

«Zakaj? Tako lep si in mlad in prijetno je s teboj. Za vso noč si plačal!»

«Domov ... ven ... v noč ... kamorkoli ...» je govoril sam sebi in odhitel na ulico. Mimo policaja, mimo tistih rdečih luči, mimo žensk, ki so za svoj kruh lovile moške sredi noči. —

Nekaj strašnega je glad, še strašneje je neutešno hrepenenje.

Ko je stopil v sobo, ni prižgal luči. Sesedel se je na stol kakor kos zgnetenega, zbite mase. Jokal bi, pa ni mogel. Samo solze so lile iz mladih oči. Tople, težke solze. Ko si jih je hotel posušiti in je potegnil z roko po mizi, je sunil nekaj na tla.

Prižgal je luč in pogledal.

Na tleh je ležalo 5 dkg konjske klobase, opoldne zavržene. Poleg nje — prazno denarno pismo.

Roka se je krčevito stisnila v pest, solze v očeh so usahnile, noga pa je z močnim čevljem jezno stopila na klobaso, da je na tleh ostalo samo 5 dkg zmazanega, zmečkanega mesa ... Dolgo ga je gledal in premišljal samega sebe.

Nad Parizom je umirala noč.

HUYSMANS IN STRINDBERG

JANKO LAVRIN

I.

Pisatelji prehodnih dob so navadno bolj zanimivi nego stvariteljski. Zanimivi po svojih zapletenih osebnostih, notranjih bojih, tragični nesposobnosti prilagoditi se življenju in končno po tem, kako podajajo — z lastnimi deli — svoje javne izpovedi. Dva moderna, oziroma polmoderna pisatelja sta v tem oziru izredno markantna: prvi je Skandinavec, Avgust Strindberg (1849—1912), drugi Francoz flamskega porekla, Joris Karel Huysmans (1878—1907). Oba pripadata istemu obdobju evropske miselnosti in literature, kajti iz del prvega kakor drugega odseva svojevrsten prehod iz skrajnega materialističnega naturalizma v prav takó skrajni mistični simbolizem. Proučevanje njunega razvoja je zanimivo dalje zbog tega, ker kaže izredno notranjo logiko, rekel bi skoro, notranjo neizbežnost takega prehoda.

Strindberg in Huysmans osvetlujeta predvsem na pomemben način tisto evolucijo, ki je bila tipična za višek evropske književnosti nekako med letom 1870. in začetkom dvajsetega veka. Kakor je znano, sta započela oba svojo karijero v 70ih letih, ko je bil

realizem že na vrhuncu. Oboževanje golih faktov, optimistična vera v znanost in napredek, evangelijska demokracija, darvinizem, prenagljene teorije o dedičnosti in okolju, borba proti konservativizmu, klerikalizmu in raznim drugim plesnivim «izmom» — vse to je dvignilo prestiž realistične šole med mlajšo generacijo. Razen tega je imela ta šola to dobro stran, da je bila zelo dostopna, ker ni zahtevala od čitatelja posebno visoke literarne niti visoke splošne kulture.

Ali zasledujoč golo «resničnost» življenja, je izgubila kmalu (vsaj v zapadni Evropi) iz svojega območja globljo realnost, zamenivši jo s čisto vnanjo dejstvenostjo. Ker je smatrala neokusno življenjsko peno pomotoma za bistvo življenja, je dovedla književnost prav čisto v nevarno bližino kliničnih «slučajev» in policijskih aktov, o čemer pričajo tako zvani naturalistični romani, povesti in drame širom Evrope. Hkrati so se poniževali literarni okusi pogosto na nižino navadne žurnalistike, dočim so se obravnavali vsi veliki, osnovni življenjski problemi z nekako nepri- kupno samozavestno in obenem površno sigurnostjo.

Ampak vsakemu ekscesu sledi reakcija. Razočaranje v zgolj znanstvenem življenjskem naziranju je pričelo hitro rasti, zlasti pa razočaranje v tistih napol znanstvenih teorijah, ki se jim je vdajalo nešteto intelektualnih diletantov. Notranji nemir, strem- ljenje po višjem vrednotenju življenja, potreba bolj rafiniranih umetniških metod, globlji čut za realnost (ki ga je pospeševal tudi vpliv ruske književnosti), panični strah pred rastočo plebejizacijo življenja — to so bili poglavitni razlogi tiste reakcije, ki je zavzela mesto v evropski književnosti in deloma tudi v filozofiji zadnjih dveh desetletij 19. stoletja. Višek te reakcije predstavlja simbo- listična šola. Ne smemo pa pozabiti, da je bila reakcija sama večja in pomembnejša nego more doumeti katerakoli literarna šola. Razne aspekte te reakcije proučujemo lahko zlasti pri pisateljih, kakršna sta Huysmans in Strindberg — uprav zbog tega, ker ta dva pripadata obema dobama.

II.

Zadostuje, da vzamemo v roko zgodnejša dela Huysmansa (*Marthe*, 1876; *Les Soeurs Vatar*, 1879; *En Ménage*, 1881 itd.), pa zapazimo takoj, da so mu bili pravi učitelji Flaubert, brata Goncourt in Zola. Vendar si včasih ne moremo kaj, da ne bi občutili njegovega sorodstva s povsem drugačnim duhom — z duhom Baudelaire-a. Strašen gnus do sodobnega buržujjskega življenja in aristokratsko izbegavanje vsega splošnega, vsak- danjega je pospeševalo njegovo veliko ljubezen do umetnosti in

imelo za posledico več lepih esejev o tej stvari (*L'Art Moderne*, 1885; *Certains*, 1889, itd.). To ga je tudi spremenilo v aristokratskega samotarja, ki je imel rajši izolirano umetno življenje v zatišju nego umazan hrup modernega «napredka».

To fazo svojevoljnega življenja v rastlinjaku, nad redkimi knjigami, redkimi slikami, redkimi senzacijami in emocijami — življenje v «umetnem raju» po Baudelaire-ovi formuli je opisal v svoji knjigi *A Rebour*s (1884), ki je postala biblija modernih dekadentov. *A Rebour*s je morda najboljši ključ za dekadentsko mentalnost v sodobni literaturi. Njen junak des Esseintes je degeneriran aristokrat, ki je prav tako rafiniran kakor je brez volje. Prerazvit estetski čut ga prisili, da obrne hrbet vsem formam sodobnega življenja. Najame si osamelo palačo v vasi blizu Pariza in tam živi v zatišju svoje umetno življenje, ki je popolno nasprotje naše «civilizirane» normalnosti. Tam živi sredi izbranih starih in modernih knjig, slik, dišav, draguljev in drugih predmetov, potrebnih njegovi prerazviti občutljivosti, ki ne more prenašati vulgarnosti industrializiranega človeštva. Največji udarec je za des Esseintesa, ko mora nekega dne za vedno ostaviti svoje zavetišče. Edina obramba proti realnosti mu je sedaj pasiven protest. Ali vprav ta protest ga pripravi polagoma do tega, da izteza roke za religijo — kot za nekako aristokratsko duševno predpravico v dobi splošne intelektualne nivelizacije in religijoznega indiferentizma.

«V dveh dneh bom v Parizu; kakor povodenj se dvigajo valovi človeške povprečnosti proti nebu in hočejo pogoltniti zavetišče, čijega zapornice odpiram proti svoji volji. Oh, pogum mi upada in moje srce je žalostno! Gospod, usmili se kristjana, ki zdvaja, nevernika, ki bi rad veroval, jetnika (forçat) življenja, ki se vkrcava sam, ponoči, pod nebom, ki ga ne razsvetljujejo več utehe polne luči starih nad!»

Tu vidimo občutljivega dekadenta, ki se izpreobrača k veri predvsem iz estetskih razlogov. In ker je bil des Esseintes nekak Huysmans sam, nas ne sme presenetiti, če ga vidimo, kako se sam polagoma oklepa katoličanstva. Barbey d'Aurevilly je napisal o *A Rebour*s-u isto misel, ki jo je bil izrekel nekoč o Baudelaireovem delu *Les Fleurs du mal*: «Po taki knjigi nima pisatelj druge izbire nego je cev pištole ali pa Sveti križ (les pieds de la croix).» *Là-Bas*, *En Route* (1895), *La Cathédrale* (1898), *L'Oblat* (1905) označujejo postaje Huysmansove spreobrnitve, ki je imela v celem troje notranjih korenin in razlogov: prvi je bil njegov atavistični kristjanski nagon, drugi

njegova strast po umetnosti, a tretji njegov stud do življenja in do vse usmerjenosti njegove dobe.

V delu *A Rebour s* je Huysmans še skeptik in čist esteta, ki ga fascinirajo pisatelji rimske dekadence kakor Petronij in Apulej. Istočasno okuša nalik gourmandu bogato «koruptno» latinščino prvih krščanskih pisateljev, čije zamotani občutljivosti je skušal najti enake lingvistične izraze. Huysmans zanika naravo prav tako kakor Baudelaire ali kak kristjanski asket, le da dela to iz zgolj estetskih razlogov. V delu *Là - Bas* ga najdemo, po drugi strani, ko se že potaplja v okultizem, misticizem in celo v satanizem. Privlači ga grozoviti zločinec 15. stoletja Gilles de Rais ali «Sinjebradec» in tudi tajna početja modernih satanistov. Proti koncu knjige nam podaja celo fragmentaren opis sodobne «črne maše», ki jo tajno opravljajo vprav sredi Pariza. Obenem s tem raste neprestano njegovo zanimanje za vse katoliško. Prav tako njegova nejevolja do vsega, kar je sodobno. Srednji vek s svojo notranjo celotnostjo, religioznostjo in čudovito krščansko umetnostjo mu daje bolj in bolj zavetje pred našo buržujsko modernité. Knjiga se konča z znakom skrajnega izzivanja našega «naprednega» duha.

Durtal (junak dela *Là - Bas* in vseh njegovih naslednjih avtobiografskih knjig) ni šel prav daleč preko zgolj estetskega zanimanja v duhovnih in verskih stvareh. Ampak, ker ga je gnus, utrujenost in pa tudi njegova izčrpana čutnost odpravila vedno dalje od življenja, se je kmalu zabarikadiral v religiji in končno postal zavesten spreobrnjenec. Zgodovino njegovega spreobrnjenja najdemo v naslednji knjigi *En Route*, kjer opisuje borbo s svojimi upornimi čuti in tudi svoje začasno bivanje v trapistovskem samostanu («*La Trappe*»), kjer se je izvršil končni akt njegovega spreobrnjenja. Kakor njegova druga dela je tudi ta knjiga polna ekskurzij v krščansko umetnost, arheologijo in misticizem. Med preprostimi redovniki, daleč od življenskega hrupa, je našel tamkaj duhovni dom po svoji želji. Nato se je Huysmans nastanil v Chartresu in napisal *La Cathédrale*, kjer se potaplja v značaj in simbolizem srednjeveške umetnosti. V delu *L'Oblat* pa že živi v obzidju benediktinskega samostana (*Val des Saints*) in pridno nadaljuje svoja estetska in arheološka raziskavanja: med drugim podaja posebno mnogo zanimivih informacij o gregorijanskem petju. Ker je liberalna vlada proglasila protimeniški zakon, je bil ta red kmalu prisiljen k izselitvi, in Huysmans je prišel še enkrat v Pariz. Le da je bil sedaj — ali si je prizadeval biti — goreč katolik in mistik. Šel je celo v Lourdes, kjer je proučeval nekatere čudeže. Rezultat svojih opa-

žanj je objavil v delu *Les Foules de Lourdes* (1906). Umrli je kot pobožen kristjan. Njegovo življenje je bilo tipičen zgled modernega svobodnjaka in skeptika, ki ga žene srce k temu, da bi postal iskatelj višjih vrednot. Končno najde le-te edinole v religiji, ki jo objame tem strastneje, čim bolj se boji lastnega skepticizma in dejanskega življenja z vso njegovo ubijajočo vulgarnostjo.

III.

Ko je čital Strindberg leta 1897. Huysmansovo delo *En Route*, je napisal v svojih avtobiografskih *Legendah*: «Zakaj mi ni prišla ta izpoved okultista prej v roke? Ker to je bilo nujno, da bi se bili dve analogni usodi razvijali v sporednem pravcu, tako da bi ena okrepila drugo. To je zgodovina prereligioznega človeka, ki izziva sfingo, katera ga požre, da se zamore njegova duša sprostiti pri nogah Križa. Dobro, kar se mene tiče, naj gre katolik k trapistom in se izpove duhovniku; zame je pa dovolj, da se moj greh javno prizna v spisih.»

Strindbergova usoda je v resnici čudovito analogna usodi Huysmansa. Le da je Huysmans tipičen katoliški esteta, dočim kaže Strindberg vse poteze protestantskega puritanca celo v dobi svojega materializma. Huysmans je zamotana rafiniranost — mozaik, poln čudovito lesketajočih se, ampak raztresenih odlomkov, ki jih hoče spraviti v nekako celoto. Mladi Strindberg je daleč od esteteta, ali je prav tako zapleten. Sam pravi, da je bil v svoji mladosti kaotična «zmes romantizma, pietizma in naturalizma». Ko je sprevidel, da je težko spraviti v sklad te elemente, so se morali ti spopasti drug z drugim. Dolgo časa je poskušal naturalist nadvladati pietistične in romantične poteze v Strindbergu. To je bila doba agresivnega materializma, ki se je v nji boril z vse mogočimi vrstami konservativnih tradicij, zlasti z religijo — doba, ko so Strindberga pozdravljali kot borca «modernih idej» v Skandinaviji.

Njegov prvi pomembni roman *Rdeča soba* (1879) je bil nekak manifest novega naturalističnega veroizpovedanja na švedskem. Nadaljnji romani in povesti, obravnavajoči predvsem zakonsko življenje, kakor tudi njegove spolne drame, dosega včasih višek naturalizma. To dokazuje drugi zvezek njegovega dela *Zakonske zgodbe*, njegov avtobiografski *Sin služkinje*, «nietzschejanski» *Čandala*, *Na morskem bregu*, oziroma njegove drame, kakor *Oče* (1887), *Gospodična Julija* (1888), *Upniki*, itd. Toda pod njegovim pretiranim materialističnim nazorom je še tičal začasno nadvladani pietist in romantik. Prvi

je probijal na dan v njegovem neprestanem moralizujočem in didaktičnem nagnjenju, dočim opažamo drugega predvsem v njegovem stališču do ženske.

Mnogo se je pisalo o silovitih Strindbergovih napadih na ženske; ampak na dnu njegovega histeričnega sovraštva do žene ni nič drugega nego zamisel ljubezni in ženske, ki je preromantična, da bi jo bilo mogoče kedaj zadovoljiti. Hotel je obožavati ženo, hrepenel je po lepi in čisti ljubezni, ali pri tem so bile ženske, ki je bil naletel nanje, že preveč «izkušene». Namesto da bi zadovoljile njegovo idealno hrepenenje, so ga napolnile z gnusom in skrajnim strahom pred njih skrito pokvarjenostjo. Tako se je spremenil njegov silno močni idealizem v lastno nasprotje: v prav tako silen in enostranski cinizem. Počenjal je vse mogoče, da bi ubil kakor že svojo najoblastnejšo potrebo — potrebo po Beatrici; to potrebo je pa mogel pobijati do neke mere le na ta način, da je prepričeval samega sebe, da so ženske tako pokvarjene, nizke in vulgarne, da ne zaslužijo drugega kakor zaničevanje.

Njegovemu gnusu do žensk in njegovim trem nesrečnim ženitvam je pripisovati, da je postal tako pesimističen glede življenja kot celote. Čim bolj je potreboval žene, tem bolj so ga razočarale dejanske ženske. To ga je napravilo zlovoljnega, čmernega in notranje še bolj nemirnega. Iščoč žene je iskal bistveno samega sebe, lastnega notranjega žarišča in ravnovesja, ki ga ni nikoli našel. Kot iskrcn borec je započel boj za tiste «moderne ideje», ki jih je zaničeval Huysmans a priori, ali kmalu je bil prisiljen, spoprijeti se zopet s samim seboj. Postal je razglabljač, uporen egotist in za nekaj časa celo nietzschejanec. Na ta način se je vrnil po nekaterih zgolj opisujočih romanih, kakor *Ljudje na Hemsoe* (1887) ali *Ribiči* (1888), po eni strani k naturalističnim problemskim dramam, a po drugi k analitičnim knjigam. *Bedakova izpoved* (1895) je bila prvi del tistih avtobiografskih serij, ki so dobile nadaljnjega izraza v *Infernu* (1897), *Legendah* (1898), kakor tudi v nekaterih prozaičnih delih in dramah njegove zadnje dobe.

Njegov *Inferno* odgovarja v marsikaterem oziru Huysmansovima romanoma *Là-Bas* in *En Route*. Strindberg trobi tu na umik od pozitivizma, se pozanima za okultne stvari, odkrije Swedenborgova dela in se podvrže — korak za korakom — tistemu notranjemu procesu, ki ga dovede do radikalne izpreobrnitve, ki je bila v bistvu akt samcobrane in samoohrane: Strindbergovo vnanje in notranje življenje je bilo tako desintegrirano, tako izpodkopano po njegovem lastnem skepticizmu, zasledovalni maniji, nemiru, kakor tudi po njegovem instinktiv-

nem strahu za obstanek, da je bil na robu blaznosti. Objel je krščanstvo in misticizem zgolj radi tega, ker si je mogel le z njuno pomočjo naložiti dovolj močno žarišče, da se reši pred pretečo desintegracijo, pred usodo Nietzscheja, ki je z njim mimgrede dopisoval. Zlasti Swedenborg je bil tisti, ki «ga je kakor otroka zastrašil nazaj k Bogu». Njegova spreobrnitev ima skoro patološki značaj in je polna obupa, kakor vidimo v njegovem silovitem *Infern*u in — na bolj zgoščeni način — v njegovem delu «Boreči se Jakob» (*Legend*e). Kmalu je osredotočil svojo pozornost v religioznih in okultnih naukih, ki jih omenja predvsem v svoji *Modri knjigi* in dramah svojih poslednjih petnajst let. Njegovo novo prepričanje je izraženo v besedah, ki jih je napisal leta 1910. «Le s pomočjo vere ali nade po nečem boljšem in po pojmovanju, da ima življenje notranji zmisel kot čas preizkušnje, kot šola, morda kot poboljševalnica, moremo prenašati življensko breme z zadostno resignacijo.» Njegovo delo *Na poti v Dama*sk se celo završi z vizijo samostana, ki le v njem «prebivata mir in čistost».

Ta nastrojenja se navadno mešajo v njem s strahom, praznoverjem in stanji, ki mejijo na pravo blaznost; vendar pa je značilno za Strindberga dejstvo, da lahko, dasi je duševno zmeden, vendarle opisuje hkrati vse faze te zmedenosti skrajno jasno in — objektivno. Kakor Huysmans je umrl kot pobožen kristjan, ali vsaj kot pobožen swedenborgovec.

IV.

Tak je bil v celoti poizkus Strindbergove in Huysmansove notranje metamorfoze. Oba sta bila enako introspektivna in vprav po svoji pretirani introspektivnosti je prišlo njuno prvotno naturalistično nagnjenje v neposreden stik z iracionalnimi tajnami sodobne psihe. In njun umetniški izraz tega stika je bil tako različen, kakor sta bila različna temperamenta.

Huysmans je rafiniran aristokratski dekadent, dočim je Strindberg tipičen plebejski ženij — agresiven, silovit, intelektualen, bolj nervozen nego rafiniran, in često nekam neroden celo v svojih pretkanostih. Dočim je Huysmansov slog dovršeno zapleten, impresionističen in poln nepričakovanih asociacij, je nasprotno Strindbergov slog jasen, odkrit, sirovo elementaren in dramatičen. Huysmans je predvsem «connaissanceur» in kontemplativen impresionist, ki čitatelja večkrat celo utruji z bogastvom svojih vizualnih, emocionalnih in muzikalnih nians; namesto da bi ustvarjal, le opisuje in razčlenkuje vedno istega junaka, to je, samega sebe; in v takem postopanju je odvisen bolj od

svojega spomina nego od imaginacije. Strindberg je, po drugi strani, dramatski analitik, ki zna tu pa tam močno objektivirati lastna subjektivna stanja, dasi ne gre nikoli popolnoma preko njih. Strindberg je najbolj doma v dramskih situacijah in je v resnici eden potencialno najjačjih modernih dramatikov. Moderniziral je celo zgodovinsko dramo in jo prilagodil našim okusom (Gustav Vasa, Karel XII., Erik XIV. itd.). Takisto zna zaplesti tipične problemske drame z «ekspresionistično» tehniko na ta način, da svoje notranje «komplekse» projicira v simbolsko realistične more: n. pr. njegova Sonata strahov ali pa njegova Sanjska igra. Dejstvo, da dolgujejo svojo intenzivnost često bolj svoji interesantno morbidni temi nego čistim estetskim svojstvom, seveda zmanjšujejo njihovo vrednost.

Strindberga so vlekli k veri predvsem moralni problemi, a Huysmansa njegov prerazviti estetski čut: kajti celo v Cerkvi se je ukvarjal bolj z zadovoljavanjem svojih estetskih potreb nego z Bogom. Huysmans je bolj velika umetniška natura nego velik stvariteljski umetnik, dočim je Strindberg bolj stvariteljski in obenem manj umetniški nego Huysmans.

Nobeden od njiju ni kajpada preoblikoval svojega vsebinskega gradiva v popolno umetnost, kajti ostala sta večidel sredi pota med samogovori, dnevniškimi zapiski, umetnostjo in razpravami o tistih posameznih predmetih, ki sta se zanje posebno zanimala. Oba sta prej velika trupa nego dovršena lika. Ali njuna dela kot celota so tipična za sodobno duševno krizo, v kolikor se ta izraža v literaturi. Obenem so prav interesantna vez med realizmom in simbolizmom. Nihče, ki se zanima za globlje vidike sodobne mentalnosti, ne more iti mimo teh dveh tragičnih borcev za polnejše notranje življenje.

GARGANTUA IN PANTAGRUEL

FRANÇOIS RABELAIS

UVOD

Po svoji galski šegavosti in šaljivosti spominja Rabelais (1490 do 1553) še starofrancoskih fabliaux ter satiričnih romanov, po široki naobrazbi in po navdušenju za staroklasične ideje pa začenja renesančno gibanje. Njegovo življenje je polno legend, eno čitate lahko pri njegovem ožjem rojaku Balzacu v Okroglih povestih (le Curé de Meudon). Pri frančiškanih posvečen v mašnika je z vnemo študiral, a ker so ga bratje ovirali, je prešel med benediktince. V kratkem pa se je razpopil in postal zdravnik. Kot tak in kot tajnik je ponovno spremil kardinala Du Bellaya v Rim, kjer so naposled