

ESTETIKA »DVEH BREZEN« V BRATIH KARAMAZOVIH

Dostojevskega formulo lepote, eksplicitno zapisano v Bratih Karamazovih, jemlje razprava za ključ v razumevanje personalne strukture romana in od tod k razumevanju razmerja med njegovo ideološko in estetsko substanco.

Sledi še kratka literarnozgodovinska orientacija k vprašanju, kdaj je slovenska književnost dosegla tisto duhovno razvitost, da je lahko sprejela pa tudi že sama snovala estetiko »dveh brezen« (I. Cankar, I. Prijatelj, V. Levstik).

The present study takes Dostoevsky's formula of beauty, explicitly stated in *The Brothers Karamazov*, as a key to the understanding of the personal structure of the novel and hence to the understanding of the relationship between its ideological and aesthetic substance.

The study includes a brief literary-historical excursus on the question of when Slovene literature reached the stage of spiritual and intellectual development at which it could adopt, as well as devise under its own power, the aesthetics of "the two abysses" (I. Cankar, I. Prijatelj, V. Levstik).

Dostojevski je v svojem zadnjem romanu, ki ga nekateri štejejo za nekakšno sintezo in krono njegovega pripovedništva, v *Bratih Karamazovih*, formuliral eno izmed temeljnih načel svoje estetike. To formulacijo beremo v prvem, pojasnjevalnem delu romana, v izpovedi Mitja Karamazova bratu Aljošu. Glasi se: »Lepota – to ti je strašna, grozna stvar! Strašna je, ker je ni mogoče opredeliti, in opredeliti je ni mogoče zato, ker nam je Bog zastavil same uganke. Tu se stikajo bregovi, tu žive vsa protislovja drugo poleg drugega.« Tu se, kot pripoveduje Mitja naprej, na področju neznosne človekove širine (»širok je človek, kar preširok, jaz bi ga napravil ožjega«) stikata in mešata »Madonin« in »sodonski« ideal. In za sklep: »Grožno je, da lepota ni samo strašna, ampak tudi skrivnostna stvar. Tu se vrag z Bogom bojuje in bojišče so človeška srca.«¹ Mislim, da to mesto lahko izberemo za ključ v razumevanje romana o Karamazovih in njegove zapletene strukture, izberemo pa ga lahko tudi za enega izmed globinskih razgledov v pisateljsko delo Dostojevskega sploh in v njegovo poetiko.

Že sam personalni sestav romana – in na odločilno vlogo tega sestava opozarja naslov dela *Bratje Karamazovi* – postane razvidnejši, kakor hitro ga začnemo opazovati skozi navedeno estetiko protislovij, skozi estetiko, ki je daleč od vsakega manihejstva, saj tolerira vsa človekova notranja protislovja in temelji prav na njihovi koeksistenci, medsebojni zapletenosti in napetosti. Sugestijo »groznega« in »skrivnostnega«, kar je po tej formulaciji bistvena sestavina lepote, Dostojevski očitno izvaja iz nekega globokega nasprotja med običajnim moralnim ločevanjem dobrega od zla ali »svetega« od »sodonskega« in pa med eksistencialno spojenostjo ter neločljivostjo teh nasprotij v človekovem ravnanju, pravzaprav v človekovi

¹ Tu in naprej navedeno po: Fjodor M. Dostojevski, *Bratje Karamazovi*, I–III, prev. Vladimir Levstik, Zbirka Sto romanov, Cankarjeva založba, Ljubljana 1976.

brezbrežni naravi sami, kot jo odkriva umetnost oz. njena lepota. Delovanje tega protislovja, ki je odprto, neobvladljivo in zato segajoče v območje groznega ter skrivnostnega, je potemtakem za umetnost nekaj bistvenega in za estetiko temeljnega.

Delovanje protislovij kot osnovnega generatorja celote je najprej in najbolj vidno prav v sestavu oseb, ki predstavljajo Karamazove. Zato ni mogoče mimo ponovne pozornosti v to smer.

Tu bi bilo morda najbolj udobno, da bi sledili znameniti teoriji »polifoničnega romana«, v kateri je Mihail Bahtin vse izvajal iz »mnogoglasja« ali »polifonije« samostojnih subjektov romana in njihovih enakopravnih zavesti, med katerimi je avtorjeva samo ena in nič več, tako da ne izvaja nikakršnega poenotenja ali prvenstva nad celoto.² Toda duhovni pluralizem in dinamizem, ki ju je Bahtin z občudovanja vredno tenkoslušnostjo odkrival v Dostojevskem, bi morda kazalo podaljšati še za korak naprej in uvideti tudi nasprotje, ki temu dinamizmu oporeka in ga s tem ne samo ukinja, ampak tudi stopnjuje. Če je namreč v jedru estetike Dostojevskega zares delovalo načelo konsekvantne protislovnosti, tega načela ni mogoče zapirati v nobeno smer, tudi ne v smer statike ali »monolognosti«, ki jo Bahtin tako vztrajno odstranja in briše iz romanov Dostojevskega. Tako se lahko napotimo k personalnemu problemu bratov Karamazovih tudi z druge strani, ne da bi oporekali prvi: kljub njihovim velikim individualnim različnostim, ki res delujejo polifonično, ni mogoče prezreti tudi njihove skupne podlage – rodovne, značajske in eksistencialne. Karamazove lahko gledamo kot med seboj docela različna bitja in različne duhovne svetove, lahko pa jih tudi abstrahiramo na eno samo osebo ali tip. Njihova skupna duševna in duhovna podlaga, ki je Bahtin najbrž ne bi priznal, je v romanu nekajkrat razločno označena, in to skozi različne »glasove«. Ena izmed takih sintetičnih označitev, ki jo pove Rakitin, se glasi: »Vse vaše karamazovsko vprašanje je v tem: pohotniki ste, lakomniki in verski zanesenjaki!« Ker je to oznako dal Rakitin, je seveda groba in negativna. Toda tudi vse druge sintetične oznake Karamazovih in karamazovstva povedo nekaj enakega ali podobnega, čeprav iz drugačnih osebnih zornih kotov in v drugačnem jeziku. Vse po vrsti odkrivajo bistvo Karamazovih v njihovi problematični »dvojni naturi«, v razklanosti njihove človeške narave, ki tako ali drugače nosi v sebi spopad zlega in dobrega, mržnje in ljubezni, sladostrastja in svetosti, uničevalnega in odrešujočega. In ker so to same izrazite in močne narave, se njihova notranja dvojnost po navadi izteka v skrajne, ostre in nevarne, lahko bi tudi rekli dramatične in tragične položaje. Taka je duhovna shema Karamazovih in iz nje izhajajo osebe, vsaka sicer s svojo drugačno podobo, drugačno zgodbo in drugačno usodo, vendar so nekje na dnu vse pripete na skupno duševno podlago. V njej je vse razen prostora za umirjene, sredinske, razsvetljske in meščansko-varne narave. Kdor prihaja iz te karamazovske podlage je tako ali drugače prepadni človek, zaznamovan s peklom in nebom človeške eksistence. V srcih teh ljudi se res bijeta »bog« in »hudič« in drug drugega enakopravno držita za vrat, tako da se nikoli ne ve, kdo med njima bo obstal. In če je tako, je zmeraj nekaj prostora za nepredvideno, neznano in grozno.

Če zdaj premaknemo pogled od abstraktne duhovne sheme karamazovstva

² M. Bahtin, *Problemy poetiki Dostoevskogo*, 2. izd., Moskva 1963.

k njegovim individualnim uresničitvam, k osebam samim, to se pravi k Aljošu, Mitju, Ivanu in nezakonskemu Smerdjakovu, vidimo, da gre za popolnoma različne posameznike, izrisane do verističnih potankosti. Aljoševa čistost je neskončno daleč od pokvarjenosti Smerdjakova in Mitjeva čustvena in uživaška labilnost je nekaj čisto drugega kot Ivanov intelektualni nihilizem, ta pa je spet popolno nasprotje Aljoševe vernosti. Razlike med brati so temeljne in njihove nasprotujoče si lastnosti poganjajo glavno dogajanje romana vse do izteka osrednje zgodbe v umor očeta Fjodora Pavloviča in nato v veliko in za vse odločilno sodno obravnavo, ki Mitja po krivem obdolži za morilca namesto resničnega storilca Smerdjakova. Toda izza te polifonije deluje prav v vseh bratih tudi skupni globinski generator karamazovstva. Predstavlja bistveni del duhovne in estetske strukture romana, ki sta pri Dostojevskem identični.

Najbolj razvita in razvidna je duševna protislovnost, ta karamazovska lastnost in podstruktura pri najstarejšem bratu Dimitriju Karamazovu. Njegovo zavoženo oficirsko življenje je eno samo opotekanje med »višavami« in »materjo zemljico«, kot tem skrajnostim pravi sam. »Hodim in ne vem, ali sem padel v smrad in sramoto ali v svetlobo in radost,« pripoveduje Aljošu. Toda ker je tudi pesnik in ne samo kritik samega sebe, tega svojega stanja in usode ne dojema samo moralistično ali manihejsko, temveč tudi agnostično, kot uganko in skrivnost, ob čemer gradi svoje mišljenje o lepoti. Tudi drugi vidijo njegovo duševno ambivalenco in jo štejejo za bistveno. Državni tožilec Ipolit Kirilovič jo v sodnem govoru postavi v samo izhodišče svoje psihološke in moralne presoje obtoženca. Zanj najde metaforo o človeku »dveh brezen« v sebi, ki obstajata tesno drugo ob drugem in v kateri gleda Mitja tako, da gleda »v obe namah«. Mitja mu je problematična karamazovska natura, nesrečen zgled in svarilni primer. V svarečem pluralu ga postavi na stran zla: »Prav zato, ker smo široke, karamazovske nature – prav to hočem pokazati – zmožne, da združujemo v sebi vsa mogoča nasprotja in hkrati upiramo oči v obe brezni, v brezno nad seboj, brezno najvišjih idealov, in v brezno pod seboj, brezno najnižjega in najbolj gnusnega padca / ... / Dve brezni, gospoda, dve brezni v istem trenutku – brez tega smo nesrečni in neutolaženi.« Tudi tožilev ostri nasprotnik Fetjukovič, ki vodi obrambo obtoženega, soglaša v misli o problematični in prepadni Mitjevi naravi, čeprav to okoliščino obrne v drug namen, v zagovor obtoženega: »Karamazov je prav tako dvojna ntura, natura z dvema breznoma, da se tudi v najbolj divji potrebi po razbrzdanem veseljačenju lahko ustavi, če ga z druge strani kaj presune. In ta druga stran je ljubezen, ki je takrat kakor smodnik vzbuhnila v njem ...« Pravzaprav nihče ne dvomi o tem, da gre za problematično in ambivalentno naravo, niti Mitja sam ne. In vendar obstaja neki bistveni razloček v teh gledanjih. Tožilec gleda na pojav moralistično in iz njega izvaja krivdo, branilec gleda nanj spoznavalno in iz njega izvaja nekrivdo. Mitja sam pa gleda na to svojo lastnost in usodo filozofsko in pesniško kot na uganko in skrivnost človekove eksistence. Bistvena razlika je torej v tem, da tožilec in branilec gledata na ta pojav pragmatično, Mitja pa eksistencialno in estetsko, kantovsko.

Vendar se stvari tu ne zaprejo in ne končajo. Meja med estetskim in pragmatičnim, med lepoto in dobroto pri Dostojevskem ni tako preprosto ravna. In tu se nad karamazovsko psihološko infrastrukturo, ki je zaznamovana s tlorisom razdvojene

človeške narave ali z metaforo človeka »dveh brezen«, vzdiguje še neka dodatna, avtorjeva duhovna infrastruktura, ki karamazovski problem izoblikuje v dodatne razsežnosti.

Mitjevega ravnanja in njegove usode namreč avtor ne pušča v mehanizmu nevtralne, ravnotežne ali slepe ambivalence med zlim in dobrim. Mitjevo pot nazadnje usmeri tako, da ne pelje več v obe brezni na enak način, temveč se prevesi močnejše v eno smer. To lahko opazujemo v obeh Mitjevih odločilnih življenjskih preizkušnjah: ob srečanju z Grušenjko in pri obravnavi na sodišču. To sta primera njegove skrajne izpostavljenosti in v obeh primerih pridejo na dan naravnost monumentalne pozitivne lastnosti njegove razklane duše: na dan pride ljubezen, ki je tolikšna, da potrga meje razuma in zmore vse; in pa strašna vest, ki podira meje človekove osebne samoobrambe, saj pripelje Mitja do priznanja, da je očeta res hotel ubiti, kar seveda močno pripomore le zmotni sodbi sodišča. V obeh mejnih položajih se pokaže elementarna čistost Mitjeve narave, ki jo do kraja čuti samo Grušenjka in ji verjame tudi Aljoša, ne more pa je dojeti sodišče, ki razsoja samo po empiričnih dejstvih in po znanstveni logiki, ne pa po logiki osebne vesti. Samo osebna vest je namreč tista, ki natanko čuti resnico in razpoznava krivdo, njen pogled seže daleč čez vse tisto, kar zmore »svetišče pravosodja«, pa naj njegove postopke izvaja nekdo še tako natančno in resno, kot to opravlja Kirilovič. Na znanstveno psihologijo je v opisu sodne obravnave sploh postavljena velika teža dvoma. Mitjev branilec psihologijo pozna, toda zavrača jo z mnenjem, da iz nje lahko »izpeljemo vse, kar nam je drago«, saj je »vse na tem, kdo jo vzame v roke«. Najbolj kompetentno sodbo nad sabo opravlja pravzaprav Mitja sam. Na dnu njegovega obrata pa je ljubezen. Samo ta ga rešuje iz njegovega brezna pogube in izgubljenosti k notranji moči in najdenju pa tudi k čistosti. Seveda je tudi to brezno, brezno zato, ker mu ta čistost pomaga k novi nesreči v dejanskem, praktičnem življenju. Toda pojem sreče pri Dostojevskem že dolgo ni več razsvetljsko naivni pojem, sreča je pri njem že vsa zapletena v trpljenje. Pri Mitju se ta prepletenost strne v triado »živeti – ljubiti – trpeti«. Trpljenje tudi ni več nekaj, česar se je treba bati. Mitja se ga je prej bal, nazadnje pa je spoznal, da je prav trpljenje tisto, ki človeku pove, da sploh je.

To postopno spreminjanje Mitjeve narave seveda ne odpravi »dveh brezen« v njem in ne briše njegove notranje »dialognosti«. Njegova zgodba se ne prevesi v didaktiko, čeprav bi nekatera posamezna mesta utegnila kazati k predelanemu, očiščenemu in zglednemu »novemu človeku«. Vsekakor pa nam spreminjanje Mitjeve narave pove, da estetika protislovij ali estetika »dveh brezen« pri Dostojevskem ni nevtralna in vsebuje silovit vrednostni in vrednotenjski naboj, tako da v resnici ne temelji na čisto enakovredni »polifoniji glasov«. Jedro tega naboja je v ideji ljubezni. Glavna odrešiteljska in katarzična moč je dana ljubezni. Ljubezen pa je pri Dostojevskem totalna in kot najgloblja ohranjevalka življenja ter smisla izžareva v vse smeri: od prvinskega »krika narave« mimo mnogih čustvenih valovanj in pretresov do osvobajanja duha pa še čez, v slutnjo njenega nadempiričnega, religioznega zaledja, kjer se ljubezen in bog ujmeta v popolno identiteto. To mišljenje je v romanu tako močno, da se tudi odlepi od Mitjeve zgodbe in še nekaterih drugih zgodb in se osamosvaja v izjavno modrost, ki je »monologna«. Najbolj očitno prihaja ta modrost in vera na dan iz naukov starca Zosima, ki med

drugim pravi: »Z ljubeznijo se vse odkupi in odreši.« Ali pa ko postavlja nauk: »Kaj je pekel? Pekel je muka zavesti, da ne moreš več ljubiti.« Kako daleč od Satrovega: »Pekel, to so drugi!« In kako blizu Camusu: »Težko je, če te nihče ne ljubi, prava nesreča za človeka pa je, če sam ne more ljubiti. Danes vsi umiramo zavoljo te nesreče.« Seveda pa na tej poti oddaljevanja od ambivalence »dveh brezen« Dostojevski odpira možnost izstopa iz protislovja v harmoničnost in iz uganke, skrivnosti in groze v jasnost, trdnost in gotovost, postavlja most prehoda iz neusmiljene estetike v varno didaktiko. Toda mnogovrstno življenjsko gradivo in človekova eksistencialna izkušnja, kot jo vidi, ga zmeraj znova postavljata nazaj v prepadno estetiko. Kot da korespondira s svojim velikim sodobnikom S. Kierkegaardom, ki mu je blizu tudi v pojmovanju lepote in pri katerem najdemo značilno misel, ki bi jo lahko izrekel tudi Dostojevski: »Kdor živi estetsko, živi obupno!«

Mimo te temeljne duhovne sheme, dinamično razpete med »mnogoglasje« in »enoglasje«, med »polifonijo« in »homofonijo«, sheme, ki je psihološka in estetska hkrati, ne gre nobena usoda bratov Karamazovih. Čeprav je res, da vsakdo med njimi bistveno premakne in individualizira notranja razmerja danega protislovja. Mitjev primer je samo najbolj razčlenjen in najbolj razviden.

Ivan Karamazov je nekoliko mlajši in bistveno drugačen kot Mitja. Je trša in pokončnejša osebnost, blesteč intelektuallec, dvomljivec, razdiralec vsakršne vere, učeni brezbožnik, »ruski Faust«. Bolj kot drugi nosi v sebi značaj svojevoljnega in brezbožnega očeta Fjodora Pavloviča, le da na drugi, višji, filozofski ravni. Ivan ne verjame v noben višji red sveta in je radikalen privrženec nauka, da je boga izumil človek, da boga torej ni in da na njegovo mesto stopa osvobojeni človek v osvobojenem svetu, kjer je »vse dovoljeno«. Odvaditi se je treba vesti, torej »odvadimo se je in postanimo bogovi«. Na razvalinah stare etike poskuša postaviti novo in to najde v ljubezni do vsega živega. Vse se izteče v geslo: »Vzljubiti življenje bolj kakor njegov smisel!« In svet poskuša vzljubiti prvinsko, »z drobovjem«. Ivanov nihilizem gre še dlje. Zdvomi tudi nad človekom samim in njegovo zmogljivostjo za svobodo. V svoji legendi o velikem inkvizitorju, ki jo pripoveduje Aljošu, postavlja tezo, da je tisto, čemur pravimo osebna odločitev in svobodna izbira, človeku v resnici najtežje in najbolj neznosno breme. Takole pravi bratu: »Mar si pozabil, da sta pokoj in celo smrt človeku dražja od svobodne izbire v spoznavanju dobrega in zlega? Nič ni za človeka tako mamljivega kakor svoboda njegove vesti, a nič ga tudi tolikanj ne muči.« Človekov eksistencialni paradoks je prav v tem, da je bil ustvarjen za upornika, v resnici pa svoje svobode ne prenese in se zmeraj znova spet podari nekomu ali nečemu, v kar bi »mogli vsi verovati«.

Če torej povežemo Ivanovo odstavitev boga in človeka, ostaja svet samo še prostor, kjer je vsakomur vse dovoljeno, torej brezbrežen prostor za svobodno igro osebne moči. In vendar to ni vsa Ivanova resnica.

Obstaja še druga. Tenkočutni Aljoša že od vsega začetka sluti, da je v njem še nekaj drugega, česar ljudje ne vidijo. Ivan mu je uganke in prepričan je, da v resnici »gleda više« in da hoče »razrešiti neko misel«, neko trpečo misel. To se pozneje tudi pokaže. Ob umoru očeta in sodnem procesu, ki išče krivca za zločin, ob tej najmočnejši preizkušnji bratov Karamazovih, se tudi Ivanova narava pokaže z druge, zatajevane in dotlej nevidne strani. Tudi on odkriva v sebi krivdo. Tudi on je nekje na dnu – kot Mitja – želel smrt svojega nasilnega očeta. Še več, z naukom,

da je »vse dovoljeno«, je sluga Smerdjakova duhovno celo pripravljajl za morilca, tudi če tega ni naravnost načrtoval. In v slutnji, da bi lahko do umora res prišlo, je odpotoval v Moskvo, in se tako umaknil. Po storjenem zločinu pa se začanja nekaj drugega: nanj z vso močjo pritisne zavest krivde, ki se ji s svojo formulo »vse je dovoljeno« upira, vendar ga vest postopoma stiska in lomi in ga nazadnje potisne v neznosno muko, v bolezen in na rob blaznosti. V resnici mora pred najhujše sodišče: nizkotni morilec Smerdjakov mu med štirimi stenami natanko in brezobzirno razkrije svoj umor in njuno skupno krivdo, pravzaprav prvotno krivdo Ivana samega. Vest, ki jo je že odpravil s sveta, se zdaj igra z Ivanom in ga na sodni obravnavi požene v javno priznanje lastne krivde v krivdi Smerdjakova. Toda imajo ga že za zmedenega in mu ne verjamejo nič več, tako, da se mu to samoočiščenje ne posreči in Mitja ostaja nadalje obsojen zločina.

Potemtakem tudi v Ivanu deluje psihologija in estetika »dveh brezen«, deluje boj razuma z vestjo, poteka karamazovski ples »hudiča« z »bogom«. Ta spopad doseže celo neko skrajno mejo, saj seže vse do psihofizične destrukcije Ivanove osebnosti. In tudi Ivanovo kot Mitjevo zgodbo spremlja od strani skoraj osamosvojena morala, svarilni nauk starca Zosima, ki odstavljajlce boga in vesti uči: »Če nimaš Boga, kako je potlej mogoče govoriti o zločinu?« Toda učinkovitejši je nauk, ki ga prinaša Ivanu njegov lastni osamosvojeni zli duh v halucinacijski podobi zlodeja-rezonerja. Deluje kot dinamična estetska konkurenca pridigarju Zosimu, njegov daljni sorodnik v slovenski literaturi pa je Cankarjev Zlodej. V Ivanovi duhovni shemi nikakor ni mogoče prezreti sklepnega obračanja od osebne svobode k osebni vesti. K vesti, ki ničesar ne spreminja, pušča vse odprto, vendar je in obstaja in deluje.

V lakaju Smerdjakovu, nezakonskem sinu Fjodora Pavloviča, pa je karamazovska duhovna shema že tako močno premaknjena na črno stran, da je na prvi pogled skoraj nespoznavna. To je izrazito negativna in mračna natura, potuhnjena in nepregledna v svoji skriti samopridnosti in maščevalnosti. Preslepi celo zvitega očeta Fjodora Pavloviča in si nazadnje pri njem pridobi med vsemi največ zaupanja. Tudi pedantni državni tožilec se pri njem najbolj zmoti in ga šteje za nedolžno ter neprištevno bitje, ki sploh ne pride v poštev pri iskanju zločinca. V resnici pa je zločinec on sam in je najbolj premetena oseba romana. Očeta Karamazovih je ubil do kraja premišljeno in prav vsa znamenja zločina zabrisal ali jih inteligentno usmeril k Mitju. Toda tudi ta najbolj pokvarjeni Karamazov v resnici ni brez nasprotnega glasu v sebi in ne prenese svojega zločina. Ne more drugače, kot da zgroženemu Ivanu pove vse o svojem zločinu in mu izroči oropani denar, s katerim je hotel delati kariero, nakar se tik pred sodno obravnavo obesi. Toda Smerdjakov ni nikakršen spreobrnjenec in vsega tega ne stori iz kesanja, ampak iz obupa. V njegovi izpovedi Ivanu ni prav nobenega obžalovanja, do zadnjega kaže samo sovraštvo do Karamazovih in maščevalnost zaradi svojega neenakopravnega položaja v družini. V zapisanih poslovilnih besedah, ki jih je zapustil, tudi ni nobenega priznanja umora, tako da Mitja še naprej pušča pod obtožbo zločina. Vendar tudi obup govori o vesti in vsaj od daleč priča o delovanju onega drugega dela karamazovske narave, ki nazadnje odloča in kaže navzgor.

In naposled – lahko pa bi z njim tudi začeli in ga postavili nad vse druge – je tu še Aleksej Karamazov, komaj dvajsetletni samostanski novic, pravzaprav najbolj

vidna, najčešče navzoča, tako rekoč povsod pričujoča oseba romana. Z njim se roman tudi začne in končuje in avtor sam ga imenuje »glavni junak«, čeprav z nekimi pojasnjevanji. Karamazovska duhovna shema je pri njem obrnjena na skrajno svetlo stran, tako da je ona druga komaj opazna. Aljoša, tretji sin Fjodora Pavloviča, nosi v sebi urejen in skladen duhovni svet in je edini med brati, ki stoji na trdnih duhovnih tleh. Že od vsega začetka je usmerjen »iz mraka posvetne zlobe k luči ljubezni«. Ljudje ga imajo radi, vsak se ob njem počuti bolje, vsak mu zaupa in vsi čutijo v njem nekoga, ki jih razume in jim odpušča, sam pa je čist in pravičen. Vzljubil ga je celo trdi, nezaupljivi in z vsemi grehi obloženi oče Fjodor Pavlovič. Aljoša mu je njegovo neočetoško srce prebodel s tem, da ga ni prav nič preziral, ampak je pri oderuškem in pohotnem starcu samo »vse videl in ničesar obsodil«. Aljoša dela z ljudmi kot z otroki, ki jih ima rad. Nekateri čutijo v njem samem otroka, drugi angela v človeški podobi. Mitja mu pravi »kerubin« in Ivan »nedolžni otrok«. Aljoša je povsod zraven, čeprav nikjer ne odloča. Je nekakšno povsod pričujoče snažno zrcalo, ki je postavljeno vsakomur pred obraz, vendar zrcalo, ki ne žali in ne obsoja, ampak razume in pomirja. Samo v tem smislu je Aljoša lahko »glavni junak«. Če bi glavnega junaka izbirali po njegovi akciji ali zgodbi, bi bil to lahko predvsem Mitja, ob katerem se usodno zapletejo tudi zgodbe vseh drugih glavnih oseb. Glavni junak bi bil lahko tudi Ivan, ob katerem je Dostojevski znova razvil filozofijo zločina in ateizma, posebno še če pomislimo na prvotno načrtovani naslov romana Ateist. Ali pa je bilo Aljoši mesto aktivnega glavnega junaka morda prihranjeno v drugem, nenapisanem delu romana, ki ga je preprečila pisateljeva smrt leta 1881.

Toda tudi pravičnik Aljoša nosi v sebi nasprotni duševni pol in je karamazovska »dvojna natura«, čeprav je ta njegova notranja dvojnost močno zastrta. Avtor že na začetku mimogrede zapiše pomembno označitev, da »je bil Aljoša celo večji realist od kogar koli«. Brezobzirni semenišnik Rakitin pove še nekaj več, ko mu vrže v obraz: »Ti, Aljoška, si ponižen človek, svetnik si, saj priznam, a si tudi tiha voda /.../ Tudi ti si Karamazov, Karamazov ves, kolikor te je...« Ta voda je resnično tiha, skrita in obvladana. Ko Aljoša prvič sreča lepo Grušenjko, je v hipu očaran, tako da so njegove »oči kakor prikovane, ni jih mogel odtegniti od nje«. Toda ponavadi pokaže navzven še manj in njegova ljubezenska radoživost prihaja na dan kvečjemu v drobnih duševnih refleksih, najčešče samo v bežnem, toda sproščenem nasmehu, ki na marsikaj pristaja. Samo v pogovoru z Ivanom se njegova življenjska filozofija odkrije tudi s te strani. Brez pomislekov pritegne Ivanovemu napadu na moraliste, ki »žejo po življenju« (to pa je tudi izrazita karamazovska lastnost) štejejo za nizkotno. Pridruži se mu z jasno privrženostjo življenju: »Mislim, da bi morali vsi na svetu najprej vzljubiti življenje.« Šele na tej podlagi po Aljoševem mnenju lahko sledi »logika«, sledi duhovna in religiozna stavba sveta. V ljubezenskem pogovoru z Lise pa gre še znatno dlje v odkrivanju svoje notranje drugačnosti, tiste, ki jo ljudje ne vidijo. Označi jo z besedami: »Oh, vi tega ne veste – tudi jaz sem Karamazov!« Za trenutek odpre celo najbolj skrite globine svoje subjektivne, v resnici dvomeče religioznosti: »A vendar, vedite, morda ne verujem niti v Boga.« Torej je tudi Aljoša nekje v svojem dnu prepadni človek, človek »dveh brezen«. Čeprav je res, da je dinamika teh nasprotij v njegovem delovanju skoraj ustavljena. Nadomeščena je s kontrastom med njim in vsemi drugimi, drugačnimi osebami, ki

ga obdajajo. Vprašanje je tudi, skozi kakšne izkušnje bi Aljoša poslal Dostojevski, če bi roman nadaljeval.

Estetika in psihologija »dveh brezen« potemtakem porajata temeljni ustroj nosilnih oseb romana, vseh bratov Karamazovih. Tega skupnega generatorja ideje in lepote Dostojevski ni izpustil iz rok, čeprav je z njim eksperimentiral v zelo različne možne položaje, od skrajno moralnih do skrajno amoralnih, in skozi štiri čisto različne individualne kombinacije. Pri tem pa ni ostal vrednotenjsko nevtralen in je bitko »hudiča« z »bogom« izpeljeval bolj na božjo kot na hudičevo stran, čeprav tako, da njene izvirne dinamike in polifonije ni ukinil. Tu se še zmeraj odpira vprašanje o podrejanju polarno različnih sestavin romana neki globlji enotnosti njegove filozofske koncepcije, vprašanje, ki ga je postavil Leonid Grossman v svoji *Poetiki Dostojevskega* (1925) in ki ji je Bahtin s svojo teorijo konsekvantne polifonije tako odločno ugovarjal.³

Na to opozarjajo tudi razločni odcepi, postanki in epizode, ob katerih se je težko ubraniti vtisa, da utirajo pot v smer moralizma ali celo didaktike.

To slednje se je na primer zgodilo tudi s samo psihologijo karamazovstva in teorijo »dveh brezen«. Državni tožilec namreč v svojem velikem sodnem govoru naredi iz karamazovske »dvojne narave« nekaj, kar niti ni več samo individualna ali rodovna lastnost, ampak pojav abstrahira in povzdigne v nacionalno kulturno tipologijo. Iz te lastnosti naredi nekakšne reprezentativne modele ruskega izobraženstva sploh. V sliki Karamazove družine se mu nenadoma »zasvetlikajo nekatere obče osnovne prvine naše sodobne inteligentne družbe.« Tako mu je Ivan primer zahodnjaškega »brezverstva in nravstvenega cinizma«, pobožni Aljoša zgled zvestobe ruskim »narodnim načelom«, Mitja pa v nasprotju z »evropstvom« in »narodnimi načeli« svojih dveh bratov tisti, ki »predstavlja neposredno Rusijo«, kaotično zmes zlega in dobrega, visokih idealov in praktičnega pijanstva, skratka, ujetost v »dve brezni hkrati.« To shemo ruskega duhovnega življenja abstrahira še naprej in jo postavi ob drugačen tuji svet: »Ne, gospoda potrotniki, drugod imajo Hamlete, pri nas pa imamo dosihmal samo Karamazove!«

Toda ne smemo prezreti, da te besede in misli govori državni tožilec Ipolit Kirilovič, oseba, ki je taka, kot je, in ki pripravlja argumente za obsodbo. Človeške pojave »dveh brezen« zmoralizira, naredi iz njih svarilni eksempl in jih vrže iz tečajev umetnosti, kamor jim je sledil avtor čisto drugače takrat, ko je jemal pod pero Mitja, Ivana, Aljoša in Smerdjakova. Ta moralistična ali didaktična plast v prikazovanju problema »dveh brezen« sama po sebi nima na sebi ničesar tistega, kar bi proizvajalo sugestijo uganke, skrivnosti ali groze, v njej je vse jasno, pregledano in ovrednoteno. K pojavu, ki na prvi pogled izpada iz območja lepote, kot jo je v romanu definiral Dostojevski – in podobnih osamosvojitve morale je v besedilu še več – se bo treba še vrniti in premisliti njegovo resnično funkcijo.

Toda psihologijo in estetiko protislovja je Dostojevski v resnici pognal daleč čez personalne meje bratov Karamazovih, ob katerih je problem »dveh brezen« zideogrizziral državni tožilec. Skozi enako pisateljevo psihoestetiko se se v romanu

³ Leonid P. Grossman, *Poetika Dostoevskogo*, Ann Arbor, University Michigan, 1975.

rojevale tudi druge osebe. Najbolj vidno velja to za obe glavni ženski konkurenčni figuri, gosposko Katerino Ivanovno in plebejko Grušenjko, ki zaigrata med Karamazovimi svojo veliko vlogo.

Katja je ugledna, ponosna in oblastna mlada ženska, ki Mitja ljubi kljub njegovi nezvestobi in odločitvi za Grušenjko. Toda tudi ta ljubezen doživi pravo preizkušnjo šele na sodni obravnavi, kjer se pokaže, da je Katja v svojem duševnem dnu tudi razklana in ambivalentna. Pri svojem prvem nastopu stori najprej vse, da bi Mitja prikazala z njegove plemenite človeške strani in mu olajšala položaj, pri čemer ji je uspelo napraviti močan vtis tudi na sodišče. Takoj zatem pa – po Ivanovem samoobtožujočem nastopu, ki ogrozi njega samega, to se pravi njeno novo nastajajočo ljubezen – kot obsedena nastopi drugič in zdaj zoper Mitja. Nenadoma izbruhne iz nje globoka mržnja do njega in sodišču sama predloži doslej naznano in zanj zelo obremenilno pismo, ki ji ga je pisal nekoč v pijanosti in v njem izpovedal svoj naklep, da ubije očeta. To dokazilo Mitja pred sodiščem dokončno pogubi. Pokazalo se je torej, da je bil v Katji v odločilnem trenutku užaljeni ponos, kar pomeni ljubezen do sebe, v resnici nekaj veliko močnejšega kot ljubezen do Mitja. Toda tudi po tem skrajno maščevalnem dejanju ljubezen do njega ni bila mrtva. Stori še en korak: odloči se, da kaznjenca Mitja obišče in ga prosi za odpusčanje. Pri njunem zadnjem srečanju v obeh prevlada ljubezen. Tudi tu se dinamika protislovij naposled prevesi v smer moralne pozitivnosti.

Katjina divja nasprotnica Grušenjka nosi sebi spet drugačno igro nasprotij. Je zapeljiva, nasmejana, pretkana, po potrebi cinična in navidez kupljiva lepota, ki jo vzdržuje stari trgovec Samsonov. Iz obeh svojih zaljubljenecv, iz pohotnega denarneža Fjodora Pavloviča in njegovega veseljaškega sina Mitja, osvajačca žensk, se sprva norčuje. Toda pri vsem tem nosi na sebi tudi črte svojevrstne nežnosti in otroške čistosti. Mitja sam, ki ne more drugače, kot da jo neskočno ljubi, čuti to dvojnost in Grušenjki pravi »mačka«. Tudi tenkočutni Aljoša takoj ujame njen čar in že ob prvem njunem srečanju začuti, kot da ga je »v duši nekaj zvil«. V njej zasluti čar neobvladljive »strašne ženske«, vabljivost bogate ženske nature, ki veže v sebi velike lastnosti z veliko nevarnostjo. Toda ko pride zanjo dokončna preizkušnja in v Mitju spozna pravo ljubezen, se pokaže, kaj je in kaj zmore. Zmore resnično veliko ljubezen, ki ne pozna več nobenega računa in nobene meje, zmore ljubezen, ki zlahka prezre vse trpljenje, kakršno jo čaka ob bodočem kaznjencu v Sibiriji ali ubežniku v tuji svet. Osumljena od vseh in v očeh vseh nevredna nenadoma pokaže strahovito moč in nepodkupljivost svoje ljubezni. Pero Dostojevskega je prav ob tej ženski figuri, ki je zunaj filozofije in z njo neobremenjena, doseglo zelo čisto uresničitev svoje estetike protislovij in njene odprtosti v pokončno in čisto etiko.

To posebno čistost pa bi najlaže našli v njegovih otroških figurah. Otroci in njihove zgodbe predstavljajo zelo občutljivo, morda celo najbolj mojstrsko cono pisanja v tem romanu. Spomnimo se samo Iljuševe ali Koljeve zgodbe, in pretre-sljivi Iljušečkov pogreb najbrž ni samo po naključju postavljen v sam konec romana. Toda tudi ta rahla in čista bitja morajo pri Dostojevskem skozi muke ne samo zunanjih življenjskih, ampak tudi skozi muke svojih lastnih duševnih nasprotij. Nič jih ne obvaruje pred notranjo dramo dobrega in zla, pred surovim spopadom »boga« in »hudiča« v njihovih srcih. Iljušov oče, ki mu pretepajo otroka

njegovi sošolci, pravi Aljošu: »Otroci v šolah so neusmiljena bitja: vsak zase je angel božji, a skupaj, zlasti pa v šoli, so mnogokrat neusmiljeni.«

In naposled bi estetiki protislovja mogli slediti še naprej, tudi čez meje personalnih ali fabulativnih plasti dela. Iz nje izhajajoče oblikovalne sunke bi zasledili tudi v mikrostrukturah romana, se pravi v manjših semantičnih enotah, celo v ustroju stavka, ki pogostoma sili v dialektiko paradoksa. Na primer: »V gorju išči sreče!« Ali pa: »Kolikor neumnejši je pogovor, toliko je tudi pametnejši (...) Razum je lopov, neumnost pa je odkrita in poštena.« In še: »Na Ruskem so pijanci najboljši ljudje in najboljši ljudje so pri nas največji pijanci«. Iz česar je v našem času nastal roman Venedikta Jerofejeva *Moskva – Petuški*. Lahko bi pogled usmerili tudi v metaliterarne plasti romana in tam našli podoben red stvari. Tu bi prišla v poštev avtorjeva razmišljanja o paradoksnem razmerju med umetniškim in znanstvenim iskanjem resnice, v tem primeru med romanopiscem in sodnim preiskovalcem, saj vsak dela z empirijo in s fantazijo čisto drugače. Roman, ki temelji na izmišljanju, pride resnici bliže kot sodišče, ki dela z oprijemljivimi dejstvi in jo lahko čisto zgreši, kot se je zgodilo ob Mitju. Še več, »celotna zveza dejstev«, ki jo med posameznostmi vzpostavlja logika sodne preiskave, gre v slepo in pravega morilca zgreši. Posamezna dejstva, že sama po sebi in brez te logike, pa lahko umetniku povedo vse. Toda tu se naš problem preveša že na drugo, posebno področje.

Naj tu zadošča, da smo Dostojevskega formulo lepega, eksplicitno zapisano v Bratih Karamazovih, poskušali preveriti ob personalni strukturi romana in ob glavnih osebah poiskali njihovo skupno generativno jedro, ki se pokriva s to izhodiščno estetikom. Pokazalo se je, da je estetika protislovja, natančneje povedano psihoestetika človekove »dvojne nature« – v kateri na skrivnost in grozljiv način »živijo protislovje drugo polega drugega« in v kateri se »vrag z Bogom bojuje« – res nekakšen globinski generator, ki deluje skozi vse glavne osebe dogajanja, pa naj bodo med seboj še tako različne ter individualizirane. Vse te osebe, ne samo bratje Karamazovi, so v svoji duši prepadne osebnosti, osebnosti »dveh brezen« med drugim tudi proizvod psihoestetike, ki se sama sebe zaveda.

Toda ta globinski generator, ki deluje skozi personalno celoto in skozi njene individualnosti, deluje na tri različne načine oz. na treh različnih estetsko-moralnih ravneh, kjer je razmerje med nasprotji »dvojne nature« vsakokrat drugačno. Ena možnost je – lahko jo štejemo za vodilno – da ta generativna moč deluje resnično na ravni estetskega, to se pravi v polni polifonični dinamiki duševnih nasprotij in ambivalenc, ob polni vidljivosti obeh »brezen« duše. Tu je največ prostora za sugestivnosti nejasnega, skrivnostnega in grozljivega. Druga možnost se dogaja, ko v to dialektiko nasprotij poseže pisateljeva vrednotenjska volja in začne od spodaj delovati njegova moralna infrastruktura, ki ravnotežje ambivalenc zmanjšuje in jih uravnava tako, da začnejo kazati v pozitivno moralno smer, kar se očitno ali manj očitno zgodi pri vseh glavnih osebah romana. Tretja možnost pa je vzpostavljanje moralne ali celo didaktične razdalje do bitke »hudiča« z »Bogom«, ki poteka v človekovi duši. To so postopki moralnega nadzora in obvladovanja, v nekem smislu tudi zapiranja »dveh brezen« v duši, odstranjevanja skrivnostnega in groze.

Posebne razmisleke vredna je ta zadnja možnost, saj je na prvi pogled v nasprotju z izhodiščno deklaracijo lepote in odpira prestop iz območja estetike

v območje morale. Tako je na primer pridigarstvo meniha Zosime ali že omenjena sodna retorika državnega tožilca Ipolita Kiriloviča. Vendar stvari niso čisto preproste. Že Bahtin je opravil domiselno estetsko amnestijo takih monološko fiksiiranih idej, ki zaznamujejo znatne dele romanov Dostojevskega, seveda tudi roman Bratje Karamazovi. To je storil z ugotavljanjem, da ideja v ustvarjanju Dostojevskega v resnici izgublja svojo monološko substanco in postaja »predmet umetniškega prikazovanja«. To pa po njegovem postaja zato, ker se v romanu personalizira in individualizira, hkrati pa zadobi posebno funkcijo, ko vstopa v mnogoglasje, v polfonijo različnih idej. Po tej preobrazbi »Dostojevski umetnik zmeraj zmaga nad Dostojevskim publicistom«. Bahtinova operacija, pravzaprav transplantacija idej v lepoto je vabljliva. Vendar nam definicija lepote, ki jo je dal Dostojevski sam v Bratih Karamazovih, prav s svojim poudarkom protislovja kot izhodišča in temelja lepote odpira še novo, dodatno možnost pri ugotavljanju posebnih funkcij, ki jih ima ideja v njegovem romanopisju.

V resnici je tako, da osamosvojitve ideje moralnega pri Dostojevskem ne more do svoje popolne osamosvojenosti in je v romanu nikjer ne doseže. V sebi namreč nosi še neko dodatno lastnost, ki prihaja vanjo iz močnejšega konteksta, ta pa je po svoji prevladujoči naravi umetniški, estetski, se pravi moralno protisloven, negotov, odprt, gibljiv, skrivnosten in grozljiv. In ker je tako, dobivajo navidez osamosvojene moralistične plasti romana še neko dodatno funkcijo: da s svojo kontrastno drugačnostjo napravijo ono drugo stran, ki gospodari v estetski pripovedi, še bolj vidno, kar pomeni, da moralno protislovno, negotovo, odprto, nedoumljivo in grozno postane še učinkovitejše. S tem dodatkom, ki prihaja iz konteksta, torej dobiva tudi moralistična ali monologna stran posebno estetsko funkcijo. Tako vzpostavlja Dostojevski v romanu živo in učinkovito napetost ali igro med moralno in umetnostjo z izžarevanjem lepote v obe smeri. Saj postane lepota najbolj živa takrat, kadar je ob njo položeno njeno nasprotje, njeno zmoralizirano truplo. Mitja je najbolj samosvoj, izrazit in nedoumljiv takat, ko stopi obenj do kraja izmerjeni in umsko premočrtni državni tožilec s svojo oglati definicijo karamazovstva. Tu je vprašanje »kontrapunkta«, ki ga je v proučevanje kompozicije romanov Dostojevskega v bogatih dvajsetih letih uvedel V. Komarovič, najmanj toliko važno kot vprašanje polifonije. To nasprotje med moralno in lepoto in taka možnost njune napete interakcije pa se navsezadnje tudi ujemata z navedeno izhodiščno formulo estetike, zapisano v Bratih Karamazovih. Gre spet za »dvoje brezen«, ki sta izkopani tesno drugo poleg drugega, tako da se med njima pretaka življenje.

Tu pa postane razvidno še nekaj drugega. Na psihoestetiko »dvojne nature« in »dveh brezen« Dostojevski ni vezal samo proizvodnjo umetnosti, to se pravi njen notranji ustroj. Na to svoje globinsko načelo je, kot vse kaže, vezal tudi percepcijo umetniškega doživetja oz. doživetja lepote. Sugestija lepote, njena nedoumljivost, skrivnostnost in groza, vse to je možno predvsem zato, ker jo človek vendarle dojema skozi svojo moralno zavest, ki pri tem doživi svoj pretres, če gre za tematiko, ki je moralno vznemirljiva. V tej zavesti sta dobro in zlo ločena, pregledna in opredeljena, medtem ko umetnost odpira prepade njune grozljive spoprijetosti, neločljivosti in istosti. Od tod izhodiščno spoznanje: »Lepota je strašna, grozna stvar! Strašna je, ker je ni mogoče opredeliti, in opredeliti je ni

mogoče zato, ker nam je Bog postavil same uganke. Tu se stikajo bregovi, tu žive vsa protislovja drugo poleg drugega /.../ Tu se vrag z Bogom bojuje in bojišče so človeška srca.«

Vse to postane še bolj res, če doživetje globinskega moralnega kaosa dobi svojo okrepitev z doživetjem njegovega polnega nasprotja. Dvoje hkratnih in divergentnih pogledov daje več kot en sam enoten pogled, saj omogoča večjo, raznovrstnejšo ter intenzivnejšo gostoto »informacije«, kar je tudi podlaga za večjo koncentracijo estetskih funkcij sporočila. Sicer smo se pa s tem opazovanjem samo po drugi poti, recimo Lotmanovi, približali podobni estetiki, kot jo je z metaforo »dveh brezen« definiral Dostojevski.

Pri vsem tem iskanju argumentov za ne preveč pogosto misel, da je Dostojevski v svojih romanih predvsem umetnik in ne filozof in moralist, ki je prav pri Bahtinu dobila glavnega zagovornika, pa ob tej priložnosti kaže opozoriti, da je ta misel prodrla v slovensko literarno vedo razmeroma zgodaj. Najdemo jo pri Ivanu Prijatelju, v njegovem pomembnem eseju *Dostojevski*, objavljenem v Ljubljanskem zvonu 1925.⁴ Bilo je v istem letu, ko je s svojo *Poetiko Dostojevskega* nastopil Leonid P. Grossman in nekaj let pred prvo Bahtinovo izdajo *Problemov ustvarjanja Dostojevskega*. Prijatelj je takrat zapisal, kako je »pri Dostojevskem nad vsako, njemu še tako ljubo tendenco naposled zmagovala umetnost«.

*

Ob romanu Bratje Karamazovi, ki tako izrazito odpira prepadnost in protislovnost človekove duševne narave, ki tako močno subjektivizira dojemanje boga in ki tako odločno meče s tečajev veljavo institucionalne sodbe o človekovi krivdi, se že ob prvem primerjalnem pogledu, vrženem iz slovenskega prostora, pojavlja neko osnovno vprašanje: kdaj je slovenska književnost dozorela do tiste stopnje, da je lahko sprejela vase ali da je lahko sama proizvedla tako razvito duševno in duhovno podobo sveta, kot se pojavlja v romanu o Karamazovih in pri Dostojevskem sploh. Ta predhodna in splošna orientacija je potrebna še pred analitično raziskavo konkretnih vplivov Dostojevskega na Slovenskem.

Na hitro zarisana shema pojavov, ki nas tu zanimajo, bi bila lahko tale.

Prvo fazo radikalnejšega duhovnega osvobajanja je v slovensko literaturo prinesla romantika v tridesetih letih 19. stoletja. Poezija Franceta Prešerna je pri Slovencih prvi primer poezije, izpovedujoče usodo razvitega in avtonomnega subjekta, ki se je odtrgal iz varnostnih duhovnih sestavov katoliške dogmatike pa tudi razsvetljskega racionalizma. Prešeren je že novodobni skeptik, ki je izgubil tradicionalno »vero staršev« in odprl relativizmu tudi svojo osebno religioznost. Epitaf zase je sestavil takole: »Tukaj počiva Franc Prešeren, nejeveren in vendar veren.« Pri njem tudi temeljni pojem razsvetljske miselnosti, pojem »sreče« doživlja postopno razveljavitev in se odpre nasproti pojmu »trpljenje«, jezikovno pa v oksimoron »sovražna sreča«. Poezija, ki iz teh položajev nastaja, je že poezija razvezanega subjekta, gibljivega med »peklom« in »neбом« človeške eksistence. Tu se v slovenski literaturi prvič razločno pokaže novodobni problem človekove

⁴ Ivan Prijatelj, *Dostojevskij*, Ljubljanski zvon, 1925, str. 78 sl.

»dvojnega narave«, problem njenih »dveh brezen«, seveda v posebni romantični obliki. V petdesetih in šestdesetih letih 19. stoletja ga je še nadalje razvil poznoromantični lirik Simon Jenko.

V desetletjih po Simonu Jenku pride – z redkimi izjemami – do zastoja tega duhovnega modela literature. Okrepljeno narodno gibanje je literaturo kot pomembno narodno institucijo zelo močno vezalo v svoje pragmatične funkcije. Literatura svobodnega in problematičnega subjekta ni bila zaželena. Položaj narodne ogroženosti je zahteval od nje poleg vsega drugega moralno jasnost in duhovno varnost. Dovolj značilno je, da se je še leta 1894 Josip Stritar, takrat najbolj razgledan slovenski kritik, literature Dostojevskega prav tako ustrašil kot literature Nietzscheja in desetletje prej Zolaja.⁵ Literatura nesvobodnega naroda se je branila prepadnih resnic tako na socialni kot na psihološki ravni življenja. »Faustovstvo« je bil v publicistiki, posebno še v katoliški, nezaželen in preganjan pojav.

S tem so se bolj ali manj ujemali tudi prvi odmevi Dostojevskega na Slovenskem v osemdesetih in devetdesetih letih.⁶ Prvi, anonimni članek o Dostojevskem je izšel ob pisateljevi smrti leta 1881 v Ljubljanskem zvonu, prvi časopisni prevod njegove kratke proze v Slovincu 1892 in prvi knjižni prevod, roman *Bele noči* leta 1895.⁷ Poznavanje Dostojevskega je bilo na Slovenskem tedaj seveda mnogo širše, kot kažejo prevodi in publicistika, brali so ga tudi v nemščini in v izvirniku. Vendar se iz ohranjenih izjav in sodb o njem da sklepati, da je dolgo ostal slabo razumljen pisatelj. Reducirali so ga po navadi na realistično didaktiko moralne ali socialne vrste ali na naturalistično opisnost ali pa je bil dojet kot čudaški, nejasen, mračen, težak in grozljiv pisatelj. Navdušenje tržaške pisateljice Marice Nadliškeve zanj, izpričano leta 1894, je bilo nekaj izjemnega.⁸ Zada je bil njen mentor Janko Kersnik, po vsej verjetnosti takrat najbolj odprt bralec Dostojevskega na Slovenskem. Toda v letu 1897 je sledil tudi že prvi revialni prevod zahtevnejšega dela, priredba legende *Veliki inkvizitor*, vzete iz Bratov Karamazovih.⁹ Vendar je izid ostal brez opaznega odmeva.

Do preloma in druge velike faze v duhovnem osvobajanju slovenske književnosti je nato prišlo v obdobju moderne oz. simbolizma, na prehodu stoletja, pri čemer je eden začetnih in vodilnih idejnih sunkov prišel od Nietzscheja. Vrata k tistemu

⁵ Josip Stritar, Nova pota, Branje v Slovenskem klubu na Dunaju dne 17. marca 1894, Stritarjevo ZD VII, Ljubljana 1956, str. 107.

⁶ Podrobno raziskavo tega dogajanja je opravil Jože Koruza v svoji diplomski nalogi *Odmevi F. M. Dostojevskega med Slovenci v letih 1881 do 1985*. Prim tudi: Nikola Preobraženski in Bratko Kreft, *Dostojevski u slovenskoj književnosti*, Enciklopedija Jugoslavije III, Zagreb 1958, str. 64; Bratko Kreft, *Fragmenti o slovensko-ruskim stikih*, Slavistična revija 1958, str. 90–108.

⁷ Fedor Mihajlovič Dostojevski, Ljubljanski zvon 1881, str. 258–59 (Jože Koruza postavlja domnevo, da je anonimni članek napisal Karl Štrekelj); F. M. Dostojevski, Božično drevesce, Poslovenil XYZ, Slovenec 1892, št. 299; Th. M. Dostojevskij, *Bele noči* Sentimentalni roman, poslovenil J. J. Kogej, Gorica 1895.

⁸ Marica, Literarno pismo I, II, Slovanski svet 1894, str. 129–30, 187–91.

⁹ F. M. Dostojewsky, *Veliki inkvizitor*, prosto poslovenil Raduhar, Svobodni glasovi 1897/98, str. 39–43, 50.54

duhovnemu položaju, ki je do kraja omogočil sprejem Dostojevskega, pa je v svojem lastnem literarnem delu odprl Ivan Cankar.

To je najvidneje storil na dveh področjih.

Najprej v območju religioznosti, ki jo je iztrgal iz tradicionalnega verništva, ujetega v dogmo in moralistično manihejstvo. To je storil že kar pri začetku svoje poti, leta 1900 v eseju o pesniku Dragotinu Ketteju.¹⁰ Religioznost je notranje relativiziral, jo odprl dvomu, večnemu iskanju in osebnemu doživljanju. Nemir in dvom je po njegovem lastnost vsakega globljega misleca in umetnika sploh, tudi religioznega, kajti »skepticizem jim leži v nezavednem, v duši«. Duša ni izvor globljega reda, miru in poslednje resnice, temveč nemira, dvoma in tavanja. O umetniku pravi: »... če je tako nesrečen, da se ustavi, če misli, da je našel tisto središče, ki je izvor in cilj vsega, kar je, ter da je torej v stanu presojati nezmotljivo po določenih pravilih, tedaj ni več življenja v njem /.../ Največji umetniki so bili skeptiki, nehote, kajti tudi dvom jim ni bil princip.« In ko je religioznost modernih pesnikov polemično razmejil od dogmatične vernosti, je zapisal: »Ne zaglabljajo se v skrivnosti, da bi tam na dnu iskali resnico, zaglabljajo se vanje, ker je *temá* v njih.«¹¹ In kot začetek, tako je tudi konec Cankarjeve pisateljske poti zaznamovan z religioznim iskanjem, ne najdenjem. V predgovoru k *Podobam iz sanj* (1917) je zapisal: »Vsak hram v velikem domovanju človeškega srca ima skrite duri v drugi hram /.../ in ta v tretji /.../ in še nadalje, nadalje, brez konca, iz kapelice v kapelico, iz ječe v ječo, iz skrivnosti v skrivnost; vsake stopnice, še tako temne in strme, vodijo le do drugih stopnic, temnejših in strmejših, iz globočine v globočino, iz mraka v mrak«.¹² Psihoestetika »brezen« je navsezadnje nekaj, kar je zavzemalo znaten del Cankarjeve pisateljske praske in teorije. Razkol lepega v »sodonski« in »Madonin« ideal pa se je pokazal že na začetku, v njegovi pesniški zbirki *Erotika* (1899). In tudi on je sugestijo lepote pogostoma vezal na sugestijo skrivnostnega in groze. Čeprav je res, da poleg takega poznamo tudi čisto drugačnega Cankarja.

Drugo vidnejše območje, kjer je Cankar odprl vrata k osvobojenemu subjektu, ki mora sam vzeti nase moralno presojo stvari, predstavlja njegov obračun z vsemi družbenimi institucijami pravice. Tu je radikalnejši kot Dostojevski in tematiko te vrste je osamosvojil v povesti *Hlapec Jernej in njegova pravica* (1907). Navznoter pa je ta obračun obrnil predvsem v svoji poznejši prozi, na primer v črtici *Skodelica kave* (1910), kjer beremo: »Srce ni kazenski zakonik, da bi razločevalo med pregreškom in hudodelstvom, med ubojem in umorom. /.../ Tudi ni srce katekizem, da bi razločevalo med malimi in naglavnimi grehi, da bi razločevalo med njimi po besedi in zunanji grehi, da bi razločevalo med njimi po besedi in zunanjih znamenjih. Srce je pravičen in nezmotljiv sodnik. Sodi in obsodi grešnika po skruti, komaj zavedni kretnji, po hipnem pogledu, ki ga nihče ni opazil, po neizgovorjeni, komaj na čelu zapisani misli; celo po koraku, po trkanju na duri, po srebanju čaja. Le malo grehov je napisanih v katekizmu in še tisti niso poglavitni. Če bi bilo srce

¹⁰ Ivan Cankar, Dragotin Kette, Slovenski narod 2. do 6. jul. 1900, Cankarjevo ZD XXVI, Ljubljana 1975, str. 65–81.

¹¹ Ivan Cankar, Almanahovci, Slovenski narod 6. do 8. avg. 1901, Cankarjevo ZD XXXVI, 1975, str. 94–102.

¹² Ivan Cankar, Podobe iz sanj, Cankarjevo ZD XXXIII, Ljubljana 1975, str. 10.

izpovednik – dolga in strašna bi bila izpoved?»¹³ Človekovo srce, kjer se bijeta dobro in zlo, pravzaprav osebna vest, kjer se spopadata, je tudi pri Cankarju najbolj popolna in neusmiljena sodna institucija.

Ivan Cankar je bil tudi prvi slovenski pisatelj, ki se je odprl umetnosti Dostojevskega na ustrezen, nezavrt način. Bil je verjetno prvi, ki je tudi *Brate Karamazove* dojel z njihove zapletene in globlje strani. Bratrancu Izidorju Cankarju je okoli 13. avgusta 1906 pisal naslednje: »Meni je Turgenjev – presladak. Edino delo njegovo, ki ga občudujem so 'Lovčevi zapiski'! Kaj še zmirom nisi bral Dostojevskega? Namreč njegova velika dela 'Idiot', 'Bratje Karamazovi', 'Obsedenci' itd.! Beri in Turgenjev bo izginil kakor prijetne sanje.«¹⁴ Nova »estetika«, navezujoča med drugim tudi na Dostojevskega in upirajoča se harmoničnemu pojmovanju lepote, ki jo je zaslutil pri Izidorju Cankarju, je tu dokaj razložna, čeprav nedefinirana. In ko je pozneje istemu sogovorniku pripovedoval o svojem razmerju do velikih imen svetovne literature vse od Homerja naprej, je Dostojevskemu dal izjemno mesto: »Dostojevski me je naravnost omamil do pijanosti.«¹⁵

Ko se je v prvem in drugem desetletju našega stoletja nato pojavil prvi pomembnejši prevajalec Dostojevskega Vladimir Levstik, je bil duhovni prostor slovenske literature že dozorel in pripravljen za sprejem velikega gosta. Razmema naglo so si sledili prevodi vidnejših del Dostojevskega: *Ponižani in razžaljeni* (1907), *Zločin in kazen* (1908), *Zapiski iz mrtvega doma* (1912), *Besi* (1919), *Selo Stepančikovo in njegovi prebivalci* (1929) in nazadnje *Bratje Karamazovi* (1929). Za poznavanje Dostojevskega je veliko pomenil že omenjeni Prijateljev esej v Ljubljanskem zvonu leta 1925, ki je zaokrožena in celovita študija, nekakšna monografija v malem, daleč presegajoča dotedanja dva prispevka Frančiška Grivca o ruskem pisatelju.¹⁶ Prijatelj je opozoril tudi na pomen Dostojevskega za novejšo, moderne tokove književnosti: »Vse, po čemer je nedavno simbolizem programsko stremel, je ta redki umetnik genijalno presumiral, pred Nietzschejem in Strindbergom ter Maeterlinckom.« Temu so sledile primerjalne študije Janka Lavrina *Dostojevski in moderna umetnost* v Ljubljanskem zvonu 1926 ter *Dostojevski in Proust* v isti reviji leta 1927.¹⁷

Izid *Bratov Karamazovih* leta 1929 stoji prav na koncu obeh velikih obdobj slovenske književnosti, simbolizma in ekspresionizma, ki sta se do kraja odprla tudi Dostojevskemu in ga sprejela v svoj duhovni sestav.¹⁸

¹³ Ivan Cankar, *Skodelica kave* (1910), Cankarjevo ZD XXI, Ljubljana 1975, str. 262.

¹⁴ Ivan Cankar, *Pisma IV*, Cankarjevo ZD XXIX, Ljubljana 1974, str. 167.

¹⁵ Izidor Cankar, *Obiski, Dom in svet* 1911, iz: Izidor Cankar, *Leposlovje, eseji, kritika*, Prva knjiga, Ljubljana 1968, str. 140.

¹⁶ Frančišek Grivec, *Ruski realizem in njegovi glavni zastopniki*, Na razstanku, Gorica 1898, str. 283–375; F. Grivec, *Dostojevsky o pravoslavju in katoličanstvu*, Čas 1918, str. 1–9.

¹⁷ Janko Lavrin, *Dostojevskij in moderna umetnost*, Ljubljanski zvon 1926, str. 508–13; *Dostojevskij in Proust*, Ljubljanski zvon 1927, str. 527–41; prim. Janko Lavrin, *Dostojevski, Nietzsche, Tolstoj, Psihokritične študije*, Ljubljana 1937.

¹⁸ Poleg prevodov Vladimirja Levstika naj tu omenim še nekaj vidnejših prevodov dveh drugih prevajalcev v tem času: F. M. Dostojevskij, *Igralec, Roman*, Iz spominov mladeniča, poslovenil R. K., Trst 1909; F. M. Dostojevski, *Bele noči, Mali junak*, preložil Vlado

Ta duhovna smer se je nato s socialnim realizmom tridesetih, štiridesetih in deloma še petdesetih let umaknila na obrobje, pri čemer je opazen tudi upad zanimanj za Dostojevskega. Njena črta v prihodnost je potekala predvsem preko pisateljskih imen, kot so na primer Miran Jarc, Slavko Grum, Vladimir Bartol ali Edvard Kocbek. Do nove aktualizacije Dostojevskega pride zatem spet v petdesetih letih in spremlja povojni obrat slovenske literature v moderne smeri. Vidnejši začetek tega dogajanja pomeni izhajanje *Izbranega dela F. M. Dostojevskega* od leta 1957 naprej v uredništvu in ob spremnih besedah Bratka Krefta.¹⁹ Nekakšen novi vrh pa pomeni obsežna študija Dušana Pirjevca, ki je izšla ob tretjem izidu *Bratov Karamazovih* leta 1976 pod naslovom *Bratje Karamazovi in vprašanje o bogu*.²⁰

РЕЗЮМЕ

Формула красоты Достоевского, недвусмысленно выраженная в «Братьях Карамазовых», воспринимается в этой статье как ключ к пониманию персональной структуры романа и отсюда к пониманию соотношения между идеологической и эстетической субстанциями.

Оказалось, что эстетика противоречия Достоевского, точнее, психоэстетика «двойной натуры» (в которой таинственным и вселяющим ужас образом «все противоречия вместе живут» и в которой «дьявол с Богом борется») является каким-то глубинным генератором, действующим во всех главных лицах романа, несмотря на то, как они разнообразны и индивидуализированы. Все они в своей душе бездонные лица, лица с «двумя безднами» в душе.

Но этот психоэстетический генератор, действующий сквозь персональную целостность и сквозь ее индивидуальности, действует на трех различных уровнях эстетического. Одна возможность, которую можно считать ведущей, когда этот генератор действует в полифонической динамике душевных противоположностей и амбивалентностей, при полном наличии всех «бездн» души. Здесь много места для суггестии неясного, открытого, таинственного и страшного, являющихся составными элементами красоты, как определил ее Достоевский. Вторая возможность осуществляется, когда в эту диалектику противоположностей вмешивается оценивающая воля писателя и когда начинает действовать его моральная инфраструктура. Она уменьшает равновесие амбивалентностей и ровняет их так, что они показывают позитивное моральное направление, происходящее у большинства действующих лиц романа.

Третьей возможностью является появление четкого морального и даже нравоучительного расстояния от борьбы «дьявола с Богом», происходящей в человеческой душе. Здесь поступки морального контроля и господства в каком-то смысле даже сужают или сводят на нет возможность «двух бездн» в душе, хотя полностью это никогда не происходит. Но это приобретение самостоятельности моральной идеи на

Borštnik, Ljubljana 1919; F. M. Dostojevski, *Idijot*, Roman v štirih delih, poslovenil V. Borštnik, Ljubljana 1925/26.

¹⁹ *Izbrana dela F. M. Dostojevskega*, uredil in spremne besede napisal Bratko Kreft, 1. zv. do 10. zv., Ljubljana 1957–1970. Prevajalci: Vladimir Levstik, Severin Šali, Janko Moder, Alenka Glazer in Gitica Jakopin. Zbirka začenja leta 1957 z romanom *Bratje Karamazovi* v Levstikovem prevodu.

²⁰ Dušan Pirjavec, *Bratje Karamazovi in vprašanje o bogu*, spremna študija v knj. Fjodor M. Dostojevski, *Bratje Karamazovi I*, Ljubljana 1976, str. 5–180.

самом деле только мнимо. Бахтин эстетическую амнистию для нее находит в ее олицетворении и в ее включении в полифонию других идей. Остается еще другая возможность для того, чтобы считать ее эстетическим феноменом. Обособленная моральная идея берет из окружающего ее контекста, полностью отличающегося от нее, какую-то существенно важную дополнительную функцию. Этот превалирующий контекст является художественным, эстетическим, то есть, в моральном смысле флюидным, противоречивым, неопределенным, открытым, таинственным и вселяющим ужас. И поэтому эманципированные моральные пласты получают дополнительную, эстетическую функцию, и это потому, что они со своим несходством делают сторону, господствующую в художественном, полифоническом повествовании, еще более видимой, а это значит, что флюидное, противоречивое и вселяющее ужас становится еще более эффективным. При помощи этого дополнения, вытекающего из контекста, морализирующий или монологический пласт приобретает свою особую эстетическую функцию. Достоевский таким образом создает эффективную напряженность или игру между моралью и искусством, в которой красота излучается в обоих направлениях. Красота кажется самой живучей тогда, когда рядом с ней оказывается ее «изморозивший» труп. Флюидный Митя более всего выразителен подле тугого и в моральном смысле четырехугольного прокурора Ипполита Кирилловича.

Становится очевидным, что у Достоевского с психоэстетикой «двух бездн» связан не только творческий процесс создания художественных произведений, то есть, их внутренняя структура, но и их перцепция. Суггестия красоты, ее непостижимость, таинственность и ужас, все это возможно прежде всего из-за того, что человек воспринимает ее через посредство своего морального осознания, переживающего при этом особое потрясение, когда речь идет о морально волнующем сюжете. В этом понимании добро и зло друг от друга отделены, обозримы и определены, между тем как искусство раскрывает бездны их ужасного сцепления, их неотделимости друг от друга и их тождественности.

Ключ к пониманию этого сильного расхождения и его особой функции, принадлежащей ему в искусстве, как в его структуре, так и в его функционировании, и в этом случае можно найти в определении красоты, написанном Достоевским в вводной части романа «Братья Карамазовы».

Следует еще короткая литературноисторическая постановка вопроса: когда словенская литература поднялась на ту стадию своего духовного развития, на которой была в состоянии воспринять и даже сама творить эстетику «двух бездн». Это произошло в период «модерна», на рубеже двух веков, виднее всего в произведениях Ивана Цанкара. Периоды символизма и экспрессионизма, занимающие в Словении первые три десятилетия нашего века, дали и первого значительного интерпретатора Достоевского – Ивана Приятеля и его первого крупного переводчика – Владимира Левстика.