

# Podtalna govorica

## Dostojevski in problem trpljenja

Izguba sveta zahteva neko pričevanje, spomine ali zapiske, ki govorijo o njej iz notranjega izkustva izgube. Da bi bila namreč izguba sveta korenita, popolna, dobesedna in ne zgolj bolj ali manj slikovita prispodoba, ne more biti sama nikoli neko dejstvo v svetu, dostopno politični ali zgodovinski analizi. »Dejstvo modernosti je, da smo izgubili vero v svet,« pravi Deleuze (1985: 223). A če to dejstvo razumemo kot stanje stvari, v katerem smo se znašli v modernosti – kot eksistenco v poznem kapitalizmu, kot prekinitev organskih vezi s skupnostjo ali kot umik politične javnosti –, potem očitno ne govorimo o resnični izgubi sveta. Gledano radikalno so to še vedno *svetna* dejstva: tudi če lahko modernost interpretiramo kot rast novih načinov eksistence, ki posameznike oddaljujejo drug od drugega ter od sredstev njihovega življenja, so to še vedno načini eksistence, ki posameznike *čakajo v svetu*. Moderni sentiment odtujenosti je v vseh svojih metafizičnih, moralnih in političnih preoblekah zgolj drugo ime za neko specifično vrsto razmerja, za nerazumevanje, dominacijo ali izkoriščanje, ki pa še vedno ostajajo *razmerja*. Zato ne moremo reči, da z vstopom v te odnose posamezniki izgubijo vez drug z drugim ali s skupnim svetom, temveč moramo samo »odtujitev od sveta« razumeti zgolj kot neko specifično, moderno umeščenost v svet. V tem je smisel stare Spinozove lekcije: tako kot izguba vida ne pomeni resnične negativnosti v slepčevem bistvu, temveč zgolj neko novo konfiguracijo moči njegovega telesa, tako tudi moderna izguba sveta ne pomeni resnične ločitve, *resnične izgube*, temveč zgolj uveljavitev novih razmerij znotraj samega sveta.

Toda zadržimo se za trenutek pri Spinozovem slepcu: »pravimo, da je slepemu vid odtegnjen, ker si zlahka predstavljamo, da vidi. Ta primerjava nastane bodisi zato, ker ga primerjamo z drugimi, bodisi zato, ker njegovo stanje primerjamo s prejšnjim, ko je videl. (...) Toda če upoštevamo odredbo Boga in njeno naravo, o tem človeku ne moremo trditi nič bolj, da mu je bil vid odtegnjen, kot to lahko trdimo o kamnu« (Spinoza, 2001: 40). Slepčeva izguba vida ne velja za slepca samega ali za njegovo bistvo, ki po definiciji ne vsebuje nobene negativnosti; ne izreka se o njegovih očeh, temveč velja zgolj v naših očeh, ki o slepčevih sodijo od zunaj. Isto lahko rečemo tudi za izgubo, o kateri bomo govorili v tem eseju: izguba sveta se v resnici ne izreka o stvari sami,

<sup>1</sup> Ruski izvirnik »*Zapiski iz podpol'ya*« se v slovenščino prevaja izmenično kot »zapiski iz podpodja« in »zapiski iz podtalja«. V pričujočem besedilu bom uporabljal drugo rešitev, ki se čedalje bolj uveljavlja v novejših prevodih Dostojevskega in študijah o njegovem delu.

ne velja *ad rem*, ampak zgolj v naši moralistični oceni modernosti, nostalgичni primerjavi ali politični ihtavosti. Tako kot bi v redu bistev zaman iskali najmanjšo sled negativnosti, tako tudi v svetu ne bomo našli razmerja ločitve od sveta, temveč zgolj nove vrste povezav, nove specifične vezi med predmeti in ljudmi.

A vendarle ostaja neka realnost izgube, ki je Spinozova analiza ne zajame. Morda zares velja, da ni na slepčevem telesu nobene pozitivne lastnosti, ki bi ustrezala »odtegnitvi« vida, nič bolj kot ni v svetu razmerja, ki bi ga lahko opisali kot pristno izgubo sveta. *Toda slepemu je njegova izguba vida v trpljenje; in tisti, ki je izgubil svet, svojo izgubo trpi.* Slepečvo trpljenje, pa naj bo še tako pritajeno in skromno, je *edina realnost njegove izgube vida.* Zato tudi izgube sveta ne bomo našli v snopu odnosov med ljudmi in stvarmi, v modernih načinih izkoriščanja, dominacije in nerazumevanja, ki natanko kot odnosi še vedno predstavljajo neko kvečjemu sprevrženo vrsto povezave; o njej nam bo lahko spregovorilo samo pričevanje (ali »literatura«) tistega, ki jo izkuša kot trpljenje ločitve od sveta. Toda to bo nujno tudi pomenilo, da ni na samem trpljenju nič svetnega. Ker se izguba sveta razodeva le v notranjosti izkustva trpljenja te izgube, bo samo trpljenje opredeljeno kot *bistveno nerazodeto, nevidno polje naše afektivnosti*, v katerem nam je dana *naša čista notranjost, ločena od sveta.*

Očitno je, da nam pozno devetnajsto in dvajseto stoletje ponujata celo zakladnico teh »izpovedi izgube«, ki se razprostirajo od bogate, rafinirane čutnosti Huysmansovega *Proti toku* do skrajne izčrpanosti Hamsunovega *Gladu*. Toda na začetku te genealogije stoji nenavadno delo F. M. Dostojevskega, *Zapiski iz podtalja*, v katerem sta trpljenje in izguba sveta postavljena v najtesnejšo bližino.<sup>1</sup> V pričujočem eseu se bom osredinil na ta mučni tekst, ki ga bom v navezavi na širši opus Dostojevskega poskušal brati kot pričevanje absolutne notranjosti trpljenja. Videli bomo, da se v tem trpljenju razkriva čista izguba sveta, ki je ne moremo več identificirati z zatonom politične javnosti, uničenjem življenja skupnosti ali razlaščanjem sredstev človekove moči, ki so še vedno povsem svetni fenomeni. Dostojevski se otrese vseh teh zunanjih razlag, ki želijo izgubo sveta pojasniti s procesi samega sveta, ter to izgubo v celoti povrne v *brezno absolutnega samonanašanja notranjosti*, v »*samovoljo*«. »[Dostojevskemu] vzbuja zanimanje predvsem usoda človeka v tistem trenutku, ko se je ta uprl objektivnemu redu sveta, ko se je iztrgal naravi, organskim koreninam, in razglasil samovoljo« (Berdjajev, 2011: 43), pri čemer v tej »samovolji človek skoraj vedno daje prednost trpljenju« (ibid.: 46). Toda videli bomo, da imajo te brezsvetne muke tudi svojo jasno antitezo, družabno afektivnost »zborovanja«, »konklave« ali »prizora«, v katerem liki Dostojevskega prenehajo trpeti v svoji notranjosti, da bi lahko začeli drug drugemu uprizarjati svoje afekte, da bi lahko postali »lepi« in znova svetni. V vseh delih Dostojevskega (pomislimo na Versilovo zanesenjaštvo iz *Mladeniča*, Stavroginovo izpoved Tihonu iz *Besov*, na *Sanje smešnega človeka*) lahko najdemo vizijo sveta, v katerem je pregnana vsakršna notranjost trpljenja, ki človekovo čutnost ločuje od čutnosti drugih ljudi. Toda ta bleščeči svet, ki ga je Dostojevski na več mestih identificiral z nedolžno čutnostjo Lorrainove »Akis in Galateje«, zbudi v podtalnem človeku nekakšen odpor: želi mu »pokazati osle« (Dostojevski, 1979c: 357), navsezadnje ga hoče spriditi, kot je to storil tudi »smešni človek«. Poglejmo si поблиže besedilo tega upora.

★

*Zapiski iz podtalja* so nenavadno delo. Gledano shematično so sestavljeni iz dveh delov, začetrnega eseja »Podtalje«, v katerem neimenovani pripovedovalec (»podtalni človek«) izpove svojo

<sup>2</sup> Glej pismo bratu Mihajlu Mihajloviču Dostojevskemu z dne 13. aprila 1864:

»Saj razumeš, kaj pomeni *modulacija* v glasbi. Tako je tudi tukaj. Prvo poglavje je na videz blebetanje, a to blebetanje se v naslednjih dveh poglavjih nenadoma izteče v nepričakovano katastrofo« (Bahtin, 2007: 53).

bolestni, navidezno zmedeni pogled na svet, ter pripovedi »Ob mokrem snegu«, ki popiše dve sramotni epizodi njegovega življenja. Esejistični del je bil deležen velike filozofske pozornosti: o njem so intenzivno razpravljali Berdjajev, Šestov in Bahtin. Poleg »Velikega inkvizitorja«, slovitega traktata iz *Bratov Karamazovih*, je najčistejši prikaz misli Dostojevskega. Podtalni človek, od katerega se Dostojevski v uvodni opombi sicer previdno distancira,

nam v prvem delu *Zapiskov* neposredno spregovori o temah, ki bodo ruskega pisatelja zaposlovale v poznejših, velikih romanih: govori nam o zločinu in odrešitvi, svobodi in samovolji, socializmu in »svetu zlatega veka«.

Toda podtalni človek ni filozof. Ni zakonodajalec, ki bi svojim pojmom odredil mesta in vloge, temveč nekdo, ki *svoje mišljenje tpi*: »Trdno sem prepričan (...), da je vsaka zavest bolezen« (Dostojevski, 1979c: 332). Zato se mora brezbržni ton prvega dela izteči v »katastrofo«, ki sledi v drugem.<sup>2</sup> V njem nam podtalni človek, ki živi v notranjem izgnanstvu sredi Sankt Peterburga, stran od vseh prijateljskih, poklicnih ali ljubezenskih vezi, poroča o sramotnem večeru, ki ga je kot nepovabljen gost prestal na poslovilni zabavi nekega nekdanjega sošolca. Ker se nikoli ni razumel s slavlencem in njegovo družbo – še več, odkrito jih je sovražil, vendar hkrati tudi hlepel po njihovi pozornosti –, se zaplete v žolčen in nesmiseln prepir, ki ga okrona z žaljivo napitnico. Po sramotni sceni se zgrožena družina preseli v sosednjo sobo gostilne, stran od razburjenega pripovedovalca, ki preostanek zabave »nalašč sedi in pije do kraja, v znamenje, da se še malo ne zmeni za ostale«, ter se »postavlja v kar najbolj neodvisne poze in nestrpnost čaka, kdaj bodo že oni sami prvi spregovorili z njim« (Dostojevski, 1979c: 396). Četudi je motiv nezaželenega obiskovalca Dostojevski uporabil že v *Nespodobni anekdoti* in *Dvojniki*, je prizor iz *Zapiskov* eden izmed vrhuncev njegove komike. Opozarja nas, da se »dediči podtalja« iz poznejših romanov Dostojevskega – Razkolnikov, Stavrogin, Kirillov ali Ivan Karamazov – vselej gibljejo v bližini smešnega. Podtalnega trpljenja ni mogoče prikazati kot tragično figuro, ki bi se zasvetila v dejanju velikega žrtvovanja ali krivične smrti; na njem ni ničesar, kar bi bilo vredno spraviti na svet.

Preostanek *Zapiskov* se sklene z navidezno nepovezano epizodo. Noč po ponižanju podtalni človek preživi s prostitutko, v kateri »iz čiste hudobije« zbudi upanje na boljše življenje, ki pa ga naposled zopet stre. Med pisanjem tega zaključka je Dostojevski nedvomno imel v mislih lik Sonje Marmeladove iz *Zločina in kazni*, ki ga je ustvarjal vzporedno z *Zapiski iz podtalja*. Toda medtem ko se slavni roman sklene z odrešitvijo Razkolnikova, bi na koncu *Zapiskov* zaman iskali spreobrnitev podtalnega človeka, ki svoje beležke piše naprej, ki še vedno v istem tonu in z istim, pritajenim in nasladnim glasom priča o svojih hudobijah, kot grgranje bolnika, ki noče utihniti pozno v noč ... »Ni si mogel kaj, da ne bi pisal še naprej,« pravi končno v svojem glasu Dostojevski, ki *Zapiske* zato sklene kvečjemu iz obzirnosti do bralca: »nam pa se vendarle zdi, da bi se tu dalo nehati« (Dostojevski, 1979c: 443).

Zares nenavadno besedilo. *Zapiski* nimajo jasne pripovedne strukture, polemične namere ali idejnega jedra, ki bi dali temu trpečemu glasu oporo zunanje oblike. Ker v prvem delu govor podtalnega človeka privzame modalnost ravnodušnosti (»blebetanja«), je njegova razprava brezoblična; toda nič več oblike nima v drugem delu, v modalnosti pripovedi ali »katastrofe«, kjer ga nenehno prekinjajo izbruhi besa in očitkov. Zato se zdi, da ima Henry James v mislih najprej *Zapiske iz podtalja*, ko pravi, da so dela Dostojevskega brez forme, »ki lahko edina zajame, drži in ohrani substanco« literarnega besedila (James, 1972: 266). »[Dostojevski] je tekoči puding,« nadaljuje James, »pa vendar ne brez okusa, saj mu količina njegovega duha in duše v raztopini

<sup>3</sup> Za fascinantno branje uvodnih vrstic *Zapiskov* glej Mochulsky, 2009: 132.

daje dišavo in priokus, ki ju dolguje močni, ostri kvaliteti (...) svoje izkušnje» (James, 1972: 267). Natanko to je glas podtalnega človeka: čista notranjost neke izkušnje, mrmranje ali jedko dretje, ki ne more nikoli privzeti nazornosti oblike ali vidnosti obličja. »Junak Dostojevskega ni objektivna podoba, (...) temveč *čisti glas*,« enigmatično pravi Bahtin (2007: 64). Dostojevski se je sploh izogibal navajanju zunanjih značilnosti krajev in ljudi, tudi geste in dejanja opisuje le tedaj, ko neposredno izražajo afekte njegovih likov. Toda še le podtalni človek spregovori z glasom brez podobe, ki lahko natanko kot goli glas priča le še o *čisti notranjosti, trpljenju*.

Prisluhnimo mu: »Bolan človek sem,« pravi na samem začetku. »Hudoben človek. Neprijeten človek sem. Mislim, da me bolijo jetra. Sicer pa nič ne vem o svoji bolezni in ne vem zagotovo, kaj me boli.« (Dostojevski, 1979c: 329)<sup>3</sup> Podtalni človek začena s tožbo, da trpi zaradi neke bolečine, najverjetneje zaradi obolenja jeter. A če pomisli bolje, pravzaprav sploh ne pozna svoje bolezni, še tega ne ve, kaj natančno ga sploh boli. Navsezadnje nam pove le to, da bolečina preprosto *je*, da pa na svetu ni ničesar – celo njegovega telesa ne –, kar bi mu lahko pojasnilo njegovo trpljenje. Tem nesmiselom lahko seveda oporekamo, podtalnemu človeku lahko predlagamo obisk zdravnika, terapijo. »Ne, dragi moji. Iz same hudobije se ne maram zdraviti. (...) Seveda vam ne morem razložiti, koga ravno si v tem primeru privoščim s svojo hudobijo; več ko dobro mi je znano, da še zdravnikom ne morem nič 'ponagajati' s tem, če se ne zdravim pri njih; bolj kakor ne vem komu je meni samemu jasno, da z vsem tem škodujem samo sebi in nikomur drugemu. Jetra me bolijo, vidite, pa naj me le še bolj!« (Dostojevski, 1979c: 329). Zagonetni sogovornik se noče ozdraviti bolezni, pri čemer pa sam najbolje ve, da se njegovo vztrajanje v bolečini ne dotika nikogar drugega kot njega samega.<sup>4</sup> Zato se nam podtalni človek roga s svojim »nalašč«: ker ne trpi z namenom, da bi v drugem zbudil sočutje ali krivdo, ker je njegovo trpljenje brez naslovnika in pomena, mora v njem vztrajati brez vidnega razloga, nalašč, »iz hudobije«. Tako kot ne more navesti zunanjega (somatickega, svetnega) razloga svojega izkustva bolečine, tako tudi ne obstaja svetni razlog, zakaj hoče ostati privezan na notranjost teh muk: vztrajanje v notranjosti ima lahko svoj razlog edino v notranjosti sami. Spomnili se bomo besed Berdjajeva: »v tej samovolji daje človek skoraj vedno prednost trpljenju« (Berdjajev, 2011: 46), pri čemer »samovolja« pomeni natanko *temeljno samonanašanje notranjosti, njen samopovzročni umik vase, ki ga ne moremo pojasniti z ničimer svetnim*.

A Dostojevski je dobro poznal neko drugo zvrst trpljenja, s katerim se lahko, v nasprotju z bolečino podtalja, naslovimo na drugega, da bi mu očitali njegove krivice, si izprosili njegovo sočutje ali izborili ljubezen. To trpljenje, na katerem ni nič privatnega ali »idiotskega«, je najlepše upodobljeno v liku Aglaje Ivanovne Jpančin. Aglajo epizoda s knezom Miškinom pahne v histerično bolezen in v tem smislu sprva res odvzame svetu (Dostojevski, 2004). Toda to, kar v trpljenju podtalni človek izkusi kot absolutno notranjost, kot čisto izvzetost svetu in komunikaciji, pri njej postane drža *izpostavljenosti*. V svojem trpljenju je Aglaja izpostavljena knezovim čudaštvom, njegovi muhavosti in neodločnosti, mučnemu odnosu z Nastasjo Filipovno ..., vendar izpostavljena tako, kot rečemo za dragulj v odprti školjki, da je »izpostavljen« pogledu. Izpostavljenost pomeni natanko tisto točko, kjer neka človeška čutnost preneha trpeti v svoji notranjosti, da bi postala *predmet čutnosti drugega človeka, da bi se sintetizirala s to drugo čutnostjo, postala vidna in s tem svetna*. Aglajina »izpostavljenost« se zato prikazuje skozi cel nabor čutnih znamenj – »nedvomno pornografskih« –, ki kneza Miškina ujamejo v past sočutja: skozi naglo dihanje, bolestni pogled ali neprevidno razgaljena ramena. Z izpostavljenostjo se

<sup>5</sup> Primerjaj Catteaujev koncizen opis logike prizora pri Dostojevskem: »Vemo, da je Dostojevski rad uporabljal prizore zborovanj ali srečanj, v katerih se več deset oseb znajde v intenzivni psihodrami napočenih škandalov. (...) Vsak izmed teh prizorov rekonstruira človeštvo v malem, z vsemi njegovimi heroji, biriči, žrtvami, gledalci, ki presojajo, policisti in ovaduh. Ljudje-svetovi, 'velike nature', ki nosijo v sebi zgoščeno človeštvo, se ne morejo več upirati dialektiki ali nasprotjem, ki jih vlečejo v vse smeri; avtor jih je primoran množiti, razgrniti v literarnem geometričnem prostoru« (Catteau, 1982: 57).

<sup>6</sup> Primerjaj kritično oceno Nabokova: »Še enkrat bi rad poudaril dejstvo, da je bil Dostojevski prej dramatik kot pisec romanov. Njegovi romani predstavljajo zaporedje prizorov, dialogov, scen, v katerih se zberejo vsi ljudje – pri čemer so uporabljeni vsi gledališki triki, kot v *scène à faire*, denimo nepričakovani obiskovalec, komična sprostitve itd.« (Nabokov, 2002: 124).

trpljenje spremeni v dejstvo telesa ali kože, v učinek površine, ki je kot tak ujet v neskončno igro menjav med Aglajino čutnostjo in sočutjem kneza Miškina (ali med teatraličnim žrtvovanjem Katherine Ivanovne in krivdo Dmitrija Karamazova). Na tem mestu je Nabokov upravičeno ironičen: »Ti liki ne morejo reči ničesar, ne da bi pri tem prebledeli, zardeli ali se zamajali na nogah« (Nabokov, 2002: 121).

Zato nas ne preseneča, da ta zvrst trpljenja ni le povsem sporočljiva, temveč da najde pri Dostojevskem tudi svoj jasni, artikularni dramski izraz: dovrši se v tem, kar je Leonid Grossman imenoval »konklava«, v »zborovanju« ali »prizoru«.<sup>5</sup> Vsa daljša pripovedna dela Dostojevskega vsebujejo vsaj eno poglavje, v katerem se ob neki postranski epizodi (denimo pogrebu Marmeladova v *Zločinu in kazni*) sreča množica stranskih figur, ki konstituirajo »zbor«, in več glavnih likov, ki dogajanje izkoristijo za reševanje enega osrednjih konfliktov pripovedi. Primeri takšnega »zborovanja« so srečanje pri starcu Zosimi v *Bratih Karamazovih*, škandalозна scena pri Nastasji Filipovni v *Idiotu*, sentimentalni prizor z Natašo, Aljošo in knezom v *Ponižanih in razžaljenih* ter dogajanje, popisano v razdelku »Zvita kača« v *Besih*. Jamesovo sodbo, po kateri je pisava Dostojevskega »tekoči puding«, literatura brez vidne oblike

ali kompozicije, moramo pri teh poglavjih zadržati: v njih privzame jasno obliko drame, zdi se celo klišejska ali ustvarjena po vzorcu.<sup>6</sup> Toda prav zato se na teh mestih literatura Dostojevskega začne podrežati principu svetne vidnosti, »glas« se transformira v obličje ali »lik«. Trpljenje, ki je pri podtalnem človeku nujno izkušeno kot absolutna notranjost, se mora v teh prizorih umakniti vidnemu, oblikovanemu, svetnemu načinu afektivnosti. Histerični izbruh Aglaje Ivanovne ali epileptični napad kneza Miškina nimata nikakršne notranjosti, v kateri bi se ta afekta utrpela, sta brez »senzoričnega središča«, če uporabimo besedo Berdjajeva, v katerem bi lahko nastopila kot izkušnji notranjosti nekega »mene«: v celoti obstajata zgolj skozi svojo pojavnost, skozi prizor, ki sta ga sprožila pred očmi osuplega zbora. Zato se zborovanje pogosto sklene s (psevdo)epileptičnimi napadi, zaradi katerih je vse življenje trpel tudi Dostojevski sam. A že to je premočna beseda: strogo gledano ni »nikogar«, ki bi epilepsijo trpel tako, kot trpimo zobobol, ki vselej potrebuje »nekoga«, nekega »trpečega«. Obstajajo samo *prizori* epilepsije, v katerih se telo Miškina ali histeričarke ujame v krčeviti ples, nasilno gestikulacijo, maksimalno svetnost.

A vseeno bi v tem napadu, ki je vse preveč nem in navadno omejen na en sam lik, težko našli resnični vrhunec dramatike Dostojevskega. Ker v prizoru lik postopoma razgrinja svoje trpljenje, ker iz svoje čutnosti napravi predmet čutnosti drugega, se bo moralo zborovanje nujno dovršiti v skrajni obliki komunikacije ali v *prenosu* afekta. Ko se afekt osvobodi notranjosti trpljenja in v tem smislu postane »nikogaršnji«, se lahko začne prosto distribuirati med liki zborovanja. Zato prizor Dostojevskega doseže svoj resnični vrhunec s skrajno razžalitvijo ali bolesto izpovedjo, ki predstavlja maksimalno intenzivnost afektivnega prenosa. V tem trenutku se razkrije absolutna povezanost ali »sinteza« med liki romanov Dostojevskega, ki pa je sama brez vsakršne globine, saj dolguje ves svoj obstoj dejstvu, da ti liki spadajo v isti režim vidnosti, »izpostavljenosti«. A celo na tej točki se povsem tehnični aspekti pisanja Dostojevskega ne spremenijo dosti: še vedno se izogiba opisovanju dejanj in gibanj, redko uporabi *verbum dicen-*

di. Celo na vrhuncu njegove dramatike se liki ne srečujejo v predmetnem univerzumu, ki bi presegal njihove nesreče (kot mora eksistenca *polis* presegati zastavek tragedije) in v katerem bi lahko vršili slavná ali kruta dejanja, temveč so povezani izključno zato, ker je vsak afekt njihove čutnosti *mogoč zgolj kot predmet čutnosti drugega lika*. Ne moremo razumeti bledice, zardelosti, opotekanja, tresavice, medlenja, epilepsije ali histeričnega napada – celotnega repertoarja patetike Dostojevskega –, če ne upoštevamo njihove bistvene sinteze z drugo afektivnostjo, njihovega bistvenega vtisa na to drugo čutnost. Z ozirom na ta vidik poetike Dostojevskega se lahko strinjamo z Lukácsom, da je »‘naturalistični kaos’ Dostojevskega najtrdnější red, v katerem ni, gledano bistveno, prostora za naključje. Srečanje Miškina in Rogožina na vlaku, skupna uvedba imena Nastasje Filipovne in končno tudi nje same v usodo obeh – ali je to kaj drugega kot nenadno razgrinjanje njunih duš? ... Pri Dostojevskem je vsak človek nujen za karakter vsakega drugega človeka« (Nyíri, 1985: 27). Zato Lukács v Dostojevskem prepozna prvega glasnika sveta polne, neodtujene intersubjektivnosti, ki je »sfera čiste duševne dejanskosti [*Seelenwirklichkeit*], v kateri človek nastopa kot človek, in ne kot družbeno bitje, niti kot izolirana, čista in potemtakem abstraktna notranjost« (Lukács, 1920: 167).

Toda muke podtalnega človeka so kar najbolj oddaljene od tega medsebojnega prežemanja likov Dostojevskega, od sveta polne, udejanjene družabnosti, v katerem je Lukács videl sam konec romaneskne literarne forme. Prisluhnimo znova podtalnemu trpljenju: »Ves mesec so me boleli zobje; vem, kaj se to pravi. Pri tem se kajpak ni mogoče molče jeziti, temveč moraš stokati; vendar stokanje ni odkrito, temveč potuhnjeno, v potuhnjenosti pa je ravno bistvo vsega« (Dostojevski, 1979c: 338). V tej jedki formulaciji je zgoščena vsa protislovnost podtalnega človeka: zaradi trpljenja mora ječati, nam zatrjuje, a v ječanju ne sme izraziti trpljenja, saj mora njegov glas ostati prihuljen, pri čemer moramo to potuhnjenost razumeti natanko kot prekinitev sinteze z drugimi čutnostmi. »Lepo vas prosim, gospoda, dajte, prisluhnite kdaj stokanju izobraženega človeka devetnajstega stoletja, ko ga bolijo zobje, recimo kakšen drugi ali tretji dan bolečin, ko ne ječi več tako, kakor je stokal prvi dan ... Njegovo stokanje se sprevrže v nekakšno klavno, grdo, ježno ječanje in traja cele dni in noči. Pa saj se človek sam zaveda, da mu stokanje ne bo prineslo nikakršne koristi; bolj kakor drugi ve, da brez potrebe samo sebi in drugim napenja in draži živce; zaveda se, da so se ga celo poslušalci, pred katerimi se žene, pa tudi vsa njegova družina že do siteda naslišali ... Zopr njim je, ne verjamejo mu niti toliko, kolikor je za nohtom črnega, in so sami pri sebi prepričani, da bi lahko stokal drugače, veliko bolj preprosto, brez zavijanja in brez okraskov, da pa se tako prismoduje samo iz svoje hudobije in izprijenosti.« (Dostojevski, 1979c: 339) Dejali smo, da mora v »prizoru« ali »zborovanju« vsak afekt neke čutnosti postati predmet čutnosti drugega lika (Aglajina bledica mora denimo postati žalost kneza Miškina, ki pa v Aglaji znova zbudi otroško hudobijo), kar ne pomeni nič drugega kot imperativ, da se mora *vsaka čutnost artikulirati na čuten način*. Podtalni glas nam pokaže, da ni na tej formuli nič tautološkega: njegovo rafinirano, pretirano in narejeno stokanje je natanko *nečutna* artikulacija čutnosti. Podtalni glas ječi v bolečinah, toda ne tako, da bi bilo njegovo stokanje primerno za čutnost nekoga drugega: v svojem nasladnem in narejenem ječanju sporoča natanko *nesporočljivost, neprenosljivost* afekta trpljenja.

Prav zaradi prekinitve te vezi med več čutnostmi ne more podtalni človek nikoli dobiti obraza, njegov glas se ne more nikoli transformirati v vidno obličje, ki vselej zahteva *vzajemno igro vidnosti*. Ta implikacija je pogosto pozabljena v teoloških ali personalističnih koncepcijah obličja, ki so jih v dvajsetem stoletju pod neposrednim vplivom Dostojevskega razvijali Pavel Florenski, Berdjajev in Emmanuel Levinàs. Skozi obličje se nam razodeva izpostavljenost drugega človeka, njegova bistvena ranljivost in sposobnost biti-aficiran, zaradi katere Levinàs vedno znova navaja

<sup>7</sup> Za to temo glej Bahtin, 2007: 59 in naprej.

<sup>8</sup> Primerjaj Goljadkinov sram pred lastno podobo, ki anticipira poznejši nastop dvojnika: »Ko je gospod Goljadkin videl, da ga je Andrej Filipovič nedvomno prepoznal, da ga gleda s široko razprtimi očmi in da se mu torej ne more nikamor več skriti, je do ušes zardel. 'Bi ga pozdravil ali ga ne bi?' je v nepopisni stiski pomislil naš junak. Če se ne bi morda rajši naredil, kot da to nisem jaz, ampak nekdo drug, ki je samo tako presenetljivo podoben meni, kar gledal bi tjavdan, kot da ni nič?« (Dostojevski, 1979a: 128).

<sup>9</sup> Naprej pravi: »In tako bi mi potlej zrasel trebušček, dobil bi lep trojni podbradek, privoščil bi si nos kakor kumaro, tako da bi vsakdo, ki bi me srečal, dejal ob pogledu name: 'Vidite, to pa je plus! Vidite, to pa je resnično pozitivno!'« (Dostojevski, 1979c: 342).

<sup>10</sup> Ta nezmožnost transformacije »notranjosti osebe« v »lik« se v Ferdydurke kaže kot kritika tega, kar je Gombrowicz imenoval »Forma«: »In ko vdova, ki stopa za moževno krsto, krčevito ihti, mislite, da ihti, ker tako hudo doživlja svojo izgubo. Ko kak inženir, zdravnik ali odvetnik ubije svojo ženo, otroke ali prijatelje, sodite, da se je prepustil svojim krvavim nagonom. (...) Toda v Stvarnosti je s to stvarjo tako: človeško bitje se ne izraža neposredno in v skladu s svojo naravo, ampak vedno v neki določeni obliki, formi« (Gombrowicz, 1988: 109), pri čemer nas ta vidna Forma brani pred nedoločeno: »tedaj stvar preneha biti smešna in brez smisla, kot bi odrezal, dobila je spet smisel, in sicer sodoben smisel, čeprav mračen, črn, dramatičen in tragičen« (ibid.: 198). Toda Formi ali obliči se moramo posmehovati, in v tem je Gombrowicz dedič podtalja: »Človeški obraz, ki ga imenujejo v malopoljski govorici tudi 'popa', je krona, (...) ki raste iz debela ritke [»pupa« v izvirniku]« (ibid.: 100).

po Dostojevskem, da smo »vsi za vse in pred vsemi krivi, toda jaz bolj kot vsi drugi« (Levinàs, 1998: 65; prim. Lukács, 1985: 59). Toda ta radikalna asimetričnost je le navidezna: za obličje je namreč bistveno, da tudi mene, ki stojim pred njim, spreminja v vidno podobo. V tem je poglobljeni smisel konstrukcije »biti pred obličjem nekoga«, ki jo pogosto rabi Levinàs: ko se mi razodeva izpostavljenost nekega obličja mojemu pogledu, postajam viden tudi jaz sam, saj sem se znašel »pred njim« kot pred nekom, ki me povsem vidi in zato z menoj tudi v celoti razpolaga. Vsa igra med Aglajo Ivanovno in knezom Miškinom je povzeta v tej dialektiki.

Potemtakem je očitno, da je sama kategorija lika pri Dostojevskem neločljivo povezana z intersubjektivnostjo. »Lik« v obeh smislih, ne le kot vidno obličje, temveč tudi kot jasno oblikovana literarna oseba, obstaja pri Dostojevskem le znotraj te sinteze med dvema ali več obličji, ki drug za drugega uprizarjajo svoje afekte in s tem napravijo iz njih lepo igro (vendar tudi otročjo in patetično, nam pravijo). Ali bi lahko kaj podobnega trdili tudi za bolečino podtalnega človeka, so lahko njegove muke lepe? »Mislim, da me bolijo jetra.« Zato moramo skupaj z Bahtinom privoliti v nenavaden sklep, da niso vsi junaki Dostojevskega že tudi »liki«.<sup>7</sup> Tega ne smemo razumeti le kot literarno-teoretsko oceno, temveč kot težnjo, ki jo izkazujejo same osebe Dostojevskega. Najhujši strahovi ubogega pisarja Devuškina iz *Bednih ljudi* se uresničijo ob branju Gogoljevega *Plašča*, saj se skozi Akakija Akakijeviča začne videti kot literarni lik (ali se, rečeno natančneje, vidi sploh prvič) (Dostojevski, 1979a: 64); v *Dvojniku*, verjetno kompozicijsko najelegantnejšemu delu Dostojevskega, je odpor, ki ga uradnik Goljadkin goji do svojega vidnega obličja, pripeljan do te točke, da *njegov lik sam postane samostojna literarna oseba, ločena od »osebe« njegove trpeče notranjosti*.<sup>8</sup> Podtalni človek se vpisuje v natanko to genealogijo junakov Dostojevskega, pri čemer pa svojega obličja ne odriva od sebe zato, ker bi mu bilo v sramoto zgolj to določeno obličje – kot je bilo Devuškinu in Goljadkinu, njegovima še ne dovolj »razvitima« predhodnikoma –, temveč ne more vzeti nase *določenosti videza nasploh*. Zato ironično sanjari: »Oh, ko bi le samo iz lenobe nič ne delal ... Spoštoval bi se namreč zato, ker sem se mogel prikopati vsaj do lenobe; potlej bi imel vsaj eno lastnost v sebi tako rekoč za podlago, tako da bi bil tudi sam prepričan o nji. Vprašanje: Kdo pa je to? Odgovor: Lenuh. Saj si ni mogoče misliti nič bolj prijetnega o sebi. Se pravi, da si natančno določen, se pravi, da imajo ljudje kaj povedati o tebi. 'Lenuh!'« (Dostojevski, 1979c: 342).<sup>9</sup>

Odmev te bistvene nedoločenosti literarne osebe lahko zasledimo še v romanu zgodnjega dvajsetega stoletja, v Hamsunovih *Misterijih*, Musilovem *Možu brez posebnosti* in Gombrowiczevem *Ferdydurke*, ki svoje celotne pripovedi organizirajo okoli junakove nezmožnosti ali nepripravljenosti, da *bi postal literarni lik*.<sup>10</sup> Junaki teh romanov ne nastopijo v neki situaciji zato, da bi uveljavili

svoje interese ali izkazali svoj prav, niti se ne srečujejo z drugimi osebami z namenom, da bi jih osvojili na svojo stran, zapeljali ali nadigrali v zvitosti in moči. V literarnem dispozitivu – situaciji, komunikaciji, »prizoru« – nastopajo samo zato, da pokažejo svojo absolutno nedoločenost, *ki ni nič drugega kot njihova neumestljivost v sam literarni dispozitiv*. Hamsunovi *Misteriji* niso roman o podvigih skrivnostnega zapeljivca Johana Nagla, temveč pripoved o njegovi nepripravljenosti, da bi vstopil v romaneskni dispozitiv zapeljevanja; tako tudi *Zapiski iz podtalja* dolgujejo vso svojo groteskno komičnost tej absolutni zunanosti junaka v razmerju do literarne situacije. »O mokrem snegu« (drugi del *Zapiskov*) ne pripoveduje o junakovem srečanju s plemenito prostitutko, ki bi v njegovem objemu spoznala resnično vrednost svoje duše, temveč o *njegovi nepripravljenosti, da bi vstopil v dispozitiv te pripovedi, v njeno »Formo«*. Prav zato se ves pripovedni del *Zapiskov iz podtalja* giblje okoli motiva nezaželenega obiskovalca, ki je zgolj izraz globlje junakove neumestljivosti v »sfero duševne dejanskosti«, ki jo Lukács prepozna v romanesknem svetu Dostojevskega. Vse velike nature Dostojevskega so nepovabljeni gostje: Rogožin in Stavrogin »prihajata iz tujine«.

Zato notranjosti podtalnega človeka ne smemo razumeti psihološko, kot sistem njegovih motivacij, moralnih načel ali interesov, ki bi jih gojil do drugih ljudi in romanesknega sveta: vse te opredelitve se še vedno dotikajo vidnosti obličja, njegovega udejanjenja v komunikaciji z drugimi, njegove umeščenosti v pripoved. Zato se lahko Giorgio Agamben v svoji analizi *Idiota* sprašuje: »Kaj vodi dejanja Nastasje Filipovne? Očitno je, da so njena ravnanja neprimerljivo više od preračunljivosti in obnašanja vseh drugih (z izjemo Miškina), pa naj bodo še tako ekscesna. A vendarle je v njih nemogoče odkriti kakšno racionalno odločitev ali moralni princip. Prav tako bi ne mogli reči, da deluje iz maščevanja (denimo Tockemu). (...) Nastasja Filipovna je postavila v igro svoje življenje, ali pa je morda pustila, da ga postavijo v igro Miškin, Rogožin in navsezadnje njena lastna kaprica. Zato je njeno obličje nerazložljivo, zato ostaja povsem neprosojna in nerazumljena v vseh svojih dejanjih« (Agamben, 2005: 76). V notranjosti podtalnega človeka in njegovih dedičev iz poznejših romanov Dostojevskega se ne skrivajo psihološka določila, ki bi mogla razložiti frenetična gibanja, nenadne odločitve in kapriciozna grozodejstva, zaradi katerih podtalno življenje vedno znova iztirijo stran od koherence ali Forme pripovedi. *Nasprotno: notranjost je za Dostojevskega prav tista točka, kjer postane oseba radikalno neprosojna in nerazumljena, nedostopna »psihološki« analizi*. Dejali smo, da lahko čisto notranjost, ločeno od sveta, razumemo zgolj skozi strukturo samopovzročenosti, ki se v izkušanju trpljenja brez kakršnegakoli svetnega vzroka pogloblja sama vase ter vztraja v svoji bolečini. *Toda prav zato bo ta notranjost vselej nastopala kot samovolja, kot podtalni »zanalašč«, v katerem se izraža ta samopovzročeni značaj notranjosti*. Dlje ko segamo v notranjost osebe Dostojevskega, manj prosojna nam je v svojem delovanju, *saj je struktura njene notranjosti natanko samovolja*.

Zato moramo biti pozorni, da te samovoljnosti, ki Nastasjo Filipovno ali podtalnega človeka zagrne pred vidnostjo sploh, ne pomešamo s kapricioznostjo v polnem pomenu besede, s »histerijo«, ki drugega izziva in se v tem smislu *izpostavlja* njegovi ljubezni. Natanko to počne denimo Polina v *Igralcu*, ki Alekseja Ivanoviča »nalašč« nagovarja h kockanju, pregovori k škandalozni razžalitvi nekega uglednega para ter ga naposled tudi zapusti: četudi je njeno ravnanje kapriciozno, ni v ničemer »neprosojno in nerazumljeno«, saj vselej meri na učinek v čutnosti drugega in se zato nujno odvija v neki intersubjektivni igri, v jasnini med obličji (glej Dostojevski, 1979e). Povsem drugačna je podtalna samovolja, ki sama najbolje ve, da je ne more s svojo vztrajnostjo zagosti nikomur, in bo zato celo v najvidnejšem škandalu ostala nerazodeta. Zato lahko imata pri Dostojevskem dve na videz identični epizodi, razžalitev barona in baronice v *Igralcu* in Stavroginovo smešenje ugledne starešine v *Besih*, v resnici dva

povsem nasprotna smisla. Stavrogin nam s svojo razžalitvijo postavi neko uganko samovolje, nek problem podtalja: »Pozneje so pravili, da je bil v trenutku, ko je to storil, skoraj zamišljen« (Dostojevski, 1979d: 46).

Ta problem izrazijo *Zapiski* z najvišjo mero jasnosti: »Kaj torej moremo pričakovati od človeka kot bitja, ki je obdarjeno s tako čudnimi lastnostmi? Kar zasujte ga z vsemi zemeljskimi dobrinami, potopite ga čez glavo v srečo, tako da bodo kakor na vodi samo še mehurčki sreče brbunkali na površino; priskrbite mu tako gospodarsko obilje, da mu sploh ne bo več treba delati, temveč samo spati, jesti štruklje in skrbeti za to, da se svetovna zgodovina ne pretrga – pa vam bo človek še v takem primeru, še tedaj iz same nehvaležnosti, iz same hudobije napravil kakšno grdobijo« (Dostojevski, 1979c: 353). Dejali smo, da notranjosti podtalnega človeka ne moremo razumeti kot psihološki *ego*, v katerem bi se skrivali resnični razlogi in motivacije njegovega delovanja, ključ njegovega lika. Zato podtalni človek v samovolji ne vztraja z namenom, da bi uveljavil svoj prav ali svoje interese, temveč samovoljo obrača ravno proti sebi, da bi iz nje napravil orožje proti lastni sreči. Isto velja za njegove duhovne dediče, za Nastasjo Filipovno, Stavrogina ali Razkolnikova: ko prikrijejo svoje obličje, ko spregovorijo z drugačnim glasom ter se zazdijo najdlje od vseh drugih, se v resnici odvrnejo od lastne sreče in v svoji samovolji, če še enkrat povzamemo besedo Berdjajeva, izberejo trpljenje. Toda to še ne pomeni, da je »ego« poslednja tarča njihove samovolje ter da Stavrogin greši samo zato, da bi škodoval sebi ali svoji duši. *Za trpljenje se podtalni človek v zadnji instanci odloči iz upora do tega, kar Dostojevski imenuje »svet« ali »svetovna zgodovina«: zato se njegova samovolja kaže v nepripravljenosti, da bi se sprijaznil s svetom. Njegova nezmožnost vstopa v literarni dispozitiv, njegov odpor proti vidnosti lastnega lika je skrajna oblika tega upora.*

★

Toda kako razumeti ta upor, to samovoljo, ki se noče sprijazniti z ničimer svetnim? Razprava podtalnega človeka na tem mestu načne vprašanje, ki ga bo Dostojevski postopoma razvijal v naslednjih, velikih romanih (*Zločin in kazen*, *Idiot*, *Besi*, *Mladenič*) in dovršil v poglavjih »Upor« in »Veliki inkvizitor« v *Bratih Karamazovih*. To je problem »kozmodiceje«: ali je mogoče spraviti trpljenje s svetom? Ali če vprašanje formuliramo v besedišču podtalja: se lahko čista notranjost samovolje sprijazni s svetom ali »svetovno zgodovino«?

Problem kozmodiceje, kot ga je zastavil Dostojevski, sega globlje od vprašanja teodiceje, ki že vselej predvideva polno upravičenje sveta. Če se namreč sprašujemo, kako lahko Bog dovoli trpljenje na svetu, že privzemamo, da je postala sinteza trpljenja in sveta neproblematična, da lahko trpljenje v svetu zbujajo dvom kvečjemu o Bogu, sočutno pričo tega trpljenja, in ne samega sveta. Dostojevski se povrne k osnovnejšemu vprašanju: kako je mogoče spraviti bodoči svet, »zlati vek«, utopijo ali »kristalno palačo«, v kateri ne bo niti trohice človeškega trpljenja, in zgodovino trpljenja, ki bo vodila do nje? Teodiceja poskuša upravičiti Boga, ki je dopustil trpljenje v svetu; toda kozmodiceja želi upravičiti sam svet, v katerem se odvija to trpljenje. Razlika med formulacijama ni zgolj v zamenjavi imen, »svet« namesto »Boga«, temveč se dotika vprašanja, *med kom natanko poteka poravnava upravičitve*, »dikē« ali »diceje«. Medtem ko se poravnava teodiceje odvije med filozofom in Bogom, dvema sočutnima gledalcema trpljenja, se lahko kozmodiceja odvije med *samimi ljudmi, samimi trpečimi, ki so ostali brez svetega občinstva*. Kozmodiceji zato ne bo treba opraviti samo sinteze med trpljenjem in svetom, temveč bo morala sintetizirati tudi same ljudi, v čudovitem prizoru sprave bo morala ustvariti »človeški rod« kot subjekt zgodovine. Dostojevski je

v katolištvu in socializmu razkrinkal dva idejna tokova, ki poskušata opraviti to nalogo: »Sam današnji francoski socializem dejansko ni nič drugega kot zgolj zvestejše in doslednejše nadaljevanje katoliške ideje, njena najpopolnejša in dokončna izpolnitev, tragičen rezultat, ki se je izoblikoval skozi stoletja. Kajti francoski socializem dejansko ni nič drugega kot *nasilno* združevanje ljudi – ideja, izvirajoča še iz antičnega Rima in nato v celoti ohranjena v katolištvu« (Berdajev, 2011: 137). Socializem in katolištvo sta enotna v zamisli, da bodo nekoč, ko bo zgodovina človeškega trpljenja končana, ljudje morali skočiti drug drugemu v objem in si pred svetlim pročeljem novega kraljestva odpustiti vse krivice ter pozabiti na vsa trpljenja. »Osirotni ljudje bi se nemudoma začeli tesneje in prijazneje stiskati drug k drugemu; prijeli bi se za roke, ker bi sprevideli, da zdaj samo še oni pomenijo vse drug drugemu,« (Dostojevski, 1986: 285) pripoveduje Versilov v refleksiji ob »Akisu in Galateji«. Toda ta sinteza bi ne bila nikdar popolna, če bi ne združila tudi zločinca in žrtev, zločinca in trpečega, ki si morata naposled skočiti v objem: »Saj razumem, kako silno se mora stresti vesoljstvo, kadar se vse, kar je na nebu in pod zemljo, zlije v en sam hvalni glas in vse, kar živi in kar je živelo, zakliče: 'Pravičen si, o Gospod, zakaj tvoja pota so se pokazala!' In šele kadar se mati objame z mučiteljem, ki je svoje pse poslal raztrgat njenega sina, in vsi trije s solzami vzklignejo: 'Pravičen si, o Gospod!' – takrat, kakopak, takrat bo nastala vsa slava spoznanja in vse se bo pojasnilo« (Dostojevski, 1979b: 286).

Toda sredi tega svetlega prizora nenadoma zazeva neka spačena grimasa, porogljivi in nazadnjaški obraz, ki hoče tej »kristalni palači pokazati osle« (Dostojevski, 1979c: 357). »Morda je res,« nam govori glas iz podtalja, »da je bilo potrebno moje življenje, življenje atoma, da je lahko bila dosežena kaj vem kakšna vsesplošna harmonija v celoti, (...) ravno tako kakor je dan na dan potrebno kot žrtev življenje množice živih bitij, brez katerih smrti bi preostali svet ne mogel živeti.« (Dostojevski, 2004: 419) Da bi lahko svet zasijal v svoji polni slavi, je morala preteči cela zgodovina trpljenja. »A vidiš, prav tu je kavelj, prav v to nočem privoliti. (...) Morda se res zgodi, da – če sam doživim tisti trenutek ali pa vstanem od mrtvih, da ga vidim – da nemara tudi jaz vzklidem z vsemi drugimi vred ob pogledu na mater, ki se bo objela z mučiteljem svojega otroka: 'Pravičen si, o Gospod!' – a moja volja ni, da bi takrat vzklikal. Dokler še utegnem, se hitim zavarovati pred tem, in zato se popolnoma odpovedujem tej višji harmoniji.« (Dostojevski, 1979b: 286) Če popolna sreča človeštva zahteva, da je treba oprostiti neko prizadejano trpljenje – ne nujno cele zgodovine človeških muk, dovolj je že samo »ena solzica tistega edinega, do smrti izmučenega otroka« (Dostojevski, 1979b: 286) –, potem bo podtalni človek zavnil takšno spravo in raje obdržal trpljenje nemaščevano, neporavnano, neupravičeno. *Toda s tem se bo moral nujno odvrniti od »sveta« ali »svetovne zgodovine«, ki ni za Dostojevskega nič drugega kot sfera vidnosti, v kateri se trpljenje razodene in izstopi iz notranjosti, da bi s tem prešlo v red poravnave.* Ko trpljenje preide v vidnost, postane »nikogaršnje«, nihče se več ne more spomniti, ali je trpel umorjeni otrok, njegova mati ali celo morilec sam; zato se lahko v čudovitem prizoru začne prosto distribuirati med obličji, ki so zato poravnana med seboj, »spravljena«. Pri Dostojevskem je svet nerazločljiv od ideje kozmodiceje, dogaja se kot proces lastnega upravičenja, v katerem trpljenje resnično vedno znova *nastopi*, toda ker »nastopi«, nujno tudi *vstopi v vidnost*, in ker »vstopi v vidnost«, se po nujnosti tudi *poravna*. Natanko ta »*dikē*«, natanko ta poravnava kozmodiceje, sproži v podtalnem človeku »upor«, če znova uporabimo besedo Ivana Karamazova. Trpljenja namreč ni mogoče distribuirati med obličji, nam odgovarja podtalni človek, nikoli ga ne moremo porazdeliti med liki v prizoru, saj je bistvo trpljenja prav v tem, da trpečega *loči od sveta vidnosti in s tem tudi od vseh drugih*. To je globoki nauk patetike Dostojevskega: trpljenje ni afekt, ki bi ga notranjost trpela zgolj naključno, *temveč se kot neka notranjost, ločena od*

<sup>11</sup> »Trdno sem prepričan, (...) da je vsaka zavest sploh bolezen. (...) Bolj ko sem se zavedal dobrega in vsega 'lepega in vzvišenega', globlje sem se pogrezal v svoje močvirje in bolj sem bil pripravljen potoniti v njem. Poglavitna poteza pa je bila v tem, da vse to nekako ni bilo v meni po naključju, temveč je nekako kar moralo biti tako.« (Dostojevski, 1979c: 332–333)

<sup>12</sup> Na tem mestu se močno opiramo na analize Michela Henryja: »Nemoč občutja, ki se naznanja in dovrši v trpljenju, je nemoč občutja v razmerju do samega sebe, njegova nemoč, da bi prekinil vez, ki ga je priklenila nase, vez identitete, kjer je njegova vsebina dana takšna, kot je« (Henry, 2003c: 592; glej tudi Henry, 2003a: 143–156; Henry, 2003b: 159).

<sup>13</sup> Natanko zato je po Dostojevskem tudi nemogoče odpustiti trpljenj drugega: »In naposled, nočem, da bi se mati objemala z mučiteljem, ki je s psi raztrgal njenega sina! Ne sme mu odpustiti! Če hoče, mu naj odpusti zase, naj odpusti mučitelju svojo materinsko bol; toda trpljenja svojega raztrganega otroka nima pravice odpustiti, ona ga ne sme odpustiti mučitelju, tudi če bi mu ga odpustil otrok sam!« (Dostojevski, 1979b: 287).

*vidnega sveta, rodi natanko skozi izkustvo trpljenja.*<sup>11</sup> Samo skozi trpljenje je »sebe« mogoče izkusiti kot absolutno notranjost, ki je ni mogoče delegirati na nekoga drugega ali prikazati v vzvišenem prizoru končne sprave. Zato se vsaki zavesti njeno trpljenje daje kot afekt, ki ga lahko bistveno trpi samo ona sama, in ki zato bolj in bolj postaja tudi *njeno samoobčutenje, njena individuacija, njena ločitev od sveta.*<sup>12</sup> Medtem ko je vsa druga občutja mogoče delegirati na druga obličja, zavest v trpljenju prvič izkusi neodpravljlivo dejstvo, da je »ona sama«, pri čemer moramo upoštevati oba pomena besede: da je zavest »ona sama« v smislu »prav nje same« (v smislu njene *haecceitas*) in »ne nikogar drugega«, ter da je zavest »ona sama« v pomenu ločenosti od vseh drugih, v pomenu individuacije.<sup>13</sup>

Zato se podtalni človek ne more sprijazniti z nobenim poskusom, da bi absolutno notranjost izkušnje trpljenja sintetizirali z idejo sveta vidnosti, ki za Dostojevskega vselej pomeni igro *distribucije ali poravnave afektov*. Ta upor podtalja je najjasneje izražen v izpovedi jetičnega gimnazijca Ipolita: »Če ste mi že dovolili, da sem se zavedel, da 'sem', kaj mi potlej mar, da je svet ustvarjen z napakami in da bi drugače sploh ne mogel biti?« (Dostojevski, 2004: 419). To pomeni: ker se mi v trpljenju daje absolutno neprenosljiva izkušnja moje notranjosti, ne morem privoliti na noben poskus, da bi to trpljenje uveržili v harmonični red vidnega sveta. Podtalnemu človeku ni mar za kozmodicejo, ki trdi, da bi svet ne mogel obstajati brez njegovih muk, toda nič bolj se ga ne dotaknejo besede »katolištva in socializma«, ki ga

poskušata tolažiti z obljubo končne poravnave ali maščevanja njegovega trpljenja – kajti kako bi lahko poravnali krivico, ki ga je *izvzela vsemu*? Katera skupnost in čigav objem bi lahko dosegla trpljenje, ki lahko obstaja *zgolj tam, kjer je trpeči on sam in ločen od vseh drugih*? Podtalni človek je zavrnil – vendar ne samo on, temveč tudi Dostojevski, ki v teh vrsticah že pogosto govori v svojem glasu – to poslednjo formo svetovne zgodovine, ki poskuša nevidno bistvo trpljenja sintetizirati z vidnostjo prizora, trpečega z zločincem, notranjost s svetom. Toda ne smemo se zmotiti: na tem boju ni nič tragičnega, celo v točki svojega upora se ne bo podtalni glas transformiral v tožbo, ki je še vse preveč lepa, preveč *svetna* oblika govorice, temveč bo raje še naprej govoril v svojem porogljivem in nizkotnem tonu. Ne *fiat justitia, et pereat mundus*, daleč od tega, se nam smeje iz podtalja. »Naj se svet podre, samo da bi jaz lahko pil svoj čaj!« (Dostojevski, 1979c: 435).

★

Dostojevski je moral izumiti novo, podtalno govorico, da bi lahko v glas prelil čisto notranjost trpljenja. Zdaj vidimo, kaj je poglavitna poteza tega diskurza: podtalna govorica ne sme nikoli opraviti sinteze, nikoli ne more, rečeno z besedami iz *Krotkega dekleta*, »zbrati misli v eno točko«. Dramski prizor Dostojevskega je moral sintetizirati obličje Aglaje Ivanovne z obličjem kneza Miškina, da bi lahko med njima porazdelil afekte, sintetizirati je moral idejo sveta s trpljenjem, da bi lahko udejanjil končno poravnavo med liki romana in porazdelil trpljenja v najboljši meri.

Toda izvesti je moral tudi poslednjo sintezo, sintezo literarnega dispozitiva, ki celotno gibanje prenosa in porazdelitve afektov umesti v končno obliko jasno strukturirane pripovedi, v »prizor« ali »zborovanje«. To je tudi najgloblji, dramaturški ali moralični smisel sinteze: *sinteza prikliča na plan pretekla trpljenja, da bi jih postavila v razmerje s sedanjimi trpljenji in odpuščanji ter jih s tem poravnala*. Gledano filozofsko ni bila sinteza nikoli nič drugega kot to: dejanje, s katerim ponovno obudimo nekaj preteklega, da bi ga primerjali, pretehtali in poravnali s sedanjim in v tem smislu tudi *dokončno opravili z njim*. In ko rečemo, da podtalna govorica ni sposobna izvesti sinteze, imamo v mislih natanko njeno nesposobnost, da bi sklenila svojo pripoved in *opravila s trpljenjem*.<sup>14</sup> Zato je temeljna poteza podtalnega glasu prav njegovo nenehno zastajanje, zatikanje in jecljanje, ki od časa do časa prekine tok literature Dostojevskega, upočasni njen frenetični tek in prekine suspenz njenega zapleta. Ta modalnost pisanja Dostojevskega je poznana vsem njegovim bralcem, slišimo jo lahko v nerodni govorici nižjih uradnikov, pri Goljadkinu ali Devuškinu, ko poskušata poročati o svojih nejasnih sramotah, zasledimo jo lahko v krčevitih izpovedih Kirillova in Ipolita, ki še ne moreta »opraviti s svojim življenjem«, toda najdemo jo tudi v razpravah Ivana Karamazova in podtalnega človeka, trpečih mislecih podpodja. Tem govorcem je skupna njihova nezmožnost, da bi v napredovanju svojega govora dokončno opravili z nekim neimenovanim trpljenjem ali nizkotnostjo, ki se nenehno vračata v njihov govor in preprečujeta njihovu glasu, da bi se lahko kadarkoli transformiral v obličje, vstopil v dispozitiv

pripovedi ali se sprijaznil s svetom. *V tem zastajanju njihovega govora se izraža vztrajanje v trpljenju, njegovo poglobljanje ali samopovzročanje, s katerim smo opredelili notranjost podtalja*.<sup>15</sup> Vsa dela Dostojevskega so prepredena s tem jecljavim glasom, ki notranjosti ne izraža več v formi literarnega dispozitiva, niti je ne posreduje v svetlem prizoru končne sprave, *temveč neposredno je notranjost, neposredno je vztrajanje v trpljenju, neposredno je samo izgubljanje sveta*.

Dostojevski se je povsem zavedal, da ta nova govorica, ki ne more nikoli opraviti sinteze ali »zbrati misli v eno točko«, zahteva nova literarna sredstva, novo tehnologijo pisanja. V predgovoru h *Krotkemu dekletu* beremo: »Mož je zmeden, ni še uspel zbrati svojih misli. Hodi po svojem stanovanju in se trudi osmisliti to, kar se je zgodilo, trudi se 'zbrati misli v točko' ... Če bi ga lahko poslušal in zabeležil stenograf, bi vse skupaj izpadlo precej bolj hrapavo in neobdelano kot pri meni, a zdi se mi, da bi psihološka zaporednost ostala enaka.« Toda »prav ta misel o stenografu, ki bi vse zabeležil (...), je tisto, kar v tej povesti imenujem fantastično« (Dostojevski, 2007a: 81–82). Fantastična podmena, ki jo je moral Dostojevski privzeti pri stenografiranju podtalnega človeka, je natanko možnost, da je lahko nekdo *ob njem* kot priča njegovega glasu. Najbolj fantastična je domneva, da lahko njegovi notranjosti prisluhne avditorij, da se lahko pred njegovim obličjem znajde poslušalec, da lahko njegovi zapiski naletijo na bralca, s katerim bi se podtalni človek mogel sprijazniti. Fantastični smo mi, priče izgubljanja sveta: »Seveda sem si vse te vaše besede izmislil« (Dostojevski, 1979c: 359).

<sup>14</sup> Ta nesposobnost moralčne odprave se pri podtalnem človeku kaže kot nezmožnost maščevanja. »Rekel sem: človek se maščuje, ker se mu zdi to pravično. Se pravi, da je našel prvotni vzrok, da je našel podlago, in ta je: pravičnost. Potemtakem je na vse kraje pomirjen in posledica je, da se tudi maščuje mirno in uspešno, ker je pač prepričan, da dela nekaj poštenega in pravičnega. Glejte, jaz pa ne le ne vidim v tem nobene pravičnosti, tudi nobene čednosti ne najdem v tem; če se bom torej polotil maščevanja, se bom kvečjemu iz gole hudobije. Hudobija bi kajpada lahko vse premogla, vse moje dvome, in tako bi jo seveda čisto lahko vzel namesto prvotnega vzroka ravno zato, ker sploh ni vzrok. Ampak kaj neki naj napravim, če v meni niti hudobije ni.« (Dostojevski, 1979c: 341)

<sup>15</sup> To nenehno zastajanje ali nezmožnost, da bi dokončno opravili z neko nizkotnostjo, Dolar opredeli kot temeljno značilnost notranjega govora kot takega: »V mislih pogosto premlevamo besede, ki so pogosto povsem trivialne, slučajne, a se jih ne moremo otresti – obtičale so v našem duhu, in notranjemu govoru je nemara lastno prav določeno obtičanje« (Dolar, 2011: 181).

## Literatura

- AGAMBEN, G. (2005): *Profanazioni*. Rim, Nottetempo.
- BAHTIN, M. M. (2007): *Problemi poetike Dostojevskega*, Ljubljana, LUD Literatura.
- BERDJAJEV, N. A. (1998): *O človekovi zaslužjenosti in svobodi*. Celje, Mohorjeva družba.
- BERDJAJEV, N. A. (2011): *Svetovni nazor Dostojevskega*, Celje, Mohorjeva družba.
- CATTEAU, J. (1982): Du visionnaire de l'humanité au romancier de l'homme. V *Dostoevsky Studies* 3: 53–60.
- DELEUZE, G. (1985): *Cinéma 2. L'image-temps*. Pariz, Minuit.
- DOLAR, M. (2011): Neznatni zamik. *Problemi* 9/10: 167–198.
- DOSTOJEVSKI, F. M. (1979a): *Bedni ljudje; Dvojnik; Netočka Nezvanova*. Ljubljana, DZS.
- DOSTOJEVSKI, F. M. (1979b): *Bratje Karamazovi*, drugi zvezek. Ljubljana, DZS.
- DOSTOJEVSKI, F. M. (1979c): *Zapiski iz mrtvega doma; Zapiski iz podpodja*. Ljubljana, DZS.
- DOSTOJEVSKI, F. M. (1979d): *Besi*. Ljubljana, DZS.
- DOSTOJEVSKI, F. M. (1979e): *Stepančkov in njegovi prebivalci; Igralec; Večni mož*. Ljubljana, DZS.
- DOSTOJEVSKI, F. M. (1986): *Mladenič*, drugi zvezek. Ljubljana, Cankarjeva založba.
- DOSTOJEVSKI, F. M. (2004): *Idiot*. Ljubljana, Založba Sanje.
- DOSTOJEVSKI, F. M. (2007a): *Dnevnik pisatelja I, Izbor kratke proze in esejev*. Ljubljana, Študentska založba.
- DOSTOJEVSKI, F. M. (2007b): *Dnevnik pisatelja II. Izbor publicističnih besedil*. Ljubljana, Študentska založba.
- GOMBROWICZ, W. (1988): *Ferdydurke*. Ljubljana, Cankarjeva založba.
- HENRY, M. (2003a): *De la phénoménologie: Phénoménologie de la vie, tome I*. Pariz, PUF.
- HENRY, M. (2003b): *De la subjectivité: Phénoménologie de la vie, tome II*. Pariz, PUF.
- HENRY, M. (2003c): *L'essence de la manifestation*. Pariz, PUF.
- JAMES, H. (1972): Pismo Hughu Walpolu, 1913. V *Henry James: Theory of Fiction*, ur. James E. Miller, 266–267. Lincoln, University of Nebraska Press.
- LEVINAS, E. (1998): *Etika in neskončno*. Ljubljana, Založba Družina.
- LUKACS, G. (1920): *Theorie des Romans*. Berlin, Paul Cassirer.
- LUKACS, G. (1985): *Dostojewski. Notizen und Entwürfe*. Budimpešta, Akadémiai Kiadó.
- MOCHULSKY, K. (2009): The Journal Epoch, Notes from Underground. V *Bloom Literary Themes: Alienation*, ur. Harold Bloom in Blake Hobby, 129–140. New York, Infobase Publishing.
- NABOKOV, V. V. (2002): *Lectures on Russian Literature*. Harcourt, Mariner Books.
- NYIRI, J. C. (1985): Einleitung. V *Dostojewski. Notizen und Entwürfe*, ur. Georg Lukács, 7–34. Budimpešta, Akadémiai Kiadó.
- SPINOZA, B. (2001): *Pisma o zlu*. Ljubljana, Krtina.