

DOI 10.57589/srI.v70i3.4049
UDK 821.161.1.09Turgenjev I.
Blaž Podlesnik
Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani
blaz.podlesnik@ff.uni-lj.si

KDO DANES POTREBUJE TURGENJEVA¹

V prispevku se posvečamo vprašanju o aktualnosti avtorja, ki je bil med imeni »Svete trojice« ruskega realizma v zadnjem stoletju deležen najmanj pozornosti. Specifiko njegove različice realizma skušamo osvetliti v primerjavi z realizmoma Tolstoja in Dostojevskega ter ob tem odgovoriti na vprašanje, ob kakšnem razumevanju vloge umetniške literature je lahko tovrstna proza aktualna za sodobne bralce in raziskovalce književnosti.

Ključne besede: ruski realizem, Ivan Turgenjev, proza, tradicija, slog

In this article, I focus on the question of the topicality of the author who in the twentieth century has received the least attention of the “Holy Trinity” of Russian realism. I try to shed light on the specifics of his version of literary realism in comparison with that of Tolstoy and Dostoevsky, while considering according to what understanding of literature can this type of prose still be relevant for contemporary readers and researchers of literature.

Keywords: Russian realism, Ivan Turgenev, prose, tradition, style

1

Ivan Turgenjev je bil od objave kratke zgodbe *Dihur in Kalinič*, ki je leta 1847 izšla v prvi številki objune revije *Sodobnik*,² do odmevnih javnih nastopov v Peterburgu in Moskvi v letih 1878–1881 ves čas eno najvidnejših imen ruske književnosti v obdobju realizma. Ne glede na to, da je večino tega obdobja preživel v tujini, predvsem v Franciji in Nemčiji, so ga v Rusiji veliko brali, se navduševali nad njegovimi deli in ga – občasno kar isti ljudje – tudi ostro kritizirali. Vsako novo delo je bilo nemudoma deležno izjemne pozornosti kritike in pisateljskih kolegov, po burnih polemikah v drugi polovici petdesetih in v šestdesetih letih je konec sedemdesetih let postal ljubljenec študentske publike, zato ne čudi, da je bil okoli leta 1880 prav Turgenjev glavni rival Dostojevskega za vlogo »največjega« še živečega ruskega pisatelja.

V ruski – in evropski – književnosti je bil Turgenjev v svojem času prvokategornik. Danes najpogosteje izpostavljena Tolstoj in Dostojevski sta kot vélika dva prišla v ospredje šele ob koncu 19. stoletja, ko je modernizem reinterpretiral zapuščino realizma, status vselej aktualnih klasikov pa sta ohranila vse do danes, medtem ko je Turgenjev vse bolj postajal tisti tretji, ki ga navadno uporabimo za primerjavo, da bi poudarili izjemnost obeh velikanov. Vzorec je bržkone nehote vzpostavil simbolistični

¹ Prispevek je nastal v okviru raziskovalnega programa P6-0239, ki ga je sofinancirala Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

² Gre za prvo zgodbo pozneje izdane odmevne zbirke *Lovčevi zapiski* (1852).

mislec, publicist in pesnik Dmitrij Merežkovski z monografijo *Tolstoj in Dostojevski* (1902), v kateri je Tolstoja in Dostojevskega sicer označil za »naravni in neizogibni konec ruske literature [...] konec velikega ruskega zrenja« (Мережковский 2000: 477), a je z vključitvijo obeh avtorjev v ključne estetske, filozofske in religiozne dileme obdobja vzpostavil tudi kontekst večine njunih bodočih branj. Pri tem je ostalo spregledano, da je sam Merežkovski kot način možnega preseganja krize, ki jo je po mnenju simbolističnega kritika povzročil estetski in duhovni maksimalizem obeh tipično »ruskih« pisateljev, zagovarjal svetovnonazorsko in estetsko zmernost. To je v ruski tradiciji ob Puškinu našel ravno pri Turgenjevu.³ Že naslednja, t. i. mlajša generacija ruskih simbolistov je na Turgenjeva nato skoraj povsem pozabila. V obdobjih osebnih in ustvarjalnih kriz so se vračali k Dostojevskemu in Gogolju, ideje Dostojevskega so vznemirjale tudi novo generacijo ruskih filozofov, Tolstoj, ki je v tem času še pisal, a je želel biti bolj duhovni učitelj kot pisatelj, pa je s svojimi družbenimi in religioznimi nauki navduševal novo generacijo iskalcev alternativ sočasni ruski stvarnosti.

V Dostojevskem in Tolstoju so nato tudi v naslednjih obdobjih pogosto odkrivali vedno nove poudarke. Svoj *Zločin in kazen*, svojega *Idiota*, svoje *Karamazove*, *Vojno in mir* in svojo *Karenino* so intenzivno iskali interpreti in poustvarjalci praktično skozi celotno 20. stoletje, kaj nam lahko oba pisatelja povesta danes, pa se sprašujejo predvsem raziskovalci in misleci, ki skušajo odgovoriti na vprašanje, v čem je specifičnost ruske zgodovinske kulturne izkušnje in kaj poslanstvo Rusije v postglobalnem svetu. In Turgenjev? Ne prav veliko ... ostaja v svojem 19. stoletju kot idealni primer bleščeče spisane realistične proze. Preveč človek svojega časa, premalo vizionarski? Preveč evropski, da bi lahko kaj pametnega povedal o dilemah ruske zgodovinske poti, premalo ruski, da bi bil v kontekstu svetovne književnosti med Rusi veljal za enega največjih?

Tudi v Sloveniji sta Tolstoj in Dostojevski še vedno v polju sodobne kulture. Pred nekaj leti je osrednja kulturna ustanova v državi ob koprodukcijski gledališki uprizoritvi romana *Vojna in mir* pripravila cikel predavanj in razstavo o življenju in delu klasika, letos stoletnico rojstva Dostojevskega obeležujemo z izdajo prevoda zadnje odmevne pisateljeve biografije izpod peresa Ljudmile Saraskine in z izdajo zbirke esejev slovenskih kritikov, prevajalcev in literarnih zgodovinarjev z naslovom *Dostojevski in jaz*. In Turgenjev? Leta 2018 je njegova stoletnica rojstva ostala popolnoma spregledana. Ne le Dostojevski, tudi Gogolj in Lermontov sta se pred približno desetletjem ob stoletnici slovenski javnosti predstavila v novih knjižnih izdajah, Turgenjev pa ... – kot da ga nihče več ne rabi.⁴

2

Kaj bi torej lahko bil razlog za tak odnos do Turgenjeva? Je res za Ruse preveč evropski, za ves preostali svet pa premalo ruski? Je res glavni problem v njegovi »ženstveni«

³ Podrobneje o sicer zapletenem odnosu Merežkovskega do Turgenjeva gl. Андрущенко 2000: 523–52.

⁴ Leta 2018 je sicer revialno izšel kratek odlomek romana *Očetje in sinovi* v novem prevodu, a šlo je za objavo rezultatov prevajalske vaje v organizaciji Študentske sekcije Slavističnega društva Slovenije (Turgenjev 2018), kjer so bila besedila izvornikov izbrana povsem naključno, tako da objava ni imela nikakršne komemorativne funkcije.

naravi, s katero je nezanimanje zanj pojasnjeval pozni Merežkovski (Андрющенко 2000: 525–26)? Ali morda v tem, da so literarni zgodovinarji preveč resno brali avtorjeve trditve o »prehodni« in »drugotni« naravi njegovega ustvarjanja ter mu zato namenjali premalo pozornosti (Ребель 2018: 6), ali pa morda v najočitnejšem – torej v tem, da so teme, ki se jim je Turgenjev posvečal v svojih najodmevnejših delih, izrazito vezane na čas in prostor ruskega 19. stoletja in kot take za sodobnost nezanimive?

Če začnemo pri koncu, se zadnji razlog zdi najmanj prepričljiv. Res je sicer, da je Turgenjev dovršen del svojih najodmevnejših del od *Lovčevih zapiskov* do romanov iz petdesetih in šestdesetih let posvetil osrednjim družbenim vprašanjem svojega časa (problematika tlačenstva, vloge družbenih gibanj iz druge tretjine 19. stoletja), a tudi Dostojevski in Tolstoj sta pisala predvsem o aktualnih družbenih temah svojega časa, medtem ko so eternistično-filozofska branja njunih del pogosto stvar poznejših aktualizacij. S podobnimi pristopi bi bilo mogoče aktualizirati tudi Turgenjeva, nena zadnje je nekaj podobnega poskušal prav Merežkovski, ko je Turgenjeva – predvsem na osnovi občečloveške in večne teme ljubezni – razglasil za »poeta oz. pevca večne ženstvenosti«. Tudi drugi razlog – skromnost pri ocenjevanju lastnega ustvarjanja, ki naj bi zavedla poznejše raziskovalce njegovih del, da so mu pripisovali manj pomembno vlogo, je prav tako vprašljiv. Tolstoju, ki se je ob vsaki od svojih ustvarjalnih kriz odrekal ustvarjenemu in svojo ter vso drugo beletristiko razglašal za nepomemben rezultat človeškega napuha, taisti literarni zgodovinarji denimo niso verjeli na besedo in so njegovo beletristiko še naprej obravnavali kot pomemben del aktualne duhovne stvarnosti svojega časa.

Precej bolj zanimiva je hipoteza o izjemni »evropskosti« oz. nezadostni »ruskosti«, a vprašanje je, kako sploh razumeti njegovo evropskost oz. ruskost. Za Merežkovskega je – kot rečeno – pisateljeva evropskost rezultat genialnega občutka za mero. Prav to naj bi Turgenjevu omogočilo, da je v svojih delih harmonično združil rusko in evropsko kulturo in postal vezni člen med obema kulturnima sferama (Ребель 2018: 6). Ob tem je treba tudi ustrezno osmisliti pojme, kot sta evropskost ali ruskost, saj gre v obeh primerih za med seboj povezana koncepta, ki tvorita jedro novoveške ruske kulturne identitete: evropskost naj bi označevala pripadnost imaginarnemu enotnemu (zahodno) evropskemu kulturnemu modelu, ki v Evropi sicer ni nikoli obstajal, modelu, ki se je v predstavah prozahodno usmerjenih ruskih mislecev 19. stoletja kazal kot progresivni vzor, ki bi mu Rusija morala slediti, v očeh njihovih nasprotnikov – zagovornikov avtentične ruskosti – pa je bil isti model od Petra Velikega dalje za Rusijo vir vseh njenih težav. Tako razumljeni evropskost in ruskost sta torej le alternativna modela dokončne razrešitve za rusko kulturno identiteto tako pomembne notranje napetosti med nenehnim prevzemanjem tujih kulturnih vzorov in poudarjanjem lastne samobitnosti, torej napetosti, ki je z vidika tipologije kulture za rusko kulturo precej bolj značilna kot kakšna koli deklarirana ruskost.⁵

⁵ Nenezadnje se prav v nasprotjih med skandinaviziranimi vzhodnoslovanskimi plemenskimi tradicijami in prevzetim bizantinskim krščanstvom v 11. stoletju začne zgodovina poznejše ruske ter vseh ostalih vzhodnoslovanskih kultur (Podlesnik 2019: 14–26).

3

V ruski književnosti 19. stoletja je omenjena napetost ključna za razumevanje ruskega literarnega čudeža, v katerem je provincialna posnemovalka zahodnega sentimentalizma in zgodnjega romantizma zgolj v pol stoletja postala svetovna literarna velesila. Vsi glavni avtorji, zaslužni za ta premik, so skušali na različne načine soočiti zahodne literarne vzore s tradicionalnimi predstavami o besedi kot utelešenju resnice, in ta nasprotja rusko klasiko 19. stoletja delajo prepoznavno rusko. Je torej Turgenjev »preevropski« in za postrealistične literarne in kulturne modele osmišljanja sveta manj zanimiv, ker je v njegovih delih to nasprotje manj izraženo?

Če pogledamo, kako so njegovo delo ocenjevali po Merežkovskem, težko najdemo avtorja, ki ob umeščanju Turgenjeva v kontekst ruskega realizma ne bi izpostavil njegove literarne *virtuoznosti*. Turgenjev je »eden največjih umetnikov evropske literature [...] ves čas ohranja umirjen ton, čigar moč katerega temelji na zadržanosti v sodbah. Ne analizira, temveč zgolj opazuje, in vedno mu uspe najti prave pristope, prave odtenke ali tone, ki jih nato uredi z nezmotljivim taktom« (Lavrin 2016 [1942]: 60–61). A če Turgenjeva hvalijo predvsem za neoporečnost njegovega sloga, sta bila oba njegova glavna konkurenta že za časa življenja pogosto deležna očitkov, da celo v njunih najodmevnejših delih literarni slog ni najboljši. Legendarni so očitki Dostojevskemu, češ da je »genialen pisatelj, a slab stilist« (Ковач 2008: 264), ob delih, ki so izhajala v šestdesetih letih – predvsem ob izidu romana *Vojna in mir* –, pa so kot okorno in jezikovno površno kritizirali tudi Tolstojevo prozo. Tej slogovni nedovršenosti so se nekateri kritiki celo zelo čudili, saj naj za »nadarjenega romanista spodoben slog po Puškinu, Lermontovu, Gončarovu in Turgenjevu [podčrtal B. P.] ne bi smel predstavljati velike težave« (Соболев 2007: 188).

V odnosu do harmoničnosti literarne podobe stvarnosti se skriva temeljna razlika v umetniškem pristopu k dejanskosti med Turgenjevom in obema glavnima konkurentoma. Turgenjev je literaturo dojemal predvsem kot besedno umetnost v duhu klasične estetike. Svetovnonazorsko naj bi ga zaznamovali številni misleci od Hegla do Schopenhauerja, za njegov pogled na umetnost pa naj bi bil odločilen predvsem vpliv filozofije romantizma (Зеньковский 2008 [1958]: 320–330), zato je Turgenjev literaturo kot tudi vso ostalo umetnost dojemal kot tisto človekovo dejavnost, kjer lahko človek, ujet v kaos sveta, v harmoniji delov in celote za trenutek začuti, da je blizu »nečemu višjemu, večnemu« (n. d.: 331). Če pustimo ob strani za naš razmislek manj pomembne razlike med posameznimi predstavniki klasične estetike, je ravno navezava na tradicijo razumevanja literature kot »umetnosti lepega v črki« (Snoj 2010: 186) ključno zaznamovala njegovo različico ruskega realizma.

Skladnost sloga, nezmotljiv občutek za mero ter harmoničnost so oznake, ki so v literaturi realizma mogoče le ob svojevrstni redukciji ene od temeljnih aporij te literarnoumetniške smeri, ki jo Ivan Verč opredeli kot *utvaro realizma* (2010: 97–122). Če je *lépo* v klasicizmu rezultat upoštevanja pravil normativne poetike, v romantizmu pa neposreden izraz pesnikovega genija, ki v skladno celoto preplete različne pesniške vzore

od klasike do ljudskega slovstva, je za realizem značilna ideja *netekstovne referenčnosti* (n. d.: 103). Svojo literarnost skuša utemeljiti v sami stvarnosti; književnost, ki nam predstavlja »resnico« o stvarnosti, naj bi izviralala iz stvarnosti same, zato se namesto na uveljavljene vzorce besedne umetnosti opre na neliterarno jezikovno pestrost stvarnosti ter skuša iz nje ustvarjati literaturo. Z vidika estetike to vodi v prakse estetike grdega (ki jih do skrajnosti privede naturalizem) ter v teorijo o primarnosti lepote dejanskosti, ki se ji umetnina lahko le približa. Ob tem naloga umetnosti ni, da ustvarja avtonomno *lépo*, temveč mora utrjevati lepoto (*harmoničnost* in *skladnost*) same dejanskosti in kritično upodabljati vse tisto, kar v dejanskosti pomeni odklon od harmoničnega.

V ruski misli 19. stoletja je te ideje najceloviteje izrazil Černiševskij (Чернышевский 1986 [1855]) ter s tem sprožil znamenito polemiko med pristaši »realne« estetike ter njihovimi nasprotniki, t. i. zagovorniki *čiste umetnosti* (Družinin, Anenkov, Botkin), ki so na temeljih idealističnih estetik zagovarjali umetnost kot avtonomno sfero lepega. Vsi trije velikani ruskega realizma – Turgenjev, Tolstoj in Dostojevski – so se v tem sporu znašli nekje na sredini, njihovo izvorno razreševanje vprašanja »estetskega odnosa« umetniške proze »do dejanskosti« pa je vodilo do treh različnih tipov literarnega realizma, ki so tudi različno vplivali na kasnejše dožemanje književnosti.

Čeprav so si nekateri sovjetski literarni zgodovinarji močno prizadevali, da bi dokazali, kako blizu je bil Turgenjev idejam Černiševskega (gl. npr. Курляндская 1959), so pomembno vlogo v sporu pisatelja s krogom revije *Sodobnik* v drugi polovici petdesetih let ob osebnih konfliktnih odigrale tudi razlike v pogledih na vlogo umetnosti. Turgenjev ni nikoli sprejel ideje o umetnosti kot nečem, kar zgolj odraža stvarnost, hkrati pa je zavračal tudi ideje najbolj skrajnih zagovornikov čiste umetnosti (o njegovi polemiki s pesnikom Afanasijem Fetom gl. Дерябина 2003). V njegovi publicistiki in pismih zasledimo različne, pogosto nasprotujoče si sodbe o umetnosti, ki jih je mogoče interpretirati kot podporo idejam enega ali drugega tabora, a je iz njegove proze več kot očitno, da je v njej skušal zblížati obe skrajnosti, to pa je počel kot umetnik, ki se je – verjetno intuitivno – zavedal problematičnosti realistične *stave na resničnost*.

4

Verč v že omenjenem premisleku opozarja, da ima izhodiščna ideja realizma o odkrivanju novega jezika resničnosti nepredvidljive posledice: tak *nov* literarni jezik resničnosti ne »odrazi«, temveč jo pravzaprav »osnuje« (n. d. 115), z novo besedo o svetu ta realnost šele nastane, dodajmo pa, da ob tem del te realnosti postanejo tudi vsi ostali pretekli tekstovno referenčni literarni jeziki, le da so sedaj dojeti kot del zunajbesedilne dejanskosti, ki jo upodablja »prava« realistična literatura.⁶ Če je prej načeloma obstajal en literarni jezik, v katerem je avtor – upošteva je ustrezen tekstovni referenčni

⁶ Številnim primerom, ki jih navaja Verč, dodajmo le rabo romantičnih pesniških klišejev v zgodnjih verzih satirah Nekrasova, v katerih avtor s klišeji romantične lirike opeva rusko srednje uradništvo in kjer literarni jezik romantizma dobi vlogo lažnega jezika, s katerim predstavniki tega sloja prikrijevajo lastno profanost. Učinek satire – smešno-bridke resnice o dejanskosti – v tekstu temelji prav na bralčevem prepoznavanju »literarnega« jezika kot lažnega.

okvir – ustvaril literarno podobo dejanskosti, je realizem s stavo na *nov* jezik realnosti neskončno pomnožil in razslojil potencial jezikovne reprezentacije dejanskosti. *Nov* jezik je pomenil kompleksno in zapleteno hierarhijo najrazličnejših literarnih in vseh ostalih jezikov, s katero se je moral avtor soočiti tako na ravni ubeseditve kot tudi na ravni ubesedene dejanskosti.

Na ravni upodobljenega oz. ubesedenega je bil ta premik relativno enostaven. Pisatelji so dejstvo, da dejanskost »govori« v najrazličnejših jezikih, prenesli v prozo z vključevanjem teh jezikov v svoja besedila, najpogosteje z namenom, da s prepoznavno stanovsko, ekonomsko ali izobrazbeno jezikovno specifikko dodatno označijo upodobljen milje, posredno karakterizirajo literarne like ali kontekstualizirajo oziroma relativizirajo samo pripovedno pozicijo.⁷ Tu, kot rečeno, lahko svoje mesto dobijo tudi prepoznavni literarni jeziki preteklosti, za kar bi bilo mogoče navesti dolgo vrsto primerov od elegije Lenskega v Puškinovem *Jevgeniju Onjeginu* do zahvalne »poslovilne pripovedi« Karmazinova v *Besih* Dostojevskega.

A za našo razpravo je bistveno bolj pomembno vprašanje pojava literarnega večjezičja na nivoju literarnega ubesedovanja sveta, torej na nivoju avtorja. Če naj bi realizem pomenil zamenjavo literarnih klišejev za jezik dejanskosti (ali kot se kmalu izkaže, za kompleksen in kaotičen preplet jezikov dejanskosti), kaj je torej tisto, kar v tem primeru umetniško literaturo, ki o svetu govori s temi jeziki, ločuje od vseh ostalih jezikov dejanskosti? Kaj je torej specifična njene literarnosti? Za Černiševskega je bil odgovor preprost: »literarnost« oz. »umetniškost« izvira iz same dejanskosti, a tak odgovor, ki ga je ponujala filozofija materializma, je povsem zanemaril pot, ki so jo do literarnega realizma naredili sami literati. Predstavniki druge velike trojice, ki jo literarna zgodovina običajno uvršča v poglavje *Iz romantike v realizem* – mislimo seveda na Puškina, Lermontova in Gogolja –, so do realizma vsak na svoj način prišli s soočanjem različnih že uveljavljenih literarnih jezikov. Čeprav so med njimi tudi razlike, je vsem skupno, da v njihovih delih nova podoba ruske stvarnosti nastaja s soočenjem različnih literarnih modelov upodabljanja stvarnosti znotraj enega literarnega dela. Ob tem se razkriva, da je stvarnost, ki ubeseduje denimo jezik klasicistične ode, drugačna od stvarnosti, ki nastane, če o isti temi govorimo z jezikom elegije.⁸ Večjezičje dejanskosti, ki nato očara klasike realizma, se ne rodi iz dejanskosti, temveč iz literarnega (samo)zavedanja, da je v besedni umetnosti podoba dejanskosti pogojena z izborom specifičnega literarnega jezika. Ko skuša avtor dejanskost hkrati upodobiti z različnimi uveljavljenimi literarnimi jeziki, je podoba dejanskosti, ki nastane, neprimerljivo bolj kompleksna (torej deluje manj »literarno«, bolj »kot resničnost«), a to ne spremeni dejstva, da imamo opraviti z literarno podobo dejanskosti, ki neskončno kompleksnost svojega objekta upodablja v zaključeni, sklenjeni in celostni besedni podobi.

⁷ V *Peterburških kotih* (1845) je denimo Nekrasov okolje mestnega socialnega dna predstavil z oglasom za stanovanje, napisanim v okorni in napak polni ruščini, ki ga je »prepisal« v epigraf svojega očrta. Rabe jezikovnih posebnosti kot sredstva za karakterizacijo lika ni treba posebej ponazarjati s primeri, saj postane ena od osnov realistične proze, jezikovno ustvarjanje specifične prepoznavne pripovedne maske, ki je zelo značilno na primer za dela Leskova, pa nato v okviru ruskega formalizma spodbudi prvo literarnoteoretsko konceptualizacijo literarnega večjezičja (v mislih imamo seveda pojem *skaza* – prim. *Skaza* 476–79).

⁸ Podrobneje o konkretnem primeru v Puškinovem *Bronastem jezdecu* gl. Podlesnik 2002.

Avtor iz-oblikuje upodobitev *dejanskosti*, v literarnem delu se neskončna, kaotična in neobvladljiva dejanskost uredi v sicer kompleksno, a sklenjeno, zaključeno celoto, in predvsem to presežnost umetnine v odnosu do dejanskosti so »zgodnji« ruski realisti uporabili, ko so v svojih upodobitvah dejanskosti na podoben način kot prej motive ter besedne figure uporabili kar prepoznavne, že uveljavljene literarne jezike. Literarna podoba sveta ni razpadla na več podob, pogojenih s posameznimi jeziki, temveč je nastala nova kompleksna celota, v kateri so se ti jeziki vzajemno dopolnjevali, odnos besede do kompleksne in nesklenjene dejanskosti ter vprašanje, kako lahko literatura kot celovita in sklenjena beseda o svetu celostno osmisli dejanskost, pa postaneta eni od osrednjih umetniških vprašanj velikanov realizma.

Tolstoj in Dostojevski sta ta problem res reševala bolj v duhu ruske kulturne tradicije, saj se je pri obeh ideja celostne besedne umetniške upodobitve stvarnosti povezovala s srednjeveško predstavo o besedi kot utelešenju Resnice, zato sta od literature pričakovala, da bo kaotičnost, ki so jo vanje prinašali številni med seboj polemični jeziki dejanskosti, na svojstven način preseгла in postala nekakšna *knjiga resnice* sodobnosti. Ob vseh razlikah med njima je za oba značilno, da sta od literature pričakovala, da bo to *novo resnico* prinesla kot literatura – torej z zavestjo o zagatnosti odnosa med besedo in dejanskostjo. Pri Dostojevskem je to spodbujalo nenehno preizpraševanje odnosa med personalno (subjektivno, individualno) besedo ter univerzalno (presežno, celovito) umetniško podobo Resnice (podrobneje gl. Podlesnik 2020), pri Tolstoju pa izmenično navduševanje nad zmožnostjo literature, da upodobi vso kompleksnost etičnih in duhovnih vprašanj, ki jih ni mogoče poenostaviti na kateri koli obstoječ jezik družbene morale, in strahom, da je v literaturi (in umetnosti) to moč celostnostnega predstavljanja kaotičnih parcialnosti mogoče zlorabiti. Dostojevski tako v vsem svojem zrelem ustvarjanju pravzaprav vselej znova piše isto knjigo, Tolstoj pa nenehno išče in vedno znova najde čist in nekompromitiran jezik nove literature (rousseaujevski dnevnik v zgodnjem obdobju, »kmečka« literatura v začetku šestdesetih letih), ob tem pa periodično pada v ustvarjalne krize, ko se mu zdi, da ga zmožnost literature, da celovito in harmonično predstavi kaos dejanskosti, zapeljuje v laž.

5

Za razliko od obeh konkurentov je pri Turgenjevu enak problem soočenja različnih jezikov dejanskosti v celoviti upodobitvi literarne umetnine razrešen bolj v duhu tradicije zahodnoevropske estetike. Če je za Tolstoja in Dostojevskega temeljni referenčni okvir svetopisemska beseda Resnice, ki naj jo literatura obudi tako, da iz mnogoterih konfliktnih jezikov dejanskosti splete *novo* besedo resnice, ki bo razodevala resnični presežni smisel dejanskosti, se za Turgenjeva bistvo presežnega v besedni umetnosti skriva v njeni zmožnosti, da jezike dejanskosti preplete v *lepo* literarno podobo dejanskosti. Tradicionalna predstava o besedni umetnosti kot *lepi besedi* o svetu se pri njem poveže s sodobno, »realistično« zavestjo o večjezični naravi same dejanskosti, ob tem pa so pretekli in sodobni literarni jeziki uporabljeni predvsem kot sredstvo, ki v umetnosti omogoča preseganje te kaotičnosti večjezičja dejanskosti in doseganje skladne in harmonične umetniške upodobitve.

Že v prvem odmevnejšem delu – v *Lovčevih zapiskih* – Turgenjevu uspe, da novo resničnost ruskega podeželja ustvari s harmoničnim povezovanjem zahtev naturalne šole štiridesetih let (deskripcija, taksonomija, fiziologija opisovane dejanskosti) z romantičnimi jeziki ubesedovanja posameznikove izjemnosti ter s poetizacijo narave. Ruski kmet in preostali živelj province tako zaživi v literarnih jezikih, ki jih je za samoosmišljanje uporabljala kulturna elita, pred izobraženim bralcem pa se tako kmet pojavi kot človek s podobno kompleksnim duhovnim ustrojem, ki živi v svetu, v katerem se ob vseh socialnih krivicah skrivata enaka globina in čarobnost kot v duhovnem svetu elite.⁹ Rusko podeželje *Lovčevih zapiskov* na izjemen odmev pri bralstvu ni naletelo zato, ker bi Turgenjev v delu odkril *nov jezik* tega segmenta ruske dejanskosti, temveč zato, ker je sočasne kritične načine predstavljanja razmer na podeželju (npr. v povestih Grigoroviča) povezal s prepoznavnimi elementi romantične literature ter s tem upodobljenemu dodal kompleksnost in večplastnost, sami literarni upodobitvi pa uravnoteženost in harmoničnost.

Podobno – čeprav manj vezano na prepoznavne literarne modele – se rojeva tudi *nezmotljiv občutek za mero* v osrednjem delu pisateljevega opusa: v njegovih socialnih romanih iz druge polovice petdesetih in z začetka šestdesetih let. Turgenjev je mojstrsko zaznaval in v svojih delih poustvarjal aktualne jezike svoje dobe od bleščечеlega leporečja ruskih hegeljancev štiridesetih let do jezikov liberalcev in radikalcev, ki so se za primat dominantnega jezika o dejanskosti med seboj borili v drugi polovici 19. stoletja. V romanu oz. povesti *Rudin* (1856) se z realnostjo življenja soočijo junakove velike besede o »svobodi in žrtvah«, za katere se izkaže, da so zgolj besede, saj jih junak ne zna in ne zmore udejanjiti v življenju, v romanu *Pred jutrom* (1860) podobno usodo doživi domoljubna retorika Insarova, v preostalih treh romanih iz šestdesetih in sedemdesetih let pa se ob skrivnosti smisla človekovega življenja soočajo dominantni družbenozgodovinski jeziki dobe, ki pa ne zmorejo odgovoriti na bistveno vprašanje, ki ga junaku zastavita razumu nedosegljivi tradicionalni literarni enigmi ljubezni in smrti. V *Očetih in sinovih* (1862) se vse razprave med liberalcem Pavlom Petrovičem z njegovimi »prinsipii«⁹ ter *nihilistom* Bazarovim z vztrajnim sklicevanjem na empirike izkažejo za nepomembne, ko se junaku zgodita ljubezen (= življenje) in smrt, v *Dimu* (1867) se ob resnični življenjski drami glavnega junaka Litvinova kot prazne in nesmiselne izkažejo vse razprave v razumniški emigrantski skupnosti letoviškega Baden-Badna, nekaj podobnega pa velja tudi za avtorjev pozni roman *Nov (Ledina)*, kjer glavni junak neuspešno išče odgovore v idejah preroditve Rusije z *romanjem med ljudstvo*.

Nobeden od ponujenih družbenih jezikov v romanih Turgenjeva ne more celovito predstaviti človeka v njegovi kompleksnosti. To lahko stori literatura, ko v loku od zapleta do epiloga sooči sleherno človekovo lastno besedo o svetu z njegovo krhkostjo in minljivostjo ter tako osmišljanje človeka iz kaotičnega vsakdana pomakne bližje k višjemu, večnemu, za kar poskrbi harmoničnost same literarne ubeseditve. Stilistična in ritmična neoporečnost opisov, natančno izbrane primere in metaforika, romantična raba motivov narave, ki slikajo širši kozmični kontekst konkretnega zgodovinskega dogajanja (prim. denimo prizor na pokopališču v epilogu *Očetov in sinov*) – vse to

⁹ Posamezne primere tovrstne »poetizacije«⁹ kmetov v monografiji o Turgenjevu obsirno navaja V. Nedzveckij (Недзveckий 2011: 60–63).

uokvirja kaos sodobnosti in ponuja celostno, prepričljivo sliko družbene dejanskosti in mesta človeka v njem, a gre za sliko, ki je ni mogoče izraziti v katerem koli od uveljavljenih jezikov dejanskosti. Prav zato ne preseneča, da so bili romani Turgenjeva v sočasni kritiki, ki se je ukvarjala predvsem s »prevajanjem« literarnih del v konkretne družbeno-reformne programe, pogosto deležni diametralno nasprotnih interpretacij.

Dostojevski *lepo besedo* o svetu zavrača, ker ne more izraziti končne Resnice, Tolstoj pa se je – ker zapeljuje v laž in napuh – celo boji. Oba v svojih delih na različne načine prelamljata z estetiko literature kot *lepe besede* in iščeta novo besedo literature v vrzelih, ki tako nastanejo (Dostojevski v soočenju glasov literarnih likov in t. i. *besedno ikono*, Tolstoj v vrzeli med detajlom in posplošitvijo, v prostoru med literarno podobo in filozofskim traktatom). Za razliko od njiju pa se Turgenjev k njej vrača, da bi lahko izrazil svoje videnje presežnega v aktualni stvarnosti. Lepota in harmonija, ki ju je mogoče poustvariti v jeziku, sta zanj tista sfera presežnega, kjer se partikularnosti mnogojezične dejanskosti pokažejo le kot posamezne poteze na platnu ali kot posamezni toni, ki dobijo svoje mesto v njeni celostni harmonični vizualni in zvočni podobi.

6

Takšno dojemanje literature tudi pojasni, zakaj del pisateljevega opusa le stežka povežemo s tradicionalnimi predstavami o realizmu. T. i. »čudni« Turgenjev (Tonopop 1998), ki prihaja v ospredje v njegovih fantastičnih povestih, in njegove pozne lirske meditacije v pesmih v prozi iz zbirke *Senilia* (1882) pričajo o literaturi kot avtonomni sferi avtorskega videnja dejanskosti, ki se podreja predvsem estetskim zakonitostim. V tem pogledu je bil Turgenjev seveda daleč od predstav Černiševskega o umetnosti oz. literaturi kot pojavu, ki je podrejen dejanskosti. Kot rečeno, pa je bila ideja umetnosti kot relativno avtonomne sfere estetskega osmišljanja dejanskosti tuja tudi obema preostalima velikanoma realizma, ki sta se oba zelo kritično odzivala na ustvarjanje Turgenjeva. Ob osebnih zamerah, ki so nedvomno vplivale na (težavne) odnose Turgenjeva tako s Tolstojem kot z Dostojevskim, je bil pomemben del vzajemnih antipatij povezan tudi z lahkotnostjo, s katero je Turgenjev »razrešik« glavno literarno vprašanje umetniškega realizma: oba konkurenta je iskanje novega literarnega jezika o svetu vodilo v krizno, ekscesno in nikoli povsem sklenjeno umetniško iskanje Resnice, zato se jima je rešitev Turgenjeva zdela kot zanikanje dejanskega vprašanja in zatekanje k pozerstvu in leporečju, kar je Dostojevski izrazil v že omenjeni očitni parodiji na Turgenjeva v liku Karmazinova v *Besih*.

Za naslednjo generacijo kritikov in piscev, ki so se v 20. stoletju ob jezikovnem obratu od simbolizma do postmodernizma ves čas ukvarjali s problemom umetniškega in siceršnjega zrcaljenja sveta v jeziku, sta bila Dostojevski in Tolstoj neprimerno bolj zanimiva kot Turgenjev. Če je njuno – pogojno rečeno »rusko« – maksimalistično literarno soočenje s problemom v marsičem vplivalo na razvoj literature (in misli o njej), je bil Turgenjev muzealiziran kot mojster sloga, veliki stilist – kot tisti, ki je svojo vero v rusko ljudstvo opravičeval z vero v »veliki, mogočni, pravični in svobodni ruski jezik« (pesem v prozi *Ruski jezik* iz že omenjene zbirke *Senilia*). Kako pa je danes?

Je danes prostor za *lepo besedo* v literaturi? Znan ruski novinar in blogger Leonid Parfjonov, ki je v pred kratkim gostoval v podkastu na temo sodobnega ruskega jezika (Садиков – Пахомов 2021), se je ob živi ruščini današnjega spleta spomnil prav na pisateljeve besede o »velikem ...«, ob tem pa dodal, da je v tej misli po več kot stoletju Turgenjev še živ, medtem ko je ostalega Turgenjeva danes »težko brati«. Za sodobne bralce brez ustreznega poznavanja kulturno- in družbenozgodovinskega konteksta gre bržčas res za prozo 19. stoletja, ki pa nas ob vpogledu v dejanskost obdobja lahko nauči tudi klasičnih literarnih postopkov oblikovanja celovite literarne podobe ter je v tem pogledu nekakšen učbenik tradicionalnih predstav o literarnem. Drugo vprašanje je, ali tovrstna proza lahko ponudi kakšne nove impulze za sodobno književnost ali celo misel o književnosti. Če da, potem najbrž zgolj v opoziciji do poti, ki se začne z Dostojevskim in Tolstojem: ko sodobna književnost razmišlja o odnosu jezika do dejanskosti v razmerjih med postmodernizmom (ali celo postpostmodernizmom) ter postrealizmom na eni in neorealizmom na drugi strani, morda ne bo odveč, da se spomnimo na historični alternativni za razrešitev zagate ter se vprašamo, ali je bistvo vprašanja danes res drugačno.

VIRI IN LITERATURA

- Janko LAVRIN, 2016: *An Introduction to the Russian Novel*. New York: Routledge.
- Blaž PODLESNIK, 2020: Kako zvuči i izgleda Dostoevskij (i što to može značiti za znanost o književnosti). *Umjetnost riječi* LXIV/3–4. 229–44.
- Blaž PODLESNIK, 2019: Rusi v Kijevu in Kijev v Rusih? *Pismenost in kultura Kijevske Rusije*. Ur. Blaž Podlesnik. Ljubljana: Založba FF. 5–27. [Tudi na spletu](#).
- Blaž PODLESNIK, 2002: »Podoba Petra I. v Puškinovem Bronastem jezdecu«. *Romantična pesnitev. Ob 200. obletnici rojstva Franceta Prešerna*. Ur. Marko Juvan. Ljubljana: Založba FF. 371–84.
- Ivan S. TURGENJEV, 2018: Očetje in sinovi (odlomek). Prev. Saša Tatarevič. *Mentor* 39/3. 83–84.
- Aleksander SKAZA, 1984: Komentarji in opombe. *Ruski formalisti. Izbor teoretičnih besedil*. Ur. Aleksander Skaza. Ljubljana: MK. 421–84.
- Ivan VERČ, 2010: *Razumevanje jezikov književnosti*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU. ***
- Е. А. АНДРУЩЕНКО, 2000: Тайновидение Мережковского. Д. С. Мережковский, Л. Толстой и Достоевский. Москва: Наука. 481–528.
- [Е. А. АНДРУЩЕНКО, 2000: Тайновидение Мережковского. Д. С. Мережковский, Л. Толстой и Достоевский. Москва: Наука. 481–528.]
- Е. П. ДЕРЯБИНА, 2003: Тургенев и Фет: спор о творчестве. *Вестник Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого* 2003/25. 56–62. [Tudi na spletu](#).
- [Е. П. ДЕРЯБИНА, 2003: Тургенев и Фет: спор о творчестве. *Вестник Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого* 2003/25. 56–62. [Tudi na spletu](#).]

- В. В. ЗЕНЬКОВСКИЙ, 2008: Миросозерцание И. С. Тургенева. К 75-летию со дня смерти. В. В. Зеньковский, *Собрание сочинений*. Т. 1. Москва: Русский путь. 318–34.
- [V. V. ZEN'KOVSKIJ, 2008: Mirosozercanie I. S. Turgeneva. K 75-letiju so dnja smerti. V. V. Zen'kovskij, *Sobranie sočinenij*. Т. 1. Moskva: Russkij put'. 318–34.]
- Альберт КОВАЧ, 2008: *Поэтика Достоевского*. Перевод с румынского Елены Логиновской. Москва: Водолей Publishers.
- [Al'bert KOVAČ, 2008: *Poètika Dostoevskogo*. Pevod s rumynskogo Eleny Loginovskoj. Moskva: Vodolej Publishers.]
- Г. Б. КУРЛЯНДСКАЯ, 1959: Эстетические взгляды И. С. Тургенева. *Творчество И. С. Тургенева. Сборник статей. Пособие для учителя*. Ред. С. М. Петрова, И. Т. Трофимов. Москва: Учпедгиз. 367–90.
- [G. B. KURLJANDSKAJA, 1959: Èstetičeskie vzgljady I. S. Turgeneva. *Tvorčestvo I. S. Turgeneva. Sbornik statej. Posobie dlja učitelja*. Red. S. M. Petrova, I. T. Trofimov. Moskva: Učpedgiz. 367–90.]
- Д. С. МЕРЕЖКОВСКИЙ, 2000: *Л. Толстой и Достоевский*. Москва: Наука.
- [D. S. MEREŽKOVSKIJ, 2000: *L. Tolstoj i Dostoevskij*. Moskva: Nauka.]
- Д. С. МЕРЕЖКОВСКИЙ, 1917: *Невоенный дневник. 1914–1916*. Петроград: Огни. [Na spletu](#).
- [D. S. MEREŽKOVSKIJ, 1917: *Nevoennyj dnevnik. 1914–1916*. Petrograd: Ognj. [Na spletu](#).]
- В. А. НЕДЗВЕЦКИЙ, 2011: *И. С. Тургенев: логика творчества и менталитет героя*. Москва: Издательский дом МГУ.
- [V. A. NEDZVECKIJ, 2011: *I. S. Turgenev: logika tvorčestva i mentalitet geroja*. Moskva: Izdatel'skij dom MGU.]
- Г. М. РЕБЕЛЬ, 2018: Тургенев в русской культуре. Москва, Санкт-Петербург: Нестор-История.
- [G. M. REBEL', 2018: *Turgenev v russkoj kul'ture*. Moskva, Sankt-Peterburg: Nestor-Istorija.]
- Александр Садиков, Владимир Пахомов, 2021: Обсуждаем с Леонидом Парфеновым: почему говор – это нормально, чем рэперы круче дикторов Всесоюзного радио и почему с русским языком все окей. *Розенталь и Гильденстерн* V/II (8 марта 2021). [Na spletu](#).
- [Aleksandr SADIKOV, Vladimir PAHOMOV, 2021: Obsuždaem s Leonidom Parfenovym: počemu govor – èto normal'no, čem rèpery kruče diktorov Vsesojuznogo radio i počemu s russkim jazykom vse okej. *Rozental' i Gil'denstern* V/II (8 marta 2021). [Na spletu](#).]
- Л. И. СОБОЛЕВ, 2007: Современники читают «Войну и мир». *Вопросы литературы* 2007/6. 179–224.
- [L. I. SOBOLEV, 2007: Sovremenniki čitajut «Vojnu i mir». *Voprosy literatury* 2007/6. 179–224.]
- В. Н. ТОПОРОВ, 1998: *Странный Тургенев (Четыре главы)*. Москва: Российский гос. гуманитар. ун-т.
- [V. N. TOPOROV, 1998: *Strannyj Turgenev (Četyre glavy)*. Moskva: Rossijskij gos. gumanit. un-t.]

Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКИЙ, 1986: Эстетические отношения искусства к действительности (Диссертация). Н. Г. Чернышевский, *Сочинения в 2 томах*. Т. 1. Москва: Мысль. 71–173.

[N. G. ČERNYŠEVSKIJ, 1986: Èstetičeskie otnošenija iskusstva k dejstvitel'nosti (Dissertacija). N. G. Černyševskij, *Sočinenija v 2 tomah*. Т. 1. Moskva: Mysl'. 71–173.]

SUMMARY

In this article, I focus on the question of the topicality of the author who in the twentieth century has received the least attention of the “Holy Trinity” of Russian realism. I try to shed light on the specifics of his version of literary realism in comparison with that of Tolstoy and Dostoevsky, while considering according to what understanding of literature can this type of prose still be relevant for contemporary readers and researchers of literature.

I first try to determine the difference in reception of Turgenev in comparison to Tolstoy and Dostoevsky and point out the relatively modest attention Turgenev received for the better part of the twentieth century. Then I try to explain this difference by analyzing the various ways in which the three authors tried to solve one of the pivotal problems of literary realism – the relation of literary artwork’s transgressiveness to the partiality of languages of the depicted reality. In the case of Turgenev, this solution is very traditional, based on the concepts of idealistic aesthetics, and therefore not very productive in relation to twentieth-century trends in conceptualization of language and the arts.