

DOSTOJEVSKIJ IN REALIZEM

OB PETDESETLETNICI NJEGOVE SMRTI

E V G. S P E K T O R S K I J

Minilo je petdeset let od dneva smrti Dostojevskega. A njegov duh je še vedno živ. Lahko se reče, da ga sedaj razumevajo in cenijo bolje, kot za življenja, ko se uresničuje marsikateri iz njegovih proških prividov, in šele današnji čitatelj more po preizkušnjah tolikih potresov zavzeti kongenijalen odnos do njega. Dostojevskij nas sili, da se zamislimo nad metafizičnim smislom življenja. Mimo tega odkriva v tem življenju take vrhove in prepade in ga slika s tolikšno neobičajno ontološko pronicavostjo, da ga je treba uvrstiti med največje realiste v svetovni literaturi. Kakor so veliki pisatelji obenem tudi veliki učitelji, tako se je tudi še sedaj mogoče učiti pri Dostojevskem umetnosti pristnega realizma. Česa nas uči v tem pogledu?

I

Vsaka umetnost si prizadeva, da bi bila resnična. A tudi resnica ima svoje epohe. V raznih dobah se razumeva različno, a včasih celo nasprotno. Teorija „klasične“ umetnosti XVII. stoletja je priznavala za lepo le to, kar je resnično: rien n'est beau que vrai, ugotavlja Boileau, ta Descartes literarnega klasicizma. Za resnično se takrat ni imelo to, kar je realno, marveč le ono, kar je racijonalno, somerno in „adekvatno“ v tedanjem smislu besede, to je, da predstavlja logično označbo, v kateri so deli medsebojno v skladu. Teorija romantične umetnosti pa je našla pravo resnico samo v iracijonalnem, nesomernem, kaotičnem. Kolikor manj je verjetno, toliko bolj je romantično. Zato ne iščite točnosti in verjetnosti pri romantikih. Oni dajejo prednost poeziji mita pred prozo fakta. Oni ljubijo zgodovino, vendar ne dejanske, marveč legendarno. Oni radi popotujejo, a tudi to bolj v mislih kakor v resnici. Ko je na primer neki kritik (Joseph Bédier. *Études critiques*, 1903) preizkusil Chateaubriandove vtise s popotovanja po Ameriki, je ugotovil, da je to „poetična legenda“ in da avtor v resnici „ni obiskal pokrajin, ki je v njih njegova domišljija toliko prebivala“. Romantiki ljubijo avtobiografije. A to ni Wahrheit und Dichtung, temveč le Dichtung. Kakor Georges Sandova, tako tudi ti razkazujejo občinstvu svoje lastno intimno življenje. Vzlic temu pa se ne izpovedujejo, marveč samo fantazirajo. Čuvstvo realnosti jim je sploh tuje. Kakor je pripomnil Théophile Gautier: „plava, leta, shlapewa; le malokdaj se spusti na zemljo, pa zopet

vzleti“. Nagnjenje k zvonki frazi in neverjetni fantaziji je privedlo do tega, da so neki romantiki popolnoma izgubili vero v resnico. „Resnice ni“, je oznanil Charles Nodier.

In tako se je tedaj sprožila beseda o realizmu v literaturi. Ti, ki so v nasprotju s trditvijo Nodierja mislili, da resnica vendarle je, so se pri nje iskanju obrnili od razumarstva in sanjarstva k realnosti: „la vérité à tous risques, fût-elle la réalité“, je izjavil Sainte-Beuve. Proizvodom umetnosti se je zastavila naloga „adekvatnosti, a ne v starem racijonalističnem smislu notranje logičnosti, marveč v novem izkustvenem smislu odnosa do vnanjega sveta“. Sledil je sklep, da je pojem ustvarjanja enak pojmu opazanja. Zategadelj so začeli sedaj pisatelji opazovati, preden se je pričelo njih umetniško delo. „Zapuščam te — zaključuje Balzac neko svoje pismo sestri — ter pojdem na pokopališče Père Lachaise proučevat bolest.“ Literatura proučuje, to je, se peča s tem, kar se prav za prav tiče znanstvene vednosti. Da, neki pisatelji so začeli zagotavljati, da so njihovi romani bolj znanstveni od učenih razprav. V predgovoru „Človeški komediji“ je Balzac obsodil učene socijologe kot „vseskozi abstraktivne“ doktrinarje, dočim je samega sebe poviševal v „doktorja socijalnih znanosti“.

Teorija literarnega realizma si je popolnoma osvojila načela pozitivizma: dejstva kot edino vsebino resnice, determinizem kot edino vez med dejstvi, naravo kot edinega činitelja tako dejstev kakor tudi determinizma.

Z nejevoljo so zavrgli trditev Royer-Collarda: „nič ni bolj zaničljivega od fakta“. Začel se je kult fakta. Le on je bil priznan za „resnično resnico“, la vérité vraie, kakor se je izrazil Taine. Namesto logičnih idej, ki so na njih temeljile racijonalistične tvorbe „klasične“ literature, ali zvočnih fraz, ki se je z njimi odevala fantazija romantikov, je sedaj geslo točna obnovitev faktov in samo faktov. Čim več faktov, tem več realnosti. Čim dalje so fakti od nebes in oblakov, tem bliže so zemlji, tem bolj so realni. Čim podrobnejši so fakti, tem vzvišenejši so. Tako se je začelo od Taina priporočano zbiranje „povsem drobnih faktov, skrbno opazovanih“. Beležnica reporterja je zamenjala liro poeta. V soglasju z zahtevo, ki jo je imel Kirchhof do fizike, je morala literatura ne pojasnjevati, marveč le opisovati.

Kolikor se le ni bilo moči ogniti pojasnjevanju, ga je realizem naha-
jal v ugotovitvah determinizma in naturalizma. Romantiki so proglašali in slikali svobodo, celo svobodno svojevoljnost (freie Willkür). Tako je n. pr. Victor Hugo v predgovoru k „Hérnani“ istovetil svojo smer z liberalizmom. A Lamartine je izjavil: „svoboda, to je moj svet“.

Vse to je realizem odločno zavrzel. V faktih, celó najmanjših in ničevih, ni nič svobodnega ali slučajnega. Vsi so nujno zvezani. Oní so vsi „determinirani“, to je, opredeljeni. Heroji literature so podvrženi mehanski zakonitosti narave. V tej zvezi se proglašá narava za edinega resničnega heroja, činitelja ali „faktorja“ realnosti. Predmet realistične literature ni več homo superans naturam, človek, ki zmaguje prirodo, in tudi ne homo additus naturae, človek, združen s prirodo, marveč homo subditus naturae, človek, podrejen prirodi. Iz treh možnosti metafizičnih orientacij, namreč Boga, prirode in človeka, si je realizem izbral prirodo. Potemtakem je zapal naturalizmu. Njegova vrhovna ideja je postala natura naturans, tvorbena natura.

Zaradi tega se je bistveno spremenil odnos literature do človeka. Ona je nehala gledati v njem vzvišeno bitje, noseče v sebi nekaj božanskega. Nehala ga je smatrati za ne več, a tudi ne manj kot človeka, to je, bitje, ki mu ni nič človeškega tuje. Ponižala ga je na stopnjo stvora materialne in mehanske prirode. V soglasju z zahtevo proučevanja zgolj telesa, ki jo je oznanil pozitivizem, se je od treh bitnosti človeškega bitja, duhovne, duševne in telesne, izbrala telesno ter se predvsem in pretežno osredotočila nanjo. Vse duhovno in duševno je začela vpodabljati kot funkcijo telesnega. In tako je postala glavni literarni motiv „fizijologija“ — fizijologija notarja, trgovca, zakona, ljubezni. Vse višje se je poniževalo k nižjemu, a nižje k najnižjemu.

V kolikor je bila taka tendenca naperjena zoper lepotičenje romantike, v toliko je bila celo koristna in je spominjala na Pascalovo izjavo: „kadar človek preveč povišuje samega sebe, ga jaz ponižujem“. A baš ta Pascal je dodal: „kadar človek samega sebe preveč ponižuje, ga jaz povišujem“. Te potrebe pa naturalisti niso prav nič uvidevali. Namesto tega, da bi soglašali s Pascalom, da človek ni ne angel ne žival, so se obrnili od romantikov, ki so povzdigovali človeka na angelsko višino, ter ga pahnili v nižino živali. In nihče od njih se ni zavedel poetovih besed: „der Mensch ist mehr, als sie von ihm gehalten“.

Osvobodivši se od „izgubljenih iluzij“, ki se je od njih poslovil Balzac, je literatura prešla od Božanske in heroične komedije k „nebožanski“ (Krasinski) in „človeški komediji“ (Balzac) ter se soglasila z Balzacom, da je „žival toliko kot princip“. Začela je upodabljati človeka-žival (la bête humaine Zolaja) ter dokazovati, da človek je žival in da mu nič živalskega ni tuje. Takega človeka niso ne objokavali, ne obsojali, marveč ga priznavali, tu pa tam celó poviševali: die blonde Bestie (Nietzsche).

2

Svojega Boileauja je tak naturalizem našel v Zolaju. Le-ta je označil, da je „metafizični človek umrl“ in da „ga je zamenjal fiziološki človek“. Tako „je naše področje isto kot fiziologom, le da je obširneje“. Naloga literature je zbiranje „faktov raziskovanja in človeških dokumentov“, to je dobesedno, dokaza v potrditev neke teze, a zlasti, da „je neki absolutni determinizem za vse človeške pojave“ in da „mora isti determinizem vladati kamen na cesti in človeški mozeg“. V potrdilo tega se je pojavil „eksperimentalni roman“.

Čeprav se je pri tem Zola skliceval na Clauda Bernarda in zatrjeval, da „gremo v znanost“, vendar ni to, kar je on imenoval eksperiment, imelo nič skupnega z resnično znastvenim eksperimentom. Pri znastvenem eksperimentu ustvarja raziskovalec umetno stanje za naravne pojave in nato preiskuje, kako se ti pojavi dejanski in često popolnoma nepričakovano vršijo. Pri Zolaju pa „spravlja eksperimentator osebe v pokret, da bi pokazal, da bo zaporednost faktov taka, kakor zahteva determinizem“. Z drugimi besedami: namesto iskanja in opisovanja žive dejanskosti mora pisatelj ustvarjati „dokumente“, t. j. dokaze za naturalistično „formulo“, da človeško življenje samo „podaljšuje in popolnjuje fiziologijo, ki sloni na fiziki in kemiji“.

Na ta način se literatura izprevrča v izmišljene primere, exempla ficta. In napisani ad probandum, a ne ad narrandum niso Zolajevi naturalistični romani nikakor eksperimentalni romani. Bili bi to, ako bi on osebno ne glede na rezultate vršil poskuse na živih ljudeh in opisal svoje izsledke. Pomislite, da je junak Stendhalovega romana „Le rouge et le noir“ Julien Sorel ali junak Bourgetovega romana „Le disciple“ Robert Greslon — ne izmišljena, marveč realna oseba. To torej, da jim dajejo gibalno silo avtorji, naj bi bil pravi eksperimentalni roman: oba heroja s ciljem izvedbe psihološkega poskusa silita žensko, da bi se v njiju zaljubila, onadva sama pa, ne ljubeč je, proučujeta posledice tega. Takih eksperimentov Zola ni delal. Njegovi romani so proizvodi s tezami. In kakor vsi proizvodi te vrste, bi tudi le-ti bili povsem neznosni, da ni avtor v nasprotju z lastno doktrino razpolagal z živo fantazijo in krasnim jezikom, zaradi česar sluti čitatelj v njem namesto dogmatika vendarle umetnika.

3

Tako je torej, pričenši oznanjevati iskanje pa opisovanje faktov, teorija realizma končala z zahtevo zbiranja in celo izmišljanja faktov, ki naj bi potrjevali metafiziko naturalizma. Ta teorija je vznikla v Franciji. A najprej je bila v celoti raztolmačena v ruskem jeziku. Zola-

lajeva knjiga „Le roman expérimental“ je nastala iz člankov, tiskanih ruski v „Vestniku Evrope“, kamor ga je uvedel Turgenjev. In v predgovoru tej knjigi izraža Zola „večno priznanje“ Rusiji, da mu je dala „tribuno in publiko“, ko ga v domovini nihče ni hotel poslušati. Prav istočasno, ko je francoski naturalizem učil rusko publiko svojega realizma, je le-ta brala „Ano Karenino“ in „Brate Karamazove“. Ko se je tudi francosko občinstvo seznanilo kakor s temi, tako tudi z drugimi proizvodi velike ruske literature, je strmé opazilo, da je glavna činjenica njih privlačnosti baš v njihovem realizmu, vendar ne čisto podobnem temu, kar je s tem imenom imenoval Zola. Razliko je izborno izrazil Vogüé v svoji knjigi „Le roman russe“: francoski naturalisti so se omejili na to, da so ustvarili človeka iz zemlje, dočim so ruski realisti dahnilí vanj živo dušo in tako izpopolnili resnični in polni akt ustvarjanja. Njihov primer so začeli posnemati tudi francoski pisatelji: „v odvrnitev proti naturalizmu ali iz utrujenosti po njem smo tudi mi sprejeli njihov idealizem“, je izjavil Jules Lemaitre. Maupassant je na primer združeval presenetljiv realizem s tako globoko metafizično bolestjo, da je izzival kongenijalno sočuvstvo Leva Tolstega. Na ta način je dal ruski roman novo smer problemu realizma v zvezi z njega večnim vprašanjem o odnosu med umetnostjo in resnico. V tem razmerju je posebno značilno stališče Dostojevskega. Njegov umetniški realizem je gojil nemojno vero v objektivno resnico, medtem ko je Tolstoj trpél v subjektivnih iskanjih, a je Turgenjev z melanholično estetiko zakrival svoje pomanjkanje metafizičnega patosa.

4

Čeprav se je Dostojevskij načeloma ogibal pisanja o literaturi, je vendar v „Dnevniku pisatelja“ in njegovih pismih dovolj podatkov v pojasnilo tega, kar bi se moglo imenovati teorija realizma. Vse postavke te teorije se bistveno in načelno razlikujejo od teorije naturalističnega romana. Metafizično osnovo teorije Dostojevskega je namesto vere v vladajočo naravo tvorilo prepričanje, da svet „vlada Bog in Njega zakoni“. Namesto priznanja mehaničnega determinizma bitnosti, kakor bi bilo v njem vse že vnaprej izvestno, prepričanje, da je resnica bolj nepričakovana kot najdrznejša fantazija in da je temeljna lastnost človeka — svoboda. „Kaj more biti bolj fantastično in nepričakovano od resnice? Da, kaj more biti bolj neverjetno od resnice? Nikoli ne more romanopisec predstaviti takih nemožnosti, kakor nam jih resnica na tisoče in tisoče vsak dan predstavlja v obliki najbolj navadnih stvari. Kaj drugega si prav zares ne more izmisliti nobena fantazija.“ V središču vseh teh nepričakovanosti je človek, ki „mora s svobodnim srcem

sam odločati o tem, kaj je dobro in kaj zlo“ in ki je toliko svoboden, da more celo, kakor Kirilov v „Besih“, poželeti pretvorbo samega sebe v Boga. Tako torej Dostojevskij ne podreja človeka mehaničnemu determinizmu in ga ne opravičuje s tem determinizmom. Tudi se ne opravičujejo z njim njegovi heroji. Ko so v zlo obrnili svojo svobodo, okušajo muke poznejšega kesanja, v čemer je Isaak Sirin videl bistvo ognjenega pekla, in se sami kaznujejo, kakor je to storil in se izmaknil človeški sodbi očetomorilec Smerdjakov in razvratnik Svidrigajlov, ki ga je strah zveri v svoji osebi, pa razočarani „nadčlovek“ Stavrogin. V kolikor gre za tako usodo, priznava tudi Dostojevskij neki determinizem. A ta determinizem je čisto moralen in metafizičen, deloma spominja na vzhodno „karmo“. Bistvo tega determinizma je Dostojevskij pojasnil ob „Ani Karenini“: „Z realizmom umetniškega ustvarjanja, ki ga pri nas doslej ni bilo,“ je rečeno, da „duša človekova ostane ista, čeprav nenormalnost in greh izhajata od nje in najsi so naposled zakoni človeškega duha še tako zelo neznani, še tako neizvestni znanosti, še tako nedoločljivi in še tako skrivnostni, tako da ni in ne more biti popolnih zdravnikov, kamoli dokončnih sodnikov, a je On, ki govori: Moje je maščevanje in jaz bom poplačal. Le Njemu edinemu je znana vsa tajna sveta in končna usoda človekova.“

Glede faktov pa Dostojevskij nikakor ni mislil, da je dovolj, zbirati jih in dokumentirati, da bi se predstavljala resničnost in pojasnjeval njen smisel, tem manj, ker je tudi za to, „da bi se samo uporabil fakt, treba svoje vrste umetnika“. „Naloga umetnosti — ni v slučajnostih življenja, marveč v njega obči ideji.“ V tem smislu je pristna umetnost „vselej resnična“, ker upodablja „obče, večne in, kakor se zdi, na vse veke neizsledne globine človeškega duha in značaja“. Pravi umetnik je samo, kdor ima dovolj sočutja pa tudi zmožnosti za utelešanje tuje duše, da bi najsi s pomočjo lastne domišljije prodrl v te globine. Tako ni na primer „Dickens nikoli videl Pickwicka na lastne oči“. Kljub temu „je ta oseba prav tako realna kakor vsaka druga resnična, čeprav se je poslužil zgolj ideala življenja“. Victor Hugo je zagrešil v svojem mojstrskem „Zadnjem dnevu na smrt obsojenega“ veliko neverjetnost s tem, da ima njegov obsojenec čas in voljo nadaljevati svoje zapiske do zadnjega dneva, zadnje ure ter celo do zadnjega trenutka svojega življenja. A če si Hugo ne bi bil dovolil tega izmisleka, bi ne bilo spisano najrealnejše in najresničnejše izmed vseh njegovih del.

Tudi Dostojevskij je ustvarjal v soglasju s tem pojmovanjem. V treh svojih spisih je razodel njih razmerje do vnanjega sveta. Znano je, da je kumovala „Besom“ ob rojstvu tako zvana zadeva z Nečajevim. Vendar pa pravi avtor: „Nimam tu izrazitih portretov ali točne slike

zadeve z Nečajevim . . . Obraz mojega Nečajeva seveda ni sličen obrazu pravega Nečajeva.“ Kljub temu se po pravici smatra roman „Besi“ za eno izmed najrealnejših slik tipičnih revolucionarjev. Drugi primer se nanaša na petrograjsko dnevno poročilo o ubogi šivilji, ki je skočila iz četrtega nadstropja s sveto podobo v rokah. Dostojevskij je čital to vest ter spisal „Krotko“, „fantastično povest“, v kateri se tudi vrže ženska z okna s sveto podobo v rokah, a se zgodi to v okoliščinah, ki nimajo nič skupnega z resničnim dogodkom. Vendar pa je izjavil Dostojevskij, da smatra svojo povest kot „nadvse realistično“, ker je realistična njena „psihološka zasnova“ in se razodeva samomorilkinemu možu „resnica“. Naposled piše Dostojevskij o svoji povesti „Deček pri Kristusovem božičnem drevesu“: „Menda sem si sam izmislil to zgodbo. Zakaj pišem menda, ko vendar dobro vem, da sem si jo res izmislil, a vedno se mi dozdeva, da se je kdajkoli in kjerkoli to moralo dogoditi, da se je to dogodilo baš na sveti večer v nekem velikem mestu in ob hudem mrazu.“ Dejanje se v povesti pričenja na zemlji, a konča v nebesih. In Dostojevskij ponavlja zopet na koncu: „venomer se mi dozdeva in hodi po glavi, da se je zares moglo zgoditi vse to, to je vse to, kar se je zgodilo v kleti in za skladanico drv. Kar se tiče božičnega drevesa pri Kristusu — res ne vem, kako bi vam povedal, ali se je moglo zgoditi tudi to ali ne“.

Tako je umeval Dostojevskij umetniško realistično resnico. S stališča te resnice je obsojal vsako ponižanje božanskega do povprečno človeškega in ni tajil svojega odpora pred nadaljnjim ponižanjem človeškega do navadne poživljenosti. O naturalistični sliki umetnika Geja „Zadnja večerja“ je pisal: „Gospod Ge si je prizadeval biti realističen“, a „rodila sta se potvorba in predsodek, a ta sta vedno lažniva in nimata z realizmom nikake skupnosti.“ Ko je govoril o Zolajevih romanih, mu je ušlo: „Komaj da jih morem čitati, tako ostudni so. Pri nas pa kričé, da je Zola znamenit pisatelj, kažipot realizmu.“

5

Pri Dostojevskem temelji torej vsa teorija realizma na zahtevi po „resnici“ (pravdi) v onem dvojnem ontološkem in etičnem smislu, kakor ga ima ta beseda v ruščini. Medtem ko je Tolstoj ves pogreznjen v življenje iskal izhoda iz njega, je premišljeval Dostojevskij o življenju z vzvišenega stališča one Resnice, ki jo je našel v krščanskem idealizmu. Ob njeni luči je prodiral v globine človeške duše tako, kakor se je komaj posrečilo komu izmed zastopnikov znanstvene psihologije, ki jo za sedaj imenuje James zgolj „obljubo bodoče znanosti“. Dostojevskij je razsvetlil človeško temno podzavest, in kakor zagotavljajo psihiatri, na primer Otto Rank (*Der Doppelgänger*) in N. E. Osipov, je s svojim

vernim slikanjem patološkega duševnega stanja prekosil celó znanost. Razdvojenost osebnosti je tako realno podana v „Dvojniku“, da je imel Dostojevskij popolno pravico, dodati povesti podnaslov „popolnoma resnična zgodba“. Še preden so nastali nauki o „psihoanalizi“ in „psihičnih travmah“, je že podal tozadevne primere. Tako je na primer podvrget Veljčaninov v povesti „Večni mož“ psihični analizi lastno duševno rano: „vse, česar se je spominjal zdaj, se je povračalo z nekim kjerkoli pripravljenim, popolnoma novim, nepričakovanim in predvsem sploh nemogočim stališčem do dogodka. Zakaj so se mu zdaj dozdevali marsikateri spomini naravnost zločinski?“ „In glej, zdaj, po devetih letih, je vse to nenadno in čudno zopet oživeló pred njim.“ Tudi starec Zosima v „Bratih Karamazovih“ se ukvarja s psihoanalizo, preden gre na dvoboj: „kako to, sem si mislil, da čutim v duši nekaj dozdevno sramotnega in nizkotnega? Ali ne izvira to odtod, ker grem prelivat kri? Ne, sem si mislil, to menda ne bo pravi vzrok. Ali ne izvira to odtod, da se bojim smrti, ker se bojim, da bi bil umorjen? Ne, to že ne, nikakor ne... In nenadno sem v trenutku doumel, za kaj gre: za to gre, da sem sinoči pretepel Afanasija... Zazdelo se mi je, da mi je ostra šivanka prebodla dušo... In nenadno je pred menoj v polni luči zažarela vsa resnica: kaj počenjam?“ Iz navedenih primerov je dovolj jasna razlika med Dostojevskim in sodobno psihoanalizo. Slednja smatra v soglasju z naturalističnimi zahtevami za izvor vseh duševnih ran edino poltenost. Junaki Dostojevskega pa gojé nasprotno moralno anamnezo in, da se poslužim Puškinovega stiha, „le z gnusom čitajo življenje svoje“. Buri jih sicer vihar čutnih strasti, a ostanejo ljudje, ne da bi se poživinili. Zato ne tvori spolno poželenje (libido) vse njih duševne vsebine, čeprav bi moralo biti tako s stališča dandanes tako številnih Freudovih pristašev. Ljubezen je postala temeljno gibaló sodobnega evropskega romana (kar je zelo zaprepaščalo ter celó razburjalo pojaponjenega Lafcadija Hearna) in z naturalističnega vidika se njena fenomenologija popolnoma krije s telesnim nagnjenjem. Od treh možnih ljubezenskih oblik: duševne, srčne in telesne, priznava naturalizem s svojim značilnim nagnjenjem poniževanja vsega višjega edinole telesno ljubezen. Vse temelji na ljubezenski fizijologiji in patologiji. Roman, kakor sta se izrazila brata Goncourta, je postal „klinika za ljubezen“. Zola je smatral za potrebno dodati vsakemu izmed svojih romanov po en pornografičen prizor, kjer je razkrinkal to, kar imenujejo Francozi „ljubezenske realije“ (les réalités de l'amour) kot čisto — ali po pravici rečeno, umazano — fizijologijo. Pri Dostojevskem pa je fenomenologija ljubezni ubrana neprimerno šire in višje. Čeprav se je, zvest načelni sramežljivosti velike ruske književnosti, izogibal neslanim prizorom, je

vendar z izredno življenjskostjo razgrnil sliko telesnega poželenja, zdaj zoprnno neizbirčnega, kakor pri Fjodorju Karamazovu, zdaj „divje plamtečega“, kakor pri Svidrigajlovu z njegovim „ognjeno strastnim težkim pogledom“. A poleg te nižje telesne ljubezenske fenomenologije in patologije je upodobil Dostojevskij še višje oblike ljubezni. Njegovo kiparsko dleto sega ponekod pač globlje nego Turgenjeva nežne vodene barve v ono fenomenologijo srčne ljubezni, tega duševnega sorodstva ali vzajemnega nagnjenja, tiste Wahlverwandschaft, ko po ruskem pregovoru „srce kliče srce“ ali ko, kakor stoji v sklepu „Zločina in kazni“, „je eno srce vsebovalo brez števila življenjskih virov za drugo srce“. Ustvaril je naposled tudi nepozabne slike duhovne ljubezni, ki ne le ne išče ničesar zase, ampak prinaša največje žrtve. Tu se nam odpirajo v človeku vrhovi, ki se jim je mogel naturalizem le rogati, kajti tu prične človek po Zolajevih besedah „obračati kozolce v nebesni modrini“.

To pomeni, da se osveščajo pri Dostojevskem njegovi junaki, celó „ponižani in razžaljeni“, „zapiti“, „razuzdani“, šibki, propali ter izgubljeni, svoje življenjske naloge, ki jim velevala, naj postanejo pravi ljudje ter zavzamejo smotreno stališče v etosu in kozmosu. Tako vstaja od mrtvih v junakih Dostojevskega oni „za življenje kot cilj“ rojeni metafizični človek, ki ga je predčasno in fizijološkemu človeku v čast za vselej hotel pokopati naturalizem. Pisatelj slika s tako genialno pronicavostjo transcendentno vznemirjenje tega človeka, da „se zdé“, kakor je upravičeno pripomnil V. Rozanov, „samó klavrno čebljanje vse one šaljive ter dvorezne besede, s katerimi se je iznebil Faust Margeretinih vprašanj o Bogu, vsa Hamletova mračna verska modrovanja v primeri z izjavami in vprašanji za pregrajo male krčme“ v romanu Dostojevskega.

Dostojevskij torej ne vodi kakor Dante svojih čitateljev samo po temnem peklu, kjer gomazijo vse grehote in strasti, temveč jih dviga tudi na take yrhove, kjer človek nehote in nevede začuti bližino Božanstva. Izredno široki ustroj njegovega ustvarjanja in višina, ki je z nje Dostojevskij motril življenje ter se neutrudno skušal poglobiti v njegov smisel, sta mu omogočali življenjsko resnico naslikati tako realno, kakor tega nikakor niso zmogli oni, ki so si po izrazu Dostojevskega samega „izmislili mehaničen način, resnico vlačiti na dan“. Bila je pred njim odprta knjiga večnosti in njegove preroške oči so čitale iz nje poleg sedanjosti tudi ono, kar je snoval prihodnji dan.

Pozitivizem je zahteval od znanosti predvidenja: savoir pour prévoir, science d'ou prévoyance. Naturalisti, ki so predčasno ali po Dostojevskem „pred koncem eksperimenta, to je, preden se je zaključilo vse človeku sojeno na zemlji“, zanikali vse neverjetno in pravično v resnič-

nem življenju, niso mogli ničesar predvidevati ter niso ničesar napovedali vnaprej. Saj bi to nasprotovalo onemu geslu njih mehaničnega determinizma, ki ga je popolnoma utemeljeno strnil Dostojevskij v besede: „danes kakor včeraj, jutri kakor danes“. Preroškim očem Dostojevskega pa se je razkrivala poleg sedanjosti tudi bodočnost. Sedaj čitamo pre-mnoge strani njegovega „Dnevnika pisatelja“ kot uresničeno preroštvo. Svaril je pred več nego petdesetimi leti, v dobi, ki ni po njegovih povsem resničnih besedah nudila nobenih „podatkov za slutenje in predvidenje naše vselej skrivnostne bodočnosti“, da „nedvomno preži že zdaj nad vso Evropo nekaj usodno strašnega“, da „čakajo Evropo tako ogromni prevrati, da se človeški razum obotavlja verjeti vanje, ker smatra njih uresničenje za nekaj fantastičnega“. „Napočilo bo nekaj, česar si nihče niti ne misli.“ Med drugim je napovedal Dostojevskij z občudovanja vredno podrobnostjo evropsko vojno, nastop komunizma in rusko revolucijo. Njegovi sodobniki so smatrali vse to za izmišljijo in domišljijo. Šele mi, po vseh, križem Evrope pretrpljenih in morebiti še vedno ne končanih potresih, zdaj vnovič s trepetom čitamo globoke strani velikega realista, ki mu je bila naklonjena preroška daljnovidnost, ki je prav tako lahko čital iz knjige vesoljnega stvarstva kakor iz knjige človeškega srca.

6

Tri oblike knjižnega realizma poznamo: naturalistično, posnemovalno in idealistično. Naturalistični idealizem gleda človeka ošabno od zgoraj navzdol, tolmači vse vzvišeno z nizkotnimi in vse idealno z materijalnimi nagibi. Tu in tam se mu posreči uzreti življenjske nižave, ne vidi pa višav. Tudi ne more ujeti smisla življenja, ker tolmači temno samo s še temnejšim, *obscurum per obscurius*. Tudi posnemovalni realizem je le malo svetlejši. Prizadeva si, gledati človeku in razmeram naravnost v oči, a se, po pravici povedano, boji vida. Teži le za sličnostjo z nepopisano tablo (*tabula rasa*), po kateri črta resničnost sama svoje pismenke, ali pa za sličnostjo s temno sobo, kjer se samo sebe zrcali. Realisti te smeri spominjajo na one Platonove može, ki sedé v jamski votlini s hrbtom proti luči ter po mimo letečih sencah sklepajo o živih bitjih in njih dejanjih. Idealistični realizem pa motri življenje z višine. Odtod se mu odpirajo tako široki razgledi, da se prične razodevati raz njo ustroj stvarstva in metafizični pomen vesolja. Razburkana reka časa začne sličiti nepremičnemu srebrnkastemu traku, in odtod se vidijo začetki in konci. Šele s tega vidika uzre oko ves dramatizem in tragizem človeške življenjske usode. Luč, ki žari iz teh višav, sega prav do dna človeške duše, v ono podzavestno klet, kjer zlovesče gomazi temni mrčes.

Resnično veliki so samo pisatelji, ki se povzpno na te višine. Le nje moremo označiti kot pristne realiste. In tak je bil predvsem Dostojevskij. Zategadelj bo na vekomaj ostal eden največjih učiteljev resničnega realizma v književnosti. Številne pisatelje, kritike in čitatelje je odvrnil od zamenjave pravega realizma z naturalizmom. Posrečilo se mu bo morebiti tudi dokazati, kako zelo oddaljeno je od resničnega realizma to, kar sedaj z njim večkrat zamenjavajo, na primer v naših dneh priljubljeni „konstruktivni nadrealizem“ in podobne trenutne modne struje.

ŽIVLJENJE IN UMETNOST

A N T O N O C V I R K

Vsaka nova umetniška stvaritev je globoka, vsaka pesniška beseda razkriva nove svetove, vsak genialni lik je razodetje življenjske skrivnosti in nosi v sebi očiščenje in poveličanje človeka. Umetnost je skrivnostni plamen življenja, ki s svojim stvariteljskim ognjem preoblikuje človekovo doživljanje sveta in človeka. V umetnosti stremi življenje za samospoznanjem, ki se mu odkriva v umetniških nadlikih, skrivajočih v sebi tajne slutnje lepote in resnice. Iz umetnosti so zrastle vsa velika duhovna svetovja davnih ljudstev, preoblikovala naravo in mrtvo prirodo v tisočere skrivnosti in lepote življenja, pa naj se spomnimo bajeslovja antičnih pevcev, vizij srednjeveških popotnikov in izgnancev, duhovnih velikanov minulih stoletij ali pradačnih snovalcev velikih svetovnih predstavljaj. Vsi so s stvariteljskim ognjem svoje duše prežgali svoje meso in se povelicali v plamenih velikih stvaritev, vsi so iz sebe preobličili svet in mu včarali novih življenjskih lepote s tem, da so ustvarili neko višje, svojevrstno zakonito umetniško resničnost.

Človek nikakor ne more živeti le od mrzle stvarnosti, od negibčnosti svojega miselnega sveta, ne da bi se zgrozil nad brezcilnostjo svojega življenja, ki se zadovoljuje z enostavno logičnostjo spoznav zunanjega sveta in s sklepi o njem. Brez duševnih vizij je človek majhen, reven, osamel in nesvoboden. Do velike svobode vodi ustvarjalec, vodi do višin duha, do zagonetnosti umetniških slutenj in sanj, do velikega sozvočja telesa in duše, misli in čuvstev, vsebine in oblike, do najvišjih skrivnosti človeškega notranjega bistva, do nedoumnega, ki je skrito v človekovem bitju in življenju.

Toda čim bolj se bliža umetnost globinam notranjega sveta, čim bolj se dviga nad običajno zunanjo vzročnostjo in časovno zaporednostjo,