seboj nosimo svojo preteklost kot edini verni dokaz, da resnično živimo in da smo si podobni, v njej se obnavljamo, se skušamo prepoznati in izpričati svojo istost. In vendar neprestano odmiramo, nenehno krožimo okoli sebe v večno neenakih spiralnih vijugah, se oddaljujemo od svojih osnov in se jim približujemo, se pogrezamo vase in iščemo v sebi smisel svojega bivanja, hkrati pa živimo zunaj svojih meja v tujih zavestih in se v njih odkrivamo. Poznamo se in vendar smo si neredko tujci. Ko se pri sestanku pri Dergačovu poloti Arkadija želja, da bi na ves glas povedal svojo misel, ga nenadoma prešine čudno odkritje. »Čeprav sem spregovoril kar pogumno,« pravi, »je bilo vendar, kakor da ne govorim jaz, zdelo se mi je, da se mi v ustih giblje tuj jezik.« Do podobnega, a še določnejšega spoznanja pride Versilov v sedmem poglavju tretje knjige, ko se začne zgodba bližati katastrofi. »No, kar pomisli,« izjavlja Arkadiju, »kje neki bi se mogla prej razumeti med seboj, ko sem še celo sam sebe doumel šele danes popoldne ob petih, natančno dve uri pred smrtjo Makara Ivančiča. Gledaš me z neprijetnim začudenjem. Nič se ne vznemirjaj: razložil ti bom razlog; to pa, kar sem ti rekel, je popolnoma pravilno; vse življenje je sama blodnja in strmenje, na vsem lepem se ti pa vse skupaj razvozla, vse te neštete uganke, ob petih popoldne! Človeku se kar zameri, ali ni res?«

Enotnemu, večno nespremenljivemu jazu, ki je veljal realistom za edino možen in resničen temelj človekove individualnosti, je Dostojevski postavil nasproti razvezano, lepljivo, poligonalno strukturo nenehno menjajoče se zavesti o naši telesni in duševni istosti in neizpodbitni dejanskosti. »Zapomni si,« zagotavlja Versilov v svoji znameniti izpovedi Arkadiju, »fotografski posnetki so izredno poredkoma podobni; to je razumljivo: sam izvirnik, to se pravi, vsakdo izmed nas, je izredno poredkoma podoben sam sebi. Samo v redkih trenutkih izraža človeški obraz svojo poglobitno potezo, svojo najznačilnejšo misel.«

Nič dokončno ustaljenega ni v nas, nikoli se do pičice ne ujemamo sami s seboj, iz trenutka v trenutek se spreminjamo, komaj kdaj se v celoti in popolnoma zavedamo svoje prisotnosti. Nikoli ne stojimo na istem mestu, čeprav se na videz niti ne premaknemo. Vse v nas se

neprestano širi in krči, porajajo se vedno nova čustva, o katerih niti ne vemo, ne od kod prihajajo ne kam nas ženejo, kako naj bi šele doumeli njihovo pravo naravo, če ne samo z intuicijo. Sestavljeni smo iz mikroskopsko majhnih delcev svojih jazov in v nas nenehno nastajajo kontrastna čustva. Izpostavljeni smo protislovnim impulzom svojih nagonov in želja, drobimo se, se raztezamo v razne smeri, sami sebe izžarevamo v prostor in smo ujetniki tujih sil, ki nas obkrožajo in prodirajo skozi nas, izgubljammo se in izhlapevamo, kakor da bi presihali, in vendar se vedno znova porajamo in ustvarjamo.

Dostojevskega je vedno zanimala podtalna vsebina našega jaza z vsemi svojimi mnogoterimi manifestacijami in sestavinami. Ko je sestavljal *Mladeniča*, se je neprestano izpraševal, kdo neki je Arkadij in kaj hoče, kakor se tudi v romanu izprašuje Arkadij sam, ko se opazuje in odloča, to pa zato, ker živi hkrati zavestno in nezavestno in si njegova dejanja neredko oporekajo. Tako zelo se otipava in vrta vase in v okolico, ki ga obdaja, da se mu včasih vse, kar mu plane v zavest, spremeni v vrsto bežnih slik, ki se kot v kalejdoskopu vrto-glavo pode druga za drugo. Komaj dobro izve za Kraftov samomor, že se tako zaplete v čudno razburljiva občutja, da se na mah znajde v pravcatem hudourniku čudno motnih zaznav, ki se ga polaste. V kratkem, a značilnem notranjem monologu v devetem poglavju prvega dela *Mladeniča* beremo: »V glavi mi je tičal Kraft. Ne bi rekel, da me je kaj vem kako trpinčil, pa vendar sem bil do dna duše pretresen, in sicer tako zelo, da se je celo vsakdanje človeško čustvo nekakšnega zadovoljstva spričo tuje nesreče, to se pravi, če si kdo zlomi nogo, če si umaže čast, če zgubi ljubljeno bitje in tako naprej, da se je celo to vsakdanje čustvo nizkotnega zadovoljstva brez sledu umaknilo drugemu, verjetno vase zaključenemu občutku, namreč bridkosti: Kraft se mi je zasmilil, to se pravi, ne vem, ali se mi je ravno zasmilil, vendar me je obšlo nekakšno od sile močno in dobro čustvo. In tudi s tem sem bil zadovoljen. Čudno, koliko tujih misli se ti more prepoditi po glavi ravno takrat, ko te taka neznanska novica vsega do dna pretrese, tako da bi morala, se ti zdi, če bi bilo vse, kakor je treba, potlačiti vse druge občutke in prepoditi vse druge misli, zlasti še nepomembne — v resnici se ti pa, nasprotno, ravno nepomembne vsiljujejo. Spominjam se še, da me je polagoma vsega zajel kar občuten živčni drget, ki je trajal nekaj minut in pravzaprav še ves čas, dokler sem bil doma ...«

Arkadijeva brezmejna občutljivost, razbičana od večnega opazovanja samega sebe in čustvenih kriz, postane v osmem poglavju drugega dela, ko se zgodba strmo dvigne v višek, boleče nabrekla, vso

njegovo notranjost razkrajajoča sila. Slepa strast do Katarine Nikolajevne Ahmakove, ki zajame očeta in sina — Dostojevski je tu upodobil svoje ljubavno čustvo do Pavline Suslove, ki ga nikoli ni mogel prav preboleti — sproži v obeh dolgo vrsto asociacij in odločitev, ki oznanjajo kasnejše dogodke in katastrofo. Kakor hitro se Arkadiju razodene, da Versilov ni do Ahmakove brezbrizen, kot je mislil sprva, pač pa da jo ljubi z divjo, neukrotljivo silo, se ga poloti vročičen nemir, ki se kmalu razrase v pravcate blodnje. V obsežnem notranjem monologu, ki se plete skozi lep kos osmega poglavja in se mestoma prelije v notranji dialog, pada iz omotice v omotico. Po njegovi zavesti se gnetejo in podé kosi preteklosti in sedanjosti obenem z najrazličnejšimi hipnimi zaznavami, gmotami misli in občutij, dokler ne zdrkne pri Serjoži v kateleptično odrevenelost, podobno hipnotičnemu stanju, ki traja zdržema celih pet ur. »Vendar še niti nisem prišel na drugo stran ulice,« pripoveduje nekje konec osmega poglavja, »ko sem že začutil, da ne morem hoditi; brez razloga sem se kar naprej zalehtaval v ljudi, v tuje, ravnodušne ljudi; a kam naj bi se bil dal? Komu sem bil potreben — in kaj je bilo zdaj meni potrebno? Brez misli sem se privlekel do kneza Sergeja Petroviča. (...) Vendar nisem mogel niti pametno misliti niti spraševati. (...) 'On že ne bo ubil Bjoringa. (...) Mogoče ga bom moral jutri ustreliti s samokresom in ga pričakati na ulici...' In glejte, na to misel sem prišel popolnoma mehanično, ne da bi se količkaj zadrževal ob nji. Od časa do časa se mi je nekako zazdelo, kakor da se bodo vsak hip odprla vrata in, glej, vstopila bo Katarina Nikolajevna. (...) 'Le kako se je moglo primeriti, da sem v tako kratkem času pretekel tako strahotno razdaljo. (...) Križ božji, le kako je mogoče, da se je tako na vsem lepem začel čisto nov svet! Da, nov svet, popolnoma, popolnoma nov. (...) Kaj pa Liza, kaj pa knez, to sta še stara... Poglej, zdaj sem tule pri knezu. In mama — kako je le mogla živeti z njim, če je tako? Jaz bi že lahko, jaz vse zmorem, toda ona? Kaj bo pa neki zdaj?' In glej, kakor v vrtincu so se mi podobe Lize, Ane Andrejevne, Stebelkova, kneza, Aferdova, vseh mojih znancev svetlikale v bolnih možganih in izginjale. Misli so mi bile čedalje bolj brez oblike in nedosegljive: bil sem vesel, ko se mi je posrečilo katero od njih ujeti in se je oprijeti.«

S tem pa še zlepa ni popisal vseh blodenj, ki so se mu začele čedalje bolj verižiti po notranjosti in se z vedno večjo silo zapletati tja do živčnega napada, ko je obležal v omedlevici celih devet dni. »Dan se je končal s polomom,« beremo v devetem poglavju. »In glejte, potikal sem se po ulicah in se pri tem niti najmanj nisem zavedal, kod vse hodim, pa tudi sploh ne vem, ali sem hotel kam priti. (...)»

In čudno: kar naprej se mi je dozdevalo, kakor da je vse okrog mene, še celo zrak, ki sem ga dihal, nekako z drugega sveta, kakor da sem se na vsem lepem preselil na luno. Vse to — mesto, mimoidoči, hodnik, po katerem sem hitel — vse to že ni bilo več *moje*. 'Poglej, tole je Grajski trg, tule pa Isaakijevska cerkev,' se mi je pritikalo, 'vendar sta zdaj čisto brez pomena zame.' Vse se mi je nekako odtujilo, vse je bilo na vsem lepem nekako ne več *moje*.«

Nič drugače ni z Versilovom, pravzaprav še huje. Kar se kaže pri Arkadiju, ko ga zajamejo živčne krize in občutki odtujenosti, v blagi in zmerni obliki, to se pri njem strmo stopnjuje v duševni zlom. Pred seboj imamo neprestano dva Versilova, oba enako neposredna in prepričljiva, a oba tudi enako razblinjena, dve emanaciji njegove notranjosti: razumno, gradečo ter negativno, razdirajočo. Obe sta nazorno vidni, vendar nikoli ne vemo, kdaj odstopi prva mesto drugi in kako neki se med seboj sprepletata, ko pa je vse odvisno od skritih impulzov v njegovi podzavesti, ki jih niti sam nima v oblasti, kaj šele da bi jih razumel. V prvem poglavju drugega dela *Mladeniča* nenadoma zaslutimo, da je Versilov razrvan človek, nagnjen k vizijam, obenem pa poln antitetičnih občutij. V drobnih, na videz neznatnih pripombi o navzkrižjih v sebi plane iz njega priznanje, ki se šele kasneje pokaže v svoji pravi podobi. »Ko bi bil vsaj ničla slabega značaja in bi trpel ob tej zavesti,« se izpoveduje Arkadiju. »A saj vendar ni tako, saj vem, da sem neizmerno močan. (...) Trdoživ sem kakor pes čuvaj. Zame ni nič lažjega kot to, da občutim dvoje nasprotujočih si čustev obenem — in seveda, ne da bi to sam hotel. Ravno tako dobro pa se tudi zavedam, da je to nepošteno, zlasti še zato, ker je preveč pametno.«

Ne, niti nepošteno ni niti pametno, nikar da bi bilo izraz posebne moči, ko pa je grozljivo usodno, kakor hitro prestopi meje naše duševne uravnovešenosti. Dokler so nesoglasja v nas blaga, brez bolelnih zasnov in posebnih razsežnosti, jih občutimo kot povsem naravne pojave, ki spremljajo vsako našo odločitev. Zato pa na mah spremene obliko in vsebino, kakor hitro se razrastejo do vznemirljivih trenj, ki pretresejo vso našo duševnost, da se začne drobiti in razpadati. Versilov se proti koncu romana tako zelo zaplete v protislovna in ambivalentna občutja, tako nevarno začne nihati med dobrim in zlim, ljubeznijo in sovraštvom, plemenitostjo in nizkotnostjo, da se naposled v sebi razleti in razkolje. V desetem poglavju tik pred katastrofo, ki zajame vse, se mu zamajejo tla pod nogami in nenadoma zazija pred njim razpoka, se začne večati in nepričakovano razbije njegovo zavest na dvoje, kakor se to rado dogodi z epileptiki in shico-

freniki. Pred njim se odpre brezno in popade ga čuden strah, znanilec duševnega razkroja. »Veste,« pravi domačim, »meni se zdi, kakor da se ves nekako razpolavljam. Res je, v mislih se razpolavljam in se tega grozno bojim. To je, kakor da zraven vas stoji vaš dvojnik; vi sami ste pametni in razumni, le-oni zraven vas bi pa po vsej sili rad napravil kakšno neumnost (...) in na vsem lepem opazite, kako pravzaprav vi sami hočete napraviti tisto veselo norčijo ... Sam Bog si ga vedi zakaj, to se pravi, kako neki to hočete, se postavljate po robu in vendar z vsemi močmi hočete.«

Spoznanje, ki prešine Versilova, ko začne notranje razpadati, in ki tako zelo pretrese Arkadija, da kot pribit obstane in onemi, je globlje in vznemirljivejše, kakor bi morda mislili. Pred seboj nimamo le prodorne psihopatološke analize razkrojevalnega procesa, ki zajame bolno duševnost, temveč umetniško razodetje o svetu in človeku, ki nam razsvetli vsebinsko dno romana. In v resnici se nam ob tem dogodku razvežejo vse skrivnosti in razjasnijo vsi zapleti in razpleti v njem, ki jih sprva niti nismo dobro doumeli, kaj šele da bi jih prav razlagali ali dognali njihov pomen v celotni zgradbi umetnine. Kakor hitro preletimo sedaj s tega vidika dogodke, ki smo jim bili priča, nam postane takoj jasno, da nam roman pripoveduje o življenju nekaj povsem določenega in neutajljivega. Tega ni mogoče odpraviti s ceneno trditvijo, češ da sodi *Mladenič* med najbolj napete romane, kar jih je Dostojevski napisal — in to se je zdelo nekaterim kritikom zlasti značilno — tudi ne z mislijo, da ima nedvomno najbolj zverženo zgodbo med vsemi, pač pa, da nam s svojim ustrojem, s svojimi strukturalnimi prvini in svojevrstno zgradbo oznanja veliko, če ne že usodno, pa vsaj zastrašujočo resnico o človeku in družbi na prelomu dveh velikih obdobij tedanjih dni, vendar tako, da sežejo njegova dognanja prek ozkih časovnih meja in nam kažejo zrcalno sliko vseh pretresov, ki preoblikujejo družbo v temeljih. Spoznanje, ki se v romanu izraža v dogodkih in celotnem ustroju zgodbe, v njegovi zgradbi, časovni perspektivi in zunanji obliki, pa se dá stisniti v drobno, a vsebinsko bistveno oznako umetnine, ki se glasi: razodetje kaosa.

Kaos — je razkroj, zmeda, nered, razklanost, nihanje v praznem, sesedanje, razpadanje, odmiranje, občutek negotovosti, breztalnosti, nesmiselnosti; to je brezglasje, neubranost, razblinjenost, lepljivost, brezobličnost in še vse, kar se lomi, drobi, gnije, prhni, izgublja svojo prvotno obliko in se ne more ustaliti v novi, ki komaj nastaja; kaos je pot v neznano, negotovo, dvomljivo, brezbrežno, iskanje v tmli, v votlem; kaos je gmota, ki se še ni izkristalizirala do svoje

dokončne podobe, zanikanje vsega dognanega, trdnega, razvidnega, razumnega, statičnega, večno veljavnega in absolutnega; kaos je trpljenje, ki ga Dostojevski v *Zapiskih iz podtalja* enači z dvomi v nas in strastjo po razdejanju, ki se mu človek ne more odreči, tudi obsojenost, da živiš v ozkih mejah svojega telesa in časa, v okolju, ki okamneva, sredi zaprtih obzorij v brezdušnem prostoru; kaos so naпослед še halucinacije, vizije, stiki s »tretjo resničnostjo«, ki je onstran podzvesti v fantastičnem, nepredvidenem, slučajnem, metanoetičnem in okultnem, v območju slutenj, telepatičnih in telekinetičnih pojavov, s katerimi se dandanes ukvarja parapsihologija, da bi jih spravila v meje psihičnega in jih znanstveno razložila.

In prav kaos je temeljni vodilni motiv, ki se plete skozi ves roman; na njem sta tudi zgrajeni notranja in zunanja stavba *Mladeniča*. Toda ne kaos nasploh, to se pravi kot abstrakten, metafizičen pojem razglašeni in nereda, prebivajoč v območju teoretičnega umovanja, temveč kot dejanski, stvarno otipljiv pojav, ki udarja v stoterih oblikah na dan v družbi, v naših medsebojnih odnosih in se kaže v stiskah in razkoli, ki razjedajo družine in mučijo posameznike. Vso Arkadijevo življenjsko pot od samotne mladosti do čudnih blodenj tik pred katastrofo, vse njegovo prizadevanje, da bi se rešil mirzke preteklosti in zadihal iz polnih prsi, neprestano zavirajo emanacije zla, občutki negotovosti in obsojenosti ter zaustavljajo neznane sovražne sile. Da bi v sebi ubil duha negacije, iztuhta do podrobnosti premišljen načrt, kako bi prišel do bogastva, in se ga oklene kot edine rešilne ideje, ki naj bi dala njegovemu življenju smisel in cilj. Bila naj bi mu v obrambo in v pomoč, da uveljavi svojo svobodno voljo. In ravno tedaj, ko začenja uresničevati svojo vizijo moči in pomembnosti, čeprav v malem, mu nenadoma spodnese tla nagnjenje do udobnega življenja — zabloda, ki ji nasede, ker je naiven — in še topa sla po igri na srečo, ki se ji ne more ustavljati vse dotlej, dokler se ne predrami sredi krute resničnosti, iztreznjen in do dna nesrečen. Nikjer ni uspel, vse je bilo prazno slepilo, ničesar ni dosegel. Gradovi v oblakih so sprhnili v nič, ostalo mu je samo tiho upanje, da je našel in spoznal samega sebe. Šele tedaj pa se tudi zave, da se vse okoli njega nevarno maje, lomi in podira, da živi sredi tujih predmetov in stvari, ki razpadajo, v kaosu, ki se mu pravi disharmonija, duševna tema, samomor in smrt.

Vendar se razlagalcem *Mladeniča* še do danes ni zdelo to, kar nas muči, pereče in zanj bistveno. V Arkadijevih nesrečnih otroških letih, polnih trpljenja in ponižanja, niso videli znamenj splošnega družbenega razkroja, temveč program in namen. Zazdelo se jim je, da je

hotel Dostojevski z *Mladeničem* po svoje parafrazirati Tolstojevu podobo mladostnikovega razvoja, kakršno je popisal v trilogiji *Otroška leta* (*Detstvo*, 1852), *Deška leta* (*Otročestvo*, 1854) in *Mladost* (*Junost*, 1857), in jo razvrednotiti, da je tedaj njegov roman tendenčno delo. Svojo trditev so poskušali podpreti z nekaj neznatnimi namigi na vse tri Tolstojeve zgodbe, na katere naletite v njegovem rokopisnem gradivu. To ni prvič, da so mu ocenjevalci očitali postranske namene in skušali pripisati njegovim umetninam časovno omejen pomen. Dostojevski je brez dvoma doživil svet in človeka bistveno drugače kot avtor *Vojne in miru*. Tuji sta mu bili Tolstojeva aristokratska uravnoteženost in umerjenost, zlasti pa še njegov privid patriarhalne plemiške sreče in ubranosti, imel ga je za otrdelo prehlapnino resničnosti, ki je ni več in živi samo še v naši zavesti kot zgodovinsko dejstvo, ki ga ni moč obuditi. Dostojevskemu se je sodobno življenje razkrilo kot boleče tragično in kaotično usodno. In ravno to nam dokazuje *Mladenič* v celoti in v podrobnostih. Pravzaprav pa je Dostojevski povedal svoje mnenje o Tolstoju na ves glas že pred tem v *Pisateljevem dnevniku*; čemu naj bi ga skušal vplesti še v svoj roman? Tu beremo: »Še nikoli ni bilo v ruskem življenju dobe, v kateri bi bila ruska družina tako razjedena, razmajana in v takšnem neredu, kakor je sedaj. Kje najdete danes otroška leta in mladost, ki bi ju lahko naslikali v tako enotnih, mirnih in jasnih črtah, kakor nam prikazuje Tolstoj svojo mladostno dobo v zgodbi o ‚Otroških letih‘ in ‚Mladosti‘ in v ‚Vojni in miru‘? Vsa ta dela so danes samo še zgodovinske slike davno minulih dni. S tem pa seveda nočem reči, da bi bile te slike lepe, tudi ne mislim, da bi se jih dalo v naši dobi obnoviti. Ne govorim o tem, pač pa o njihovi naravi, njihovi popolnosti, izrazitosti in določnosti... Tega danes ni več: danes ni več določnosti in jasnosti. Današnja ruska družina postaja čedalje bolj *naključna družina*. Njena nekdanja oblika je nenadoma izginila, ne da bi se dobro zavedeli, kdaj se je pravzaprav to zgodilo.«

Mladenič je po zasnovi in idejah, po življenjskem spoznanju in pogledih na resničnost nekaj posebnega v ruski in svetovni literaturi: oznanjevalec novih svetov in novega, globinskega realizma, pomnik tragičnih človeških usod, ki trpé spričo razkolov v dobi in zaradi svojih skrajnje občutljivih živčnih ustrojev, najzvestejša in obenem najnazornejša upodobitev velikih življenjskih stisk, ki se pojavijo v prelomnih dobah in ženejo človeka do zadnjih odločitev, ko spozna, da se je znašel popolnoma sam na potresnem ozemlju, kjer se vse maje in lomi in kjer se neprestano pred njim odpirajo brezna in prepadi. Nastal je kot logična posledica njegovih odkritij o človekovi

breztalnosti. Arkadij, Versilov, Kraft, Olja, stari knez Sokolski, Zofija Andrejevna in Katarina Nikolajevna, vsi so nemirneži, ki se ne morejo zadovoljiti z razumno razlago sveta in življenja, ujetniki svojih strasti in vizij, plahi in eksplozivni, dobri, do dna odkritosrčni, nepreračunljivi in vseskozi naravni, pravi mučenci svojih duševnih struktur. Usojeno jim je, da se zvijajo v miselnih krčih in trpe od neznanega, nedoganljivega, od groze, ki jo s seboj prinaša kaos. Ne-prestano se gibljejo na nevarnih, mejnih predelih nedokazanega, negotovega in vendar neutajljivega.

Doživetje neskladnosti oblik, notranje nezadostnosti in varljivosti pojavov v svetu, ki nas obdaja, se je hkrati z občutkom, da v njem vse razpada in se razkraja, pojavilo pri Dostojevskem že v prvem zasnutku romana maja 1874. Tu beremo v rokopisnem gradivu: »*Glavna vodilna misel romana je — razpadanje.*« — »Zidanje babilonskega stolpa, pravi on. In le pogledjte rusko zemljo. Različne jezike govorimo in se prav nič ne razumemo. Družba se kemično razkraja.« In kasneje, ko se je že odločil za pripoved v prvi osebi in iskal romanu primeren naslov, je 26. avgusta z velikimi črkami napisal na posebno stran svojega rokopisnega gradiva: »*NERED.*«

Naši krogi so se sklenili in misel se nam je umirila; prodrli smo do zadnjih globin romana, ki se je tako trdovratno upiral naši rado-vednosti in nam ni dal, da bi se mu približali. Spoznali smo, da imamo pred seboj delo, ki mu ni do zunanjih učinkov, do lepe, umirjene, uglajene oblike, umetnino, ki noče slikati velikih, pomembnih značajev, takšnih, ki naj bi vzbujali vtis nečesa vzvišenega in zglednega, kar naj bi nas dvigalo k umišljenim idealom in čaralo v našo domišljijo vizijo večno enakega in nespremenljivega, pač pa pripoved, ki popisuje življenje takšno, kakršno je, zvesto po naravi z neizprosno doslednostjo in nepopustljivo odkritosrčnostjo. In tako je pred dobrimi devetdesetimi leti nastala prva oblika totalnega romana, ki podaja celotni tok naše zavesti in podzavesti z vsemi prelomi in neskladnostmi v njem, ki jih resničnost neprestano poraja iz sebe, a obenem z vso polnoto, pristnostjo in prepričljivostjo, ki oznanjajo nove vrednote in nova obzorja.