

## Janko Lavrin: Čehov in Maupassant<sup>1</sup>

### I.

**N**astavljene jame primerjalnim metodam v kriticizmu so navadno pre nagljena in površna posploševanja. Toda oprezno postopanje in predvsem srečna izbira pisateljev, ki naj jih upoštevamo, napravi lahko to metodo razveseljivo in osvetljuječo. Vzemimo n. pr. Čehova in Maupassanta! Težko bi našli dva pisatelja, ki se izpopolnjujeta in pojasnjujeta popolnejše, takó po značilnostih, ki so obema skupne, kakor še bolj po tistih, ki se v njih razlikujeta.

Prvi kakor drugi je rojen novelist in dasi ni njun genij prvovrsten, so njuni proizvodi v lastnih jim mejah prvovrstni. Prvi kakor drugi je izumil novo tehniko novele, novo obdelavanje realnosti — «tesnopisno» obdelavo, ako hočete. Prvi kakor drugi kaže enako močno lakonično rezervo, umetniški takt, ogromen čut za sorazmernost in tisto sintetsko poenostavljanje, ki ga ne smemo zamenjavati z njegovo obratno stranjo — s primitivno preprostostjo. Oba sta hkratu enako oddaljena od «knjižništva». Pobuda jima ne izhaja nikoli iz književnosti, temveč zgolj iz življenja. Tu pa obračata svojo pozornost na navidezno najneznatnejše dogodke in malenkosti, ki jih pa znata napraviti s svojim ustvarjanjem ne malo pomenljive. «Vsaka stvar ima svojo nesluteno stran,» pravi Maupassant; «najmanjša stvar ima v sebi nekaj nepoznanega; treba je to najti.»

In vprav to «nekaj nepoznanega», celó v najneznatnejših stvareh in dogodkih, privlači pozornost Čehova in Maupassanta. Zavračajoč zastarele «vozle» kot izumetničenja, zbirata kakor v naglici slikajoč slučajne drobce dnevnega življenja. Izogibljeta se vsemu, kar je afektirano, pretenciozno ali kaže pozo. Ničesar bolj tipičnega ni za ta dva človeka kot njuno odklanjanje vsega, kar je deklamatorsko, bodisi v misli bodisi v umetnosti ali v življenju. Kakor da bi se bala te izkušnjave, kažeta često v svojem tonu in v svojem slogu nekako suho dejstvenost in tisto samovoljno prirodnost, ki je zdaj pa zdaj v nevarnosti, da postane nenaravna vprav zbog te svoje pretiranosti.

<sup>1</sup> Spis, ki ga je čital avtor pred Angleško-ruskim književniškim društvom dne 1. junija l. 1926. — Izšel je kot uvodni članek v junijski številki revije «The Slavonic Review».

«Za kosilo smo imeli prav okusno pecivo, rake in pečeno bravino; ko smo obedovali, je prišel k nam kuhar Nikanor in vprašal goste, kaj bi radi za večerjo. Bil je človek srednje visokosti, zabuhlega obraza in majhnih oči; bil je gladko obrit in zdelo se je, kakor da bi njegovi brki ne bili obriti, temveč izpuljeni s koreninami vred.» To je navadni «objektivni» ton, ki v njem Čehov pričinja in pripoveduje svoje povesti. A primerjajmo zdaj s tem eno Maupassantovih črtic.

«Nikogar ni presenetila ženitev gospoda Simona Lebrument in gospodične Ivanke Cordier. Gospod Lebrument je pravkar dobil notarsko službo za gospodom Papillonom; seveda je moral plačati zanjo precejšnjo vsoto denarja; a gospodična Ivanka je imela 300.000 frankov gotovine, v bankovcih in razpoložljivem denarju. Gospod Lebrument je bil čeden, mlad človek, ki je imel slog — notarski slog, provincijalni slog — toda vsekakor slog in slog je bila redka stvar v Bontigny - le - Rebour.»

Občevalna preprostost, skoro suhoparnost, ne more iti dalje. Isti nedostatek vsakršnega blišča vidimo v njihovih temah in njihovih idejah. Nikoli se ne šopirita s kakršnimkoli «višjim poslanstvom» in mesto da bi poudarjala, da rešujeta razne probleme, sta skromna dovolj, da jih le ugotavljata, ali ugotavljata z vso umetniško močjo, ki jima je na razpolago. Celó tedaj, ko izražata svoja osebna mnenja in želje, jih izražata na nepristranski način, t. j. kot ~~nepristranski~~ kritika, a ne kot pridigarja ali moralista. Kajti onadva vesta, da mora ~~vsak~~ človek v umetnosti *i n d i v i d u a l e n*, ne da bi bil *o s e b e n*, in da so pisatelji, ki zamenjujejo ti stališči, vsi skupaj na krivem potu. Resnično, Čehov kakor Maupassant imata določeni način gledanja, perspektivo življenja, ki je vzrok, da dajeta nekaterim temam, oblikam, značajem prednost pred drugimi. In na to perspektivo, ki tvori psihično ozadje njunega ustvarjanja, je vplivala takisto močno doba, ki sta v nji živela, kajti oba sta bila otroka svoje dobe — dobe skepticizma, duhomornosti in tiste «nagomiljene površnosti», ki je napravila vse sodobno življenje takó filistinsko in takó vulgarno. Bila sta obsojena, da sta njena kronista in žrtvi.

## II.

Čehov je najfinejši miniaturni slikar propadajočega in zlomljenega ruskega razumništva v zadnjih dveh desetletjih 19. stoletja. Tisto ozračje breznojnosti, ki je prevevalo vse rusko življenje izza delavnih «šestdesetletnikov» in je našlo takó strahoten odsev že v Saltykovi «Obitelji Golovejev», je prav isti zrak, ki diha iz večine njegovih črtic, kakor diha tudi iz Garšinovih povesti,

Nadsonovih pesmi, Levitanovih slik in iz godbe Čajkovskega. Marsikatero poedine vidike spisov Čehova nadovežemo seveda lahko na zgodnejše ruske pisatelje, zlasti na Turgenjeva, s katerim ga družijo njegov impresijonistični, ali bolje, njegov sugestivni način. Vendar ostane delo Čehova ob vseh takih slučajnih sličnostih v celoti globoko individualno, celó edino te vrste.

Čehov je započel svojo književniško karijero kot humorist. Zabava radi zabave — je bil, kakor se dozdeva, glavni namen njegovih prvih črtic. In njegov humor je bil dokaj elementaren: humor smešnih situacij, čigar edina svrha je bila, da spravi čitatelja v smeh. Toda tudi smeh Čehova, prav takó kakor smeh «humorističnega» Gogolja, je prežela polagoma prikrita otožnost, dokler končno ni pozabil smejati se in se je pričel smehljati le s svojim mehkim, izogibljivim smehom. Ta izprememba v njem se je dogodila nekako med leti 1887 in 1889, ko je napisal svojo «Dolgočasno povest» in svojo prvo dramo «Ivanov». «Nekaka stagnacija je v moji duši,» toži v pismu Suvorinu dne 4. maja 1889. «Razlagam si jo, da izvira iz stagnacije v mojem osebnem življenju. Nisem razočaran, nisem utrujen, nisem potrč, temveč nekaj je postalo enostavno manj zanimivo.» Devetindvajsetletnik je takó postal tipičen *enfant du siècle*. Stagnantno ozračje njegove domovine ga je začelo polagoma moriti; mogel je odolevati tej nevarnosti edino na ta način, da jo je prehlapeval s svojim umetniškim ustvarjanjem. Duhomornost, starokopitnost in vulgarnost, ki jo je gledal vseokrog, je postala takó sirovo gradivo njegovih spisov.

Vendarle je ohranil Čehov močno, dasi prikrito etično žilo, celó v času svoje največje umetniške opredelitve. Ne bil bi Rus, ako se ne bi bil pokazal zavzetega za tisti «zmisel življenja», ki je bil navadno eden osrednjih problemov generacije, ki je živela pred njim. Ker je našel umazanost in ničevost povsod, kamorkoli je pogledal, se je kmalu zavedel, da porast gmotnega «napredka» ne more imeti ničesar skupnega z življensko rastjo; da pogrešamo neke v celoto vežoče ideje ali vrednote, brez katere ne more biti nobena sila popolna ali velika. Toda ni mogel najti nikakega zdravila, nikake odpomoči; zdelo se je, da leži krivda vprav v korenu življenja kot celote. Odtod njegovo resignacijsko razpoloženje, njegov fatalizem in tudi njegova opetovana prizadevanja, dvigniti svojo umetnost nad golo kritiko življenja — stvar, ki je bila docela izven njegove moči, kakor je izven moči večine modernih umetnikov.

«Znanost in tehnična veda gresta zdaj skozi veliko dobo, toda za ljudi naše vrste je to ohlapen, zastarel, mračen čas,» piše v

nekem pismu. «Mi pogrešamo ‚nečesa‘ in to pomeni tisto, kar dviga; dvignite ogrinjalo našega razmišljanja in našli boste prazno ničnost. Dovolite, da vam pokličem v spomin, da imajo pisatelji, ki so, recimo, za vedno ali ki so enostavno dobri in nas opajajo, neko skupno, zelo tehtno značilnost; le-ti gredó nečemu naproti in kličejo tudi vas k tistemu in vi čutite ne s svojim srcem, temveč z vsem svojim bistvom, da imajo neki vzrok, približno takó kakor duh Hamletovega očeta, ki ni prišel in vznemirjal domišljije za nič... A mi? Mi! Mi slikamo življenje táko kakor je, a onostran tega prav ničesar... Mi nimamo niti neposrednih niti oddaljenih svrh in v naši duši je velik, prazen prostor. Mi nimamo politikov, ne verujemo v revolucijo, nimamo Boga, ne bojimo se duhov, in jaz za svojo osebo se ne bojim smrti ne slepote. Človek, ki ne želi ničesar, ne upa ničesar in se ne boji ničesar, ne more biti umetnik.»

Tak je bil «leitmotiv» Čehova misli. Če bi bil manj trezen, manj pošten sam s seboj, bi lahko iznašel kako fiktivno «misel», ki bi mu dala udobno zavetje. Toda njegov čisti pogled, čista duša in njegovo skrajno poštenje s samim seboj so bile glavne ovire na poti k takim iluzijam. In takó, mesto da bi ostavil zagato na krivih pretvezah, je raje isti ključoval do konca — ključoval z neprestanim in vendar z nemočnim hrepenenjem, da bi prišel iz nje. Bojeviti humorist Čehonte (kajti to je bilo njegovo prvo *n o m d e p l u m e*) je takó postal in ostal pesnik ničevosti. V tem je bila tako njegova veličina kakor njegovo prekletstvo.

### III.

Medtem ko je slikal Čehov Rusijo Aleksandra III., se je bavil Maupassant s *f i n d e s i è c l e - o m*. In oznamoval jo je z istim vernim gledanjem, z isto pokojnostjo in nepristranostjo, kakor jo najdemo v Čehovu. Ker je bil tipičen Normandijec, je bil seveda najbolj doma v opisovanju svojih domačih oseb — bodisi kmetov, buržujev ali nižjega plemstva. Vendar je bil enako na svojem mestu v Parizu, na rivijeri ali celó na eksotičnem vzhodu.

Maupassantova življenska perspektiva nalikuje Čehovovi. Če je videl Čehov vesoljno človeško življenje pod kotom filistinske Rusije, ga je videl Maupassant pod kotom filistinske Francije, kar je dovedlo končno do iste odvratnosti. Toda ker je bil Maupassant agresivna moška narava, je reagiral na moški način. Zamerila se mu je umazanost in malenkostnost v ljudeh; «človeško — preveč človeško» z ozirom na to, kar delajo in še bolj z ozirom na to, kar so; zamerilo se mu je to še bolj radi njegove zatajevane tendence, da bi napravil iz življenja nekaj veselega in srečnega.

«Ej, prav zares, kateri dan čutim tak strah pred vsem, kar je, da si želim smrti,» je izpovedal v delu «Sur l' Eau». «Neizpremenljiva enoličnost pokrajinskih slik, obrazov in misli, postane silno hudo trpljenje. Brezpomembnost vesoljstva me spravlja v začudenje in upornost, malenkostnost vsega me napolnjuje s studom in povprečnost človeških bitij me tišči k tlom.»

Maupassant se — kakor Čehov — ne čuti in se ne more čutiti domačega v svetu, ki je izpreobrnil življenje v enolično životarjenje, strasti v hladne perversnosti, ljubezen v goli okus, velike ambicije v ostudne karikature in vesoljno človeštvo v splošno buržoazijo s patentiranimi, storjenimi duhovi in dušami. In vprav Maupassantov stud do svoje dobe je preveval večino njegovih spisov z ozračjem obsodbe in zakrinkanega Welt-schmerz-a, slično, kakor ga najdemo pri Čehovu. Toda Čehov ga je odedal bodisi z neujedljivo ironijo ali pa pozneje s svojo lirsko otožnostjo, dočim mu je dajal Maupassant navadno duška v svojem hladnem in priučenem gledanju od strani, v svojem cinizmu in napadalnem sarkazmu. Še več, slično gledanje na življenje je proizvedlo v obeh pisateljih slično tehniko: tehniko tesnopisnega realizma, ki je gledal primerno postrani na zaokrožene «vozle» in neizbrani naturalizem svojih sodobnikov ali neposrednih predhodnikov.

V predgovoru svojemu «Pierre et Jean» poizkuša Maupassant pojasniti ta novi genre, ko govori, da se umetnost modernega pisatelja ne sme osredotočiti na zamotanih vozlih, temveč na «srečnem zbiranju majhnih, toda stalnih dejstev». Njegova svrha ni izrednost, temveč jasnost, «zgodovina srca, duše in razuma v njihovih normalnih razmerah». On ne stremi po tem, da bi fotografski predstavljal katerosibodi teh zgodovin, temveč stremi edino le po višku verjetnosti. Noče resničnega (le vrai), temveč le verjetno (le vraisemblable). Z drugimi besedami: «resnica obstoji v takih delih v proizvajanju popolne iluzije, takó da gre navadno za logiko dejstev, a ne da jih navzkriž prepisuje kakor so sledila drugo drugemu.»

Držeč se tega pravila, je razcepil Maupassant francoski naturalizem v njegove posamezne slučaje in je ohranil v tej metodi vedno klasični čut za izbor, ekonomijo, jasnost in okus. V Čehovu je veliko epsko gledanje prejšnjih ruskih realistov razpadlo takisto, rekel bi, na stotero odmerjenih epizod, ki jih je utelesil v miniaturah, nenavadne, nove in sugestivne vrste. Ta metoda pa ni bila ne v enem ne v drugem slučajna; ne gledé na neke čisto tehnične razloge, je bila posledica novega «atomiziranega» gle-

danja na realnost, a to je bilo zopet povzročeno po raznih psihičnih vzrokih. Kajti atomizirano gledanje na življenje je navadno posledica atomizirane zavesti. Čim izgubi naš notranji «jaz» svoje gravitacijsko središče, svojo dinamično «v celoto vežočo idejo», postane vse naše bistvo sredobežno ali celo skrajno desorganizirano. In ta proces pospešuje nujno drveča naglica našega sodobnega življenja, ki ima vedno manj časa za vse tisto, kar je pod površjem. Raznolikost življenja ni več funkcionalna raznolikost velikega organizma; je mehanična raznolikost pomešanega mozaika. Dosledno je naše dožemanje življenja takisto slično mozaiku v toliko, v kolikor smo resnično «moderni». Življenje postaja identično z vsoto njegovih zunanjih slučajev in momentov — od katerih je vsak istotako slučajen, iztrgan in nestalen. Impresionizem v slikarstvu je bil deloma posledica tega. In tak je bil impresionizem v moderni knjigi. Zares, pisatelji ne morejo temu kaj, da ne bi postali epizodični. Ali, kakor toži Čehov (v pismu Korolenku, 1888.), ko je pisal svojo prvo dolgo povest «V stepi»: «Vsaka stran ima značaj kompaktne celote kakor novela, slike, nakopičene, zgoščene in gredoč vsaka svojo pot, trgajo impresijo kot celoto. Posledica tega je, da človek ne dobi slike, v kateri bi bile vse podrobnosti spojene kakor zvezde na nebu, temveč zgolj diagram, suho zaznamovanje impresije.»

To bi mogli reči enako opravičeno o Čehova dramah in Maupassantovih novelah. Toda ta epizodska slučajnost ima v obeh skupno «onostranost prizorov» — skupen njun Weltschmerz, čijega pristnost pogloblja često njun pravi realizem v nekaj simbolskega: izza njunih slučajnih dogodkov in malenkosti začutimo lahko zdaj pa zdaj tisto veliko bol, ki je v srcu vesoljnega življenja.

#### IV.

Nadaljnja skupna značilna poteza, ki jo imata oba pisatelja, je njuna plemenskost. Maupassant je nekako istotako tipičen Francoz kakor je Čehov tipičen Rus. V ne malo svojih črtic grabi človeka s svojo <sup>galvanizirano</sup> g a u l o i s e r i e - j o in s humorjem, ki spominja na f a b l i a u x - e. In je li kaj bolj francoskega nego je Maupassantov e s p r i t in njegova spretnost v proizvajanju raznih, zdaj pa zdaj dokaj nevarnih sous - entendu -jev? Kot značaj združuje zopet Maupassant fino krepkega Normandijca, pesnika in ciničnega pariškega v i v e u r - j a. Je občutljiv in čuten, možat in d e k a d e n t e n, inteligenčen, ne da bi bil intelektualen, ciničen, ne da bi bil vulgaren, mrzel, ne da bi bil prepovedujoč. Je bolj subtilen nego globok. Ali, če je globok, se sam dozdevno ne zaveda tega.

Istočasno je vedno v oblasti samega sebe, čil, jasen, dovtipen in poln okusa v vsem, karkoli piše. Balzac, Hugo in Zola imajo več duha nego okusa, dočim niha Maupassant med obema na najpopolnejši način. Nepotrebno je reči, da se zbog svojega logičnega čuta in natančnosti izogiblje vsemu, kar je megleno in «mistično». Je popolno nasprotje romantiku. Celó teme, ki jih jemlje iz blaznega ali polblaznega sveta (n. pr. njegovo delo *Le Horla*) obdeluje s klasično konkretnostjo in na nespremenljiv, fin, literaren način.

Da občutimo vso *f i n e s o* Maupassantovega literarnega načina, je dovolj, če ga primerjamo s sijajno literarno «zvezdo» d'Annunzijem. Razlika med njima je taka, kakršna je razlika med rojenim aristokratom in svečanim novopečenim gospodom, ki se vedno oblači, stoji venomer pred zrcalom in diši vedno po domišljavi književniški brivniški izložbi *à la mode*. Maupassant pozna vrednost preprostosti in zavrača zategadelj izkušnjave dekorativnega *chic-a*; dočim zamenjuje d'Annunzio pogosto tudi *chic* z lepoto, vdajajoč se nekaki puhli in hlastavi «veličini», ki postaja tem bolj bombastična, čim bolj hoče prikriti lastno notranjo mrzloto in ozaljšano izumetničenost.

Kakšno okrepičilo najde človek po d'Annunziju v zmerni strogotosti Maupassanta ali v prirodnosti Čehova! Kajti če gane Maupassant človeka s *f i n e s o* svojega literarnega postopanja, se dozdeva umetnost Čehova po pravici nekaj, kar je nad postopanjem, nad umetnostjo *sámo*. Ko čitamo Čehova, nas zdaj pa zdaj skoro hipnotizira njegova *č l o v e š k a* notranjost, ki je še močnejša zbog svoje štedljivosti. Dočim vpliva na nas Maupassant s svojimi moškimi lastnostmi, bodisi dobrimi ali slabimi, privlači Čehov naše simpatije s svojo žensko toplino, ki je preveč iskrena, da bi se bodisi le za trenutek izrodila v sentimentalnost.

V tem oziru označuje Čehov-umetnik Čehova-človeka. Gorkij pripoveduje, da se niti Tolstoj ni mogel ubraniti, da ga ne bi fasciniral: «Ljubil je Čehova in kadar ga je pogledal, so bile njegove oči nežne in dozdevalo se je skoro, da božajo obraz Antona Pavloviča. Ko se je šetal nekoč Anton Pavlovič po vrtu z Aleksandro Lvovno (Tolstega hčerko), se je zdelo, da se izteza Tolstoj, ki je bil tedaj še bolan in je sedel na stolu na terasi, k njima, govoreč šepetaje: «O, kakó lep, veličasten človek: skromen in miren kot deklica! In hodi kakor deklica. Je enostavno čudovit.» In Gorkij sam ga označuje kot krasnega preprostega človeka, ki «je ljubil vse, kar je preprosto, pristno, iskreno in je bil izredno sposoben, da napravi druge ljudi preproste.»

Težko da bi imeli napek, primenivši isto oznako prav tako na najboljše vzorce Čehova umetnosti. Je bolj «mrvičast» in manj določen nego njegov francoski *confère*. Toda imenitno krepak in sugestiven zna biti vprav radi svoje negotovosti in predvsem zbog tiste nežnosti, ki mu ne dá nikoli, da bi si dovolil kako prostost bodisi s svojo muzo bodisi s temami ali s čitatelji. Dozdeva se, da ne dolguje svoje štedljivosti samohotnemu umetniškemu taktu in disciplini (kakor Maupassant), temveč nežni rahločutnosti svoje topline in usmiljenosti. Čehov predstavlja na svoj način najnežnejše izdihavanje tiste ruske «duše», ki pripravi včasih človeka do tega, da jo občuti tako neprijetno vprav zbog njenega preobilja in nedisciplinirane emocije. Ima dar, ki je eden najredkejših: dar velike prisrčnosti brez kakršnekoli prepleskane prijaznosti.

Maupassantova čuvstvenost je predvsem živčna; Čehovljeva čuvstvenost, po drugi strani, izvira iz prirojenega mu, toda nezadošččenega sočuvstvovanja z vsem življenjem. Dočim gleda Maupassant na svoje soljudi često kot na gručo večnih Bouvardov in Pecuchetov, ki so prikladni le za to, da postanejo krma njegovim književniškim topovom, se ne sključi Čehov nikoli pod površje povprečnega človeštva. Mrzi Nietzschejev «oddaljeni patos», ko da se sramuje, da bi bil izjemen. «Bodimo navadni ljudje,» pravi. In navzlic svojemu pesimizmu je vedno pripravljen verovati v človeško notranje dostojanstvo.

«Človek se poboljša le tedaj, ako mu pokažete, kakšen je,» čitamo v njegovi beležnici. In vprav to je vzrok, da ne zamenjuje nikoli človeških napak s človeštvom samim, kakor dela često Maupassant. Odtod tista široka tolerantnost, ki jo čutimo v njegovi pravi ironiji in sarkazmu. Odtod tudi razlika med njegovim in Maupassantovim tonom. Maupassant je v najboljšem slučaju v družbi elegantnih, toda tudi izkušenih mladih gospodov po večerji, ko je zrak prekvašen z dimom in vonjavo finih smotk. Njegov čisti, kovinski glas, njegov slog in razborita *poenta* nas také očaruje, da povsem prezremo njegovo okrutno godrnjanje. Je vedno zanimiv drug, ne da bi mu kdaj bilo mar, da postane komurkoli prijatelj. Toda čar Čehova je v njegovem preprostem, prirodnem prijateljstvu. Naj je njegov glas še také pobit in otožen, njegove ustnice ne godrnjajo nikoli; mesto tega se smehljajo z vljudnim, vse odpuščajočim smehom — morda z najbolj krščanskim smehom v sodobni knjigi. Takó oddajata kljub svoji zunanji objektivnosti Čehov kakor Maupassant svoja notranja «jaza». To nas nehote približuje izsledovanju njune objektivnosti.



## V.

Vprav Maupassant je smel smešiti v predgovoru svojemu delu «Pierre et Jean» dogmo o «desinteresirani» objektivni realnosti. «Kakó otroško je, zares, vérovati v to realnost,» pravi, «ko ima vsakdo izmed nas resnico v lastni duši, v lastnih organih! Naše oči in ušesa, okus in vonj nam ustvarjajo toliko različnih resnic, kolikor je človeških bitij na zemlji. In naši možgani, ki jih le-ti organi zadostno in različno izveščajo, dojemljejo, razkrajajo in presojuje tako različno, kakor da bi bil vsakdo od nas bitje tujega plemena. Vsakdo izmed nas ima torej le svojo lastno iluzijo o svetu — poetično, sentimentalno, radostno, melanholično, zoprno ali mračno, kakršno naravo pač ima! In pisatelj nima drugega poslanstva, nego verno reproducirati to iluzijo z vso umetno izdelavo, ki jo mora le-ta imeti na njegovo zapoved... Vsi tisti so veliki umetniki, ki morejo pripraviti druge ljudi do tega, da vidijo njim lastno posebno iluzijo.» Na kratko, s takšno ali drugačno «vestno točnostjo» mora pisatelj poizkušati, da opiše resničnost, kakršna je, ne more se oddaljiti od svoje subjektivne perspektive življenja, ki jo povzročajo deloma zunanji činitelji, deloma njegov lastni temperament.

Naglasivši v log o zunanjih pogojev v razpoloženju Čehova in Maupassanta, ga sedaj lahko motiviramo istotako z analognimi notranjimi razlogi; kajti také Čehova kakor Maupassanta moremo po vsej pravici označiti za ranjenega idealista. Njun pesimizem je bil posledica njune nadvladane ljubezni do življenja. Maupassant n. pr. je ljubil zemljo in življenje; ljubil ju je vulkanično, čutno. Kljub vsemu pariškemu cvetnemu nakitu je bil v bistvu napol paganski epikurejec, ki je znal ne malo uživati zemeljsko lepoto, zemeljske naslade in strasti. Celó njegovo umetniško gledanje so izostrile predvsem njegove čutne, živalske naslade v stvarih. Le-to je eden vzrokov, da opisuje tako čudovito kmete svoje rodne Normandije — tista robata, pretkana in primitivna bitja, ki so dozdevno še organski del svoje zemlje, utelešenje matere narave same.

«Uživam vse, kakor uživa žival,» izpoveduje Maupassant v «Sur l'Eau». «Ako se zateka moj duh, nepokojen, vznemirjen, prenasičen od dela dalje k nadam, ki niso nade našega plemena in pada potem, spoznavši, da je vse to ničevno, nazaj v preziranje vsega, kar je, se vsaj moje živalsko telo omamlja z vso opojnostjo življenja. Kakor ptice, ljubim nebo; kakor roparski volk gozdove. Naslajam se v skalovitih višinah kakor srnjak; bujno travo ljubim, da se valjam po nji in dirjam preko nje kakor konj in kakor riba

uživam v čistih vodah. Čutim, kakó me prešinjajo občutki vseh raznovrstnih živali, vsi njihovi nagoni, vsi izpremešani pohlepi nižjih bitij. Ljubim zemljo, kakor jo ljubijo le-ta, a ne kakor jo ljubijo drugi ljudje. Ljubim jo, ne da bi jo občudoval, brez poezije, brez vriskanja. Ljubim z globoko, živalsko vdanostjo, prezirljivo ali sveto, vse tisto, kar živi, vse, kar raste, vse, kar vidimo; kajti vse to ostavlja mojega duha mirnega in mi draži le oči in srce; dneve, noči, reke, morja, viharje, gozdove, prelivanje somraka, ženski pogled, celó njen dotik.

«Nežno kodranje vode na peščenem produ ali na granitnih skalah vzbuja v meni občutke ganotja in veselje, ki me navdaja, ko čutim, da me veter žene dalje in me valovi vlečejo seboj, izvira odtod, ker se prepuščam sirovim, prirodnim silam ustvarjanja, ker se vračam v prvotno stanje!

«Kadar je vreme krasno, kakor danes, čutim v svojih žilah kri razuzdanih, potepuških favnov iz davnih časov. Tedaj nisem več brat človeštvu, temveč brat vseh bitij in vse narave!»

To organsko, fizično ljubezen do življenja — ljubezen «pred logiko» in kljub logiki — ima Maupassant obenem z drugim, prikritim paganom, Levom Tolstim. Ampak istotako kakor Tolstoj ima tudi živalski strah pred smrtjo, strah, ki je po naključju izpodkopal vse njegove radosti in ki ga je zlasti pospeševala neozdravljiva bolezen, ki si jo je nakopal okoli l. 1880. Kakor stari Tolstoj (ki se je zaščitil pred strašno smrtno pošastjo s svojim budističnim «krščanstvom»), je pričel gledati tudi Maupassant na življenje s stališča Smrti. Videl je, kako se dviga njena senca bliže in bliže, gospodujoč vekomaj in vsepovsod. Nekateri gredó v udobnem vozu smrti naproti, dočim capljajo drugi — manj srečni — peš proti nji. To je edina razlika v človeški usodi. Takó postane življenje prebedasto, preveč nezmislno, da bi ga sprejeli in se ga veselili. Je pravcata idijotska burka, ki ni zanjo nihče odgovoren in vse, kar moremo predvideti, je propast in smrt.

## VI.

Taki so bili notranji razlogi, ki so izpreobrnili Maupassantovo ogromno življensko silo v zanikanje in gnus do življenja. Preklinjal je življenje, ker ga je v bistvu ljubil. Celotno njegovo stališče do njega je slično stališču do ljubezni, ki jo je imel tisti njegov junak, o katerem pravi: «Poveličeval bi ljubezen, toda čim bolj jo je spoznal, tem bolj jo je preklinjal.» Namesto resničnega uživanja mu je preostala le nenasitna volja po uživanju, volja, ki je bila tem bolj zapovedujoča, čim bolj je čutil njeno skrajno brezpomembnost. «Oh, hlepel sem po vsem, a užival nisem

ničesar,» priznava končno. «Zahteval bi življensko moč celega plemena, menjajočo se inteligenco, vse sposobnosti, vse moči, ki so raztresene med vsemi bitji, in tisočero življenj prihranjenih v zalogi, kajti v sebi nosim vsako hrepenenje in vsako radovednost in prisiljen sem, da vidim vse in ne dosežem ničesar. Odkod izvira torej ta bojazen v živečem, ko prinaša potešenje le človeškemu občestvu? Čemu ta nepoznana muka, ki me izjeda? Čemu ne bi spoznal resničnega v veselju, pričakovanju, posesti? To je zato, ker nosim v sebi tisti drugi vid, ki je hkrati pisateljeva moč in obup. Pišem zato, ker razumem in trpim zbog vsega, kar je, ker poznam to preveč dobro, in predvsem, ker sem nesposoben, da bi užival, preišlujem notranjost stvari v zrcalu svojih misli?»

Ta nesposobnost za uživanje ga je priganjala bržkone bolj in bolj k estetski delavnosti, kajti na estetskem polju je lahko izvajal stvariteljsko uživanje vprav iz svojega studa. Stud je postal v resnici njegova stvariteljska vzpodbuda. Že v svoji prvi natisnjeni povesti, neprispodobljivi «Boule de Suif» (1880), kaže vso ironijo, ves gnus in prikrito nejevoljo, ki jo je le zmogel. Ta gnus je rasel z leti.

Toda dočim se je izvračal njegov notranji idealizem v odkrito nejevoljo, se je izrodila prirojena mu paganska ljubezen do življenja polagoma v golo čutnost. Obratno od Tolstega, ki je pričel pobijati svoje «meso» z moralnimi ali moralizujočimi pripomočki, se je vdajal Maupassant svojim čutnim nasladam s silo, ki je bila ravna njegovemu gnusu. Vdajal se je in užival v obojem hkrati in istočasno. V njegovih zgodnjih «Verzih» (1880) je pomešana njegova čutnost še z nekakim panteističnim paganstvom. Toda spol se je pričel rano uveljavljati na lasten način in včasih do roba obsedenosti. Takó zelo, da namigujejo navadno celó njegove najboljše povesti s svojim manj okusnim obrazom. S prikritim smehljanjem opisuje opetovano splošno znani trikotnik. Z nekako naslado pase svoje oči na vseh mogočih prešuštvih, ljubosumnostih, posilstvih, izprijenostih, zloglasnih hišah in zločinih iz strasti.

Zanimivo je, da je končno dotiral tako Maupassant kakor Tolstoj spolno ljubezen na goli okus — s to razliko, da je vstal «sprebrnjeni» Tolstoj proti spolnosti iz moralnih razlogov, dočim je našel Maupassant v njem eno maloštevilnih olajšav velikega bremena in duhomornosti življenja kot celote. Pojmujoč ljubezen predvsem kot živalski libido, je videl Maupassant v moškem samca in v ženski samico. In postal je izboren slikar sodobnih žen: od prostitutke in kmečke dekle do pretkane aristokratije in zvite, pokvarjene Parižanke. Priljubljeni tip mu je večni Manon Lescot, seveda v sodobnem položaju. Poznajoč ženo kot gospodinjo,

je enako zaupen z njenim protivnim tipom, s požrtvovalno materjo (Jeanne, teta Lison v «Une vie»).

Toda ženske kot take, ženske v najboljšem pomenu te besede mu ni mar spoznati. Ali, mogoče, ne veruje vanjo. Edina izjema v tem oziru je morda njegova gospodična Andermatt v «Mont-Oriolu».

Njegovi moški so takisto pohlepni in netankovestni možje. Z njimi izgubi spolnost vso skrivnost in ljubezen nadomešča preračunjeno ljubljenje s svojo navadno svrho in navadnim izidom. Toda gola spolnost, spolnost, ki je ne oplemenjuje ljubezen, le uničuje in ponižuje, ne nudeč ničesar drugega nego «zmago» po nizki ceni; njen končni izid je utrujenost in ničevost. Pričnemo jo sovražiti in se ji celo upirati, a v isti meri čutimo njeno rastočo nasilnost. Maupassant ji je kljuboval, ali je poizkušal, da ji kljubuje sem ter tja. Vzemite neka mesta iz «Une vie», «Bel ami» ali njegovo celo «La femme de Paul».

Lahko bi navedli več drugih primerov. Toda Maupassant je bil preveč Parižan, v i v e u r, in skeptik v teh stvareh, da bi izmišljal kako višjo obliko ljubezni — ljubezen, ki bi povelečevala in odreševala spolnost. In tako se je opotekal do konca med dvema tečajema svoje erotične ljubezni: med spolno obsedenostjo in periodičnim gnusom do nje.

Iz angleščine preložil G r i š a. — (Konec prihodnjič.)

## Ferdo Kozak: Skrivnost naše hiše

### I.

Stanujem v predmestju, v majhni hišici, s precej velikim dvoriščem in, recimo, z vrtilčkom v ozadju. Pravim, recimo, ker v resnici stoji tam par jablan in par bezgovih grmov, ki jih deli od sosednih vrtov le nizek plot. Na ta način ima naše drevje močno ozadje in je videti samo bolj košato in bolj gosto. Naše hišice okna so vsa na dvoriščno stran; ona sama je majhna in prijazna, ker ima nekaj vaše prisrčnosti in preprostosti v sebi.

Dejal sem, naša hišica, ker ne stanujem sam v njej. Z menoj je tudi moj drug, prijatelj iz mladih let, od bogvekdaj. Težko bi natančno pogodil čas, kdaj sva se sešla in od kdaj živiva pod istim krovom. Nekako v tistih letih, ko so pričele moje oči loviti oblike sveta, ko sem tako rekoč pričel sam, iz lastne moči in sposobnosti živeti, se je znašel kraj mene in nikdar se mi ni zdel ta trenutek čuden, posebnega razmišljanja vreden. Izprva mi je bil precej tuj, no, tuja sva si bila oba; toda zdi se mi, da le navidez.

# Janko Lavrin: Čehov in Maupassant

(Nadaljevanje in konec.)

## VII.

**T**udi Čehov je bil užaljen idealist kakor Maupassant, človek, čigar hrepenenje, ambicije in iluzije so se razbile ob steni obdajajoče ga realnosti. Veseli, zabavni «Čehonte» je praktično izginil že v «Dolgočasni povesti» in «Ivanovu». Toda dočim je Maupassant navadno reagiral z napadalnim besom, kaže poznejši Čehov jalovo resignacijo, mehkoto in nežnost. In zlasti nežen je tedaj, ko nastopa s priljubljenim junakom — z «nepotrebnim človekom», ruskim Hamletom ali z enostavnim «ponesrečencem» brez volje.

Kult «ponesrečbe» je, ali je bil navadno, eden izmed tipičnih znakov ruske književnosti. Njegov večno se vračajoči junak, «človek, ki je odveč», ima dokaj prednikov. Lahko bi ga smatrali za nezakonskega otroka byronizma, toda s Puškinovim Alekom («Cigani») in Onjeginom se je temeljito naturaliziral in je imel dolgo galerijo potomcev: Lermontovljevega Pečorina, Hercenovega Beltova (v «Kdo je kriv»), Gončarovljevega Oblomova, Turgenjevljevega Rudina in bogve koliko drugih manj odličnih inačic. Skratka, postal je pravi ljubljenec ruskih pisateljev. Pomislimo samo na simpatije, ki jih je razsipal Gončarov za slabotnega Oblomova! In tajna toplina, ki z njo obravnava Turgenjev in za njim Čehov celi sprevod svojih lastnih Oblomovov! Zlasti Čehov ne obsoja na tistem slabotnega, temveč jakega in z uspehi venčanega človeka, dasi se včasih dozdeva, da hlepi po njem. Čuvstvenost in «ponesrečba» po eni strani, sirovost in uspeh po drugi strani, — so mu sinonimi! Z drugimi besedami, le tisti ljudje, ki so dovolj sirovi, da ne čutijo vznemirjajoče zamotanosti človeških življenj in usod, lahko usmerjajo svojo voljo k gmotni aktivnosti, k uspehu in «moči». Toda kakšno korist ima taka moč? Ni li njeno drugo in bolj zakonito ime zmagoslavni filistinizem?

To je eden od razlogov, čemu so Čehova «močni» značaji praviloma enostranski, vulgarni in odbijajoči. Lopahin v «Češnjem vrtu» je edini aktivni tip drame, toda ne simpatiziramo z njim, temveč z njegovimi nemočnimi žrtvami. Praktična Nataša v «Treh sestrah» je pravcati višek filistinske vulgarnosti, dočim je enako praktična Aksinija v «Globeli» le okrutna žival. In kdo bi mogel

biti drug «uspešnemu» mlademu doktorju Hobotovu v «Dvorani št. 6», ali samovšečnemu učenjaku Korenu v «Dvoboju»? Nepotrebno je govoriti, da pripada tudi stari profesor v «Stricu Vanji» bolj ali manj uspešnim ljudem.

Toda kako drugačen postane Čehova ton, kjerkoli obravnava «ponesrečbe», neštivilne Hamlete ruskega življenja. Često razsiplje nanje vso toplino, ves zavedljivi čar svoje umetnosti. Vzemimo njegove čudovite «Tri sestre». Vzemimo orise drugih značajev, značaje, ki jih vzljubimo kljub njihovim pogreškom, njihovi popolni brezvoljnosti. Če postane Čehov kdajkoli neznosen, je neznosen v slučajih svojih «močnih» ljudi. Drugače noče obsojati človeka, ker ga ne prezira in ga ne more prezirati. Ako smatra Maupassant človeka za omikano *bête humaine*, ki je bedasta navzlic vsej svoji lokavosti, izprijenosti in spolni pohlepnosti, gleda Čehov v ljudeh raje lutke neke neracijonalne sile onkraj življenja, kakor da bi jih smatral za odgovorne za vse zlo, za vso hudobnost, ki so je zmožni. Ne postane li poleg tega človek često hudoben, ker je nejevoljen na tisto zlo v življenju, ki ga mora sam prenašati? Ni krivcev med nami, ker smo v bistvu vsi žrtve. To razumeti znači odpustiti. In, kakor pravi sam Čehov, «bilo bi težko ne odpustiti».

Vprav to je vzrok, čemu najde Čehov vedno ta ali drugi izgovor, da ne obsoja človeških bitij. Celó v najbolj temnih slikah kmečkega življenja («Kmetje») čujemo besede tolažbe in opravičbe. Olga, ki beži iz svojega sela kot prosjakinja, razmišlja svojo preteklost: «Da, strašno je bilo živeti z njimi; toda vseeno so bili človeška bitja; trpeli so in jokali kakor človeška bitja in ničesar ni bilo v njihovem življenju, za kar ne bi bilo najti oprostitve. Težko delo, ki je ponoči povzročalo bolečine po celem telesu, krute zime, borne žetve, preobljudenost; a ni jim bilo pomoči in ni bilo nikogar, ki bi se mogli nanj obrniti za pomoč... In zdaj je čutila žalost za vsemi temi ljudmi, takó mučno, in ko je stopala dalje, se je ozirala nazaj h kočam.»

### VIII.

Dočim se je vdajal Maupassant tej tegobnosti in je užival, rekel bi, v lastni ogorčenosti in nejevolji, je bilo Čehovu vedno usmiljenje pred nejevoljo. In celó v njegovi brezupnosti je bil žarek nade. Manj ga je mučil popolni *impasse* življenja nego naša nemoč, da najdemo izhod iz njega. In takó so njegovi značaji iskatelji celó v svoji resignaciji. Ne trpijo toliko zbog nedostajanja volje kakor zbog nedostajanja dostojne svrhe, h kateri bi usmerjali svojo voljo. Mesto da bi zametavali življenje, zametujejo le tisto jadno resničnost, ki se jim gnusi in katere ne morejo zastreti.

Domnevajo, da je in mora biti neki zmisel v vsem našem trpljenju, ali izgubili so ključ do tega zmysla, kar znači, da so izgubili ključ do življenja samega. In takó, kjerkoli odpró svoje oči, se jim dozdeva svet prave hude sanje. Čim večja je njihova inteligenca, tem slabotnejše raste njihovo zanimanje za obdajajočo jih realnost. In, kakor ugotavlja Čehov v pismu Suvorinu (1890), «velika inteligenca z majhnim zanimanjem za življenje je kakor velik stroj, ki ne proizvaja ničesar, dasi zahteva prav mnogo kuriva in izčrpava lastnika».

Marsikateri Čehovljevih junakov je tak razsipeen stroj, ki ničesar ne proizvaja in zato uničuje svojega lastnika. Vzemimo oba glavna značaja «Dolgočasne povesti». Vzemimo tragedijo strica Vanje; ali njegov prototip, Ivanova, ki toži: «Polomljen človek sem. Starec sem pri tridesetih letih. Sam sem se podvrgel starosti. S težko glavo in lenim duhom, utrujen, brez poguma, brez vere ali ljubezni ali kake svrhe v življenju. Potujem kakor senca med drugimi ljudmi, ne vedoč, čemu živim in kaj je tisto, kar hočem. Ljubezen se mi zdi neumnost, ljubimkanja zlagana. Ne vidim nikakega zmysla v delu ali igri in vsi strastni govori se dozdevajo neokusni in utrudljivi. Takó vlačim žalost seboj, kjerkoli hodim; mrzlo utrujenost ali nezadovoljnost, strah pred življenjem. Da, izgubljen sem na vekov veke.»

Čehova «izgubljeni» ljudje so polni neracijonalnega strahu pred življenjem, ali bolje, pred vsakdanjostjo življenja, čigar žrtve postajajo končno navzlic vsem svojim ugovorom. «Kje sem, moj Bog?» vzklika njegov mladi učitelj književnosti, ki se je oženil le nekaj mesecev pred tem, prekipevajoč od nade in sreče. «Obdaja me vsakdanjost in vsakdanjost. Dolgočasni, brezpomembni ljudje, lonci kisle smetane, vrči mleka, ščurki, neumne ženske... Nič ni bolj strašno, bolj moreče in jadapolno nego je vsakdanjost. Moram uiti odtod, moram uiti danes, ali pa bom znorel...» Toda Čehovljevi junaki ne uidejo nikoli. Vsakdanjost postane končno skoro transcendentalen, metafizičen faktor onkraj celotnega našega življenja, faktor, pred katerim ni zavetišča ne ubranitve. Življenje kot celota postane velikanska mišja past, v kateri begajo prebujenci preplašeni sem in tja, ne da bi kedaj prišli naprej ali prebili steno.

Ali kako more kdo sprejeti možnost življenja pod takimi pogoji? Čehov ga ni niti sprejel niti zavrgel. Njegovo opravilo ni bilo, da razreši, temveč da konstatira in ostane nepristranski. Upal se je ignorirati celó napredne «ideje» časa in ga je zbog te nemarnosti grajal N. H. Mihajlovsky — Jupiter tonans «pozitivne» ruske misli. Notranja svoboda je bila Čehovu kot umetniku v resnici tako draga,

da je že okoli l. 1889. pisal A. N. Pleščevu: «Nisem liberalen, ne konservativen, ne verujem v povrstni razvoj, nisem ne redovnik ne indiferentist. Rad bi bil svoboden umetnik in nič več... Obrtne znamke in etikete smatram za vraže.» In l. 1892. je pisal ponovno: «Končno sem se toliko izpametoval, da ne prikrivam samemu sebi svoje bolezni in ne varam samega sebe in ne pokrivam lastne praznote s krpami drugih ljudi, kakor so ideje ‚šestdesetletnikov‘ in takó dalje.»

In vprav zbog te mučne duševne svobode si je Čehov (izza Puškina) najbolj prizadeval, da bi osvobodil rusko prozo moralnega, socialnega in didaktičnega tlačanstva. Obenem dokazuje, da biti skeptičen glede «idej» ne pomeni biti indiferenten glede njih, temveč biti le iznad njih in ne postati nikoli njihov rob ali njihov «veliki duhoven». V resnici je ostal kot človek Čehov iskatelj navzlic vprav temu skepticizmu. Dejstvo, da je bil v njem obenem iskatelj in skeptik, nam lahko pomaga pojasniti več vidikov njegove umetnosti in njegovega značaja: n. pr. njegovo previdnost; njegov močni čut za relativnost; njegovo nežno zdržljivost; njegovo nezaupanje v dogmatske «resnice» in njegovo instinktivno odklanjanje vsakršnih samozaupnih kriterijev dobrega in zlega, bodisi v morali, bodisi v filozofiji ali v umetnosti. Toda nihajoč med «da» in «ne» se je še vedno oziral po nečem, kar bi ga vzdržalo v življenju. Postal je za nekaj časa celó zmeren učenec Tolstega, čigar načela je zavrgel šele okoli l. 1894. Tisto leto izpoveduje Suvorinu: «Tolstega filozofija me je globoko ganila in me je imela v oblasti šest ali sedem let, toda niso me dirnila splošna navodila, ki sem se bil že pred tem seznanil z njimi, temveč Tolstega način izražanja, njegova razsodnost in skoro nekak hipnotizem. Sedaj pa nekaj v meni ugovarja. Ni to kak p r o ali c o n; stvar je ta, da je Tolstoj zame na ta ali drugi način prešel; ni ga več v moji duši, odšel je z besedami: ‚Ostavljam to vašo hišo prazno‘. Nisem več najemnik! Bolan sem od vsakovrstnega teoretiziranja in take ničvredneže kakor je Maks Nordau čitam s pozitivnim gnusom.»

Ta vpliv Tolstega lahko zasledimo v marsikaterih delih Čehova: v njegovem «Pripadoku» na primer (ki takó zelo kontrastira Maupassantovi «Maison Tellier»), dočim se je njegova končna emancipacija od Tolstega posredno izobličila v «Dvorani št. 6» in bolje v manj znamenitih «Kosmuljah». Doktor Ragin, glavni značaj prve povesti, je mehkočuten ali neaktiven človek, ki se zapne v notranji svet in službo s popolno nezmožnostjo «ustavljati se zlu» takó v svojem zasebnem življenju kakor v vodstvu bolnice. Posledica tega je, da postane pomilovanja vredna žrtev lastnega ne-



ustavljanja. Bolj naravnost obtožuje pasivnost Tolstega zaključek kratke črtice «V izgnanstvu». In v «Kosmuljah» napada Čehov popolnoma odkrito njegovo stališče glede civilizacije, njegove enostranske tendence «nazaj k zemlji» in zlasti njegovo nihilistično Nirvano, ki mu je dala nekoč misel (v «Koliko zemlje potrebuje človek»), da je vse, kar nam je treba na tem svetu, šest čevljev zemlje — obseg enega groba.

«Korektno je, ako rečem, da človek ne potrebuje več nego šest čevljev zemlje», utemeljuje junak Čehova. «Toda šest čevljev potrebuje truplo, a ne človek. In pravijo tudi, ako sedaj privlači naše inteligentne sloje zemlja in hrepenijo po kmetiji, je to dobro. Toda te kmetije so prav isto kakor šest čevljev zemlje. Odtegniti se mestu, borbi, hrupu življenja, odtegniti se in zakopati se v kako kmetijo — ni življenje, ampak egoizem, lenoba, nekako redovništvo, toda redovništvo brez dobrih del. Človek ne potrebuje šest čevljev zemlje ali kmetije, temveč vesoljni svet, vso prirodo, kjer more dobiti prostora, da razvije vse zmožnosti in posebnosti svojega prostega duha.»

Čehovu je moral biti nesprejemljiv ne le Tolstega tesni puritanizem, temveč še bolj njegovo sovraštvo do civilizacije. Kajti razočaran v vsem, se je pričel sam naslanjati na nekako neobvezno vero v bodočo civilizacijo. Zdaj pa zdaj se dozdeva skoro, da se sili verovati v tiste negotove, napol utopijske formule, ki jih izraža po Trofimovu v «Češnjem vrtu», po doktorju Astrovu v «Stricu Vanji», ali po Veršininu v «Treh sestrah»: «V dobi dveh ali treh stoletij bo življenje lepo in čudovito, kakor si ga ne moremo umisljati. Človeštvo potrebuje takega življenja in ako danes ni naše življenje tako, se moramo ozirati po njem v bodoče, čakati, misliti, pripravljati se nanj.»

Toda je li to negotovo utopijsko upanje odgovor na dejansko tragedijo sedanjega življenja? Kaj je storilo današnje človeštvo, da je zgolj gnojilo za srečo nekih bodočih pokolenj, ki jih ne bomo nikoli poznali? Poleg tega je uvidel sam Čehov nerazrešljivo krivico takega stanja, kajti zapisal je v svoji beležnici: «Naj dosežejo bodoča pokolenja srečo; ali ta se morajo gotovo vprašati, čemu so živeli njihovi predniki in čemu so trpeli?» Z drugimi besedami, preteklega in sedanjega človeškega jada ne moremo opravičiti z nikako srečo pokolenj, ki imajo priti! Vedoč za to, je bil Čehov dovolj pošten, da je imel raje odkrit poraz kakor kakršnokoli visokoleteče «poslanstvo». In tako je dobival jalovi skeptik v njem zopet in zopet nadvlado nad idealistom «za silo». Toda celó njegova največja resignacija ima dokaj idealističnega

patosa skupaj z nečim, kar bi lahko imenovali pravcato poezijo fatalizma.

«Kaj moremo početi?» vprašuje Sonja pod konec «Strica Vanje». «Živeti moramo svoje življenje. Da, živeli bomo, stric Vanja. Živeli bomo in imeli dolge vrste dni pred seboj, dolge večere; potrpežljivo bomo prenašali preizkušnje, ki nam jih nalaga usoda; delali bomo za druge, brez počitka tako zdaj kakor pozneje, ko ostarimo; in kadar pride naša zadnja ura, jo sprejmemo vdano in tam onkraj groba bomo rekli, da smo trpeli in jokali, da je bilo naše življenje grenko in Bog se nas bo usmilil.»

To je en odgovor. Drugi odgovor je «zmagoviti» Lopahin (v «Češnjem vrtu»), čigar praktična roka uniči lepoto vsake stvari, ki se je dotakne in ki hoče osvojiti svet s svojo denarnico — da ga napravi gršega. To sta dve polarni zágati Čehovljevega sveta. In težko je reči, katera od njiju vsebuje večji poraz.

## IX.

Čehovljevo omahovanje med njegovo idealistično naravo in njegovim skepticizmom stoji v čudnem nasprotju z okrutno negacijo Maupassanta. Maupassant kot neozdravljivi pesimist po eni in čutni epikurejec po drugi strani gleda svet kakor pozornico, ki dobavlja, ko je takó zoprna kakor zabavna, vsaj obilico sirovin za njegove spise. Kdo ne pozna in ne občuduje blišča teh spisov, ki so često tako popolni in tudi hladni kot kristal? Toda, ako proniknemo pod površje njegovega dela, odkrijemo morda lahko, kaj ga je stala njegova priučena hladnost, kajti resnica je, da mu je bilo treba prav mnogo prisilnega ravnodušja, cinične ironije in samopoudarjalnega duha, da je prikril, kakor treba, skrivnost, da ima tudi sam toplo srce in dušo, čije krila so mu izpodrezali vprav pred njenim prvim poletom. Dasi redko, izpoveduje v marsikaterem svojem bolj zaupnem delu in pismu, koliko je moral trpeti od življenja in kako zmotna je bila često njegova mrzla vnanjost. Evo vam nekoliko mest iz pisma P. Neveuxju:

«Mišljenje postaja grozna muka, ko ves moj mozeg ni nič drugega kot rana. Toliko muke (tant de meurtrissure) je v moji glavi, da me vsak drhtaj mojih misli pripravlja do tega, da hočem zakričati: Čemu? Čemu? Dumas bi rekel, da imam slab želodec. Nasprotno mislim jaz, da imam srce, ki je tako ponosno kakor plaho (honteux): človeško srce, starodavno človeško srce, ki bi se človek lahko smejal spričo njega, toda ki se vseeno vznemirja in nam provzroča trpljenje. Z umske strani imam takisto latinsko dušo, ki je zelo potrta. In potem so dnevi, ko ne mislim ničesar in trpim navzlic temu, ker sem eden od čuvstvenih ljudi (car je

suis de la famille des écorchés). Toda kar se tiče tega, tega niti ne govorim, niti ne kažem; verujem celó, da je sijajno delo, da prikrivam to. Svest sem si, da mislijo drugi, da sem eden najbolj hladnih ljudi na zemlji. Toda sem le skeptik, kar ni isto; skeptik sem, ker je moj pogled jasen. In moje oči pravijo mojemu srcu: „Skrij se, prijatelj stari, smešen si!“ In le-to se skrije.»

Ako je ostal Čehov navzlic vsemu temu še tragičen iskatelj, ni prišel Maupassant nikoli preko praga tragičnega izpraševalca, ki ve vnaprej, da bi bilo naivno pričakovati odgovora. Kajti bedasta življenska burka se ne bo nikoli izpremenila. Reformatorji utegnejo priti in oditi, a človeštvo bo živelo vseeno dalje, prevzeto od starih, mrzkih navad, kriminalnih predsodkov, divjih idej naših barbarskih prednikov; kajti «mi smo le živali in ostanemo živali, ki jih bodo vodili naši nagoni, takó da se ne bo nikoli nič izpremenilo».

Tako mnenje o človeštvu nas docela ne more navduševati. In gorje tistim, ki jih je to prisililo, da so zavrgli vse svoje višje svrhe, svoje višje samoudejstvovanje! Nikoli več ne bodo doma na tem svetu. Četudi poizkušajo pozabiti svojo tragedijo v njegovih nasladah, ne bodo prišli preko nemočne «volje po nasladi». Nemirni potnik in senzualist Maupassant ve nekaj o tem. On ne uživa ničesar, ker ne ljubi ničesar, niti svoje lastne umetnosti. «Kar se tiče mene, sem resnično nezmožen, da bi ljubil svojo umetnost,» pravi v nekem pismu; «čutim, kako relativna je vrednost besed najmočnejšega uma. Ne morem si kaj, da ne bi preziral misli zbog njene slabosti in oblike zbog njene nedostatnosti. Resnično, jaz imam močno in neozdravljivo mnenje o človeški nemoči in vsako prizadevanje preziram, ker se ne morem nikoli prikrasti preko bornih ‚približnosti‘ (qu' à de pauvres à peu près).»

Druga taka priznanja najdemo lahko v njegovih knjigah in korespondenci. Toda njegovo staro «človeško srce» je nadaljevalo z izpraševanjem in radovednostjo. Stopnjo za stopnjo je prodiralo njegovo gledanje dalje v notranjost, poizkušajoč prebiti površje realnosti in priti v globlja območja človeške duše. Včasih si je v resnici prizadeval, da bi dosegel kako njeno zaupnejše skrivališče in to je bilo vzrok, da je istotako zaupnejše zazvenel njegov ton. To vidimo zlasti v nekaterih njegovih novelah, od kojih neke strani spominjajo skoro na Čehova. «Une vie», «Pierre et Jean», «Fort comme la mort», «Notre Coeur» ne kažejo le Maupassantove močne psihološke žile, temveč tudi precej zakritega sožalja z lastnimi značaji. Ali vzemimo njegovo patetično povest «La Rem-pailleuse» («Pletilka slamnatih stolov»), v kateri je prav toliko

človeškega usmiljenja kakor v Čehova čudoviti «Dušenjki», dasi postaja v Maupassantu tudi usmiljenje napadalno.

Poznejša, notranjost preiskujoča doba ga je morala vsekako dovesti od zagonetke človeške duše, do zagonetke življenja sploh. Dasi je bil Maupassant v srcu materialist, ga je vendar vedno bolj vznemirjala iracionalna stran življenja. Razen tega je začel trpeti prav zgodaj (v starosti triintridesetih let) na halucinacijah, razcepljenosti osebnosti in tudi na strašnih simbolskih sanjah in slepilih, ki so dovedla njegovo domišljijo v zvezo z nekako novo, tajnostno dimenzijo. Jetični Čehov je imel nekaka slična, patološka svetlikanja, ki jih je zabeležil v svojem «Črnem menihu». Ali kaka razlika med nezemsko vzvišenostjo Čehova jetičnega vizionarstva in nepojmljivim strahom v «Le Horla», v «Lui» in v drugih delih, strah, ki postaja še hujši radi jasne konkretnosti Maupassantovega sloga in jezika.

Vprav njegovo psihološko gledanje notranjosti po eni in njegova bolezen po drugi strani je dovedla Maupassanta stopnjema v stik z Neznanim in je pospeševala njegovo zanimanje za iracionalne življenske vidike. Vprav na tej postaji je pričel tudi stremeti po globlji, splošnejši, duševnejši umetnosti. «Ako si čital štiri od najbolj darovitih, od najbolj duhovitih pisateljev,» pravi v svojem delu «Sur l' Eau», «tedaj je brez haska odpirati druge. Ničesar več se ni mogoče naučiti. Tudi ti, le-ti morejo zgolj oponašati ljudi. Izčrpavajo se v brezplodnem delu... Kaj mi koristi spoznati, kaj sem, čitati, kaj mislim, videti se naslikanega v vsakdanjih povestnih dogodkih? O, ako bi mogli pesniki premagati prostor, raziskavati planete, odkrivati druge svetove, druga bitja; izpreminjati neprestano za mojo dušo naravo in obliko stvari; voditi me venomer po menjajočem se in presenetljivem Neznanim; odpirati mi skrivnostna vrata v nesluteni in čudežni svod — tedaj bi jih čital noč in dan. Toda le-ti, nezmožni kakor so, menjajo lahko le mesto te ali one besede in mi pokažejo moj lastni obraz kakor mi ga kažejo slikarji. Kaj hasni vse to?»

Še presenetljivejše je bilo, da je pričel kazati Maupassant nekako zanimanje za globlje religiozne vidike, kakor utegnejo dokazati osnutki za njegov nedovršeni roman «L'Angelus». Marsikatera opomba o veri in Kristu, ki jo je napravil v tem delu Abbé de Marveaux, diha ne le povsem nesluteno globino, temveč tudi enako nesluteno iskrenost. Toda Maupassant ni šel dalje v tej smeri. Mučen po bolezni, melanholičnih napadih, rastoči skrivnosti življenja, raznih strahovih in slepilih, je končno zblaznel in umrl l. 1895. za boleznijo *d e m e n t i a p a r a l y t i c a*.

## X.

Mogli bi razvijati primerjanje teh dveh pisateljev še dalje. Toda, ker to ni svrha tega govora, se bom omejil le na kratko vsebino zunanje (formalne) strani njunih del.

Čehov kakor Maupassant predvsem ne le razumevata, temveč tudi čutita bistvo novele na nov, originalen način. V drugem književnem *g e n r u* kažeta morda dar, toda ostajata tudi tukaj v bistvu pisatelja novele; Maupassantovi romani in Čehovljeve drame sloné na istem «atomiziranem» gledanju kakor njune novele. Njuna umetnost je morda najpopolnejši izraz takega gledanja in je hkrati najbolj prepričujoča tesnopisna obdelava realnosti. Resnično, oba od njiju imata več zmisla za situacije nego za značaj kot tak; toda, celó ob tej omejitvi umeta kar najbolje podajati maksimum vsebine z minimumom sredstev. Nekoliko enostavnih, spretnih potez njunih peres pove več nego cela poglavja gostobesednih opisov s strani «temeljnih» pisateljev.

Toda je razlika v nekih vnanjih sredstvih kakor tudi v «tkivu» njune umetnosti. Maupassant je bolj grafičen; Čehov je muzikalen in slikovit — z nežnimi, skoro pastelnimi potezami. Nekatere Maupassantove miniature spominjajo človeka na fine ujedkovine ali *c r o q u i s - e*, ki nimajo v sebi ničesar «emocionalnega». Kakor je omenil prikladno eden njegovih kritikov, zna Maupassant izborno izzivati emocije v čitatelju predvsem s tem, da jih v svojih povestih prikriva. Jasna logična, krepka vnanja poteza konkretnih dejstev — je ena njegovih glavnih zahtev. Čehov, po drugi strani ne izrablja dozdevno dejstev toliko radi dejstev samih, kakor radi tistega *o z r a č j a*, ki ga hoče proizvesti. Podoben je magičnemu zrcalu, v katerem se vse razkropljene krpice realnosti čudno mešajo in očarujejo s svojo sugestivno negotovostjo.

Navzlic svojemu individualnemu načinu pripada Maupassant — v mnogih ozirih — še klasični tradiciji francoskih *c o n t e u r - j e v* prav tako, kakor Flaubertu in Mériméeu. Kajti kakor ta dva je tudi on svojevoljen, samozavesten oblikovatelj. Njegova lahkota ni lahkota improvizatorja, temveč lahkota človeka, ki si je popolnoma prilastil svoje gradivo s trdim delom in trdim vežbanjem, ravnaje se po geslu, da je talent zgolj dolgo potrpljenje: «Karkoli želimo povedati, potrebuje le ene besede, da to izrazi, le enega glagola, da spravi v gibanje, le enega pridevnika, da mu da svojstvo,» pravi. «Iskati moramo, dokler ne najdemo tega samostalnika, tega glagola in tega pridevnika in se ne smemo nikoli zadovoljiti, da smo že tik njega in si nikoli dovoliti, da bi igrali burke, niti vesele ne, ali da bi se zatekali k jezikovnim

zvijačam, da se izognemo težavi.» Maupassantova umetnostna ekonomija nadomešča takó besedno kvantiteto z besedno kvaliteto. In vedno ume prikriti premišljenost svojih besed prav takó kakor svojo temeljito preračunjeno poento v elegantni vnanji spontanosti.

Čehov je v tem oziru manj potrpežljiv in morda tudi manj popoln v obliki kakor Maupassant. Njegova lahkota je često srečna improvizacija: lahkota človeka, ki ga vodi lastna intuicija, mesto da bi vodil on njo. Poleg tega ni prikrival Čehov tega niti pred samim seboj niti pred drugimi. Grigoroviču je pisal n. pr. (l. 1886.): «Doslej sem se držal do svojega književnega dela brezbrizno, nepazljivo, po slučaju. Ne spominjam se niti ene povesti, ki bi porabil zanjo več nego 24 ur. Pisal sem svoje povesti kakor pišejo poročevalci svoje beležke o požarih, mehanično, napol zavestno, ne misleč niti na čitatelja niti nase.» In Suvorinu dve leti pozneje: «Medicina je moja zakonita žena in književnost moja priležnica (metresa). Ako se naveličam prve, prebijem noč z drugo. Dasi to ni v redu, vendarle ni takó nespametno in vrhu tega ne izgubi nobena od njiju ničesar od moje nezvestobe.» In le polagoma in celó z neko vsotico nejevolje je zavrzel Čehov svojo «zakonito ženo» in je pričel resno gledati na svojo «metreso». Toda tudi potem se je držal dozdevno bolj improvizacije nego disciplinirane spretnosti. Umetnost Čehova je tudi manj intelektualna nego umetnost Maupassanta. Njegov čut je bolj liričen in njegove bistrovidnosti nimamo pripisovati toliko opazovanju kolikor njegovemu sočuvstvujočemu notranjemu stiku, njegovi intimnosti do ljudi in stvari. Odkrito izraža nezaupanje razboritemu umovanju in razboritim prevlekam. Le-to dopoveduje eden njegovih značajev, izražajoč se glede tega (v «Ženi»): «Poslušal sem doktorja in uravnaval po svoji navadi nanj svoja navadna merila — materijalista, idealista, grabljivca denarja, prostaški nagon in tako dalje, toda niti eno mojih meril se ni prilegalo niti približno; in čudovito, dočim sem ga le poslušal in ga gledal, mi je bil popolnoma jasen človek, toda tisti trenutek, ko sem pričel uravnavati nanj svoja merila, je postal navzlic svoji iskrenosti in preprostosti, izreden dojem, zmedena in nerazložljiva narava.»

To intuitivno sprejemanje je bilo naravno vzrok, da je izumil Čehov metodo intuitivnega oddajanja. Ker je bilo njegovo pojmovanje realnosti posledica njegovega čuvstva, je rabil tista sredstva, ki je mogel z njimi sugerirati ali podajati na najkrajši način, kar in kakor je čutil. Z drugimi besedami, zatekal se je v

ozračje, ki ga je pričaraval na razne načine: s samoniklim izražanjem, neobičajnimi prisposodobami in metaforami; s prepletanjem tragedije z burko; s slučajnimi namigavanji, n i j a n s a m i, odmori; s svojim tonom ali nevidnim smehom; z napolnjevanjem najbolj trivijalnih opazk iz vsakdanjega življenja, z globoko in tragično vsebino «med vrsticami»; s pretrgavanjem, celo z zmedenostjo v dvogovoru značajev; in istotako z drugimi tehničnimi tajnostmi.

Čehova «ozračje» dosega najvišjo stopnjo v njegovih dramah. Obdelujoč v njih bodisi dramatsko vsebino na liričen način bodisi lirično vsebino na dramatski način, ne udari nikoli na krivo noto. Kakor nimajo njegove povesti, takó nimajo tudi njegove drame nikakih vozlov v starem zmyslu. V marsikaterih ozirih predstavljajo popolno prevrednotenje prejšnjih dramskih vrednot. Kajti mesto da bi razvijal umno zgrajeni voz, razvija Čehov na dramski način ozračje, ki raste in raste, dokler končno ne eksplodira. V ta razvoj meče vse: razporedbo, dejanje in dvogovor; ali bolje — dvojni dvogovor — sredstvo, ki ga je nedvomno prevzel Čehov od Ibsena in ga privedel do velike popolnosti. Za trivijalnim vnanjim občevanjem njegovih značajev je njihov negovorjeni n o t r a n j i d v o g o v o r in ako ga preslišite v dramah, kakršna je «Stric Vanja», «Tri sestre», ali «Češnjev vrt», boste izgubili enostavno ključ do njihovih najkrepkejših mest in do njihovega v celoto vežočega ozračja. Toda, ako enkrat obdržite ključ, bodo preplavile navidezno mrvičaste besede in prizori vašo dušo z otožnostjo, ki je takó presunljiva kakor neznosna: neznosna radi svoje čudovite jakosti, a presunljiva, ker se raztega kot skrivnosten most, ki vodi človeka k večni drami vsega človeštva, vsega življenja. Plemenita, pasivna melanholija Čehova je v tem oziru močnejša od moške sile Maupassantove umetnosti. Močnejša je, ker jo napolnjuje tisto Usmiljenje, ki ga imata obenem velika Umetnost in velika Religija. (Iz angleščine preložil G r i š a.)

## Janko Glaser: Zimska

Odložil grešno pisanost  
poletnih in jesenskih barv je gozd.  
V belo, hladno zamaknjenost odele  
planine so poprejšnjo lepotijo;  
skrušeno smreke — kakor da klečijo —  
k tlom grudijo se, tihe, bele.