

Avantgardizem med obema vojnama

BRATKO KREFT, ČLOVEK MRTVAŠKIH LOBANJ



Dimitrij
Rupel

Če postavimo dela Bratka Krefta, Iva Brnčiča, Srečka Kosovega, Vladimira Bartola pa tudi Ferda Kozaka, Miška Kranjca, Antona Ingoliča in drugih ob dela njihovih literarnih očetov, kot so Janko Kersnik, Josip Jurčič, Ivan Tavčar in seveda Ivan Cankar, takoj opazimo bistveno razliko. Razen slednjega, ki se je o *družbenih* vprašanjih izražal nenavadno, nekoliko zatemnjeno, privzdignjeno, recimo kar

simbolistično, med naprednimi pisatelji starejše generacije ne najdemo del, v katerih bi bil svet »raziskan« z vidika njegove »notranje« problematike: večina liberalnih, naprednjaških avtorjev (tu mislimo na mladoslovence, deloma pa tudi na moderne — predvsem v prvih letih tega stoletja) je vendarle za širši okvir svoje literarne ustvarjalnosti jemala *nacionalno* problematiko, iz tega pa je sledila posebna obdelava snovi, izbira nacionalni ideji primerne subjekta itn. O teh zadevah je avtor teh vrst podrobneje poročal v raziskavi »Slovensko leposlovje kot organ nacionalne osamosvojitve« oz. v knjigi *Svobodne besede* (1976), zato tu ne kaže izgubljeni besed.

Morda se zdi na prvi pogled najbolj tipična zamenjava trškega, vaškega, kmečkega in fevdalnega ambienta za urbanega, meščanskega. Medtem ko to precej drži za večino avtorjev (starejše generacije), se pri Cankarju (o katerem pa tako ali tako trdimo, da pomeni *izstop* iz »slovenskega kulturnega sindroma«) stvar nekoliko zaplete pri njegovih črticah, pri *Tujcih*, *Hiši Marije pomočnice*, *Lepi Vidi* itn. Seveda bi lahko dokazovali, da se pesnikova misel vselej vrača k domačemu »klanču«, da v osrčju problematike še vedno stojijo hlapci, kmetje, vaški mogotci, vaške šeme, gostilničarji, župniki in vaški učitelji. No, pri Kreftu, Brnčiču, Bartolu in npr. Kozaku imajo glavno vlogo *intelektualci*, gimnazijski profesorji, študentje.

Ta zamenjava ambienta — ob kopici drugih zamenjav in razlik — se zelo značilno pokaže ravno v Kreftovem *Človeku mrtvaških lobanj*, ki je morda eno od prevratnih mest slovenske književnosti — pri tem pa ne gre toliko za njegovo umetniško koherentnost kot za njegovo problematiko in literarno metodo. Seveda s tem ne mislim odrekati Kreftovi »zgodbi« prepričljivosti, silovitosti in literarne iznajdljivosti — ki pa so tako ali tako času in okusu podložne kategorije: nasprotno, Kreftov roman o »raztrganih dušah« (izšel 1929) je mogoče prav gladko brati tudi danes. Če ne drugače, ga je mogoče brati zavoljo tistih njegovih elementov, ki so — recimo — *informativne* narave in so v nekakšnem »zrcalnem« odnosu do sodobne druž-

bene resničnosti. Težnje po »odsevanju« Kreftov tekst — pa naj to pomeni že karkoli,— ne skriva.

Druga razlika — če že razpravljamo primerjalno glede na starejšo tvornost — je v obratu oz. smeri opredelitev »domače« in »tuje«. Kreftov Leo na koncu romana odpotuje v tujino »z majhno, poslednjo iskrico upanja«, za seboj pa pušča samomore, preganjanje, malomeščanščino, izkoriščanje, klerikalizem, hipokrizijo, otroško dobo, iluzije . . . Medtem ko je v starejših romanih zla sapa praviloma prihajala s tujega, je pri Kreftu ravno obratno: na tujem je svoboda, na tujem je resnica, spoznanje . . . Z drugimi besedami, resnica je zunaj domačega kroga, ni je mogoče najti z vztrajanjem pri starem.

V zvezi s tem je avtorjev odnos do nacionalizma, za katerega smo videli, da je značilno in temeljito ožigosal »prejšnjo« literaturo. Takole pravi v nekem pogovoru Kreftov junak:

»Prešel sem ves nacijonalizem. Zame je vsak nacijonalizem izrecno povdarjen — šovinizem. Zakaj postavljati svoj narod nad druge narode? Zakaj sovražiti Nemca že zato, ker je Nемец? Nacijonalizem mora izumreti. Izrecno povdarjati slovenstvo zato, ker je jugoslovanstvo pri nas moda, se mi ne zdi prav. Jaz vidim in iščem v vsakem le človeka.« (262)

In malo kasneje pisateljev komentar:

»Nacijonalizem ga ni več zanimal. Izživel ga je in zato je proti vsej reakciji postavljaj svoj ideal novega človeka, sproščeneega nacijonalnega sovraštvа, rešenega težkih življenjskih in sploh socialnih problemov . . .« (263)

Ta pogovor oz. prizor se konča tako, da Mirko nasproti vsem pričakovanjem zaigra »pesem velike francoske revolucije — Marseljezo«.

Zunaj strogo določene, z domačo pridigo in v strahu pred nebudnostjo privzgojene miselne, družbene in politične ograde domoljubja in domobrambe se je Kreftu in njegovim sodobnikom odprlo kaj pisano, nezanesljivo in raznoliko ideološko obzorje. Knjiga *Človek mrvaških lobanj* kar kipi od ideologij — s tem pa nočem reči, da je ideološko urejena oz. da je napisana na tezo. Od vsepovsod se pojavljajo proletarci, komunisti, republikanci, fašisti, orjunaši, klerikalci in mnogi drugi; mešajo se, si segajo v besedo, so sami s seboj v protislovju. Hkrati v junaku zori misel, da je vse skupaj brez koristi in mrtvo. Značilna je izjava, napisana v prvi osebi množine, ki jo izgovori Leo:

». . . ubijejo v človeku vse. Saj se ni zgodilo samo meni tako, večini je hitro umrlo navdušenje in danes stojimo praznih rok in gledamo prisiljene bakljade in teroristične akcije Orjune . . .« (261)

Če natanko premislimo, se te ideologije, ki tudi hitro venejo, se razkrinkavajo v kratkih študentovskih pogovorih, med seboj nekako nevtralizirajo. Pikolovec bo seveda našel zadnji odstavek v knjigi, kjer je zapisano, da bosta novi človek in novo življenje vstala iz »borbe na življenje in smrt«, iz »trpljenja«:

»Toda iz trpljenja se rodi zarja vstajenja, bodočnosti . . . bodočnost pa je — proletarijata.« (378)

Toda ta sicer nedvoumni sklep je sklep, ki nastopi neposredno po samomoru glavnemu junaku nadvse ljubega dekleta; vedeti moramo, da je roman prej ko slej ljubezenski roman z dokaj melodramatičnimi mesti; in da potemtakem v vsem skupaj nastaja nekakšna napetost, nekakšna hlastnost: ljubezenska zgodba je nenehoma »kontaminirana« z ideološkimi vprašanji, kot je tudi vsa ta množica ideologij pogosto »omehčana« z ljubezenskimi, erotičnimi vizijami, kombinacijami, racionalizacijami. V nekem smislu lahko govorimo o dvoumnosti in dvodelnosti *Človeka mrtvaških lobanj*.^{*} V njem drug poleg drugega živita literarni sentimentalizem in politični aktivizem, ki pa se zapletata v dialoge in pogodbe. Na dnu sentimentalne, deloma prav naivne štorije se nenadoma znajdejo nesentimentalni in nenaivni elementi: »kavzalna« veriga se začne pri družbeni krivici, pri izkoriščevalskih odnosih. Ali niso pohotni postopki gospodinje (ki si vabijo neizkušene fante v hladne in mračne postelje) ali travme posiljenih oz. zapeljanih mladoletnih deklet v neposredni zvezi s splošno pokvarjenostjo družbe? Kakor to seveda drži, pa je tudi res, da se »ideološko« teh zaljubljenih štorij dotika nekako rahlo in domala neobvezno. Morali bi reči, da se zadeve splošnejše narave v romanu dogajajo nekako »na zunaj«, v komentarjih, izjavah, besnih kretnjah . . . Te zadeve so postavljene v izrazito eksplicitne kontekste.

Lahko bi tedaj rekli, da je ideologija pri Kreftu vidna in eksplicitna, da pa je nekako pritaknjena k ostalemu, neideološkemu (oz. vsaj ne eksplicitno ideološkemu) gradivu. Ne godi se, kot se je godilo pri starejših tekstih, da bi bila ideja prithotapljena skozi »dejanje«, da bi bila ideologija implicitno navzoča . . . Tu sta se drug ob drugem znašla literatura in politični manifest, razvidno pričujoča, razločna.

Tako kot je v *Človeku mrtvaških lobanj* razvidna ideologija, je v njem razvidna tudi pripovedovalska tehnika. Avtor vztrajno skrbi za to, da bi bralca »metalo iz tira« normalnega branja. Tu so opombe, dokumentarne navedbe, tu so vključeni prizori iz junakove »igre«. Enkrat beremo zgodbo, drugič zvemo, da je zgodba le poročilo o delovanju dijaškega kluba, in seznanjeni smo s celotnim mehanizmom pri nastajanju zgodbe. »Iluzija« — ki je seveda element literarne tehnike — je pravzaprav večstopenjska: ista zgodba se ponavlja na več ravneh. Prva raven: dnevnik; druga raven: roman o Leu in njegovih sošolcih pa o Binici, Sonji . . .; tretja raven: dramska igra »Nemoč«. Dnevnik se sproti spreminja v roman (Lev Vuk, kronist kluba »Človek mrtvaških lobanj« postane glavni junak romana: Leo), medtem ko ta v sami pisavi vse bolj postaja kronika. Primer: prva oseba »zapisovalca« se brez posebne napovedi spremeni v tretjo, nato se po krajšem času zavemo, da ta osrednja oseba piše roman in povrh še dramo, kjer se dogodijo — nekoliko »sublimirano« — natanko iste reči, kot so bile poprej opisane v dnevniku oz. romanu.

Zaradi pravkar zapisanega pa tudi zaradi drugih značilnosti Kreftovega teksta, recimo zaradi specifičnega *naslova*, zaradi pogoste rabe prve osebe množine, ki napoveduje *kolektivno* dejanje; če odmislimo romantične zaplete, nekoliko črnogledo opisovanje spolnosti in skoraj »bogaboječe« ero-

* Podobno ugotavlja že J. Vidmar v LZ 1930 (302).

tično spogledovanje, se tematika dotika *organizacijskih* vidikov intelektualnega življenja (klub, gledališče, glasilo), zato lahko rečemo, da pomeni Kreftovo literarno dejanje leta 1929 določeno dejanje *avantgardizma*; tako po svoji funkciji glede na literarno tradicijo kot po definiciji, ki avantgardizem opredeljuje kot inovativno, prevladujoče vrednote razdiralno, do obstoječega nespoštljivo . . . gibanje. Kreft je dovolj eksplicitno *kritičen* do konvencij, uradnikov okusa, akademizma, ponavljalstva, do tradicije uradnih varuhov meščanske kulture, do kulture, ki ima okrasno, funkcionalno, laskalsko in moralno oporniško vlogo.

V zvezi s Kreftovim avantgardizmom pa je treba reči še naslednje: na točki, kjer stoji *Človek mrtvaških lobanj*, je še mogoče potegniti enačaj med političnim in umetniškim avantgardizmom. Natančneje: omenjeni Kreftov roman označuje točko, kjer se kritični odnos do literarne tradicije in kritični odnos do vladajoče politike še dovolj srečno ujemata, kjer pa se že tudi ločujeta. To ločevanje je nakazano v že omenjeni rahli in domala neobvezujoči povezavi med bučnimi političnimi izjavami in romantično-sentimentalno štorijo iz gimnazijskega življenja.

Krefta lahko imenujemo avantgardista in radikalca. Oglejmo si odlomek, kjer zbrani študentje snujejo nov list:

»Proslave in slavospeve prepustimo onemoglim starcem. Ali ne čutite, ali ne vidite, kako mrtvo mrliško je vse okrog nas? Ali ne čutite, ali ne vohate smradu tisočernih mrličev, ki gnijejo po celi dolini šentflorijanski? Vsaka lepa beseda, vse lepo, kar smo zadnji dve leti pisali, sanjari, ali se ni izgubilo kot samotni akord sredi puščave . . . Brez odmeva . . . Zato je treba druge besede, biča je treba in ostrega peresa. Kdor danes še misli, da je človek, kdor danes še veruje v človeka, je obdan s samimi mrliči . . .

. . . Predlagam, da prekrstimo list v ime 'Človek mrtvaških lobanj' . . . Vse polno obrazov, v resnici mrtvaške lobanje, portreti slovenskih velemož, velikih mrličev, med njimi maske profesorjev, direktorjev, poslancev, ministrov . . . Velikanska grmada mrtvaških lobanj. In sredi teh mrličev, živih mrličev, ki hodijo v življenju okrog in ki jih je treba odstraniti, pokopati, uničiti, iz te mračne, mrliške slike žari v kotu zgoraj blede, odločen mlad obraz . . .« (46—47)

V jeziku prepoznamo radikalistični, avantgardistični prijem: vse staro je mrtvo, mrtvo je treba uničiti, treba je *druge besede*. V tem smislu takoj na naslednjih straneh nastopi omemba Antona Podbevška:

»Ali vas je navdahnili tisti zmešani človek z bombami iz Ljubljane — Anton Podbevšek?« Leo ni odgovoril. Ni se mu zdelo vredno odgovoriti na taka vprašanja . . .« (49)

Vendar je, kot smo rekli, v strogo literarnem smislu, Kreft v marsičem iz stare šole. Kaj konec koncev lahko z vidika »novega človeka« in z vidika marksistične avantgarde, ki ji je Kreft pripadal, pomeni ganljiva zgodba o prečudoviti Binici, ki jo je zapeljal brezobzirni oficir, da mora umreti od šušmarskega splava? Kaj pomeni zgodba o Sonji, ki se ustrelji, ker se ji zdi, da zaradi izgubljene nedolžnosti (pri trinajstih letih jo je posilil mačehin

ljubimec, delavec Mrak) ne bo mogla biti srečna v ljubezni z Leonom? So ti problemi zares temeljni in upravičeni?

Ko pravimo, da je Kreftov roman tipičen primer slovenskega avantgardizma, seveda pozabljam na njegove še bolj radikalnejše različice. Preden pa jih imenujemo, moramo še pojasniti, da si pod radikalizmom predstavljamo skrajno ideologizacijo leposlovja. Medtem ko bi lahko za Krefta trdili, da združuje politični, družbeni avantgardizem z umetniškim oz. stoji na točki, kjer se tadva začenjata ločevati, je mogoče za vrsto socialno-realističnih pisateljev trditi, da so prestopili »zlato« ravnotežje in umetnost znatno podredili političnim potrebam. Ideološki in umetniški avantgardizem sta se začela ločevati že pri Kreftu; ta razvoj pa doživi vrhunec pri Golouhu, Čufarju, Martelancu, Zihleru, Kardelju in drugih.

Tu se vsiljuje pomembno vprašanje, kakšno je bilo razmerje med političnim in umetniškim avantgardizmom oz. radikalizmom v prejšnjem obdobju, recimo za mladoslovencev in kasneje v Cankarjevi dobi. Medtem ko bi bilo mogoče za pisatelje, kot so bili Jurčič, Kersnik, Stritar, Tavčar, Levstik itn. trditi, da so bili v literarnem pogledu v *zaostanku*, skratka, *niso* bili udeleženci tistih evropskih procesov, ki so sploh dali ime avantgardizmu; vendar drži, da so bili ti pisatelji politično napredni in so se kritično opredeljevali do vladajoče ideologije (bolj kritično do nemške, manj kritično do slovenske). V splošnem je mogoče reči, da so slovensko leposlovno ustvarjanje pred prelomom stoletja obvladovali interesi zunaj literature, oz. so bili literarni postopki v skrajni konsekvenci podložni in podrejeni bolj splošnim, recimo družbenim in političnim potrebam. Slovenski narod je bil še daljna sanja, program, v njegovem okviru ni bilo mogoče dopuščati radikalnih obračunov, odpiranja razredne problematike; ni bilo možnosti za pravo delitev dela itn. Bistvena značilnost te literature je njena kompaktnost, podobnost, enaka usmerjenost glede temeljnih ciljev.

Cankar je prvi znanilec novih razmerij. Nacionalni boj izgubi kardinalni pomen, nova politična ideologija pa je še dovolj daleč, vsa zavita v meglo pa tudi sladka in privlačna, še neobgljena in neouveljavljena, da ne more postati uzda in breme. Pri Cankarju je mogoče govoriti o začetku spajanja ali enotnosti političnega in umetniškega avantgardizma. Bil je prvi, ki je »ujel« evropski tok in bil v literarnem delu skrajno nekonvencionalen — tako za slovenske kot tudi za evropske razmere. Hkrati je bil tudi slovenska ideološka predhodnica, o čemer priča njegovo politično delovanje v zvezi z jugoslovanstvom, socializmom itn.

V prvi tretjini tega stoletja se tedaj na Slovenskem pojavi čisto posebna generacija pisateljev, katerih dejanja bi lahko imenovali skrajno *svobodna*. Literatura jim ni več nadomestek za pomanjkljivo politično življenje, nacionalno vprašanje ni fantom, ki bi upravljal z možgani slovenskih izobražencev: začinja se intenzivno *notranje* politično življenje z delitvijo dela pa tudi z izostritvijo konfliktov, ki so bili prej zamolčani in prekriti.

Vendar je ta generacija svobodna le kratek čas. Pričenja se redčiti, spreminjati. Ideali postajajo vladajoče ideologije, pozicije se utrjujejo in ograjujejo — in nenadoma zagledamo položaj, ki je po svoje tako podoben nekdanjemu: umetnost je nenadoma izgubila svojo težko pribojevano avtonomijo in svobodo. Že spet se je podala »višjim smotrom«, postala služkinja nove teologije (deloma tudi stare!). Razlika v primerjavi s situacijo v 19. stoletju je edinole v diferenciaciji. Starega slogaštva v resnici ni več: Kultura

se horizontalno in vertikalno razloči na konservativni in moderni del, na liberalce, nežnejše in bolj grobe marksiste, fašistoidne in stalinoidne socialiste pa na anarhiste Podbevškove vrste itn.

TRIJE LABODJE — PODBEVŠEK, VIDMAR, MARTELANC

Ena od najpomembnejših tem slovenskega literarnega življenja v dvajsetih in tridesetih letih je ideološka oz. politična sprememba oz. družbeni prevrat. Rekli smo že, da pomeni Krefť v tem smislu eno zmernejših smeri. Enako zmeren pa je bil tudi v odnosu do umetniškega radikalizma. Če vzamemo za primer publikacijo *Trije labodje* (1922; uredniki Anton Podbevšek, Marij Kogoj in Josip Vidmar), za katero je mogoče reči, da pomeni kvalificiran odmev na sočasno dogajanje v evropski literaturi, vidimo, da se v ideološkem pogledu opredeljuje za neizrazite, skoraj bi rekel konservativne cilje. Takole beremo v »Listku« 2. številke:

»Le kulturne enote imajo pravi smisel obstoja. Treba torej, da se čutimo kot nacija in ne kot stranke. In to tembolj, čim manj nas je.

Humanitarno delo človeške družbe in nje posameznikov ni nič v primeri s socialnimi preureditvami, ki bi jih lahko napravila človeška družba, da se odpravita krivica in zlo. Če že hočemo komu pomagati, zakaj bi tega ne začeli kar tam kjer lahko v par potezah spremenimo stvar v temeljih . . .

Delovati na to, da se stvari stanje, ki bi preuredilo družbeni red. Odvzeti vsem tistim, ki imajo preveč in dati tistim, ki so delavni in nimajo. Brez sile. Privesti ljudi do pravega spoznanja, tako da store več ali manj voljno — če to ne gre tako, da store neradi in ker ni mogoče drugače. Vsak, kdor dela, pa mora imeti možnost eksistence . . .

Pustiti, da dela vsakdo to, kar je njemu najbolj primerno, da se udejstvuje, kolikor mogoče uspešno. Odpraviti beračenje, odpraviti razliko med zakonskimi in nezakonskimi otroci, pomagati neustrašno, da se stvari svet, kakoršnega želi zase vsak. To je naša naloga.« (63)

Vendar, kakor so ti cilji neizraziti, utopični in morda celo naivni, reviji na umetniškem planu ni mogoče očitati zmernosti. V tem »protislovju« se skriva eden največjih kulturnih problemov časa. In Krefť se je znašel v navzkrižnem ognju: na eni strani ga kritizira Vidmar, medtem ko je ta in z njim ves modernizem predmet najostrejše kritike tistih, ki stoje levo od Krefťa. Poglejmo, kakšne oblike in razsežnosti zadobijo omenjeni spori oz. problemi.

Leta 1930 je Josip Vidmar v zvezi s Krefťovim romanom »Človek mrtvaških lobanj« v Ljubljanskem zvonu zapisal:

»Pri velikem oblikovanju tega romana je Krefťa nedvomno vodilo hotenje, poudariti svojo miselnost. Domislek, da boš lahko prepričal druge, če jim poveš, kako si prišel do nekega prepričanja sam, leži na dlani . . .

. . . Ustavil se je na površini, pri vnanjostih in najgloblja človeška stvar, ki jo resnično prizna, je misel; ta pa je pri večini ljudi samo vnanjost.

Neprodornost njegovega instinkta je kriva, da je idejam podredil opisovano življenje ...

... Edina zasluga knjige je v tem, da je prvi obsežni in navzlic kaotičnosti v enoto usmerjeni koncept mlajše pisateljske generacije. Toda njena umetniška in človeška vrednost je ničeva, dokumentaričnost večinoma samo nehotena in proti avtorjevi volji prozorna, idejna pomembnost pa enaka umetniški.« (304)

Ena od značilnosti položaja je recimo v Vidmarjevem stališču o neskladljivosti ideološke in umetniške avantgardnosti oz. o nemožnosti sožitja med pravo umetnostjo in ideologijo. To se kaže že v enem Vidmarjevih najbolj zgodnjih spisov »Pomen umetnosti in država«:

»Dolžnost države je torej, da umetnosti sledi in ji da kolikor mogoče veliko možnost, da se izpopolni. Kot realizacija država vedno zaostaja za spoznanjem in umetnost jo stalno kritikuje in ji odkriva nove možnosti ...

... Razumljivo je, da si stojita obe sili dostikrat nasproti. Umetnost stremi naprej, država pa noče vsled vstrajnosti in vsled svojega materialističnega stališča, ki ga zavzema, samo zastoja, temveč hoče nazaj in tudi gre nazaj, kajti v napredku bi jo moralo življenje uničiti. In čim bolj zakrknjena postaja država v svojem, čim bolj vrši svoj sekundarni program, tem večja je razdalja med njo in umetnostjo in tem ostrejši boj se vnema med njima; država konfiscira, zatira umetnost postaja upornejša. Ves predmet umetnosti je organiziran v protest proti državi ... Cilj zapadne države, še bolj kot Rusije, je vojak — stroj, cilj umetnosti — človek. Toda tu je država previdnejša. Mesto zatiranja se poslužuje zapad drugačnih sredstev. Podpira tisto umetnost, ki se je prodala, ki je vstopila pri državi v službo ...« (*Trije labodje* 1922, I, 24)

V dvajsetih letih se tedaj Vidmar (seveda bi bilo mogoče »vzorec« še razširiti, pa rezultat ne bi bil drugačen) zavzema za:

- avtonomnost umetnosti nasproti miselnosti, ideologiji;
- primarnost umetnosti glede na druge »oblike družbene zavesti« in elemente vrhne stavbe (filozofija, politika, ideologija; država, policija, vojaštvo ...);
- naprednost in kritičnost umetnosti.

Zgoščeno je Vidmar ta svoja stališča povzel v svojem znamenitem spisu »Umetnost in nazor« iz leta 1928, kjer stoji:

»Propagiranje in dokazovanje misli in resnic je izrazito filozofski, ne-umetniški posel. Čim bolj tendenčno je tedaj delo, tem bolj je po bistvu filozofsko, tem manj je umetniško. A tudi obratno: čim manj je tendenčno, tem bolj je umetniško, zaradi česar smatrajo uvidevni literarni teoretiki (Goethe) že celó reflektivno liriko za manj čisto pesniško vrsto.« (ID 1975, II, 15)

Vidmarjevo stališče si je bilo resda v opreki z nekaterimi najbolj glasnimi sodbami tako s katoliške kot s komunistične strani, vendar je najbrž realno izreči, da je pomenilo nekakšno klasično, osrednje stališče sloven-

skega umetnostnega in kulturnega vrha. Bilo je vsekakor bolj ugledno in vplivno od stališč kakega Martelanca ali Antona Vodnika.

Če danes na splošno (v tem spisu pa še posebej) dajemo poudarek stališčem z »levice«, se moramo zavedati zasuka, ki ga izvajamo. Če vzamemo za primer Vladimira Martelanca, čigar izjave se nam danes zdijo po svoje silovito aktualne, po drugi strani pa bobneče in nevarne, moramo vedeti, da so bile te izjave zapisane v silno obrobni glasilih in časopisih. Takole je pisal Martelanc leta 1922 v tržaškem *Delu* (glasilo KPI):

»Danes gre proletarec *mimo* vse ogromne umetnosti antike, renesanse, klasicizma, romantike, gre mimo Homerja, Sofoklesa, Vergila, Danteja, Shakespeare-ja, Goetheja in — našega Prešerna . . .

Le dve poti sta na razpolago: s proletariatom ali z buržoazijo, vmes — barikada. Pred to alternativo je danes postavljeno življenje, vsa kultura in tudi umetnost . . .

. . . resnično velik in duševno močan se pokaže duševni delavec-umetnik, ki gre s časom naprej, ki se odločno postavi na stran revolucionarnega proletariata. Cincajoči, oziroma imaginarni, 'čisti' umetnik pokaže le svojo duševno nemoč, omejenost in filistrstvo . . .

Ako s tega stališča zremo na hotenje najmlajše umetnostne generacije na Slovenskem okrog *'Treh labodov'* in *'Rdečega pilota'* moramo resno zmajati z glavo. Vsa revolucionarnost te generacije obstaja le v obliki, v pozji. Pred časom je sodr. Gustinčič opozoril na pot *'Treh labodov'* kot pot, ki vodi v *'narodni bordel'*.

. . . Višek nerazumevanja in brezsmiselnosti za pojave modernega življenja pa dobi človek v *'Listku'*, kar utisne vsej generaciji žig buržoazne ideologije: tako neumno, naivno in otročje razlaganje in reševanje socialnih problemov. In iz struje s tako mentaliteto naj se izkristalizirajo posamezne individualnosti, predstavitelji moderne kulture? Mi jih že vnaprej odklanjamo! . . . Od vsega modernega kulturnega pokreta (in vsak umetnostni pokret je kulturni pokret) smemo in *moramo* zahtevati danes predvsem *socialne poglobitve*. V kolikor to stori, toliko je njegovo razumevanje za kontakt z življenjem in njega pojavi, v toliko ima danes svoj *raison d'atre* in v toliko je v stanu ustvarjati resnične vrednote za občečloveško kulturo, vse drugo je le slepo mahanje z rokami po temi. Na Hrvaškem vidimo, da je del mlajše generacije to razumel, z dvema velikima osebnostima na čelu — Krležo in Cesarcem ter našel pot do komunizma. Ta dva umetnika naj si vzame mlajša generacija na Slovenskem za vzgled.« (*Delo*, 13. julija 1922)

Nekoliko zmerneje poroča Martelanc istega leta v *Učiteljskem listu* o »zenitizmu«. Tu po eni strani zagovarja ekspresionizem, ki naj bi bil »v duševnost se poglobljajoč« in »iz nje ustvarjajoč« kaže »dviganje«, »pozitiv človeške družbe«; po drugi pa zavrača »futurizem«, ki »porojen kot izraz vpliva ogromnega tehničnega napredka na mentaliteto meščanskega človeka-nihilista, opeva energijo, boj, drznost, avtomobile, aeroplane, stroje, parnike, lokomotive, kolodvore, ladjedelnice, ljudske množice, vojne, nasilja itd . . .«

Naprej dovolj podrobno in informirano poroča o novih strujah v jugoslovanskem leposlovju, omenja Krkleca, Cesarca in Krležo, Ljubomira Micića, Boška Tokina in Ivana Golla (*Zenit*), Miloša Crnjanskega, Antona

Podbevška, Kogoja in brata Kralja. Karkoli že pravi o umetnostnih novotarijah (»Zenitizem je sinteza vsega modernega umetniškega gibanja vseh struj. V njem se zrcali v največji meri vse iskanje sedanjega človeštva, ki je zopet odsev prehodne dobe, v kateri živimo, velikanskega razpotja v človeški zgodovini, ogromnega preloma v človeški družbi: rapidno propadanje meščanske družbe...«), v bistvu sodi, da so proizvod okoliščin:

»Nekateri ljudje se vsej novejši umetnosti smejejo; zroč nanjo z visokega piedestala svoje filistrske omejenosti in obsojajoč jo za neumnost, blaznost, in izrodek, po vojni psihozi skvarjene fantazije. Toda, kolikor je v nji nezdravega — vse je le resničen odsev sodobnega življenja. Naj jo vsak skuša brez predsodkov razumeti in presoditi, upoštevajoč vse *socialne* faktorje, ki prihajajo v poštev...« (*Učiteljski list*, 1922, 13)

Umetnike razbremenjuje odgovornosti za svoja dela (»Soditi pa nove umetnostne pojave le kot izraz umetnikove individualnosti, je absurdno...«), in za vse težave dolži slabo družbo, predvsem seveda kapitalizem. Zanimivo je preučiti Martelančevo pisavo, ki je vsa nabrekla od ideologemov, v slogu pa od pleonazmov in tautologij (»v njem se zrcali iskanje človeštva, ki je zopet odsev...«). V vsem njegovem pisanju je jasno videti misel, da mora biti umetnost podrejena ideologiji, oz. da naj bi takšno bilo tudi sleherno branje. Takole piše v zvezi s Pregljevim romanom *Plebanus Joannes*:

»Današnja doba v umetnosti je jasno pokazala, da tvori ravno ideja, izražena v obliki, ki jo zahteva doživetje v umetnikovi duši — podlago umetnine... In ker dobi vse duševno stremljenje človeštva svoj najvišji izraz v umetnosti, vidimo ravno v moderni umetnosti zrcalo boja modernega človeka, boja za idejo in pa zrcalo njegovega duševnega stremljenja, ki gre za poduhovljenjem življenja...« (*UL* 1922, 134)

V programatičnem spisu »Moderna umetnost in njene naloge« (*UL* 1922) Martelanc najprej zagotavlja, da je »najvažnejši postulat vsega kulturnega življenja danes idejna diferenciacija«: čista, absolutna kultura je nemogoča, je celo absurdna; kultura ne more biti sama sebi namen... Na eni strani tedaj poznamo »umetnost propadajočega meščanstva«:

»Prenasičenost, perverznost in blaziranost ljudi, ki so z brezbrizno gesto hodili v cerkev in se z isto brezbriznostjo udajali nasladam po veselicah in bordelih ter ustvarjali iz tega miljeu-ja svoja dela (Baudelaire) ter blodno iskanje ljudi, ki so se udajali mističnim resignacijam, iskajoč utehe svojim nemirnim dušam (Verlaine, Maeterlink, Jørgensen) je nujno rodila umetnost l'art pour l'artizma, naslajanje ob melodični ritmiki jezika in sloga...«

»Na drugi strani pa se nam kaže umetnost, ki je vzrastla idejno iz realizma, a ki se ne omejuje več le na kritiko, ampak ima na sebi že tvorne poteze modernega socialnega stremljenja. Kljub temu, da pripada oblikovno več strujam (simbolizmu, neoromantiki i dr.), ima vendar kolikortoliko skupno idejno podlago. Njeni glavni in največji predstavitelji Anatole France, Romain Rolland, Henri Barbusse, Ger-

hart Hauptmann, Maksim Gorki, Leonid Andrejev, Ivan Cankar, Bernard Shaw, Upton Sinclair, Walt Whitman, Rabindranath Tagore so idejni predhodniki bodoče proletarske umetnosti.« (211)

Martelanc meni, da je danes umetnik postavljen pred alternativo: l'art pour l'art ali l'art pour l'homme — umetnost zaradi umetnosti ali umetnost zaradi človeka. Pravi umetnik bo po Martelančevem mnenju zavrgel artizem in »zvonkljanje lepih besed«: našel bo »idejo svojim delom«, »zagrabil bo v vrtnec našega življenja«. Ideja je seveda **socializem** »v svojem socialnem, kulturnem in etičnem stremjenju«. Kot glasnika in tolmača novih potreb v umetnosti Martelanc navaja »ruskega misleca, anarhista Petra Kropotkina«.

Leta 1923 je Vladimir Martelanc v *Učiteljskem listu* objavljial feljton »Razredni moment v moderni umetnosti«. Ta nadvse radikalni pa tudi informirani sociološki spis najprej trdi, da je bila vsa umetnost preteklosti umetnost vladajočega razreda; vsem delom preteklosti pa »je bila skupna individualistična ideologija kot izraz individualizma, ki je bil gospodarska podlaga v dosedanem družbenem redu«. Vse proizvode dosedanje umetnosti, trdi Martelanc, preveva »duh razrednosti«. S primeri: Dostojevskega Strindberga, Nietzscheja, Balzaca, Tolstoja, Ibsena in Zolaja utemeljuje to svojo podmeno. V teh delih išče predvsem tiste momente, ki so posvečeni »razpadajoči« meščanski, kapitalistični družbi oz. napovedujejo socializem. Mogoče je trditi, da Martelančeve interpretacije, kolikor so sicer parcialne ne zaostajajo za marksističnim sociološkim pisanjem v sočasni Evropi. S tem mislim tudi to, da to pisanje ni kakorkoli omejeno ali nestrpno. Čeprav ne skriva svoje ideologije, je vseskozi lucidno in sociološko pa tudi literarno-teoretično precizno.

Martelančevo življenje je bilo burno in nenavadno. Povezan je bil z italijansko KP in kmalu so ga začeli preganjati fašisti. Kasneje se je izselil v Sovjetsko zvezo, od tam pa je pod psevdonimom Volodja Angeljev pisal v ljubljanske in tržaške časnike oz. revije. Eden Martelančevih prispevkov se je v predvojni Sodobnosti pojavil leta 1935. Naslov: »Nekaj misli o slovenskem narodnem in slovstvenem razvoju«.

Med glavnimi tezami (navajamo jih, da bi dobili kompletnejšo podobo Martelančevega — resda obrobne — posega v slovensko literaturo med vojnama) so naslednje:

1. »Naš začenjajoči se nacionalni preporod je takorekoč obtičal na polju idej, ne da bi se razrastle v široko ljudsko gibanje in to je na eni strani slabost naše zgodovine, na drugi strani pa pogoj, ki je omogočil tem bohotnejši razvoj našega slovstva. So namreč v zgodovini dobe, ko se vse, kar je progresivnega, koncentrira v delovanju posameznih izobražencev in takorekoč kristalizira v svetu idej, v znanstvenih, miselnih in umetnostnih stremljenjih.«

2. Glede Prešerna Martelanc ugotavlja, da ga je pot vodila med »visokimi stremljenji po svobodi, ki silí k protestu in boju, in med skrajnim obupom, izvirajočim iz razočaranja«. Čeprav je bil Prešeren proti koncu življenja resigniran, je po Martelančevem mnenju v času »bližajoče se revolu-

* Informacijo o Martelancu je leta 1964 v Sodobnosti — str. 950 — objavil Dušan Kermauner.

cije« zapel »*zdravljico* svobodi«. V Prešernu tedaj izpostavlja ideološke elemente.

3. Martelanc obsoja slovenski liberalizem, češ da se je vdal klerikalizmu, z eno častno izjemo — *Aškerca*.

4. Glede Cankarja ugotavlja da je bil idealist, da sprejema krekovski katolicizem, Krekovo jugoslovansko politiko, njegovo ideologijo in svetovni nazor. O pisatelju naprej meni, da ga je vodilo »bolj čuvstvo kakor pa znanstveno utemeljena ideja . . . puntarski temperament bolj kot revolucionarna misel«. *Hlapec Jernej* je naša največja socialistična umetnina, vendar »je socialistična samo simbolično«:

»Kolikor govori o nasprotju med proizvajalcem in lastninskimi odnošaji v kapitalistični družbi in razgrinja pred nami vse družabne ustanove kot funkcijo razrednega gospodarstva, nam tega ne prikazuje na primeru konkretnih realnih ljudi in stvarnega socialnega milieuja te družbe, ampak na primeru konflikta imaginarnega, alegoričnega predstavitelja izkoriščanih razredov z vsem družbenim ustrojem. To je seveda posebnost Cankarjevega ustvarjanja, kajti pisatelj nam je hotel ustvariti podobo, podobno onim, kakršne je ustvarjala kolektivna narodna domišljija v svojih pesmih in pripovedkah in ki so potem postale socialno-simbolični izrazi hotenj in stremljenj najširših ljudskih množic v teku stoletij. Toda z druge strani je v dobri meri posebnost slovenskih socialnih razmer, predvsem njihova nerazvitost, napotila umetnika v to smer, kajti težko bi bilo najti v slovenski stvarnosti tip, ki bi posebej imel idejo, ki jo je hotel Cankar izraziti, v vsej njeni širini in globini. Ni torej slučajno, ako se je moral umetnik zateči k abstrakciji, dočim so vse ostale osebe njegove povesti mnogo bolj realne, žive in psihološko utemeljene. Tako je tudi končna ideja *»Hlapca Jerneja«* mnogo bolj anarhistično puntarska, kakor socialistično revolucionarna, Jernejev požig simbolizira bolj spontan izbruh ljudskega srca, kakor pa socialni preobrat.« (513)

5. Glede Župančiča Martelanc ugotavlja, da

»Radi tega ker (kapitalizem Župančič razume predvsem kot tragiko slovenskega narodnega življenja, op. D. R.) njegova pesem izzveni — rekli bi — v malenkostnem čuvstvu bolesti za izgubljenimi slovenskimi sinovi v tujini, kar vpliva kot ostra disonanca spričo tako globoke socialne snovi in globokih predmetov, ki jih je pesnik zajel in razgrnil pred nami.« (514)

6. Glede »preporodovcev« in socialistov ugotavlja, da so bili avantgardistični, vendar »globljega neposrednega vpliva na slovensko življenje« niso imeli.

7. V splošnem je Martelanc prepričan, da je ves razvoj slovenskega slovstva povezan »z vso zgodovino slovenske nacionalne emancipacije«:

»Najprogressivnejše smeri in pokreti so porodili tudi najvišje umetnostne vrednote v slovenskem slovstvu. Iz tega lahko sklepamo, da krene tudi v bodoče razvoj slovenskega slovstva na pota zavojevanja novih umetnostnih višin zlasti v tem smislu, kolikor bo zvezan s progresivni-

mi pokreti, ki se rišejo v nadaljnji slovenski zgodovinski perspektivi. To je prvi pogoj za to, da se razvije iz novih smeri, ki se pojavljajo v slovenski literaturi po vojni in ki so že dale Srečka Kosovela in pokret okrog »Mladine«, nova slovenska literarna generacija . . .« (515)

Že na prvi pogled je očitno, da je Martelančeva metoda izredno selektivna in da konkretno literarno snov spretno in duhovito prilagaja nekemu sicer dovolj širokemu ideološkemu obzorju. Pri Župančiču je omenjena Duma, vendar kritično, pri Prešernu Zdravljica, pri Cankarju Hlapec Jernej, ki pa tudi ni dovolj plastičen in prepričljiv. Iz Martelančevih zgodnejših spisov vemo za njegov odklonilni odnos do Vidmarjevega esteticizma in vsega, kar je v zvezi z larpurlartizmom, formalizmom, futurizmom. Tako ostane na rešetu predvsem Srečko Kosovel.

Rekli smo že, da je bila Martelančeva vloga obrobna. Čigava je bila centralna. Vidmarjeva? Ocvirkova? Tadvava avtorja sta recimo v letu 1929 prispevala »Literarni pregled za Ljubljanski zvon, v katerem sta razvrstila pesnike in pisatelje po svojem okusu in ideologiji. Pri Ocvirku je posebnega zaničevanja vreden Podbevšek in z njim Trije labodje, medtem ko za Vodnika, Jarca in Kosovela pravi, da so izdali »že razmeroma dobre zbirke«. Poleg teh omenja »starejšo generacijo« (Župančič in njegovi posnemalci), ki »nima več pravega stika s časom, ne z idejno in pesniško borbo za novi izraz, niti za prečiščeno oblikovanje novih utripov pesniških sanj in vizij«. Vidmar, ki ocenjuje prozo, meni, da sta Krefc in Seliščar tendenčna pisatelja, medtem ko je »menda edina nedvomna in določna osebnost« Mrzel, hvali pa še Gruma. Tedaj zunaj »(o) srednje« linije ostajajo levičarji in umetniki-skrajneži, kakršen je bil Podbevšek.

Osrednja linija, ki ji pripadata — po vsem sodeč Ocvirk in Vidmar, pa se ne »bojuje« le na fronti leve tendenčnosti in umetnostnega avantgardizma, ampak tudi zoper radikalce med kristjani. V Glosi v LZ 1929 (575) se Ocvirk razburja zoper »politične literate« Krefca, Cerkvénika in Delaka (očita jim zagrizenost, tendenčnost, nekritičnost in neresnice), naslednjega leta se Vidmar spopada s katoliškimi ideologi (Ušeničnik, Vodušek) in sklepa, da sta Tolstoj in Dostojevski dovolj močna, da vnašata v svoja dela »veliko umetništva. Njuna umetnost ni krščanska umetnost, marveč je umetnost navzlic krščanstvu.«

Glavni boj — tako vsaj kaže — poteka okrog vprašanja tendenčnosti v umetnosti in okrog razmerja med umetnostjo in ideologijo oz. politiko. Ta boj oz. razprava, v kateri je nekako najbolj izpostavljen Josip Vidmar s svojimi znamenitimi stališči (»Propagiranje in dokazovanje misli in resnic je izrazito filozofski, neumetniški posel. Čim bolj tendenčno je tedaj delo, tem bolj je po bistvu filozofsko, tem manj je umetniško.«) *Ni spor na levi, ampak je spor med levico in »sredino«.*

NACIONALNO VPRAŠANJE

Spor med slovenskimi literarnimi ideologi se je veliko dotikal *nacionalnega vprašanja*. Vidmar je posebno obravnavo tega vprašanja napovedal že s svojo zahtevo po enotnih kriterijih v umetnosti:

»Umetno in po človeški (podčrtal D. R.) volji pa je razdeljena naša umetnost v več taborov: v tako imenovano ‚napredno umetnost‘, ‚katoliško umetnost‘ in v ‚proletarsko umetnost‘. Ta razcepljenost ni tako prvobitna, da bi prizadevala veliko škodo, vendar ovira popolno *osredotočenje umetniških sil in umetniškega duha* (podčrtal D. R.). Zato je potrebno, da bi pojmi ‚napredna‘, ‚katoliška‘ in ‚proletarska‘ umetnost prešli v pozabo.« (*Kritika* 1925/26, 1)

Pravkar navedeno izjavo je najbrž treba povezati z neko drugo Vidmarjevo izjavo, prav tako zapisano v *Kritiki*:

»Taka sta naravni konec in naravna smrt naroda, ki nastopita zavoljo notranje izčrpanosti. Mislim, da še ne more biti govora o notranji izčrpanosti slovenskega naroda. Saj smo se komaj prav zavedeli, saj smo komaj pričeli ustvarjati svojo kulturo in s tem izvrševati svoj poklic in svojo nalogo . . .« (50)

Še jasneje je povedano v številki kasneje:

»Majhen narod nima zgodovinskih nalog, nima slavne zgodovine, ne more imeti pretiranega čustva za slavo, skratka nima ničesar, kar bi mu lahko postalo važnejše od njegove duhovne naloge Poklic majhnega naroda je izvrševanje velikih *duhovnih* nalog in odkrivanje resnic, ki so poslednja gibala sveta . . .« (65—66)

Seveda ima misel o kulturnem narodu, ki mu mora služiti umetnost brez notranjih delitev, svoj izvor v idealistični predstavi sveta. Josip Vidmar v prvi tretjini tega stoletja objektivno predstavlja zavoro za razvoj slovenske umetnosti, kakor se je začela razvijati z Ivanom Cankarjem, in zavoro za uspešno odpravo pojava, ki smo ga imenovali »slovenski kulturni sindrom«. Vidmar že spet obudi predlevstikovski, staroslovenski koncept razmerja med družbo in umetnostjo in v bistvu — kljub nekoliko dvoumnim in protislovnim izjavam v nasprotno smer — podreja umetnost nacionalnim potrebam oz. histeriji o narodnem propadanju. Takole razlaga naš prvi kritik svojo družbeno zamisel:

»Značaj prošlega stoletja, stoletja pozitivizma in skrajnega materijalizma je brezdvomno človeško pasiven. Prehajamo v novo stoletje aktivnosti, spiritualizma in vere. Vseeno je, ali je ta aktivnost evropskega človeštva, ki se kaže danes v svojih prvih pojavih, poslednja, predgrobna skrb umirajočega starca za dušni mir in pokoj, ali pomeni prihod nove pomladi. Če Evropa umira, je dolžnost njene umetnosti, da ji pokaže poslednjo, predsmrtno resnico življenja, ki se človeku razodene ob smrtni uri; če se preraja — resnico novega življenja. Na vsak način je naloga današnje umetnosti odkriti novo, še ne razodeto resnico, novo, še ne razodeto človečnost. Vse staro je izgubilo veljavo in sposobnost dajati življenju novih moči.« (99)

Vidmar se je v času, o katerem je govor, zavzemal za »čisto umetnost«. Ena najbolj znamenitih izjav o tem je izrečena v njegovem predavanju, ki je ponatisnjeno v *Kritiki* leta 1926:

»Umetniško gledanje sveta pa je tisto svobodno in popolnoma pasivno gledanje, ki je predvsem uprto v živost kot tako. Zato mora biti očiščeno vsakega še tako plemenitega interesa, niti volja in stremljenje po spoznanju mu ne smeta biti primešana. Med svetom in umetnikovo dušo mora nastati popolnoma nemoteno prehajanje in prelivanje ljubezni in radosti . . .

. . . Umetniško gledanje pa predstavlja idealno, popolnoma sproščeno, popolnoma svobodno in v najvišji meri človeško stanje človeške duševnosti. Zakaj svoboda je od nekdanj ideal človeških sanj in pasivna svobodnost oziroma svobodna pasivnost, prenešana v svet etike, je osnova enega izmed najstarejših in najglobljih moralnih filozofskih sistemov, Laotsejevega Taoizma.« (148)

V mnogih različicah Vidmar v bistvu ponavlja eno in isto misel:

»Marveč je največji pomen umetnosti in njen bistveni znak ravno osvobojenost vsakršne koristnosti, kajti le kot izrazu svobodne duhovnosti ji je mogoče vršiti posel prebujanja in osvobajanja božanstvenih jetnikov v dušah soljudi. Jasno postane končno tudi, kako neumestna in nelogična so raziskovanja in razpravljanja takih vprašanj, kakor: Ali je bil ta in ta umetnik socialist ali katoličan i. t. d. Katoličanstvo, socializem in drugi pojmi so pojavi duševnega, ne pa duhovnega sveta, ker so umstveno popolnoma točno opredeljivi in opredeljeni.« (*Kritika*, 1926-27, 3)

ČLOVEK Z BOMBAMI

Z vsem navedenim v mislih se moramo zdaj vrniti k nemu najbolj značilnih primerov umetniškega avantgardizma: Antonu Podbevšku, Vidmarjevemu sodelavcu pri *Treh labodih* in avtorju *Človeka z bombami* (1925). Ne da bi se hoteli spraševati o današnji aktualnosti tega pesniškega pojava in ne da bi hoteli pisati kritiko, si oglejmo nekaj značilnosti zbirke.

Podbevškova knjiga se že po zunanem videzu razločuje od slovenske literarne tradicije: velik format, nepreglednost, kuriozen tisk in stavek. Pesniška dikcija je izrazita, kontrastna, bučna. Naslovi so ambiciozni, vsepovsod velike besede: »V pravljичnem gorovju — ob svetljujeval ga je rdeči polmesec, ki se mi je zdel kakor zakrivljeno bodalo, oškropljeno s krvjo — sem pel kakor brezumen o samem sebi, Atwoodovem padalu«, »Titanova serenada«, »Ob dnevu vpoklica na kolodvoru«, »Na deželi«, »Izumitelj na zemlji«, »O prerijskem bivolu (Kakor suličasti tempelj so njegovi rogovi.)«, »Himna o carju mavričnih kač«, »Električna žoga«, »Čarovnik iz pekla«, »Plesalec v ječi«. Knjigi je dodano gradivo, ki je v zvezi s socialnim sprejemom »Človeka z bombami«, tako rekoč »ozadje« Podbevškove afere. Ponatisnjena so časnikarska, oficialna in zdravniška poročila. Lovrenčič in Remec se o novem pesniku izražata v glavnem pozitivno, čeprav opozarjata na njegovo nenavadnost in na slovensko nenavajenost za takšna dela. Podbevšek tudi opisuje, kako je knjigo ponujal založbam, vendar so te menile, da bodo z njo izgubile denar; sicer pa so se bale škandala. Dr. p. Angelik Tominec (t. č. knezoškof. tajnik) pa piše:

»Če se založba ne izpostavlja nevarnosti posmeha, če založi delo, ki po svojem ustroju in vsebini ne odgovarja estetičnim načelom, priznanim od zdravega človeškega razuma v starem, srednjem in novem veku?«

Še zanimivejši je seveda psihiater Dr. Alfred Šerko, ki je 13. novembra 1920 objavil naslednjo sodbo:

»Zakon človeške družbe je tak, da se v kritičnih, abnormalnih časih, v časih splošne nezadovoljnosti, politične in ekonomske nesigurnosti pehajo od vsepovsod *ekscentrične, abnormalne eksistence v ospredje, ki posedajo sicer v normalnih časih neopažene po literarnih kavarnah ali pa po različnih sanatorijih za živčne in duševne bolezni. Ti psiho-patični, neredko polblazni tipi človeške pasme, dobe v svoji osebnosti adekvatnih časih, vsled samozavestnega, kričavega nastopa in vsled proklamacije paradoksnih, to se pravi, na glavi stoječih idej in doktrin v vsakem slučaju neko število eksaltiranih privržencev, ki vidijo v svojem voditelju mesijo nove dobe.*

Tudi nam Slovincem se je zasvetila v dobi ponesrečenih plebiscitov in diplomatičnih porazov nova zvezda na literarnem nebu:

»izumitelj godbe v valovih, mož z bombami.«

Kot psihiatru mi ta za slovensko javnost novi umetniški tip ni neznan. V vsakem večjem državnem ali privatnem sanatoriju se naleti na poete, ki zlagajo Podbevškovega ‚prerijskemu bivolu‘ na dlako podobne tirade, ki imponirajo sostanovalcem sanatorija v nič manjši meri, kakor Podbevškova ‚himna o carju mavričnih kač‘ njegovim neinterniranim prijateljem.

G. Podbevšek in njegova ‚električna žoga‘ nista zame psihopatologa torej nikakršen novum. *Vsekako pa je tudi zame, ki sem marsičesa vajen in ki v polni meri upoštevam okolnost, da nimamo v Sloveniji niti enega primernege sanatorija, novum, da prirejajo taki umetniki svoje soareje v kraljevem narodnem gledališču!*«

Z današnjega vidika se zdi marsikaj v Podbevškovi poeziji pretirano, patentično, grobo, obskurno . . . marsikaj pa kljub vsemu zveni izrazito in živo. Če izvzamemo Kosovela, res nihče od slovenskih pesnikov — vsaj v tem času — ni tako provokativno nadel slovenski resničnosti novih pomenov, imen, iznajdljivih zasukov, zvez . . . Za slovenske razmere je Podbevšek v marsičem še danes mojster senzualne, bizarne (ludistične?) poezije.

Slovenskemu »praktičnemu umu« je bilo to pesnjenje zares preveč oddaljeno. »Izrazi«, s katerimi pesnik riše slovenski položaj, vojno izkušnjo, povojno senzibilnost, družbeno brezizhodnost . . . so bili preveč nenavadni, preveč »prevedeni« in vase zaprti, da bi se bilo mogoče v njih določneje prepoznavati:

»V zaprtem prostoru, ki so ga medlo razsvetljevale električne žarnice v lampionih, ki so prepregali v najrazličnejših barvah na gosto steno in strop, sem kmalu zavonjal smrad po razpadajočih mrličih in bilo mi je, kakor bi zašel v javen bordel. Tedaj pa me je že proti jutru nenadoma predramil kričeč strel iz neposredne bližine, ki sem pravkar opazoval najlepšo izmed damske kapele, prelepo čelistinjo z rdečo rožo v črnih

laseh, omamljajočo tudi mene s svojim glasbenim orodjem in s svojim kačjim telesom. Pomel sem si v naglici zlepljene svoje oči in planil k zamreženemu oknu, ki sem ga dosegel s težavo. Nedaleč proč od nje-ga, pri izhodu vojaškega taborišča, je ležal v vrtnih gredah med belimi rožami stražni vojak s prestreljeno glavo, kri je lila iz razmesarjene lo-banje in rdečila tla in cvetlice, oškropljene še z možgani . . .« (*Plesalec v ječi*)

Značilnost Podbevškovega modernističnega poskusa je *drastičnost*, ki pa je morebiti znamenje posebne zaskrbljenosti za usodo pesništva v svetu, ki se zanj kar najmanj briga. Današnjega bralca pač »bombardirajo« vse te pretirane prispodobe za neko ne-literarno vsiljivostjo in nazornostjo. Gluho okolje, neprizadetek, brezbržnost? Prav gotovo je Podbevšek že z naslovom hotel zbuditi pozornost, šokirati, prepiti druge glasove. S tem je umetnosti oz. poeziji določil posebno izpostavljeno mesto: umetnost se v njegovih ro-kah spreminja v protest, v sredstvo upora, družbene akcije. Morda ta upor ni navzoč toliko po vsebinski plati, kot ga je mogoče čutiti v obliki, izrazu, posebnem slogu. Z družbenega, političnega vidika je bil ta upor dokaj ob-skuren, samovoljen, neuporaben — zato ni ugajal levici, kakor seveda ni ugajal desnici. Podbevšek kljub vsemu ostaja nekje v sredini slovenske kul-ture, in kot takšen postaja »plen« višjih iger in ciljev.

Vsekakor je zanimivo, da postavlja Vidmar to poezijo tako rekoč v vrh slovenske literarne tvornosti. Poleg Podbevška je (od sodasnih imen) morda cenil edino še Kosovela. Takole poroča Vidmar v *Kritiki* leta 1925:

»Zavrgel je končnoveljavno rimo in metrum, zato pa razširil obseg me-taforičnega materijala in uvedel v naše slovstvo nekakšno bujno barvitost in vizijonarnost, kakršne doslej še ni poznalo. Skratka povzdignil je med tremi umetnostnimi prvinami zlasti fantazijo . . .

. . . se vse pesnitve pečajo s človeško notranjostjo in sicer s samimi važnimi pojavi človeškega duhovnega življenja. Druga za zbirko posebno značilna poteza na njeni snovi je čudovita enotnost. Kljub pisanosti in barvitosti ter raznoličnosti se v knjigi obdelujejo samo trije pojavi: pojav poezije, ljubezen ter vojna in smrt Tu vzemo o pesniko-vem notranjem propadu (kače mu grizejo srce in zastrupljajo hostije v njem) pred pričetkom njegovega petja. Izvemo v kakšnem strahovitem boju in trpljenju se mu razodene njegov pevski dar — »srebrna pi-ščalka, dar belih vil rojenic«. . . . Če natančneje pogledamo Podbevško-vo pisanje o samem sebi vidimo, da v njem ni vulgarne zaljubljenosti v samega sebe, marveč začudenje in strmenje nad svojim jazom, ki se je pravkar prebudil iz nebitja in ki je zanj najbližja in vendar najtežje razrešljiva uganka življenja . . .

. . . Pesnik je (vojne, op. D. R.) ne obsoja in ne preklinja, vojna je zanj pojav človeškega življenja, ki ga velja pokazati, kakršen je, kakor vsakega drugega. Zakaj njene grozote bodo brez prekletstev same do-voľj povedale vsakomur . . . Njegov način prikazovanja je v tem oziru pravi umetniški način. Umetnik naj ne bo čustveno nikdar zavzet za odobravanje ali odklanjanje življenjskih pojavov, njegov pogled bodi vprto samo v bistvo vsake stvari, zakaj njegova naloga je ustvarjati, ne pa soditi. Sodi se življenje samo. V tem zmislu je Podbevšek vzoren.

... Pri njem pa je ves podrejen novi misli o brezbriznosti življenja. S tem je odlomku dana čisto drugačna moč.) Mesto umovanja zavzame v Podbevškovi poeziji fantazija. Vizije se razpletajo v nove prikazni, njihovo preobraževanje pa sledi skritemu zakonu njihovih predmetov. V fantastičnosti je Podbevškova revolucijarnost in originalnost.

Ta poteza vzbuja upanje na nov prerod umetnosti ...» (55—59)

MARKSISTIČNA KRITIKA

Tako se je godilo leta 1925. Nekaj let kasneje so se — tako kaže — kulturnopolitične sile konsolidirale, se utrdile vsaka na svojem koncu. Vidmar je doživel napade levece. Tako v *Književnosti* (1933) piše M. S. — Boris Kidrič:

Vidmarjeva ‚družina‘ je doživela neprijetnost, ki jo je moral predvidevati vsak trezen človek — razen ‚narodni celoti služee kulturno delo‘ vršečih družinarjev: založnica Ljubljanskega zvona je kljub vsej, strašno transcendentalno (onostransko) usmerjeni nedolžnosti stražarskih izpadov razdrila čudni konkubinat med svojim denarjem in slovensko orientiranim ‚svobodnim duhom.‘«

Šlo je za Adamiča oz. za Župančičev spis »Adamič in slovenstvo«, ki so ga »budni stražarji« (»stražarji impotentne, tipične intelektualsko-malomeščanske ideologije«, pravi Kidrič) obsodili zaradi »negacije slovenskega nacionalnega vprašanja«. Kidrič Vidmarju (pa še F. Kozaku, Albrehtu, Lebnu in Udetu) odreka značaj »avantgarde slovenstva« in zagovarja razredni pristop tako h kulturi kot k nacionalnemu vprašanju:

»Družina pač zviška prezira tako vprašanje, m e ž i pred narodovo razredno diferenciacijo in pred razliko razrednih pogledov na nacionalni problem. Nje ne zanima, kateri razred je z ozirom na svoje ekonomske interese m n o ž n i nosilec nacionalnega boja in v kaki socialni zvezi lahko ta množni nosilec realizira svoje nacionalne tendence. Družinino plavanje po oblakih brez kompasa gre celo tako daleč, da ne išče, kaj je materialna baza izrazite antislovenske orientacije peščice slovenskega velekapitala, s katerim je živela družina v konkubinatu pri L. Z.« (98)

Kidrič razlaga socialno idejo, ki so jo Vidmar in njegovi sodelavci razglasili kot »dogmo«, in sklepa, da se iz krize Ljubljanskega zvona »zrcali vsa ideološka impotenca tistega intelektualskega malomeščanstva, ki ga je današnji nagli razvoj sicer usmeril iz samozadovoljive letargije proti obstoječim razmeram, ki je pa nezmožno, boriti se na p r o g r e s i v n i b a z i «.

Za Slovence sta od nekdanj bila (morda sta še?) glavna »problema«, zapisana sta tudi v slovenski mitologiji (npr. Lepa Vida), nacionalno vprašanje in generacijski spor. Marksistična *Književnost* se je zapletla v oboje Tako recimo Peter Lem — Dušan Kermauner leta 1932 v članku »Ludvik Mrzel in socialna književnost« odreka veljavnost tezi (zastopani v Mrzelovem članku »Generacija pred zaprtimi vrati«) o »idejno enotnih ‚mladih rodovih‘«:

»Kakor vsa družba se tudi ‚mladi rod‘ loči v progresivni in konservativni tabor...»

... Nove ideje te mlade generacije ne izvirajo torej iz njene ‚mladosti‘, ampak iz nove socialne baze, ki je produkt družbene diferenciacije in katere mogočno ozadje je propadanje meščanske družbe in rast novega življenja.« (K 1922, 19)

Kermaunerjevo stališče do nove literature se zdi v tej zvezi še pomembnejše. Za moto svojim besedam postavlja besede N. Kostina, češ da »socialna književnost ni ogledalo temveč kladivo«, da »ne odraža življenja, temveč ga spreminja«, da »ni pesimistično razpoložena in ne poje o ničevnosti, o brezsmiselnosti vsega, temveč nosi v sebi močno vero v možnost spremenitve tega nesrečnega življenja« in še, da »majhna, osebna čustvovanja, bolečine pesnikove, njegova subjektivistična razpoloženja ne zavzemajo središča«. Kermauner Mrzelo očita idejni labirint, posipanje z malomeščanskim pepelom, slabotno, plitvo spoznanje; priporoča pa boj zoper »brutalno resničnost«, eliminacijo »vere v avtomatski proces«, tendenčnost socialne literature! Na eni strani tedaj stoji »čista umetnost«, larpurlartizem, filozofija malomeščana... na drugi politična, *tendenčna socialna literatura*, ki je *odraz*...

Kermauner pravi, da piše »idejno kritiko... s stališča socialne literature«, Mrzelo očita »formalno kritiko«. Ko ocenjuje Mrzelovo prozo, opaza predvsem »pesimizem«, »solipsizem«, »subjektivizem«, »nevero«, »obup«, ukvarjanje z »malenkostmi«, »majhnimi, neznatnimi stvarmi«... (Glede na današnji čas, na »reistično« gibanje v šestdesetih letih, se zdi zanimiva Kermaunerjeva opazka: »Stvar je stopila na mesto človeka.«) Kermauner trdi, da zija prepad med »literaturo, katere element je pesimizem, in literaturo, katere element je boj«. Na koncu pribija, da so vse Mrzelove črtice »orgije pesimizma«, kritizira slepoto za »velike stvari«, vabi k boju in »veselemu delu«, ki bosta »odstranila vsa zla našega življenja« — tu seveda citira Maksima Gorkega. V opombi na zadnji strani svojega spisa (86) značilno uporablja *prvo osebo množine*:«

»Mrzel v svojem poročilu o Seliškarjevem ‚Nasedlem brodu‘ (Jutro, 3. dec.) pozdravlja to delo kot ‚veliko, krepko manifestacijo nove volje, ki se drami v naši mladi književnosti, volje po stvarnosti, po življenju, po borbi — in danes ne more biti nobenega dvoma več, da mora ta volja ‚zmagati‘ in kot ‚mogočen korak za afirmacijo novega realizma, ki postaja vseobča zahteva naših dni‘« Ali je že zaključil svoj notranji konflikt in ga pozitivno rešil? Ali je pri njem sedaj ‚prišla na vrsto‘ — borba, ki je smisel človekovega obstanka? Ali prav razumemo njegov pozdrav ‚novi volji po stvarnosti, po življenju, po borbi v naši mladi književnosti‘ — kot pozdrav nastopa naše ‚Književnosti‘? Potem mu javno ponavljamo povabilo k sodelovanju pri ‚Književnosti‘, ki hoče zbrati okrog sebe vse socialno-borbene literate in publiciste.« (86)

Bratko Kreft se je takrat prav tako postavil na stran socialne književnosti, vsaj na stran tiste književnosti, ki obravnava kmeta in proletarijat (»Književnost o vasi in kmetu« — 1933, 229). Pri tem se zavzema, da bi literatura postala »gradivo za študij kmečkega življenja« (236): kaj takšnega

s Cankarjevim *Hlapcem Jernejem* ni mogoče početi. Sicer Krefta privlačijo naturalistični romani, med slovenskimi omenja s pohvalo predvsem Miška Kranjca, Kača, Krajgherja . . .

S tem v zvezi je zelo zanimiva Ziherlova (B. Z.) ocena Kreftovih *Celjskih grofov*. To dramo Ziherl primerja z Župančičevo *Veroniko Dese-niško* in Novačanovim *Hermanom Celjskim*. Medtem ko mu je Župančič »meščanski pesnik«, ki je socialno in politično ravnodušen, je Novačan pri obdelavi idejno, oblikovno, vsebinsko »ostal daleč zadaj«, poln malo-meščanskega, liberalnega antisemitizma, ki je »združen s takisto primitivnim antiklerikalizmom svobodnega duha«. Ziherl Krefta povzdiguje kot marksista, kot »apologeta historičnega materializma, opirajoč se na konkretni primer iz slovenske zgodovine in oborožen z obširnim historičnim materialom, ki popolnoma potrjuje pravilnost marksistične spoznavne teorije«. Kreftovi *Celjski grofje* so primer *znanstvenega* (podčrtal D. R.) raziskovanja slovenske preteklosti.

»Vsi notranji konflikti so posledice vnanjih vzrokov, družbenih odnosov. Ne slučajnost, marveč nujnost . . .

„Celjski grofje“ so umetniško podana epizoda, *ilustracija* (podčrtal D. R.) enega tistih zgodovinskih razdobj v razvoju človeštva, ko se nekaj presnavlja, ko nove produkcijske sile zmagujejo nad starimi produkcijskimi odnosi in ustvarjajo nove . . .

Kreftova drama pomeni z vsem svojim historično-znanstvenim materialom velik korak h končni odločitvi in razbistritvi pojmov v pravdi za celjske grofe. Slovenska socialna literatura je z njo napravila krepek korak naprej. Dobila je prvo vseskozi dialektično zgrajeno umetnino.« (274—275)

Glavna očarljivost spopadov med levico in liberalci, meščani vseh sort in barv je nemara ravno Kardeljeva intervencija zoper Vidmarjevo knjigo »Kulturni problem slovenstva«, tj. članek »Nacionalno vprašanje kot znanstveno vprašanje«, ki ga je Kardelj objavljval v *Književnosti* (1932/33, 1—7) pod psevdonimom Tone Brodar.

Svojo knjižico je Vidmar objavil leta 1932, v njej pa se je uprl težnjam, ki jih imenuje protislovenske. V uvodu je zapisal, da so Slovenci razdeljeni v dva tabora, v slovensko-katoliškega in v protislovensko-svobodomiselnega, sam pa se potavlja vmes, med »samostojno misleče, strankarsko neopredeljene in tudi nezasepljene člane slovenske svobodoumne« inteligence. Knjiga, ki je sicer dovolj slavna, vsebuje že omenjeno misel, da je »kultura poglavitna in osrednja vsebina narodnega življenja« (ID, II 124), da je »inteligenca . . . sol in cvet naroda . . . vrhnja plast, ki ustvarja kulturo (in) . . . ima živ stik z duhom svojega naroda . . .«, in da so majhni narodi še posebej ustvarjeni za to, da proizvajajo kulturo:

»Slovenija bo postala, kar je po svoji prelepi naravi — hram lepote in duha. Strnili bomo v svojih umetnostih najdragocenejša umetniška dognanja svojih velikih sosedov in jih prekvasili s svojo duhovitostjo, kakor je to storil Prešeren v liriki. Ustvarili bomo na svojih tleh nove Atene ali novo Florenco.« (179)

Kardelj je imenoval Vidmarjevo knjižico malopomembno in z znanstvenega vidika diletantsko . . . Z njo vred je ožigosal ljubljanske kavarniške debate, osrednje časopise in revije. Glavna njegova misel je, da »kulturnih problemov slovenstva« ni mogoče »obravnnavati izolirano od političnih in ekonomskih vprašanj slovenskega naroda«. Ker Vidmar »ne vidi materialne baze vsega ideološkega dogajanja, zato govori le o kulturnih problemih slovenstva ne glede na politične in ekonomske ter se s tem postavlja na stališče slovenskih rodoljubov iz šestdesetih let, ki jim je bila svoboda slovenskega naroda vprašanje šole in uradnega jezika, vse drugo pa so prepustili materi Avstriji«. Kardelj meni, da je Vidmar »depolitiziral ta eminentno političen pojem«. Trdi, da narod ne more biti produkt zavedne človeške volje, »kajti to bi pomenilo pripisovati človeškemu duhu metafizično moč tvorjenja ideoloških form izven časa in razmer«:

»... trdimo, da je nacionalna zavest sekundarna, narod primaren.« (1933, 54)

»Ljudstvo je, narod nastane.« Ta stavek kratko in jasno izraža razliko med ljudstvom in narodom. Ljudstvo ima svoj začetek v prirodi, narod v zgodovini . . . (77)

Toda . . . narod ni samo zgodovinska kategorija, temveč zgodovinska kategorija določene epohe, epohe prodiranja kapitalizma. Proces likvidacije fevdalizma in razvoja kapitalizma se kaže istočasno tudi kot proces spajanja ljudi v narode. (77)

Narod je torej zgodovinsko nastala edinica jezika, teritorija, ekonomske povezanosti in psihične konstitucije, ki se izraža v skupnosti kulture. (79)

Kardelj duhovito piše, da »Vidmar goji globoko filistrsko antipatijo do politike in politikov«, očita mu metafiziko in »teološko pojmovanje naroda«. Vse to mu ne dovoljuje, da bi narod videl kot »združevanje človeštva«.

»In očitno je tudi dejstvo, da so vsi mali narodi bili in bodo pod političnim in ekonomskim jerobstvom velikih narodov, dokler bodo eksistirale današnje gospodarske razmere, pa naj si bodo tudi politično samostojni.« (136)

»Kultura, ki je izgledala v nacionalnem boju navidez najvažnejša, je le sekundarnega pomena. Kulturne zahteve niso glavni cilj nacionalnih bojev, niti niso glavna vsebina naroda sploh, kakor ugotavlja Vidmar, marveč so le bojovno sredstvo teh bojev ali, če hočete, orožje nacionalnih borb.« (165)

»Za Vidmarja je narod absolutum, ki obstoji od vekomaj do vekomaj. Tudi v bodočnosti bo imel po njegovem mnenju dominantno vlogo, saj je ‚organ za kulturo‘.

Mi pa smo videli, da je narod nastal in se razvijal. Zato ta pojav za nas ni nikakšen absolutum, marveč le eden izmed mnogih atributov meščanske družbe . . . (167)

... Tendenca življenja gre v smer pretopitve vseh narodov sveta v eno celoto. Narodno kulturo bo sedaj — v nasprotju z Vidmarjevim mnenjem — nadomestila internacionalna — vsečloveška kultura. (168)

»Na koncu samo še nekaj: majhni narodi v kapitalističnem gospodarskem sistemu nikoli ne morejo priti do prave nacionalne svobode, tudi če se osamosvoje, kajti organiziranemu napadu velike tuje industrije se noben majhen narod ne bo mogel upreti. Da pa more narod, ki je gospodarsko podjarmljen, živeti svobodno kulturno življenje, v to more verjeti samo Vidmar. Marksisti smo na stališču, da ima vsak narod pravico do samostojnega življenja, toda tako svobodo je mogoče pribojevati le z vztrajno borbo delovnega ljudstva, kajti kakor smo videli nacionalni problem v svojem jedru ni kulturni problem, marveč socialni. Zato se kot hegemon v tem boju vedno bolj uveljavlja proletariat. In tako bo ostala vsa pisarija okoli tega problema le dokument oportunitizma slovenskega malomeščanstva.« (243)

Spor med marksisti pri *Književnosti* (Kreft — urednik — Kardelj, Kidrič, Ziherl, Kermauner) in »sredino«, ki jo predstavljajo Vidmar, Ocvirk, deloma Mrzel, Podbevšek, Župančič (ta je imel sicer posebno mesto!), Albreht in drugi, je bil ognjevit in radikalen. Na »tapeti« se je znašla vsa literatura, ki ni bila socialna in tendenčna. Marksistična skupina pa je sestavljala izjemno koherentno, trdno skupino, ki je v literarnih razpravah poznala le politične prijatelje in sovražnike. Med seboj so se (tudi nekritično!) hvalili, druge so obtoževali in poniževali.

Leta 1933 je *Književnost* pogosto objavljala tudi prispevke s Hrvaškega, predvsem Krležo in Krkleca. Slednji je objavil v 7. številki »Somrak sentimentalne lirike«. V njej ugotavlja, da danes nikdo ne čuti potrebe po čitanju lirске poezije«, da je ta »dekla pri sovražniku napredka«, da se vsi »individualni problemi razrešujejo in spletajo v velikih problemih socialne skupnosti«, da

»Poezija naših lirskih pigmejcev, epigonov naših preživelih larpurlartističnih zablod, pesmarjev in pesnikovačev, skupno z vsemi muzami in pegazi ter ostalimi olimpskimi rekviziti, vsa ta poezija pa ne spada samo v preživelost, marveč v najskritejši kotiček našega književnega muzeja.« (261)

Če vso stvar dobro premislimo, je povsem naravno, da je Kreft povzdigoval Mileta Klopčiča *Preproste pesmi*, Boris Kidrič (France Sever) Toneta Čufarja *Polom*, in da je Ivo Brnčič pisal ostre besede zoper individualizem, idealizem, intuicijo in zatnjeval:

»da se prava, pomembna umetnost ne more roditi iz indiferentnosti do zgodovinskega dogajanja, iz zametavanja življenjske stvarnosti, ki ni nič drugega kakor družbena stvarnost, iz odklonilnega stališča do razvojnih tendenc družbenega razvoja.« (314)

Morda je Brnčič na »levici« ena najzanimivejših figur, saj se v njegovem pisanju kaže tudi hotenje po dialektičnem, nedogmatičnem bližanju leposlovju. Morebiti se to razmišljanje ne končuje najbolj določeno in razumljivo, vendar pomeni stopinjo umika od najbolj grobega determinizma in »teorije odraza«. To je mogoče ilustrirati z naslednjim odlomkom iz »Fragmenta o umetnosti«:

»Človek pa ni samo mrtva figura na véliki šahovnici zgodovinskega dogajanja, ampak je vzlic vsej svoji uklenjenosti v zakone družbenega gibanja vendarle tudi samostojna edinica, je živa individualnost s svojimi telesnimi in duševnimi lastnostmi in s svojo osebno, skrito intimnostjo; vsak poedinec je del vseobče družbene stvarnosti, v katero je vdelan in zajet kakor kamenček v mozaik, a je hkratu sam še neka majhna, posebna, lastna realnost. In umetnost, ki bi naj bila resnično popolna in življenjska, ne sme in ne more utajiti dejstva te osebne resničnosti ljudi, kakor tudi ne more zavreči splošnih družbenih zakonov, ki družijo posameznike v družbene skupine in jih tako vodijo skozi zgodovino.« (314)

Z Brnčičem se ta naša razprava — ki je sicer posvečena preiskavi razmerij med umetniškimi dejanji oz. ideologijami na Slovenskem — ne kako izteka, v nekem smislu pa tudi preobrača. Kajti Brnčič pomeni neki poseben poudarek v kontekstu levičarskega pisanja (o) književnosti: pri njem se morebiti začena diferenciacija *znotraj* leveice, diferenciacija, ki jo je Lasić imenoval za jugoslovanske razmere Spor na književni leviici (*Sukob na književnoj ljevici* 1928—1952, Zagreb—Liber 1970).

Leta 1936 je v LZ v članku »Umetnost in tendenca« Brnčič zastopal stališče, da je »umetnost najbolj zamotan pojav človeškega duha«, da nastaja v »človeški nepopolnosti«, da je protislovna, da pa je bila vedno v zgodovini tendenčna; bila je »bojno sredstvo človeškega razuma«, bila je »pretresljivo človeška«, priča najusodnejših presnavljanj«. »Tendenca,« piše Brnčič, »je življenjski utrip, je notranja nujnost slehernega umetniškega prizadevanja«, tendenca posega v »sámo osrče umetnostne problematike«. Brnčič meni, da »ni in ne more biti umetniškega pojava, ki bi ne izpovedal nikakršnega namena, ki bi ne poznal kakršne koli tendence«. Vendar smo »v naših dneh« doživeli vulgarizacije tendenčnosti:

»Po krivdi neumetniških pojavov, ki niso pokazali rahločutnosti za kočljivost teh vprašanj, se je tako le utrdilo zmotno naziranje, da je sleherna tendenčnost zavora za uveljavljanje estetskih vrednot in da je pristna umetniška stvaritev s tendenco nezdružljiva.« (1973, 75)

Umetnost so tedaj včasih lahko izrabljali, pojmovali so jo kot tendenčno »v zelo vsakdanjem smislu«, ideologija se je »izživljala na rovaš umetniške kakovosti« ... Jasno pa je, meni Brnčič, da lahko »nazorska stremjenja« od umetnosti zahtevajo samo eno uslugo:

»da se namreč s svojim čudodelnim prijemom dotakne resnic, za katere se človek bori, da priklíče iz njih kipeče vrelece njihovih sproščenih življenjskih sil, da jim odpre vse možnosti estetskega uveljavljanja in jim da vso priložnost, da se utelesijo in zaživijo v umetniških podobah pristnega življenja, da se same potrdijo in dokažejo v osvajajočih lepotah, ki se porajajo iz njih.« (75)

Naloga umetnosti po Brnčičevem mnenju ni »prepričevati ljudi«, ampak dajati »neoporečno in resnično podobo življenja in sveta«. Dajati mora »resnico in lepoto«. Ni naključje, da na tem mestu citira Andréja Gide-a in

Miroslava Krležo, oz. tega stavek: »Treba da budem istinit, jer pisati istinu jedino je revolucionarno.« Kritike, ki so napadali Krležo, Brnčič (smo leta 1936) imenuje »aktivistične«, sklepa pa s stališčem, da pri umetnosti ni mogoče izključevati nobenih pojavov: »upodabljanje življenjske tragike še ni pesimizem«; in citira Buharinovo misel: »vse življenjsko bogastvo, vse tragedije, konflikti, omahovanja, porazi, borba tendenc — vse to mora biti gradivo pesniškega ustvarjanja«.

Brnčič se je dovolj eksplicitno opredelil *zoper* skrajna pojmovanja literature, kot jih je razlagal leta 1932 Kermauner; *zoper* socialno literaturo, *zoper teorijo odraza*. To je storil že z naslovom članka v Ljubljanskem zvonu leta 1937 — Generacija pred zaprtimi vrati. To je obenem naslov Mrzelovega članka, ki ga je leta 1932 napadel Kermauner. S ponovitvijo naslova je Brnčič zavrnil kritiko *Književnosti* in pokazal pripadnost »generaciji«. Ta članek je poveden v marsikaterem pogledu. Kakorkoli ga že beremo in obračamo, pripoveduje o novih spoznanjih v slovenskem literarnem kosmosu, pripoveduje o socialnih razmerjih *znotraj* slovenske družbe. Prvikrat najdemo zapisano ugotovitev o »inteligentnem proletariatu«. Generacija ni biološka ampak razredna kategorija.

Brnčič v »Generaciji pred zaprtimi vrati« tako rekoč odgovarja Kermaunerju, saj pravi, da mladi rod ni idejno enoten: »generacija . . . je razdeljena po vseh frontah«. Kljub tej neenotnosti in kljub veljavnosti socialnega — torej ne biološkega — principa je generacija, »so vsi ti tisoči mladih ljudi najočitnejši izraz dobe in družbe«. Z generacijo Brnčič pojmuje stopnjo razvoja družbe, časovne in družbene okoliščine, ki so omogočile drugačno razporeditev družbenih sil in — drugačno literarno življenje. V bistvu Brnčičevo pisanje ne pripoveduje drugega kot to, da se je slovensko literarno veselje preuredilo do tiste točke, ko lahko govorimo o popuščanju slovenskega kulturnega sindroma; ko je nacionalni, kolektivni, slogaški, družinski . . . princip moral prepustiti mesto socialnemu, razrednemu, diferenciranemu. Brnčič je ravno hotel poudariti, da mu ne gre za obnavljanje stare generacijske problematike in tradicionalnih slovenskih konfliktov med »mladimi« in »starimi«. Medtem ko so se nekoč mladi opredeljevali glede na stare ter jih v nekem smislu reproducirali, se nova »generacija« opredeljuje glede na splošne socialne razmere, glede na stanje v novi slovensko-jugoslovanski družbi (ki ni več projekt ampak resničnost in s tem odvezuje od »monolitnosti«).

Ko Brnčič govori o svoji generaciji (in res je, da govori v njenem imenu, kot politični in kulturni voditelj), govori *zoper* slovensko *oblast*, *zoper* vladajočo ideologijo, *zoper* »dediščino klasične meščanske kulture« . . .

»Doživljali smo razkroj družine in splošno demoralizacijo javnega in privatnega življenja. Negativne izkušnje so z leti samo rasle. Videli smo demokracijo in svobodo, ki sta postali jezuitska maska inkvizitorskega zatiranja človeške misli in vesti. Gledali smo kulturo, ki je postala prašen muzejski rekvizit, medtem ko smo bili priče divjaških izpadov, ki so nas spominjali na temne zgodbe o Timurlenkovih piramidah iz lo-banj in o uničevanju antičnih kipov, ki so jih barbari žgali za apno. Preverili smo se, da je človek dejansko najničvrednejša ničla pozemskega življenja. Opazovali smo kriminalno burko, v kateri so spačene fiziognomije cinično mešatarile in verižile s »svetinjami« in »ideali«, za

katere so nekoč ljudstva dajala svojo kri, tisto kri, ki je vredna zlata, a se je zdaj edinole v parazitskih rokah izpreminjala v parazitovo zlato ...» (1954; 12, 13)

Zanimiva Brnčičeva izjava, da »nismo imeli ne preteklosti ne sedanjosti; in ... da tudi prihodnosti nimamo« je podprta z analizo materialnega položaja inteligence. Avtor govori o nezaposlenosti, o oguljenih plaščih in obnošenih čevljih, o torturi in vivisekciji, o »nemem čakanju«, »ponujanju samega sebe«. Vsega tega po Brnčičevem mnenju ni mogoče jemati kot »heroično dramatsko koncepcijo«, to se pravi — slovenski intelektualec ne sega po nekdanjem »božanskem« položaju (ko je literatura oz. njen producent nadomeščal celotno vrhno stavbo naroda), ampak se bojuje za *položaj delavca*, za enakopravno, moderno družbo. Politični toni so očitni in ostrti: glavni oviri oz. sovražni sili v kulturi sta »papagajska« kultura« »navitih avtomatov«, t.j. degenerirana množična kultura (»lakajska servilnost«, »šablonški akti«, »idiotske potvorbe resničnega življenja«) in fašizem oz. nazizem.

Ta ostrina je napovedana že v Brnčičevem članku »Intektualec in sodobna družba« (Sodobnost 1935); ki je prava sociološka analiza položaja izobraženca v kapitalizmu. Poglavitni sklep te analize, ki ugotavlja podrejenost meščanskega intelektualca »sistemu« (»vmesna stopnja med lastnikom proizvodjalnih sredstev in delovno silo«), je v ugotovitvi, da se v »današnji družbi« intelektualec »proletarizira«:

»Dejansko je danes razmerje družbe do intelektualca popolnoma istovetno z njenim odnosom do ročnega delavca, dasi je prvi primer veliko bolj zamotan kakor drugi.

... kakor kupuje družba delavčevo fizično delovno silo, tako kupuje duševno delovno silo intelektualca; v obeh primerih je delovna sila predmet, ki se prodaja in potlej poljubno izkorišča. Pri tem pa sta zlasti pomembni dve dejstvi: prvič, stalna tendenca, odbiti ost intelektualnemu udejstvovanju, ki nosi v sebi vselej zamatke nevarne kritičnosti, z mehanično zaposlívitvijo, s pasivnim pisarniškim delom, ki ubija duha in ustvarja ono znamenito filistrstvo, ki je specifično meščanski pojav. Tu pa izgubi intelektualno delo svojo notranjo prožnost in postane v bistvu na las enako avtomatskemu poslu tovarniškega delavca ...» (28—29)

Kakor je znano, so v Jugoslaviji v tridesetih letih z vso močjo zastavljali vprašanja odnosa med družbo in umetnostjo, med politiko in umetnostjo, med stranko in umetnostjo. Brnčičevo razpravljanje je v ognjevito polemiko vneslo nekaj avtentičnih misli: ne da bi se bilo odreklo modernemu gledanju in sociološki analitičnosti, tj. levi in marksistični usmerjenosti, je vendar opozarjalo na nevarnost dogmatičnih, determinističnih pogledov. Podobno je ravnal v zvezi s Krležo in njegovimi polemikami s »socialno literaturo« tudi Bratko Kreft — zgled za ta »objektivnejši« pogled je njegov spis iz leta 1934 — »Ob Detonijevi mapi«. Tam piše:

»Socialna umetnost še ni, če narišeš delavca ali napišeš pesem o njem itd. ... Taka dogmatičnost in okostenelost, ki je samo posledica nedialektičnega mišljenja, je ob neki priliki označil tudi Marx, ko je neka-

terim ‚marksistom‘ odgovoril, da on sam ni ‚marksist‘. Marsikateri levi literarni kritik in literat, začeni pri ruskih futuristih, je pozabil, da marksist ne zanika meščanske preteklosti absolutno, marveč da si skuša dobrine vsega dosedanjega razvoja pridobiti in prilastiti . . . (149)

. . . Povedali smo že, da se je v zadnjih petnajstih letih velikokrat zamenjavala vloga in delo umetnosti z vlogami in načinom dela, ki pripadajo drugim panogam človekovega udejstvovanja — z dnevno politično aktualnostjo in z žurnalizmom, kar je umetnost velikokrat zapeljalo na stranpota in jo vulgariziralo . . .« (1965, 153)

Kreft nato citira Mehringa oz. njegovo misel, da sta »politika in poezija dve ločeni polji«.

Nekoliko je spremenil poudarek vsej tej razpravi o socialni literaturi, o tendenci in novem realizmu — to se pravi o zadevah, o katerih smo govorili zgoraj predvsem s pomočjo Brnčiča in Krefta — Boris Ziherl. Medtem ko se Kreft v obsodbi »socialne poezije« sklicuje na Buharina (»Pri nas pa se mnogokrat smatrajo rimana gesla za poezijo . . .«) oz. na njegove intervencije na ruskem pisateljskem kongresu leta 1934, Ziherl svoje gledanje utemeljuje ravno na kritiki Buharina:

»Problematika klasičnega realizma, problematika buržoaznega individuala, se vrača v novih tipičnih okoliščinah, v okoliščinah boja za izločitev asocialnega individualizma iz bitja in miselnosti delovnega človeka, v okoliščinah boja za oblikovanje nove individualnosti pod pogoj kolektivnega dela; vrača se kot vprašanje zasebnolastniške anarhičnosti, nezdržljive s kolektivnim ustvarjanjem, kot vprašanje breznačelnega častiljubja in nrvstvenega nihilizma, ki se v pobesnelem individualistu tipa Trockega ali Buharina spajata v shakespearejevsko pošastno podobo izdajstva in zločina. Do največjih globin seže v to problematiko Mihail Šolohov, sodobni mojster socialističnega realizma, čigar ‚Tihi Don‘, plod več kot desetletnega oblikovanja, zasluži, da se ob njem pri prvi priliki posebej ustavimo.« («O realizmu v literaturi», *Sodobnost* 1941)

Ziherl je menil, da se v novem, socialističnem realizmu spremeni tudi »tematika«. »Če v delih kritičnega realizma tvorijo glavno temo ozki osebni konflikti človeka, ki se v svojem okolju ne znajde, se z njim brez upa zmagati, telesno in duševno propada in propade, se v socialističnem realizmu ozko osebni konflikti umaknejo velikim socialnim konfliktom . . .«.

Vsekakor je treba ugotoviti, da problematika, ki jo je odprla v dvajsetih letih pred drugo svetovno vojno slovenska leva kritika oz. marksistično usmerjena literatura, pomeni bistven premik od literarnih razmer, ki so teorijo in prakso družbenega vodenja preselila v literaturo; ki so v literarnem delu videla začetek in konec slovenske družbene dejavnosti, politike, zavesti. V nekaterih pogledih se je v zadnjih letih pred vojno položaj literature še enkrat zaobrnil v nevarno smer, v podložnost aktualnim političnim potrebam. Ta položaj je seveda bistveno drugačen od starega, ki smo ga imenovali »slovenski kulturni sindrom«. Prej je bila literatura nadomestilo za politiko, zdaj je bila politika nadomestilo za literaturo. Prej je literaturo vleklo v nekdanji kolektivni subjekt, v monolitno družino in složno brat-

stvo; zdaj jo je vlekle v prihodnji, utopični, nediferencirani, proizvodajski komunistični kolektiv.

Vmes se je odigrala še nacionalistična epizoda z Vidmarjevo vizijo o majhnem a kulturnem narodu — ki je bila nedvomno reakcionarna — poleg nje pa je slovenska literatura prvič v zgodovini zaživela profesionalno književno življenje s profesionalno kritiko in laičnimi literarnimi institucijami. Konstituiralo se je avtentično modernistično gibanje, ki je doživljalo vse mogoče pritiske in se je kmalu končalo. Lahko bi rekli, da je politični avantgardizem prepil umetnostnega. Že spet so nastopile razmere, ko so se avtentični literarni cilji morali umakniti drugim, širšim.

Z današnjega vidika se kot srečna okoliščina kaže, da so med vojnama na Slovenskem vseeno dozorele predstave o nesmotrnosti in nevarnosti neposrednega »vključevanja« leposlovja v politične boje. To spoznanje, ki je prišlo na dan v pisanju marksistov, je veliko pripomoglo k uspešnemu reševanju literarnih usod po revoluciji.