

UDK 821.163.6.09:821.161.1.09:929

Franc Zadravec

Ljubljana

IVAN PRIJATELJ IN RUSKA LITERATURA

Ivan Prijatelj pomeni logični vrh in prvi znanstveno uspešni zaključek večdesetletnih slovenskih razgledovanj po ruskem slovstvu. Ker je pisal o ruskih pisateljih polnih štirideset let, se upravičeno vprašujemo, kaj ga je mimo univerzitetnega predmetnika zavezovalo, da se je tako vztrajno vračal k njim. Odgovoriti si na to vprašanje je poglobitni namen tega zapisa.

Ivan Prijatelj represents a logical pinnacle and first scholarly successful conclusion of several decades of Slovene surveys of Russian literature. As he wrote about Russian authors for forty years, one justifiably wonders what, besides academic curriculum, compelled him to return to them with such persistence. The main goal of this article is to answer this question.

Ključne besede: Ivan Prijatelj, generacija *fin de siècle*, ruska literatura, literarno-kritične študije, oblikovanje lastnega umetnostnega nazora

Key words: Ivan Pregelj, generation of the *fin de siècle*, Russian literature, literary-critical studies, formation of one's own literary view

V drugi polovici XIX. stoletja so se slovenski pisatelji in pesniki precej ukvarjali z rusko literaturo, nekateri so se zanimali tudi za rusko literarno kritiko. Nikolaj V. Gogolj, Mihail Ljermontov, Ivan S. Turgenjev pa Lev Tolstoj in Fjodor M. Dostojevski, a nič manj Visarion Belinski in Aleksander Hercen so vplivali na iskanja in načrtovanja v slovenski literaturi. Franc Celestin je v realistični literarni program sprejel tudi stališče Belinskega, naj literatura priznava življenje, kakršno je,¹ zelo očitno se je za slovanske literature in še posebej za rusko navduševal Anton Aškerc. Tudi četverica slovenskih modernistov, Dragotin Kette, Josip Murn-Aleksandrov, Oton Župančič in Ivan Cankar, se je v devetdesetih letih močno zagrela za rusko, ukrajinsko in poljsko literaturo, predvsem za Gogolja in Dostojevskega, Puškina, Ljermontova in Koljцова, a tudi že za Maksima Gorkega. Slovenska zavzetost za rusko literaturo je naposled morala dobiti predstavnika, ki je od dijaških let do univerzitetne profesure, od leta 1896 do 1936 pisal o njej, jo vneto razlagal, svoje in slovenske simpatije do nje pa okronal s knjigama o predhodnikih in idejnih utemeljiteljih ruskega realizma ter o Dostojevskem in Tolstoju.

Ivan Prijatelj pomeni logični vrh in prvi znanstveno uspešni zaključek večdesetletnih slovenskih razgledovanj po ruskem slovstvu. Ker je pisal o ruskih pisateljih polnih štirideset let, se upravičeno vprašujemo, kaj ga je mimo univerzitetnega predmetnika zavezovalo, da se je tako vztrajno vračal k njim. Odgovoriti si na to vprašanje je poglobitni namen tega zapisa.

¹ Fran Celestin, *Naše obzorje*, LZ 1883.

* * *

Ivan Prijatelj je skupaj s Franom Grivcem v gimnazijskih letih predstavljal jedro ljubljanske dijaške rusistike.² Ob branju in študiranju ruskih klasikov je že tedaj zadel na podatek, ob katerem je hipoma začutil »skrivnostno slovansko vez«:³ pri Puškinu je srečal namreč slovenski rek »kar gospoda stori krivo, kmeti morjo plačat živo«. Josipu Murnu je veljal za človeka, ki »tako rad filozofira in razmišlja, kako se giblje svet na Ruskem«,⁴ zaradi česar ga je ta večkrat zaprosil za ruske leposlovne knjige, tudi že za Gorkega. Tudi Prijatelj je podatek, da se je spomladi leta 1898 pri Josipu Murnu srečal z Ivanom Cankarjem, ki je takoj začel pogovor o Gogolju in Dostojevskem, pripoveduje o dveh modernistih, ki sta bila vsak po svoje zagledana v oba ruska umetnika.⁵ Skratka, med tedanjimi mladimi umetniki in znanci je Prijatelj res moral veljati za privlačnega poznavalca nekaterih ruskih pisateljev. Samo tako si je moč razložiti tudi povabilo urednika Ljubljanskega zvona, naj napiše kaj o Tolstojevem romanu *Vstajenje*, pa njegove prevode Čehova in Gorkega ter eseje o njih okrog leta 1900. Nič tudi ne preseneča, da je nekaj svoje kratke pripovedne proze napisal pod vplivom Čehova in Gorkega, morda tudi Gogolja.

Prijatelj se je tudi v spisih o ruski literaturi rad prišteval h generaciji fin de siècle, k tistim umetnostnim in filozofskim iskalcem, ki so se ostro obrnili od pozitivizma in naturalizma ter se odpravili v območje duše, tudi »vesoljske duše«. Med ruskimi pisatelji je bil Dostojevski pač najbolj neizgledljiv kašipot v duševna prostranstva. Zato je tembolj zanimivo, da se Prijatelj publicistično okrog leta 1900 ni ukvarjal z njim, ampak je pisal o Tolstoju, Čehovu, Gorkem in Gogolju.

V sklopu Prijateljevih prvih ruskih študij zavzema najbolj opazno mesto *Tolstoj in njegov roman »Vstajenje«*.⁶ Takoj pa je treba dodati, da Tolstoj ni opazen le v tem sklopu, ampak predstavlja tudi prvo veliko interpretacijo tujega pisatelja in njegovega dela v slovenski literarni vedi sploh. Kratek pogled na spis o Tolstoju pove, da se je Prijatelj odločil razlagati slovstveni opus s pisateljevo človeško enkratnostjo, a nič manj tudi z narodovo posebnostjo, ki je po njegovem mnenju tako vplivna, da organizira duha, naravo in usmerjenost posameznikove in celotne narodove literature. Tolstojeva literatura se mu je razkrila kot dejanje umetnika, ki niha med нравnim zakonom in vitalno naravo, med stoicizmom in epikurejstvom. Preiskoval je avtobiografsko usledilno po njegovi glavni pripovedni prozi, sledil njegovi нравni ideji oziroma pojmovanju človekove usode, soočil njegovo literaturo z njegovo umetnostno teorijo in šele za konec vse te komponente na kratko preizkusil na romanu *Vstajenje*. Analitično sintetični zagon mu je pokazal, da hiti etični lok v Tolstojevi literaturi natančno tja, kjer je po

² Glej oba *Uvoda* Antona Slodnjaka v knjigah Ivan Prijatelj, *Izbrani eseji in razprave I, II*. Ljubljana 1952, 1953. Slodnjak je v okviru portretnega koncepta analiziral tudi Prijateljevo rusko komponento.

³ Ob svoj prevod *Kapitanove hčere* je leta 1896 pripisal biografski in literarnoinformativni sestavek o Puškinu. V beležki *Puškin in slovenski jezik* (Veda 1911) je sporočil, da je Puškin vzel ta slovenski izrek iz slovarja Antona Janeza Murka (*Slovensko-nemški in Nemško-slovenski ročni besednik*, 1832) in ga vpisal v razlago besede »kmet« ob svojem pesniškem prevodu *Slovo o polku Igorevem*.

⁴ Murnovo pismo Ivanu Prijatelju, 15. XII. 1900. – Glej tudi druga Murnova pisma Prijatelju v Murnovem *Zbrane delu II*, Ljubljana 1954.

⁵ Dr. Ivan Prijatelj, *Domovina, glej umetnik!* Cankarjev zbornik, Ljubljana 1921.

⁶ Ivan Prijatelj, *Tolstoj in njegov roman »Vstajenje«*. LZ 1900.

njegovi teoriji tudi najvišji cilj umetnosti: k popolnemu človeku. Prijatelj je posebej opozoril, da je Tolstojev misel o koristnosti umetnosti razumeti predvsem v tem, etično visokem pomenu.

O Tolstojevi literaturi in njegovem umetnostnem nazoru je obširno premišljeval in pisal vsekakor iz znanstveno spoznavnih razlogov. Prav lahko pa je videti, da mu je takšno delo narekovalo tudi duhovno in umetnostnonazorsko iskateljstvo generacije, ki ji je pripadal; ta se je morala opredeliti do avtoritete, kakršno je užival tedaj v Evropi ruski roman, še posebej Tolstojev. In res se zaključek literarno-kritične študije, še posebej pa interpretacije Vstajenja izteka že v nekakšno opredelitev za Tolstoja. Njegova literatura je človeško graditeljska, kakršna hoče biti tudi umetnost modernistov, Tolstoja zanima »gola, odkrita človeškost« ali »večno človeško«, kar vzdiguje njegovo prozo nad konfesionalne, politične in nacionalne meje. Njegova angažiranost za humanega človeka in sovraštvo do »kulturnega« človeka, ki se ravna po »filozofiji forme«, pa ni edina sorodnost med njim in modernisti. Podoben jim je tudi po svojih velikih pisateljskih čustvih: Tolstoj strastno ljubi ali pa sovraži, o čemer pripoveduje, je torej tvorni subjektivist, ne pa hladen racionalist ali celo individualist objektivistično naturalistične smeri. Kot tvorni subjektivist pa hkrati ne priznava izrastkov subjektivizma v umetnosti, tiste pretirane »subjektivnosti«, ki se pojavlja pri nekaterih modernistih. Predvsem pa je že ustvaril tisto, kar modernisti šele mislijo ustvariti: usmerja odločno k »duši«, njegov umetnostni ideal, realiziran zlasti v *Vstajenju*, je »bratsko zedinjenje človeštva«.

Z razlago Tolstojevega dela, še posebej *Vstajenja* je Prijatelj potemtakem označeval tudi smer slovenskih modernistov: vstran od pozitivistične doktrine k »pravici duše«, tisto smer, ki so jo v pesmih, Cankar tudi že v dramah in prozi, tedaj že določno začrtali. Zato je Prijatelj lahko toliko bolj samozavestno izjavil: roman *Vstajenje* je »dvignil naše cilje«.

Ko pa je v isti študiji občudoval, kako je Tolstoj zajemal iz silovite življenjske erudicije in je njegov smisel za prirodnega človeka, za lepoto stvarnosti stavil v opomin pretiranim subjektivistom, je morda tudi že slutil, da ga bo življenjska sila ruskega realizma od Puškina in Gogolja do Tolstoja in Čehova zmerom znova klicala iz zamaknjenj v lepoto, kakor so jo videli romantiki in simbolisti, k lepoti neizbegljivih življenjskih faktov.

V zapisih o Čehovu ni težko prepoznati, da je Prijatelj uporabljal za označevanje njegove tehnike takšne termine in filozofske motive, ki spadajo v tedanji impresionizem in simbolizem in potrjujejo, da je duhovno zatrdno pripadal generaciji s konca stoletja. Opozoril je npr. na poseben estetski način, ki ga je Čehov uveljavil v kratki pripovedni obliki, v črtici. Ugotovil je, da Čehov z načinom »momenta« ali z uresničnim psihološkim načelom trenutnega predstavi človeka v hipu zelo nazorno, več, »reliefneje nego cel roman, ki bi ga bil opazoval pol življenja pri njegovih vsakdanjih opravkih«. Ko je že zapisal, da so črtice in »momenti« Čehova zares kratki, je brž pomembno dodal: »a so momenti duše. Duša pa je vseobjemajoča, neskončna, večna. In zato je vtisnjen tudi v tem kratkem momentu pečat večnosti«. ⁷Trenutek in večnost, trenutek

⁷ Ivan Prijatelj, A. P. Čehov, LZ 1901. Isti, *Predgovor o Čehovu*. Posvečen Aleksandrovi. *Momenti iz spisov A. P. Čehova*. Ljubljana 1901.

in neskončna duša: v teh pojmihi sta si tedaj podajali roko dve duhovno estetski smeri, impresionizem in simbolizem, vsaj v njuni slovenski varianti. Kajti o ponazorilni moči prodornega, vseobsežnega »momenta« tedaj ni sanjaril samo Ivan Cankar, marveč je bil splošnejša sestavina slovenske umetniške zavesti.

Čeprav je Prijatelj ugalala literatura, ki je v obliki »momenta« razklenila duševna prostranstva, pa že sam obrat k Čehovu in še nekateri tedanji podatki povejo, da ni nameraval služiti samo filozofiji »večnost v trenutku«. Zelo ga je privlačevala npr. tudi povezanost ruske literature z ljudstvom, njena demokratičnost, njena parlamentarnost pri narodu, ki ni imel svojega parlamenta. Ugajalo mu je, da se je Čehov sklonil v surovo vsakdanjost, jo mirno preučeval, da se je Tolstoj iztrgal iz komilfotnosti in aristokratske osamelosti in šel v ljudstvo, da je priglasila svoje pravice tudi mlada ruska »narava«, se hotela razmahniti in izraziti, se pravi, da je »s smelim korakom« stopil v rusko literaturo tudi »bosjak«, »potepuh«, »glas življenja« – Maksim Gorki.⁷ Kot simpatijo za demokratično, angažirano literaturo si je moč razlagati tudi zapisek o pisatelju Grigoroviču. Prijatelj ga je prištel med tiste tri ruske pisatelje (Turgenjev, *Lovčevi zapiski*; Nekrasov. »s svojimi grenkimi pesmimi o usodi naroda«), ki so odkrili »mužika« in ga s svojim pripovednim in pesniškim delom izvlekli iz suženjstva. Grigorovič je po njegovem lahko napisal *Ribiče*, *Priseljence* in *Antona Goremyko*, ker je bil »barin«, a je čutil z ljudstvom, demokrat, ki je nosil v sebi ideal harmonije, kar naprej pa zadeval na disonance, na bedo, krivico, nevednost, v katerih je ljudstvo životarilo.⁸

Po študijah o Tolstoju in Čehovu se je Prijatelj napotil h Gogolju. Če ga je pri prvih dveh vodila raziskovalna težnja in iskanje avtoritativnih oporišč za lastno generacijo, je dvojni portret o Gogolju⁹ napisal kot znanstvenik in kot umetnik. Mojstrsko je združil psihoestetsko osnovo Gogoljeve literature, se pravi njegovo humoristično projekcijo življenja z njegovim mladostnim portretom, ki ga je naslikal Venezianov, ter mračnost koncepta v *Mrtvih dušah* in izza njih, kakor se razkriva tudi v »rimskem« portretu Gogolja, ki ga je naslikal Ivanov. Poznavalec literature in slike ter besedni oblikovalec sta v tem eseju našla skupno besedo, ustvarila neponovljivo delo, ki spada tako v literarno znanost kot v slovstveno umetnost.

V letih 1903–1904 je bil na študijskem potovanju v Rusiji in Franciji, pripravljal se je za »vseslovanskega literarnega historika«. ¹⁰ Velikonemški državni načrtovalci pa njegovih priprav niso marali, dunajsko ministrstvo mu je delalo težave s štipendijo. Med bivanjem v Rusiji si je načrtno in razumno širil razglede po ruski literaturi in kritiki XIX. stoletja. Omejeval se je na velike umetnike in kritike, saj je vedel, da ne sme postati »literarni« človek, ki grabi vsakovrstne literarne vesti, pozablja pa na glavno duhovno črto; omejil se je »na višine, ki se vidijo v Evropo«, vse drugo pa imel za mimoletno. Rusko kritiko je študiral v vsem njenem velikem loku od Puškinovega obdobja prek Bjelinskega, Hercena, Černiševskega in drugih demokratov pa tja do socialnega subjektivista N. K. Mihajlovskega in Rozanova ter do »marksistov in dekadentov« v devetdesetih letih, kar bi lahko pomenilo, da je prebiral tudi kaj iz Plehanova,

⁸ Ivan Prijatelj, *Grigorovič Dimitrij Vasiljevič*, LZ 1900.

⁹ Ivan Prijatelj, *N. V. Gogolj*. LZ 1902.

¹⁰ Rajko Nahtigal, *Pisma Ivana Prijatelja s študijskega potovanja 1903 do 1904*. LZ 1937. Nahtigalova pripomba, LZ 1937, str. 534.

čeprav ga ne omenja. Ruska slovstvena »sedanjost« ga je zanimala toliko bolj, ker pri nastopu »literarnega zgodovinarjenja« ni maral »biti že iz dobe«. V Moskvi je opazil, da je Rusija teh let stala »v znamenju Gorkega«, da so o njem dosti predavali in ponarodili njegovo pesem iz drame *Na dnu*, pesem, ki govori o svobodi, »o tem, da je treba upoštevati človeka kot človeka, ne pa kot stvar«. »Občudujem smelega Gorkega« v tej »mandarinski državi«, je zapisal v enem teh pisem. Enako zavzeto kot Gorkega je omenjal tudi Tolstoj in Čehov, Gogolja in Dostojevskega, tega še prav posebej, ker so ga privlačevala »čudna pota njegove jasnovidnosti«. Iz zgodovinske ruske misli pa ga je najbolj zanimalo konservativno slovanofilstvo, pač zato, ker ga je imel za »prvo celotno-konzekventno filozofsko doktrino v Rusiji, ki je preživela razne faze in tako tudi občinstvo z njo.« Pozitivizem v šestdesetih in socializem v devetdesetih letih sta se mu zdela veliko manj ruska.¹¹

Zato tudi ne preseneča, da je iz Moskve poslal spis ob stoletnici Homjakova.¹² Tudi iz njega se vidi, da ga je poleg slovanofilstva zelo zanimala ruska literarna kritika, zlasti Bjelinski, kar pač pomeni, da je že takrat veliko premišljeval o duhovnih razmerah in težnjah, v katerih se je rodil revolucionarni slovstveni realizem.

V Moskvi ni zamudil priložnosti, da poleg zasebnih strokovnih opravil pove kaj pomembnega tudi iskalcem v slovenski umetniški literaturi. Ko je pisal o drami *Češnjev vrt* A. Čehova, je opozoril namreč na svojsko dialektiko med rusko realistično literaturo in življenjem ruske družbe. Opozoril je na tipe v tej drami, ki so strnjevali tiste življenjske moči, iz katerih se je rojevala »bodoča Rusija«. Tipsko novi so bili po njegovem zlasti fragmenti vere v nekaj višjega, v srečo, v novo rusko življenje in kulturo. To so bili nastavki oseb, ki jih je Čehov po njegovem mnenju postavil proti »samovoljnemu in silnemu jerobstvu« in ki so na tretji razvojni stopnji postali že nevarni verniki in oznanjevalci vsega novega: če je drugi potomec »mužika, idiota« trgovec, je tretji že »večni študent«, nemirni iskalec. Prijatelj je posebej cenil tudi umetniško čistost Čehova, ko nobeni teh perspektivnih oseb ni naložil niti programa niti agitacije, ampak je trgovca in študenta polnokrvno individualiziral.¹³ In ravno ta umetniška čistost sociološko zasnovanega dramskega lika je skupaj z veččlenskimi razvojnimi portretom ruskega človeka od mužika do intelektualca opozarjala slovenske pisatelje, kakšna bodi prava dialektika, iz katere raste velika življenjsko realna literatura. Opozorilo pa je padlo v čas, ko je Cankar proti slovenskemu hlapčevstvu že postavil Ščuko, upornega intelektualca, proti buržuju »večnega študenta« Maksa-revolucionarja, proti konservativni duhovni potlačeni upornega prosvetitelja. Prijateljevo sporočilo se je torej ujemalo s Cankarjevo slovstveno dialektiko in jo tudi avtoritativno podprlo.

Leta 1904 je Prijatelj opisal tudi duhovni profil pariškega literarnega snovanja. Tu se je temeljiteje seznanil s francoskim simbolizmom, zlasti z idejami Mauricea Barrčesa, z njegovo napeto težnjo proč od »vtisov« k slutnji, duhu, skrivnosti ali »mističnemu razodetju Enega, Večnega«, ki ga je menda »dano slišati in videti sicer samo v duhu po dolgotrajnem strogo idejnem delu«.¹⁴ V eseju pa je razvil spet tudi zanimive misli o

¹¹ Prav tam, pismo Nahtigalu 5. junija 1903.

¹² Ivan Prijatelj, *Pismo iz Moskve. K stoletnici Homjakova*. LZ 1904.

¹³ Ivan Prijatelj, *Pismo iz Moskve. Češnjev vrt A. P. Čehova*. LZ 1904.

¹⁴ Ivan Prijatelj, *Izprehodi po Parizu*. 1. Diskurz o ulici (V Parizu 24. okt. 1904).

ruski literaturi, arhitekturi in slovanstvu ter vse to primerjal z romanskim in german-skim duhom. Ne da bi dosegel živost Gogoljevega dvojnega portreta, ko je tokrat družil literaturo in arhitekturo ter na arhitekturnem detajlu zagledal tipično potezo roman-skega, germanskega in slovanskega duha, je vendarle res, da je spet samo Prijateljeva umetniška narava mogla iz enega detajla sugestivno in prepričljivo sklepati na celotno duhovno podobo ljudstva, ki je ta tipični detajl ustvarilo. Slovanski duh se mu je v teh primerjavah najlepše razodevalo na črti Gogolj – Bjelinski – Dostojevski – Tolstoj – Čehov – Gorki in v obliki, ki potrjuje, da ta duh ne otrdi in ostari v neko modrost, ampak je njegova modrost ta, da kar naprej gradi in podira, in da je Gorki naposled lahko vzkliknil: »Človek – to je čudež.« Slovan je zato po Prijatelju večni »mladenič« in fanatik, German pa hladni razumar in skupaj z Romanom »star mornar«.

Prvo desetletje Prijateljevih razgledov po ruski literaturi je bilo po vsem navede-nem po količini in po kakovosti zelo bogato. Če izvzamemo esej o Josipu Murnu iz leta 1903 in esej *Drama Prešernovega duševnega življenja* iz leta 1905,¹⁵ je vsa večja njegova literarno-kritična publicistika veljala ruskim pisateljem. Vse desetletje je ja-sno videti, da mu je ruska literatura bila pri srcu tudi zato, ker je bila čustveno razgreta in človečansko angažirana in je taka služila kot pomembna opora tudi generaciji slo-venskih novoromantikov. Pa tudi zato, ker je bila slovanska, v čemer je videti Prija-teljevo prizadetost in zavzetost.

Ruska literatura pa mu je veliko pomenila tudi pri oblikovanju lastnega umetno-stnega nazora, saj mu je dajala bogate izkušnje o slovstveni umetnosti. Ob tej literaturi je tedaj zapisal nekaj zanimivih literarno-estetskih spoznanj, ki imajo precejšno znan-stveno vrednost. Najbrž iz lastne pisateljske izkušnje se mu je že leta 1900 izoblikovala misel, da literarni vpliv lahko rodovitno vzpodbudi, če pri sosedu ali kamor pač seže, zadene na genialnega duha oziroma na literaturo, ki se je na vpliv dobro pripravila. Lahko pa neko literaturo zmede, če zaradi narodove duševnosti in domačega slovstve-nega položaja nanj ni pripravljena. Tako se je zgodilo Francozom, ki ob svojem natura-lizmu niso bili pripravljene na npravnost ruskega romana, zaradi česar so svojega posen-timentalili in zmaličili do neokusne npravnostne pedagogike.¹⁶ Tudi v študiji o Tolstoju je zapisal nekaj literarno estetskih spoznanj, ki imajo splošno znanstveno vrednost. Takšna je misel, da je literarno delo soditi predvsem po tem, ali napravi »globok vtis« ali ne. Če ga napravi, je umetniško, ne glede na stil in obliko. Razložil je tudi dva tipa umetnika: takšnega, ki posveča vso skrb oblikovani lepoti (nekateri ruski dekadenti, Merežkovski, D'Annunzio), pisatelja torej, ki je prevzet od oblike, v kateri pripoveduje ali se izpoveduje. Drugi tip pa je prevzet od stvari, o kateri pripoveduje ali jo izpove-duje in je zato nasprotje prvega, pri katerem se ni moč »ločiti od forme«. Lev Tolstoj je npr. tako silovit izpovedovalec in mislec, da bralca ne zaposli s slogom, ampak ga priklene na dejanje. Že smo navedli, kako je vrednotil »momente« Čehova in združil impresionistično estetiko s simbolistično sliko sveta (vseobsegajoča duša). Spoznanja

¹⁵ Ivan Prijatelj, *Aleksandrov. Pesmi in romance*. Ljubljana 1903. Isti, *Drama Prešernovega duševnega življenja*. Naši zapiski 1904–1905. Ljubljana 1905.

¹⁶ Ivan Prijatelj, *Ruski roman in moderna francoska književnost*. LZ 1900. (Informacijo je napisal po študiji Zinaide Vengerove.)

o impresionističnem nazoru in stilu pa je leta 1905 dopolnil še z esejem o ruskem kiparju knezu Trubeckoju.¹⁷ Primerjal ga je s kiparji impresionisti in dokazoval, da ni razlogov, da impresionizma ne bi zagledali in priznali tudi v kiparstvu.

Do leta 1906 se je Prijatelj nakopičilo toliko spoznanj in izkušenj o tem, kaj je literarna umetnost in kaj literarna veda, da je o teh spoznanjih napisal dva spisa. Oba je v temelju spet povezal z rusko literaturo in kritiko. V prvem je opisal življenje in teoretska izhodišča literarnega zgodovinarja Aleksandra Pypina, s katerim se je v Moskvi tudi pogovarjal,¹⁸ v drugem pa je razgrnil svoj »estetični načrt«, bolj ali manj aforistično izoblikovan pogled na umetniško lepoto in na umetnost sploh.¹⁹ Istočasno vrednotenje Pypinove pozitivistične literarnozgodovinske metode in izdelava osebnega »estetičnega načrta« dokazujeta, da je v znanstvenem in umetnostnonazorskem razvoju prišel do odločilne razpotne točke.

»Estetičen načrt« je povezal z rusko literaturo tako, da si je za iztočnico izbral »definicijo« lepote iz romana Dostojevskega *Bratje Karamazovi*. S trditvijo, da umetnost ni surogat resničnosti ali pa celo reprodukcija resničnosti, da umetniška imaginacija ali domisljivost ni onemogel odsev resničnosti, s to trditvijo pa je posredno zadel tudi ob estetiko Černiševskega, Pypinovega bratranca. Dostojevski mu je definiral lepoto kot enoto, v kateri žive skupaj vsa nasprotja in protislovja. To enoto je Prijatelj povezal z vesoljsko »praenoto«, estetsko lepoto je izvajal iz »Enote« ali nekakšne vesoljske duše. Trdil je, da »Enote« ne doseže razum in da jo obvlada le stopnja duha, kjer sodeluje tudi čustvo in kjer namesto resnice nastopi nadresnica: »pulchritudo, quae est supra verum«. Vesoljsko lepoto pa lahko odpre le simbol, ki pretresa celega človeka, »da drhti ves v soglasju z osnovnim tonom večne harmonije«. Zato imenuje Valerij Brjusov umetnost »ključ skrivnosti«. »Enoto«, »Absolutum« je po Prijatelju torej odkrivati z duhom-čustvom, ta je »edini organ, ki z njim doznavamo božanstvo«, čustvo potrjuje individualnost in je »nezmotljivi kažipot«. Lepoto je izvajati iz »Misterija«, ne iz sistemskih »idej«, iz »dogmatičnega spiritualizma« in »dogmatičnega materializma«. Toda razdalja med pozitivističnim »dokumentom« in »ključem skrivnosti« je tako velika, da je v njej kaj lahko zagledati Prijateljev izraziti idealistični estetski nazor, se pravi vendarle neko bolj ali manj sistemsko idejo. Že nemška romantična estetika je umetnost definirala kot pojav brezkončnosti v končnih oblikah, umetnostno težnjo po lepoti pa kot visoki cilj, ki presega potrebe in zahteve vsakdanjosti. Po svoje so to miselnost najprej gojili predstavniki načela umetnost zaradi umetnosti, E. A. Poe, Charles Baudelaire, Oskar Wilde in francoski simbolisti, vsi ti so trdili, da lepota obstaja kot Absolutum, kot nadresnica in umetnikova edina naloga je pričarati jo v svoje delo. To estetsko miselnost je priznal tudi Prijatelj in jo deloma povezal tudi s krščansko estetiko, saj je samo zato eseje lahko končal s stavkom: »Inquietum cor meum, Domine, donec requiescat in Te.«

V tem sklopu pa je postala vloga Dostojevskega zelo negotova. Pri njem je lahko dobil oporo za trditev, da lepote ni mogoče izvajati iz sistemskega svetovnega nazora,

¹⁷ Ivan Prijatelj, *Knez Pavel Trubeckoj*. LZ 1905.

¹⁸ Ivan Prijatelj, *Aleksander Pypin*. LZ 1906.

¹⁹ Ivan Prijatelj, *Perspektive. Estetičen načrt*. LZ 1906.

iz dogmatizirane miselnosti; nanj se je mogel sklicevati, ko je trdil, da jo je moč doživeti le s čustvom, kot emotivno moč in zato le subjektivno. Proti Dostojevskemu pa je ravnal, ko lepote ni zadržal v mejah človekovega stvarnega življenja, kajti za Dostojevskega je lepota sicer skrivnost, vendar skrivnost človeškega srca, posajena v realne življenjske zveze, razpeta med poloma dobrega in zlega, ubranega in pošastnega, je »strašna in grozna stvar«. Idealistično pojmovana lepota pa je v »estetskem načrtu« nasprotovala tudi prirodnosti ruskega realizma, ki ga je Prijatelj tako cenil. Se je naš mislec tega zavedal, ko ruskih pisateljev, razen Dostojevskega, v načrtu sploh ni omenil? Tudi ti niso priznavali, da bi lepota obstajala zunaj človeka, v »Enoti«, in bi jo umetnik s posebnim čustvom in smislom za oblike le pričaral v svoje delo. V estetiki ruskega realizma od Gogolja do Tolstoj in Dostojevskega je lepota pojav človeškega življenja in prirode, je moč, s katero človek pregnete, presvetli in kristalizira življenjsko in predmetno snov, da ta kot estetsko-moralna moč človeka učlovečuje. Prijatelj je natančno vedel, da ima umetnost poleg subtilne naloge, da služi namreč čisti življenjski moči človeštva, tudi naloge, ki so povezane s človekovim družbenim življenjem zdaj in tukaj. Dobro je poznal ves tisti ruski realizem, ki je včasih tudi z distanco do socialistične ideje, a s kritično sliko razmer pripravljajl prevrat v ruski družbi, poznal Belinskega, odločnega nasprotnika (v drugi fazi) umetnosti zaradi umetnosti oziroma nazora, da se umetnik ne meni za vsakdanje človeške stvari, ampak služi abstraktni lepoti. In vendar je ob estetičnem razmišljanju in načrtovanju vsaj za hip zdvomil nad »bosjakom«, ki ga je sicer tako občudoval. Ko je Minka Govekarjeva izdala knjigo »Ruska moderna«, v njej pa objavila tudi Gorkega, je namreč odločno protestiral. Menil je, da pod tak naslov nikakor ne spada Gorki s svojimi somišljeniki, ki jih zanimajo »bolj socialni fakti nego umetniški proizvodi«, ampak sodijo sem pesniki, ki iščejo »novodobno dušo«, tudi Andrejev z *Rdečim smehom*, skratka, ruski simbolisti.²⁰

Leta 1906 se je še enkrat prištel h generaciji s konca stoletja, k sanjarskim modernistom, ki so priznavali svobodno, individualno doživljanje in upesnjevanje »večne harmonije« oziroma se poglobljali v duševne kamrice. Obenem pa je priznal, da se ni mogoče upirati navalu stvarnosti objektivnega sveta, ki pritiska na zavest. Zato je odprto pozdravil novo, tako imenovano »empirično« generacijo, ki je tega leta vsaj deklarativno napovedala več smisla za konkretno, zgodovinsko stvarnost slovenskega ljudstva. Zavzel pa se je za sintezo obeh idealov, stvarnega in idealnega, za nov nazor, ki ga je imenoval »kritični idealizem« (*Wirklichkeitsidealismus*). In spet je pri Rusih dobil pobudo in potrdilo za takšno sintezo. Menil je, da se je kritični idealizem razvil pri Rusih »naravnost iz marksizma«, da je njihov novi idealizem na dnu ohranil pridobitve »materialnih, ekonomskih in znanstvenih prizadevanj«.²¹ Zanimivo bi bilo vedeti, na katere ruske novoidealiste je mislil, mogoče na Aleksandra Bogdanova in druge empiriokriticiste. Vsekakor na takšne, ki so z njim vred trdili, da filozofskega idealizma ni moč zanemarjati, ker se tudi najbolj ekzaktna veda, matematika, ustavlja pred skrivnostmi in je zato resnica enako skrivnostna kot lepota. Povrh je Prijatelj našel v kritičnem

²⁰ Ivan Prijatelj, *Minka Govekar, Ruska moderna. Novele in črtice*. Ljubljana 1905. LZ 1906.

²¹ Ivan Prijatelj, *Iz naroda za narod! I. shod narodno-radikalnega dijaštva* od 5. do 8. kimavca 1905 v Trstu. LZ 1906.

idealizmu dovolj prostora tudi za čustvo, torej za vrednoto, s katero so nastopali modernisti.

Po tej estetsko teoretski poglobitvi ali nujnem miselnem obračunu se je vrnil k literaturi. Tri leta je prevajal Puškinovega *Jevgenija Onjegina* (prevod je izšel leta 1909).²² Joža Glonar je o prevodu pisal sicer kritično, vendar tudi s priznanjem in še z opombo, da je spremno besedo napisal »znanstvenik in poet«.²³ Prijatelj je torej vsaj približno ustvaril, kar je leta 1907 zahteval: da je Slovencem treba dajati »v roke umetniško dovršene prevode svetovnih del s samostojnimi znanstvenimi literarnokritičnimi biografijami«.²⁴ Vsaj približno zato, ker njegova opomba ob študiji²⁵ daje vedeti, da je hotel o Puškinu napisati vsaj tako obsežno študijo, kot jo je ob romanu *Vstajenje* napisal o Tolstoju, predvsem pa z veliko obsežnejšim razgledom tudi po tedanji ruski in zahodnoevropski romantični estetiki in literaturi. Omejitev založnice mu je bila neprijetna zato, ker ni mogel izpolniti lastne znanstvene zahteve iz leta 1907, še bolj pa zato, ker je prevode ruskih in vsakršnih velikih umetnin štel za posebne kulturne dogodke in priložnosti, ob katerih je bilo moč osvetliti tudi marsikakšno slovensko kulturno in literarno vprašanje in težnjo. Takšen odnos do prevodov dokazuje npr. tudi ogorčenost, s katero je leta 1911 zavrnil pisca v Slovincu,²⁶ ker si je drznil Gogoljevega *Tarasa Buljbo* označiti za »rokovnjaško storijo«, ko vendar skozi vso umetnino sije romantična žarovitost ali »misterij človeškega bitja«, »skrivnostno razpoloženje, ki je glavni junak vsake prave poezije«, sije »mistična sila – genija«. Nasproti obrekovalcu je postavil zahtevo, naj se mladi pisatelji gredo ravno h Gogolju učiti, česar slovenski literaturi primanjkuje: »Široke, smeje poteze; naj bi iz nje pili silo in moč izraza – čustva«.²⁷

Tudi leta 1911 se je skoraj slovesno izrazil o ruski literaturi ter jo znova doživljal kot veliko in kot »slovansko«. Samo iz intimnega razmerja do nje je ob Tolstojevi smrti lahko zapisal: »In zato je Tolstoj kulturno izpričevalo Slovanov pred velikim svetom.«²⁸ In če je ob Gogolju pripomnil, kam bi bilo treba hoditi »v šolo«, je zdaj usmerjal z občudovanjem tega, kar je pri Tolstoju imenoval »ogromna sila zavesti življenja, ona neizrabljena, vseobjemajoča pramoč«, »strastna težnja po enostavnosti, preprostosti, prirodnosti in resničnosti življenja – ta večni ideal Tolstega!« Občudoval je njegov smisel, da stvari ne pokaže toliko po invenciji ali iz domišljije, ampak iz neposrednega občutka življenja, in se skliceval tudi na Turgenjeva, Dostojevskega in Strahova, ki so opozarjali na moč Tolstojevega realizma. Prijatelj je sicer jasno videl, da je končna podoba Nehljudova v romanu *Vstajenje* le »preoblečena ideja«, vendar je vztrajal pri misli, da se Tolstoj mislec ne loči od Tolstoja umetnika, da sta v njem združena v eno,

²² Aleksander Sergejevič Puškin – Ivan Prijatelj, *Jevgenij Onjegin*. Roman v verzih. Ljubljana 1909.

²³ Joža Glonar, A. S. Puškin – I. Prijatelj, *Jevgenij Onjegin*. LZ 1910. I. Prijatelj, *Slovenski prevod »Jevgenija Onjegina«*, LZ 1910. (12 Prijateljev zbornik)

²⁴ Ivan Prijatelj, *Prevodi iz svetovne književnosti*. III. L. N. Tolstoj – Minka Govekar, *Moč teme*. LZ 1907.

²⁵ Kot pod 23, str. 197: *Puškin in njegov roman*. V malo orientacijo slovenskim čitateljem »Onjegina« sestavil dr. Ivan Prijatelj. Glej opombo pod črto!

²⁶ N. Gogolj, *Taras Buljba*. Anonim. Slovenec, 14. XII. 1910, št. 284. (Nepodpisani pravi, da je »povest plod ukrajinomanije«, kozaštvo pa primerja »z našim rokovnjaštvom«).

²⁷ Ivan Prijatelj, N. V. Gogolj – VI. Levstik, *Taras Buljba*. Veda 1911.

²⁸ Ivan Prijatelj, *Tolstoj*. Veda 1911.

da je » način njegove umetnosti strogo realistična adekvatnost, združena z iskanjem in finim odkrivanjem njenih psihičnih medsebojnih zvez«, da je »Tolstoj vselej preiskoval kot poet ne z razumom, ampak s čustvom, z ono njegovo mogočno zavestjo življenja«.

Nato je sodobno rusko literaturo, smeri po simbolizmu, spremljal bolj po študijah Valerija Brjusova,²⁹ kakor z avtopsijo. S povzetki je obveščal o ruskem futurizmu (Igor Severjanin, Vladimir Majakovski) in drugih imenih, začetnikih literarnih preusmeritev tik pred svetovno vojno. Brjusovu je v novih težnjah priznaval najvišje mesto in enako pomembno vlogo za rusko literaturo, kakor sta jo v zahodnih imela Rihard Dehmel in Emil Verhaeren. A to sta bila dionizijska tipa, Brjusov pa apolinik, ki je napovedoval obnovo klasične umetnosti, dobo »neoklasicizma«.

Ko je kot desetletni raziskovalec slovenske literature in kulture XIX. stoletja moral znanstveno opredeliti glavni predmet svojega dela, tj. pisatelja in umetnika, se je leta 1917 ponovno zatekel k idejam v ruski literaturi; ko se je odločil določiti najbolj občutljivo, a tudi najgloblje vprašanje literarne vede in kritike, merilo namreč, kako ločiti umetnost od literature, pesnika od občana, je ravno v njej spet našel zanesljivo oporo. Kot merilo za umetnika mu je spet poslužila definicija lepote iz Bratov Karamazovih, zdaj je navedel ves miselni motiv in ga izbral za moto eseja.³⁰ Drugega, občana, mu je pomagal opredeliti Visarion Bjelinski. Ko je ločeval prave umetnike, je Prijatelj izhajal kajpada tudi iz Nietzschejeve ločitve dveh umetniških tipov, apoliničnega in dionizičnega (*Die Geburt der Tragödie*). Toda slej ko prej je priznaval, da ga je tudi glede pravega dvovrstnega umetništva vodila prav Dostojevskega misel o lepoti, ki jo je moč vzporediti tudi z Nietzschejevima poloma. Sicer pa je na sorodnost obeh pobud opozoril tudi eksplicite, ko je nahajal v Nietzschejevi razlagi drobceno opombo za »preučevalca umetniškega ustvarjanja« in ko je takoj dodal, da se v njej »odkrivajo vidiki v najskrivnostnejša – v smislu Dostojevskega – snovanja človeške duše«, nekoliko dlje pa še ponovil, da sta apolinična in dionizična smer, v katerih strema človeško hrepenenje po lepoti, združeni pri genijih, pri njih sta si »nebo in pekel« blizu (»,tu se bregovi stikajo, tu vsa protislovja skupaj žive«, je rekel veliki mag Dostojevski«). Ko pa je kritiku predlagal, da ne sme biti pozoren le na obliko, na »estetično lepoto« in da naj se ne izgublja le v estetskem, v raznih estetikah, je opozoril na Bjelinskega, ki je dejal, da je umetnost »npravna socialna sila«. Skratka, na obeh najbolj občutljivih točkah vrednotenja literarnih umetnin, na estetski in etični, je postavil spoznanja ruskih pisateljev.

Zadnji vzpon ob ruski literaturi je napravil v letih od 1921 do 1925. Poleg literarnozgodovinskega pomena je bil ta vzpon zanj zanimiv tudi zato, ker je moral zdaj natančneje opisati tudi takšne estetske vrste, kot sta romantika in realizem, pa še svojski realizem Dostojevskega.

Najprej je mimogrede, a v bistveni psihološko-estetski točki omenil Gogolja in Dostojevskega. V eseju o Ivanu Cankarju je zapisal namreč, da je velikokrat razmišljal o tem, kako je Cankar brat tistega Gogolja, ki je pisal o »smejočih se kraguljčkih in žvižgajočem biču« in kako ga je vezalo z Dostojevskim »brezkončno romanje po tihih katakombah srca« (*Podobe iz sanj*). Tistega svojega generacijskega sodobnika, o

²⁹ Ivan Prijatelj, *Današnji dan ruske poezije*. Veda 1912. Isti, *Nove smeri v ruski literaturi*. Veda 1913.

³⁰ Ivan Prijatelj, *Pesniki in občani*. LZ 1917.

katerem je leta 1903. pisal iz Moskve, da postaja »vedno bolj malenkostno liričen«³¹ (»strašno se je zožil in zapredel v svet svojih čustev. In ti so pogosto taki, da drugega ne zanimajo, ampak naravnost odbijajo«), tega sodobnika je zdaj brez obotavljanja postavil ob največje ruske umetniške avtoritete. Hkrati pa je še v tretje navajal Dostojevskega misel o lepoti in dejal, da je tudi Cankar ustvarjal sintezo harmonije in disonance, lepoto tedaj, v kateri »vsa protislovja skupaj žive«, kot je prav takšno lepoto ustvarjal Dostojevski.

Ruski pisatelji so Prijatelju pomagali tudi v drugih zvezah dokazovati njegove teoretske zamisli in posplošitve. Tako npr. tedaj, ko je zarisal splošno podobo nove romantike ali »moderne«. Tolstoja in Dostojevskega je ob tej priložnosti štel med tiste duhove, ki so to smer pobudili in vplivali na njene predstavnike. Tolstoj je vplival s svojo »pristno rusko nadrealistično zmožnostjo, gledati človeku v srce in ga karakterizirati od zunaj na znotraj«, a tudi s čustveno angažiranostjo. Dostojevski pa je vplival na moderniste s svojimi »brezprimernimi dušeslovnimi študijami bolestin osebniosti, vplivajočimi kot razodetja, s svojimi opisi in analizami vedno novih, moderno kompliranih, neprestano se izpreminjajočih, vsak hip drugačnih, elementarno mogočnih, a neskončno finih duševnih prelivov«.³²

V tem obdobju je svoje poznavanje ruske literature, še zlasti realistične, sistematiziral v publikacije oziroma v predavanja na univerzi. Prvi sad tega dela so bili *Predhodniki in idejni utemeljitelji ruskega realizma*, knjiga³³ torej, ki je v posameznih členih nastajala že vrsto let, vsaj od Prijateljevega študijskega bivanja v Moskvi. Drugi val študij o ruskih realistikah je dobil končno obliko v predavateljskem letu 1924–1925; tedaj je Prijatelj predaval npr. o pesniku Fjordu Ivanoviču Tjutčevu, napisal novo študijo o Čehovu, predvsem pa študijo o Dostojevskem.³⁴

V knjigi je izšla le daljša študija o Gogolju, drugo besedilo pa se ukvarja z rusko literarno kritiko in njenimi filozofskimi osnovami, tudi s početki slovanofilstva, posebej podrobno pa razčlenjuje kritične ideje in stališča Bjelinskega in Aleksandra Herceva. Študije iz leta 1924–1925 obravnavajo predvsem literarno umetništvo. V njih se je izognil podrobnosti, zato pa toliko izčrpnje opisal osnovna čustva in poglede na svet umetnikov, ki jih je obravnaval. Tudi v teh študijah je kdaj pa kdaj navedel estetske sodbe Bjelinskega, povzel je tudi njegovo definicijo romantike, da je ta namreč »svet poletov proti brezkončnemu«. Menil je, da je ruski kritik s to definicijo »odkril rodišče vsake poezije«.³⁵

Leta 1936 je izdal drugo knjigo o ruskih realistikah, tokrat literarno zgodovinska eseja o Dostojevskem in Tolstoj.³⁶ Študije o Dostojevskem iz leta 1925 ni spreminjal, študijo o Tolstoju pa je, glede na tisto iz leta 1900, izpopolnil. V študiji o Dostojevskem je potrdil dve svoji estetski načeli in spoznanji: da je estetska lepota za pravega umetnika

³¹ Ivan Prijatelj, pismo Rajku Nahtigalu 5. junija 1903. LZ 1937, str. 312.

³² Ivan Prijatelj, Poezija »Mlade Poljske«. LZ 1923.

³³ Ivan Prijatelj, *Predhodniki in idejni utemeljitelji ruskega realizma*. Ljubljana 1921. Tedaj je izšel tudi Prijateljjev prevod Gogoljeve satirične komedije *Revizor*. Gledališka knjižnica 1. Ljubljana 1921.

³⁴ Ivan Prijatelj, *Dostojevski*. LZ 1925.

³⁵ Ivan Prijatelj, *Tjutčev. Izbrani eseji II*, str. 145.

³⁶ Ivan Prijatelj, *Dostojevski in Tolstoj. Dva literarnozgodovinska eseja*, Ljubljana 1936.

»v Madoni in v Sodomi«, zaradi česar hodita skozi spise Dostojevskega enakopravno hudodelec in spokornik, »morilec Razkolnikov in svetnica Sonja, ki je pocestnica«. In drugo načelo: poudaril je spet svojo vero v vrednost in pomen umetnikove osebnosti, individualnosti, in pomen umetnikovega osebnega etosa za umetnost.³⁷ Ko pa je s plastično besedo razkril duševnost epskih oseb Dostojevskega in po njih sledil pisateljevega duhovnemu razvoju, je zadel tudi na točko, ko je moral razložiti privid Dostojevskega o »svobodni teokraciji« ali skupnosti človeštva »na etičnem individualizmu samozrtvovanja enega za vse in vse za enega s trdno vero v nesmrtnost človeške duše«. Tu si je pomagal s podatki ruskih mistikov-filozofov Solovjova in Merežkovskega in soglašal z njuno interpretacijo. Solovjov naj bi Dostojevskega potrdil v misli, da je ruski narod »bogositeljski« in da je izbran uresničiti med človeštvom »svobodno teokracijo«. Za idejno osnovo romana, kot jo je navajal Solovjov, je Prijatelj našel potrdila tudi v izjavah nekaterih epskih oseb v *Bratih Karamazovih*. Videti je tudi, da je soglašal z Dostojevskim, ko je ta odklonil zahodne družbene reformatorje, ki bi radi družbo ozdravili »s socialnimi reformami«. Prijatelj se je družbeno nazorsko ustavil potemtakem na točki iz leta 1900, na tistem radikalizmu, ki pelje le do kmetske osvoboditve, na intelektualčevi ravni pa ne prestopi »religioznega svobodoumnštva«.

Morda so se mu tudi zato v študijo vrinile nekatere težave. S sintagmo »svobodna teokracija« npr. ni ravnal dosledno. V Uvodu v študijo (kasnejšemu Uvodu v knjigo *Dostojevski in Tolstoj*) je navajal namreč »nacionalistični« povod za to, da je Dostojevski pristal na ljudsko vero oziroma rusko pravoslavlje. Soglašal je z razlago publicista V. Rozanova oziroma njegovi razlagi ni ugovarjal, pa tudi s Šatovom in s stavkom iz knjige *Dnevnik pisatelja* je dokazoval, da je Dostojevski težil po »ruskem bogu« zavoljo nacionalističnih in rodoljubnih nagibov. V študiji pa je pristal na nasprotno razlago, na Solovjova, na to, da je Dostojevski »prepovedal povratek k narodu iz religiozno-moralnega, ne pa nacionalističnega ozira«. Zaporedje motivacije se mu je torej popolnoma obrnilo: V Uvodu nastopa Dostojevski kot Rus, v študiji kot kristjan.

Druga težava se dokaj opazno pojavlja v definiciji pojma realizem in nadrealizem. Prijatelj se je leta vračal k terminu »ruski realizem«. Tudi v knjigi o predhodnikih in idejnih utemeljiteljih ruskega realizma je opredeljeval obe temeljni estetski vrsti, romantiko in realizem. Pokazalo se je, da sta ga romantika in realizem manj zanimala kot umetniški način, bolj pa kot podoba življenja oziroma kot filozofski koncept življenja v literaturi.³⁸ »Definicija« se mu je še bolj zapletala, ko je moral za pisateljski način Dostojevskega uvesti nov termin. V Uvodu je vso tisto plast duševnosti, ki je ne obvlada nobena empirija, kar je torej pri Dostojevskem iracionalno, kot so: »nesmrtnost človeške duše«, »zagrobno življenje«, »edinobožje«, »zaklenjene kamrice«, torej vse

³⁷ »Vse, po čemer je nedavni simbolizem programsko stremel, je ta ruski umetnik genialno presumiral, pred Nietzschejem in Strindbergom in Maeterlinckom. Najvišja in največja pa je in ostane njegova občudovanja vredna osebnost, ki je živela, v mukah trpela tisočera nagone, se vzpenjala nakvišku v stremljenjih, iskanjih, tavanjih, slutnjah in mislih ter jih objektivirala v čudovitih likih, boreč se z njimi kakor bog z vragom – vse v svrhu odrešitve človeka v znamenju človečanstva, bratstva, ljubezni, v znamenju »vsečloveka«, čigar najmočnejšo utelesitev predstavlja ta veliki Slovan.« Prav tam, str. 117.

³⁸ Primerjaj tudi: Josip Vidmar, *Dr. Ivan Prijatelj, Predhodniki in idejni utemeljitelji ruskega realizma*. Kritika 1925.

neempirično, »skrivnostno« poglavje njegovega umetništva označil z besedama nadrealistično, nadrealizem. In ker je tega pri Dostojevskem veliko, ga je imenoval za nadrealista, posebno še v primerjavi s Tolstojem in slovstvenim realizmom zahodnih literatur. Čeprav je opazil, da je v miselnosti Dostojevskega mnogo takega, kar je tesno zvezano z njegovo sodobnostjo, je menil, da »kot nadrealistični tvorec večnih umetnin pada iz okvirov prostranstva in časa«. Takšne in podobne oznake pa zahtevnejše kritike niso mogle in ne morejo zadovoljiti, kajti že preprost pomislek, da bi obe Tainovi meji, prostranstvo in čas, Prijatelj mogel prestopiti tudi s Tolstojem v roki oziroma sploh z umetninami velikega formata, vnaša v njegovo uporabljanje pojma »nadrealist« popoln nered. Hkrati pa se mu je še zgodilo, da je realizem ob Dostojevskem zelo poenostavil, ga skoraj popolnoma poempiril, rezerviral le za empirično duševnost, za človekove socialno zgodovinske odnose, ga do kraja zaprl v »čas«.

Josip Vidmar mu je leta 1925 ugovarjal z opozorilom, da so veliki umetniki imeli in imajo »iracionalne sestavine« za prav tako realne, kakor vso racionalno duševnost in kot telesno realnost.³⁹ Menil je, da je Prijatelj oba termina opredelil vsebinsko, ne pa kot oblikovna načina, torej ne po tem, ker je zanju edino merodajno: kako govorita o življenjski resničnosti, ki ji pripada tudi vse iracionalno. Opomnil je, da Tolstoj in Dostojevski predstavljata življenje do skrajnosti »resnično«, takšnega kot je, vendar je njun umetniški rezultat opazno različen. Razložek pa je nastal zgolj in samo zaradi dveh različnih umetniških načinov: Tolstoj postavlja resničnost v naravnih mejah, v naravni napetosti, Dostojevski pa jo oblikuje v povečani napetosti, jo deformira v groteskno zgoščene oblike. Ta ugovor je zgradil tudi na estetskem spoznanju Thomasa Manna, da je nasprotje med impresionistično in ekspresionistično umetnostjo nasprotje med realizmom in groteskom in da sta izrazita predstavnika tega nasprotja ravno Tolstoj in Dostojevski.⁴⁰

Manj težav kot Dostojevski so Prijatelju povzročali realisti Čehov, Tolstoj in Turgenjev.⁴¹ Tudi v literarnozgodovinskih esejih o njih je prisoten njegov veliki smisel za pronicanje v duhovno estetsko podobo avtorja oziroma njegovega dela, tudi tukaj se kdaj pa kdaj njegova osebna estetska izkušnja prelije v komaj ovrgljiv znanstven zaključek. Ko je zapisal, da je največja zasluga Turgenjeva ta, »da je podelil vse prednosti in vrednote finega, od visoke romantike izkultiviranega umetniškega izraza ruskemu realizmu«, je bila to enako izvirna misel, kot so tiste, s katerimi je sintetiziral svoja spoznanja o Dostojevskem, Tolstoju in drugih piscih. Res je v tem obdobju precej uporabljal in navajal literarnozgodovinske ugotovitve ruskih literarnih zgodovinarjev. Tudi je res, da v ruski literaturi zdaj ni več iskal pobud za svoj umetnostni nazor, za svoj estetični načrt. Morda je v obeh knjigah in drugih ruskih padla tudi moč umetniškega zanosa, ki odlikuje njegove zgodnje ruske študije, in se vanje naselila hladnejša strokovnost in sistematika. In vendar tudi ta dela razkrivajo, da je navdušenje za rusko literaturo gorelo v njem še naprej, da se ni zmanjšala očaranost od mogočne umetniške in literarnoteoretske freske, ki jo v njegovih rusikah sestavljajo: Puškin, Gogolj, Tjutčev, Turgenjev, Bjelinski, Dostojevski, Tolstoj, Čehov in Brjusov.

³⁹ Josip Vidmar, *Opazke k naši kritiki*. Kritika 1925, str. 119.

⁴⁰ Primerjaj tudi: Thomas Mann, *Betrachtungen eines Unpolitischen*. Frankfurt am Main 1956, str. 557.

⁴¹ Ivan Prijatelj, *I. S. Turgenjev*. Spremna beseda v knjigi *Pomladne vode*. Ljubljana 1933.

Ob njegovih rusikah je moč reči, da jih je pisal zvesto po kretnji, ki jo je napravil ob Pypinu, ko ga je leta 1906 s spoštovanjem pustil oditi v zgodovino. Uresničil je namreč stališče, da umetnika ni mogoče popolnoma podrediti razvoju zgodovinskih duhovnih tokov, ampak je nujno upoštevati njegovo ustvarjalno osebnost, idejne in estetske posebnosti njegovega deleža v nacionalni ali celo svetovni literaturi. Čeprav ga oblikovne značilnosti in stilizmi pri posameznih delih in avtorjih še niso dosti zanimali, se je dobro zavedal, da je glavni predmet literarne zgodovine besedna umetnina pa tudi neumetniško slovstvo. V estetskem načrtu leta 1906 je posebej opomnil, da je »v umetnosti forma zelo važna«, ker se šele po njej človek uglaši »z osnovnim tonom večne harmonije«. Skratka, njegov nazor o pravem znanstvenem predmetu literarnega zgodovinarja ni zaostajal za rusko »formalno metodo«, če naj to metodo razumemo tako, kot jo je razložil Boris Ejhenbaum, ko je dejal, da je njeno zgodovinsko bistvo v tem, da je priznala literaturo za predmet svojega znanstvenega preučevanja oziroma da slovstvene umetnosti ni preučevala le kot posledico časa in okolja, ampak kot avtohton pojav, ki ima svoje specifične lastnosti in zakonitosti.⁴² Kot raziskovalec ruske literature pa je Prijatelj izpolnil samo eno komponento »formalne metode«, namreč tisto, ki je soglašala z ruskimi realisti, tudi s Čehovom, ko se je ta bolj brigal za to, kaj je povedal, kakor pa za obliko. In ko je leta 1924 Prijatelj navajal, da je bila zadnja in najvišja ideja Čehova »ideja o absolutni vrednosti človeške osebnosti, kateri je kakor ptici zraka in ribi vode potrebna – svoboda«,⁴³ je s tem posredno označil tudi svojo raziskovalno smer in metodo.

* * *

Marsikatero sestavino Prijateljevega estetskega nazora in njegovega dela je moč potemtakem pravilno doumeti in razložiti šele iz njegovega razmerja do ruske literature XIX. in XX. stoletja. Njegovo pojmovanje estetske lepote, njegov pogled na stvarno dialektiko med literaturo in življenjem, tudi njegova analitična in oblikovalna moč, vse to je samo še ob Francetu Prešernu zaživelo v takšni popolnosti, kot v njegovih rusikah. Če bi iskali poslednji vzrok za voljo, ki je nezadržno prodirala v globine ruskega realizma in tega, kar je Prijatelj imenoval »nadrealizem« Dostojevskega, bi morali priznati, da je s svojimi ruskimi študijami hotel obogatiti in raznetiti slovensko kulturo nasploh, literarno pa še posebej, kajti literarnokritične študije je pisal tudi z akcenti, ki so problematizirali slovensko pisanje, ga trga li iz provincializma in malenkostnega subjektivizma ter ga usmerjali k smelim potezam o vseh protislovjih osebnega in narodnega življenja, k razponom med »Madono in Sodomo«. Podobno je Prijateljevo delo razumel tudi Juš Kozak, ko je ob njegovem slovesu zapisal: »Tako se nam je rodil prvi realistični slovstveni zgodovinar, ki je med duhovnim življenjem drugih narodov doživljal na novo življenje slovenskega naroda, ne v detajlih, ampak v sintetični celoti, čigar pogledi so po svoje« oblikovali smisel našega bivanja, klicali zavest in izpraševali usodo.«⁴⁴

⁴² Boris Ejhenbaum, *Književnost. Teorija »formalnog metoda«*, str. 3–5. Beograd 1972.

⁴³ *Izbrani eseji in razprave Ivana Prijatelja II*, str. 235 in Slodnjakova opomba, str. 452.

⁴⁴ Juš Kozak, *Njegov testament*. LZ 1937. Prav tam, str. 117.

SUMMARY

Many elements of Prijatelj's aesthetical view and his work can only be appropriately understood and interpreted from his relationship towards the nineteenth- and twentieth-century Russian literature. Only in his work about France Prešeren his understanding of the aesthetic beauty, his view of material dialectics between literature and life, his analytical and formulating power came to life with the same perfection as it did in his work about Russian literature. If one were to look for the ultimate cause of the will power which unstoppably penetrated the depths of Russian realism and what Prijatelj called »supra-realism« of Dostoevsky, one would have to admit that with his Russian studies he wanted to enrich and ignite Slovene culture in general and literature in particular. He wrote his literary studies with emphases problematizing Slovene writing, extracting it from provincialism and petty subjectivism, and directing it towards bold moves encompassing all contradictions of personal and national life, towards the spans between the Madonna and Sodom. Prijatelj's work was understood in similar manner by Juš Kozak, who wrote on the occasion of his passing: »The first realistic literary historian was born among us, who experienced anew the life of Slovene nation through spiritual life of other nations, i.e., not in detail, but as a synthetic whole, and whose views in some way shaped the meaning of our existence, called upon our conscience, and questioned our fate.«