

SLOVENSKA IDEALISTIČNA NOVA STVARNOST

Umetnostni in književnoteoretični izraz *nova stvarnost* se uporablja v slovenski publicistiki in znanosti od leta 1927, ko ga je po razstavi bratov Kraljev zapisal France Stelè. (*Leto 1926 v razvoju slovenske umetnosti*. DS, 1927, 156). V tridesetih letih je o novi stvarnosti največ pisal France Vodnik, zlasti v oceni pesniške zbirke *Zemlja* Edvarda Kocbeka (*Obrazi novega rodu. Edvard Kocbek*. DS, 1935, 68) in v člankih *K novi stvarnosti* (Dejanje, 1938, 81) in *Preurednotenja* (Dejanje, 1938, 185).

V knjigi *Ideja in kvaliteta*,* v kateri je zbral Vodnik svoje najbolj domišljene članke in kritike o književnih tekstih in dramskih uprizoritvah ter nekaj književnoteoretskih člankov, je izpustil iz vprašanja o novi stvarnosti dve važni poglavji, in sicer »obraz« Edvarda Kocbeka in članek *Preurednotenja*. Zunaj knjige je ostalo potemtakem nekaj tistega teoretskega gradiva, ki je bilo svojčas aktualno, hkrati pa je izzvalo tudi nekaj ugovorov predvojne književne levice. Zlasti Ivo Brnčič (*Razgledi v liriki*, LZ, 1935, 200) in Bogomil Fatur (*O sodobni slovenski liriki*, Sodobnost, 1936, 269) sta ugovarjala idealistični novi stvarnosti, ob Voduškovih pesniški zbirki *Odčarani svet* pa je Boris Zihnerl podvomil tudi o radikalni novi stvarnosti (A. Poljanec, *Poet razočaranja*. Sodobnost, 1941, 71). Da Vodnik svoje razlage nove stvarnosti nikakor ni zatajil, je pokazal s tem, da je uvrstil v knjigo članek *K novi stvarnosti*.

Slovensko literarno zgodovino so doslej premalo zaposlovala teoretična načela idealistične nove stvarnosti. Bolj mimogrede sem jo obravnaval v članku *Pogledi na realizem pri Slovencih med vojnama* (JiS, 1960-1961, 8). Ko razpravljamo o Vodnikovi estetski miselnosti in o njegovem umetnostnem idealu, za katerega se je zvesto zavzemal... skoraj polnih dvajset let, pa ne moremo mimo pojma nova stvarnost in vsega tistega, kar je vezal na ta pojem. Bratko Kreft tega vprašanja v uvodnem eseju k Vodnikovi knjigi ne obravnava. Vprašanja seveda ni mogoče zadovoljivo zastavljati, še manj pa ga rešiti, če gledamo na novo stvarnost izven evropskih umetnostnih tokov, od koder so Stelè, Vodnik in drugi prevzeli ta izraz. Predvsem se je obvezno ozreti po nemški novi stvarnosti, tedaj po *Neue Sachlichkeit*, iz katere je izpeljan tudi slovenski izraz. Prav tako pa ne smemo zanemariti tudi nekaterih drugih pojavov v evropski umetnosti in književnosti, ki jih je porajalo zavestno nasprotovanje simbolizmu, ekspresionizmu in surrealizmu.

Študijo sem zasnoval tako, da obravnavam na prvem mestu nemško radikalno in idealistično *Neue Sachlichkeit*. Naravno je namreč, da spoznavamo literarno smer najprej v njeni izvorni zamisli in podobi. Temu poglavju sledijo kratek razbor važnejših slovenskih ugovorov zoper ekspresionizem in abstraktno umetnost v dvajsetih letih, pretres reformnih poskusov znotraj ekspresionizma samega in pregled beležk, ki pričajo, s kakšno pozornostjo so spremljali v Sloveniji novi realizem in novo stvarnost. Zadnje in hkrati temeljno poglavje prikazuje, kako so novo stvarnost kot estetski pojem obravnavali slovenski kritiki in pesniki v tridesetih letih.

* France Vodnik, *Ideja in kvaliteta*. Kritike in eseji. Uvodno besedo napisal Bratko Kreft. Založila založba Obzorja, Maribor, 1964.

Neue Sachlichkeit v Nemčiji

V desetletju pred fašistično kulturno reakcijo so v Nemčiji označevali s pojmom *Neue Sachlichkeit* smer v književnosti, glasbi in arhitekturi. Na ta umetnostna področja pa se je pojem razširil iz slikarstva. *Neue Sachlichkeit* je pomenila v nemškem slikarstvu sprva negacijo abstraktne umetnosti. Predstavljala je nemško varianto mnogo širšega odpora zoper tako imenovano »čisto«, »brezpredmetno«, torej abstraktno slikarstvo, kakor so ga po letu 1906 razvili Picasso, Kandinsky, Malevič, Moholy-Nagy in drugi.

Med evropskimi slikarji se je porajal odpor do abstraktnega slikanja že okoli leta 1915. Nekateri so začeli iskati novo predmetnost in se vračati k objektivnemu slikarstvu. Ko so se npr. upli skrajnejšem iz futuristične in ekspresionistične smeri, so zasnovali Italijani De Chirico, Carrà in skupina Valori plastici *magični realizem* (Hans Sedlmayr, *Die Revolution der modernen Kunst*. Rowohlt, l. 1955, 128. — Glej tudi: Carlo Carrà, *O futurizmu*. DS, 1925, 181). Z geslom »magični realizem« so hoteli potegniti mejnico med svojim in tradicionalnim pojmovanjem o vlogi predmetnosti v slikarstvu. Običajna predmetna pojavnost jih namreč ni zadovoljevala, zaradi tega, ker jim ni predstavljala bistva resničnosti. Pravo resničnost so namreč hoteli odkriti v »tujosti« med seboj togih predmetov in v skrivnostno alogičnih srečanjih med njimi.

Neue Sachlichkeit je jemala predmete mnogo bolj neposredno kot magični realizem. Od slikarjev je programatično zahtevala obrat iz sebe in subjektivističnih abstrakcij k obstoječemu predmetnemu redu, ne da bi iskala in naglašala v njem kakšne skrivnostne, magične prvine in razmerja. S tem da se je potegovala za naravne oblike predmetnega sveta in nanje vezala umetnikovo fantazijo, je rušila skrajni subjektivizem v odnosu do objektivnega sveta, ki ga je umetnikom dajalo ekspresionistično načelo: oblikuj svet po svoji podobi, poduhovljalj ga, ker te takšen, kot je, ne more zanimati. Kanoldt, Schrimpf in drugi slikarji, predstavniki zgodnje *Neue Sachlichkeit*, so zavrnilo že kar modno in konjunktorno ekspresionistično in futuristično stilizacijo sveta in so stvarnosti v Nemčiji ponovno odprli vrata v slikarstvo. Tematično aktualna in odločna smer v tem objektivnem nemškem slikarstvu je bil zlasti verizem, tedaj slikarstvo Georgesa Grosza, Dixa in še nekaterih. Filozofija predmetnosti je te veriste kaj malo zanimala. Zajemali so iz družbene stvarnosti in razvili močno socialno-kritično tendenco. Najuspelejši v tej stilni vrsti je bil Grosz. Ostro in umetniško učinkovito je osvetljeval aktualne dogodke sodobnega velemesta in njegova socialna in nravna vprašanja. Da bi kar najbolj okreplil obtožbo sodobne meščanske stvarnosti, je lepil na svoje slike otipljive dokumente: žamet, brade, fotografske izrezke, časopisne in plakatne fragmente in podobno (Miroslav Krleža, *O njemačkom slikaru Georgeu Groszu*. Hrvatska književna kritika IV, 1953, 249 in dalje). V Groszovih mapah prevladuje sprva objektivna risba, prežeta z močnim čustvom, kasneje prevlada v njih mirnejši sarkazem in skoraj že brezstrastno poročilo. Po letu 1925 se je obrnil k »pasivnejšemu« občutju, k mirni in prepričljivejši objektivnosti, kot je to značilno za kasnejšo *Neue Sachlichkeit*. Sedaj je njegov stil manj napet in bolj naturalističen. Grosz pa ni prinesel samo važen element v *Neue Sachlichkeit*, temveč je ustvaril tudi nekaj najboljših socialističnih slikarskih del našega stoletja. Njegova umetnost je namreč v celoti socialnokritična in protimilitaristična. Glavni cilj njegovih

napadov je bil tipični nemški meščan, ki je živel od gesel in je bil prepričan, da dela vselej pravilno.

Neue Sachlichkeit je zbudila hud odpor v književnem in umetnostnem glasilu ekspresionizma in abstraktizma, v nemški reviji *Der Sturm*, ki jo je izdajal H. Walden v Berlinu. Walden je ostro protestiral zoper smer, ki je odpravljala abstraktizem. V januarski številki leta 1927 (str. 145) je objavil članek *Die neue Sachlichkeit* in si dovolil nekaj prav ironičnih poudarkov. V članku *Amtliche Kunst* (*Der Sturm*, 1927, 177) se je ponorčeval iz berlinskega profesorja Wätzoldta, ki se je zavzemal za Neue Sachlichkeit z besedami: »Abstraktno se umika pred verizmom, pred novo stvarnostjo. Poleg nagiba k patetičnemu se pojavlja nova melodika, nekaj novoklasičnega, in namesto primitivnosti se pojavlja hrepenenje po znanju«. Ker je z besedo »primitivnost« zadel Wätzoldt tudi mnoge strani in nazore, kot jih je razširjala revija *Der Sturm*, ga je Walden zavrnil kot puhloglavca, ki meša pojme in stvari, ko izenačuje Neue Sachlichkeit z akademizmom in obratno. V Neue Sachlichkeit se je zapičil še v članku *Die lebende Kunst* leta 1928 (*Der Sturm*, str. 169). Napisal ga je v zagovor ekspresionizma in absktraktne umetnosti, hkrati pa je osmešil predmetno umetnost. »Ze nekaj let živi tragično zadovoljstvo«, piše Walden, »ki razglašča, da je ekspresionizem mrtev. Izmislili so si logično vsestransko smešen pojem »Neue Sachlichkeit«... In ker imajo nekateri umetnostni trgovci v zalogi impresioniste in se jih hočejo znebiti, dobiva ta trgovska zadeva skozi roževinaste naočnike višji, čeprav ne optični smisel. Ni niti moda niti dejavnost — to vstajenje impresionistov namreč, ampak samo izpolnjevanje pravega, resničnega hrepenenja ojačenega meščanstva«.

Nobenega dvoma torej ni, da je imel eden osrednjih propagatorjev ekspresionizma in abstraktne umetnosti v Nemčiji Neue Sachlichkeit za nekaj, kar v osnovi nasprotuje ekspresionizmu, ga zatajuje in odpravlja. Seveda je Walden pretresljivo poenostavljaj resnico, ko je zatrjeval, da sta samo ekspresionizem in abstraktna umetnost tisti umetnostni činitelj, ki uničuje trgovski odnos do predmeta in zato tudi kapitalistični odnos do umetnosti, in da pomenita pravo ideološko orožje zoper individualistični življenjski nazor, medtem ko naj bi bila Neue Sachlichkeit smer, ki je ponovno obujala impresionizem ter meščanski in kapitalistični odnos do predmeta.

Za naše raziskovanje pa je zlasti važno vprašanje: kaj je prinesla Neue Sachlichkeit v književnost. Nemška literarna zgodovina še ni sistematično razpravljala o Neue Sachlichkeit niti je ni pozitivistično natančno pregledala, kaj šele da bi jo bila estetsko in idejno vsestransko ocenila. Najbolje jo je doslej opisal Heinz Kindermann v študiji *Vom Wesen der Neuen Sachlichkeit* (*Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts, Frankfurt am Main*, 1930, 354) in v knjigi *Das literarische Antlitz der Gegenwart* (Halle, 1930, str. 40 in dalje). Deloma jo je obravnaval tudi Günther Müller v članku *Katholische Gegenwartsdichtung* (*Schweizerische Rundschau*, 1929, 829) pa tudi v študiji *Neue Sachlichkeit in der Dichtung* (Prav tam, 706). Obravnava jo tudi Georg Lukács v študiji *Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur* (Berlin, 1955, 159 in dalje). Posebno zanimiva za Slovence pa je študija Františka Götzta *Nova věčnost*, ki jo je iz njegove knjige *Tvár století*, 1930, str. 220—228) prevedel Božidar Borko in z naslovom *Obraz stoletja* objavil v Ljubljanskem zvonu (1930, 97).

Novejši literarni in drugi leksikoni, ki uvrščajo Neue Sachlichkeit kot posebno geslo, pričajo, da gre za dokaj samozavestno, odločno in samostojno smer

v širšem sklopu novorealističnih tendenc v evropski in še posebej v nemški literaturi. Nemški literarni zgodovinarji vidijo v eni veji Neue Sachlichkeit zavestno odklonitev ekspresionizma, streznjenje in deziluzijo nasproti ekspresionističnemu nabrekliemu čustvovanju in patosu. Označujejo jo s pojmi radikalni in ekstremni realizem. V nemških inflacijskih letih je postal ekspresionizem namreč moda in konjunktura; posamezniki so stopnjevali negativne prvine ekspresionizma prek vseh mer. Zato so utemeljitelji in zagovorniki Neue Sachlichkeit zavračali ekspresionizem kot lažnivo, čustvenjaško literaturo, ki ni računala niti z individualno stvarnostjo niti se ni zmenila za zahteve družbene resničnosti in je šla večinoma mimo nemške socialne krize (*Deutsche Literatur* v leksikonu *Weltliteratur*, Wien 1953, 374, 2. Band. — Karakteristika Roberta Neumanna, Ferdinanda Brucknerja, Ericha Kästnerja in Alfreda Döblina prav tam, str. 228, 224, 908 in 592. — Geslo Neue Sachlichkeit v *Der grosse Brockhaus* VIII, 340).

Neue Sachlichkeit pomeni v glavnem obračun z ekspresionizmom, torej zavrača subjektivistično-duhovno oblastnost jaza nad zakonitostmi objektivnega sveta, nad družbenimi in materialnimi zakoni (kolikor namreč le-ti upravljajo tudi zakone estetske zavesti in estetike), hkrati pa na široko odpira vrata na pot v realistično književnost, četudi je sama ne dosega; to potrjujejo proza, dramatika in celo pesem te stilne vrste. Kakor vsaka stilna vrsta, je seveda tudi Neue Sachlichkeit individualno diferencirana in vsebuje tudi prvine, ki spadajo v kategorije skrajnosti, tedaj med pojave, ki ne oblikujejo umetnosti. Kljub tej raznovrstnosti prvin pa označuje tako imenovano radikalno smer težnja, da naj književnik ne podaja predvsem sebe, marveč naj zajema tudi iz predmetne in družbene stvarnosti.

Sedaj bi morali opisati značilnosti proznih in dramskih tekstov, ki spadajo v stil, katerega so imenovali tudi »berichtender Stil«. Naštevati bi morali številna imena, kot so Alfred Döblin, Robert Neumann, Erich Kästner (srečali ga homo še pozneje) pa Bert Brecht, Karl Zuckmayer in Arnolt Bronnen. Tudi Ludwiga Renna in R. M. Remarquea in njunih romanov *Der Krieg* in *Im Westen nichts Neues* bi ne smeli pozabiti.

Ker pa so pojem nova stvarnost slovenski kritiki uporabljali bolj za poezijo kakor za prozo in dramatiko, ki sta po svoji naravi bolj vezani na stvarnost zunaj pisatelja, je zlasti potrebno pregledati, kako je Neue Sachlichkeit osvajala liriko in kakšen pomen ji je vtisnila. Te posebnosti pa moremo najlažje ugotoviti ob elementarnih temah, ki so življenjske teme vsake pesniške smeri in generacije. To sta zlasti ljubezen ter razmerje človek in narava.

V nemški poekspresionistični liriki obstajata radikalna in idealistična Neue Sachlichkeit. Kako so obravnavali pripadniki radikalnega življenjskega občutja razmerje med človekom in naravo ter ljubezen, lepo prikazujeta pesem *Narava* (Natur) Joachima Ringelnatza (iz zbirke *Flugzeuggedanken*, Berlin 1929) in *Stvarna romanca* (Sachliche Romanze) Ericha Kästnerja (iz zbirke *Herz auf Taille*, Leipzig, 1928).

Narava

Kadarkoli me vprašate,
če sem prijatelj narave,
kaj naj vam odgovorim?

Vrtalni stroj,
naramnice ali otroka
lahko ravno tako ljubim
kakor čebelo, rožo ali veter.

Zofa je nastala,
kakor je nastala rečna struga.
Kjerkoli pristajajo ladje,
povsod najdejo pokrajino.

Mogoče je v meni blago drhtenje
za doživljanjem.
Božam zid poštnega urada,
gladko steno iz kamna.

In noben kamen mi ne odkima.

Le mnogi ljudje jočejo od sreče.

Če je pomenil ekspresionizem v liriki beg iz izvenosebne stvarnosti, pomeni radikalna Neue Sachlichkeit beg iz subjekta v stvarnost. Nadrealno odklanja in fanatično veruje v neposredne stvari tudi v liriki. Narava je ravno tako samo še stvar kot vrtalni stroj in naramnice. Pesnika narava ne navdušuje, kakor je nekoč impresionista, tudi je ne spreminja po svoji podobi, kakor jo je ekspresionist. Razosebljenje v razmerju do narave je tako rekoč popolno. Radikalna Neue Sachlichkeit v liriki ne priznava duše, pa čeprav smo dolžni videti v izjavi

in noben kamen mi ne odkima

vendarle pesnikovo razžaljenost, njegovo željo po počlovečenju stvari in hkrati tudi resignacijo (Heinz Kindermann, *Vom Wesen der Neuen Sachlichkeit*. Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts, 1930, 354).

In ljubezenska pesem Ericha Kästnerja?

Stvarna romanca

Ko sta se poznala osem let
(in lahko rečemo: poznala sta se dobro),
sta bila nenadoma ob ljubezen
kakor drugi ljudje ob palico ali klobuk.

Bila sta žalostna, goljufala se živahno,
se poskušala poljubljati, kakor da se ni zgodilo nič.
Pogledovala sta se in to je bilo vse.
Končno je zajokala. In on je stal ob njej.

Iz okna je bilo mogoče ladjam pomahati.
Rekel je, da je že četrť na pet.
In čas, da se kjerkoli popije kava.
Pri sosedu je nekdo vadil na klavir.

Sla sta v najmanjšo kavarno v kraju
in sta mešala po skodelicah.
Zvečer sta še zmerom sedela v kavarni.
Sedela sta sama in nista spregovorila besede
ter vsega tega nista mogla razumeti.

Ljubezen torej ni nič posebnega. Pesnik izključuje vse idealne vrednote in vztraja pri stvarnem življenju. Nekdanja ljubimca »veže« samo še globoka skepsa, napolnjuje ju brezupna sivina, dolgčas, praznota, naveličanost, osamljenost in popredmetenost. V stilu se javljajo samo hladna dejstva, skeptično in trezno izpoveduje samo stvarno bivanje in resničnost lirskega prostora, ki je skrajno prozaičen in hladen, kakor sta hladna nekdanja ljubimca.

Erich Kästner je izdal tri pesniške zbirke s sarkastično grenko in reportažno liriko in tako osvojil za pesem dotlej še malo rabljene tone (zbirke *Ropot v ogledalu*, *Srce na pasu*, *Petje med stoli*).

Ce je radikalna Neue Sachlichkeit v celoti zatajevala ekspresionizem, je idealistična vztrajala pri filozofskih izhodiščih ekspresionizma, tako v odnosu do narave kakor v razmerju do erotične teme. Ta smer je sicer tudi hotela stvarnost, vendar je hotela »vso stvarnost«, tedaj tudi čustveno stvarnost in »duha« predmetov. Ko je bežala pred obnovo naturalizma, je zabredla v poseben mit občutja, ki je začel povzročati v poeziji mistične posledice. Tako je ustvarjala nekakšen magični realizem ali idealistično podneseno stvarnost. Kot glavni ideolog idealističnega realizma je hotel Emil Utitz napraviti iz Heglove triade sintezo: za tezo je imel naturalizem in impresionizem, za antitezo ekspresionizem, sinteza pa naj bi bil idealni realizem ali idealistična Neue Sachlichkeit.

Duha idealistične Neue Sachlichkeit sta krepila tudi filozofa Nicolai Hartmann s svojo teorijo etike in Heidegger s svojo idealistično ontologijo. V *Etiki* je Hartmann razvil novo, tako imenovano materialno vrednostno etiko. Ta mu je pomenila novo vrsto ljubezni do stvari, nekakšno vdanost do vsega velikega v naravi. Po njegovi etiki je svet, ki ga hoče razkleniti, velik in dragocen, neizčrpen in neizčrpljiv v celoti, pa tudi v posameznostih. Etični odnos sveta poraja pogum, s katerim se da razkleniti vsa metafizična teža problemov. Hartmanovo etiko podpira zavest večno čudežnega. Njegova ljubezen do sveta je nekak sokratovski patos strmenja. Razumljivo je, da je taka »materialna« etika seveda podprla tisto idealistično Neue Sachlichkeit, ki je hotela videti čudežno in skrivnostno za objektivnimi stvarmi, zlasti pa še v njih samih. Novoidealistični smeri v književnosti je bila seveda dobrodošla tudi Heideggerjeva ontologija. Heidegger je postavil svet in jaz drugega drugemu za pogoj. »Vrženost« v svet, »skrivnostnost« človeškega bivanja in nazor, da se bitje dopolni šele v smrti: vse to pa je bila tudi slika sveta, kakor si jo je ustvarila mlada pesniška generacija in jo podedovala tudi od ekspresionizma (Rilke, Trakl, Werfel in drugi). Ta slika pa je v svojem bistvu idealistična.

Nasproti radikalni Neue Sachlichkeit, ki je odprla problematiko velemesta in proletariata, je idealistična smer »netendenčna« in v njej pošumeva pretežno kmečka kri. Napaja se z ritmom pokrajine, narave, domačijstva, po občutju in nazoru je religiozna, propagira skromnost in ponižnost osebnega jaza v svetu, »na zemlji«. Pri vsej stvarnosti ohranja močan duševni in nazorsko idealistični temelj. Lahko rečemo, da so pesniki, kot Oskar Loerke, K. Weiss, Josef Weinheber in drugi, ki so bili sprva ekspresionisti, odšli nenadoma počivat v po-

krajino. To so tisti pesniki, ki se niso neposredno in odločno odvrnili od ekspresionizma, ampak so ga hoteli samo nekoliko pomiriti s prvinami *nove predmetnosti* (neue Gegenständlichkeit). Zgolj duševno in lirsko se je umaknilo bolj premišljeni in pomirjeni besedi. Nekateri pa so začeli iskati tudi »temno smiselnost predmetnega«. V tem skrivnostnem, »temnem« predmetnem so videli neminljivost. Njihov pesniški jaz, zlasti npr. Loerkejev, bi se rad združil z nekakšno mitično gorečnostjo in težnostjo sveta ter se je upiral treznejšim, realističnim opazovanjem. Zapiral se je v predmetnost. Mestno tematiko v poeziji je izpodrivala nova bukolika (Gedichte des Landes, Gesänge der Erde), ki je zavzela tačas del evropske in tudi slovenske poezije (Majcen, Kocbek in pozneje Gradnik).

Za odnos do narave v novo-idealističnem stilu je značilna pesem *Gozd* iz zbirke *Anthologie der jüngsten Lyrik* (Hamburg, 1929):

Zjutraj, ko gozd po svitanju
in jagodnih cvetih diši,
še preden sonce prodre skozi zmeden zanos
kapljajočega in hladnega listja ...

zeleni ščinkavci še počivajo v robidnih pobočjih
in rosa se spušča z debela bukve
in prenika sivo in okroglo
v travo in na cestni nasip ...

in ko diši lahko iz tal
in v vsakem vršičku vre rast navzgor
in vse stoji tako tiho in tako prastaro
in ne dremlje in visi in bedi ...

takrat sanja gozd
in misli in sanja o minulih časih.

Lirski opis je sicer povsem objektiviziran, pesnik ne poveže nobenega gozdnega detajla s seboj, s svojo emocijo. Toda tudi ta navidez čisto objektivizirana pesem odpre na koncu nepričakovano bivanjsko problematiko. Pesnik naravo poduhovi in jo idealizira. Ne gre za eksistencialno problematiko človeka, pesnika, ampak gozda, tedaj narave, sredi katere pesnik živi. Tudi verzi Richarda Billingerja

V gozdu je umrl slavec.
Padla je poslednja jagoda.
Travnik je ranjen od kopit in prstov.
Krava povzroča koreninicom bolečine ...

opozarjajo, kako so bili ti idealisti in bukoliki povezani s kmečko duševnostjo in kmečkim prostorom in kako so si prizadevali dati realnim stvarjem neko duševnost in svetost. Pobožno so se povezovali z naravo. Zdelo se jim je, da so prav v naravi, v tem tihem in »prastarem« prostoru, ki je daleč v stran od mestnega, civiliziranega prostora, najbliže večnemu bivanju, ki seveda implicira vso sedanost in preteklost. Tako smo se srečali z bivanjsko problematiko, ki hoče biti in po svojih občutjih tudi je povezana z nekakšno »večnostjo stvari«. Cilj tega intenzivnega in večnostnega razmerja med človekom in naravo je kajpada harmonija, je reintegracija človeka. Predmetnost in duševnost si nista

več tuja: telo in duša sta našla soglasje v naravi in med predmeti, v katerih snuje »duša« kakor v človeku. Ti pesniki so poduhovljali tudi ljubezen, materinstvo in tako nadaljevali »pomirjeni« ekspresionizem.

Kakor pri Timmermannsu in Jammesu je v tej liriki svet obdan s katoliško vero. To velja zlasti za pesmi Friedricha Schnacka in Oskarja Loerkeja. V pesmih Friedricha Schnacka je svet prepojen s stvarnikom, vlada mu njegova vsenavzočnost. Zanima ga, kakor tudi druge katoliške pesnike idealistične *Neue Sacklichkeit*, predvsem božja skrivnost sveta (Günther Müller, *Katholische Gegenwartsdichtung*, Schweizerische Rundschau, 1929, 829). Zaradi božje prepojenosti sveta posamezno izgublja svoje ostre obrise in lastno tehtnost. Narava dobiva »večni smisel«, ali kakor je zapisal Schnack: »Nasproti naravi postavljam nadnaravo, vizionarno, religiozno, slikovito ali slutenjsko, da bi tako vgradil človeka med njegovim tukaj in tam.«

Poduhovljujejoči odnos do predmetnega sveta je najbolj oživel v pesniški zbirki *Atem der Erde* (Berlin, 1930) Oskarja Loerkeja. Nekaj slovesnega in psalmističnega veje iz njih, tedaj ton, kakor ga srečujemo tudi v nekaterih pesmih slovenske variante idealistične nove stvarnosti. Naj navedem odlomek iz njegove pesmi *Mistični razgled*:

Mistični razgled

Tako se vzdiguje topa zemlja v drevo
in raste iz nje
in tehta okorele ude v vitkih kolencih.
In gleda drevo, črna zvezda,
ki šumi iz zelene duše,
po svetlih onstran
in boža bratsko in plaho za njimi,
kakor da bi bile čisto blizu.
Mar domuje zemlja v vrhovih svojih dreves?
Smisel si najde v vseh svojih bitjih
in ne bo nikoli prišla do konca.

Idealistični pesniki so v nasprotju z radikalisti hoteli preoblikovati stvarnost v »magično realnost« ali idealno realnost. Od ekspresionizma naj bi peljala pot k idealnemu realizmu, tako v vezani besedi kakor v ostalih književnih zvrsteh. Zanimivo pri tem je, da so »magično realnost« ustvarjali in upesnjevali predvsem katoliški pesniki. Tako temelji ta poezija na iracionalnem, metafizičnem nazoru in po njem je uravnana tudi predmetnost te poezije: napojena je s čudežnim, skrivnostnim, s posebno »dušo«, s katero se pesnik naposled harmonizira. Z vidika nemških povojnih miselnih tokov je zanimivo vedeti, da je Günther Müller, katoliški literarni zgodovinar in teoretik, vključil idealistično *Neue Sachlichkeit* v idejno fronto katolicizma. Svoj članek *Neue Sachlichkeit in der Dichtung* je namreč zaključil takole: V dobi, ko grozi človeku nevarnost, da postane suženj tehnike in predmetnosti, »je zopet udarila ura, v kateri se nanovo preoblikuje področje resničnosti. Kaj pomeni to za »katoliško« akcijo«, ni potrebno posebej razlagati. V tem trenutku pa je potrebno naglasiti tole: če potrebujemo danes sploh kakšno poezijo, je to poezija nove stvarnosti.«

Idealizacija stvarnosti je bila potemtakem tudi ideološki in literarno teoretski signal za poezijo, ki naj bi nadomestila tradicionalni pesniški realizem

in tisti pesniški nazor, po katerem priznava književnik stvarnost, kakršna je, in je ne zamegljuje z metafiziko. Tako je teorija priporočala, naj se poet angažira, vendar ne tako, da bi brezobzirno razkrival vso stvarnost, marveč tako, da bi odkrival v njej detajle razodetja in božjega stvarstva. To pa je bilo nadaljevanje poti, ki so jo hodili nekateri religiozni ekspresionisti, čeprav nadaljevanje v na videz bolj postvarjeni obliki.

Takšna, idealistična *Neue Sachlichkeit* je s svojo ideologijo in prakso vplivala tudi na genezo in razvoj slovenske idealistične nove stvarnosti.

II

Pod vtisom evropskih novorealističnih teženj

Beg od stvarnosti in subjektivistično ter idealizacijsko preoblikovanje družbe in predmetnega sveta, tedaj prezir do stvarnih življenjskih zakonov in do snovnosti, označuje precejšen del slovenske književne estetike v dvajsetih letih, pa tudi del književnosti in umetnosti. Res je sicer, da književna estetika, kolikor smo je Slovenci tačas imeli, nazorsko ni bila v celoti enotna, toda bolj kot ne je bila idealistična. Kaj rada je namreč podpirala in razvijala misel, da so »materialne primesi« v književnosti nekaj neumetniškega. Po tem nazoru je morala biti umetnost nevredna zlasti družbenorazredna komponenta človeške psihe. Zato je razumljivo, da je usmerjala prozo in dramatiko v stran od realistične in naturalistične tradicije, poezijo pa zlasti v stran od impresionizma. Tudi kadar so se esejisti lotevali filozofskih tem, so se povečini odločali za idealistično misel, npr. za intuitivizem nasproti razumu. Številne so sodbe, ki so potiskale razum na manjvredno stopnjo človeške psihologije in ga omalovaževale kot nekakšno negativno duhovno značilnost meščanstva in civilizacije. V takšnih duhovnih okoliščinah niso presenečale ocene, ki so razglašale kritični realizem, impresionizem in naturalizem za najnižjo umetnostnonazorsko in stilno vrsto v književnosti.

O ekspresionističnem načelu »Svet je; nesmiselno je ponavljati ga« (Karl Edschmid), ki so se ga oklenili tudi nekateri slovenski ekspresionisti, je med prvimi podvomil Jakob Kelemina z vprašanjem: »Kam vede smer, ki zametuje razum in se opira na intuicijo, smer, ki zanika naravo?« (Jakob Kelemina, *Pogled na sodobno pesništvo*. LZ, 1922, 129). To je bil eden prvih ostrih pomislov v slovenski publicistiki o umetniški vitalnosti smeri, ki se je odvrčala od stvarnosti in temeljila na subjektivnem idealizmu, predvsem pa na miselnosti katoliške religiozne obnove.

Sredi dvajsetih let je začela spiritualistična in subjektivistična samozavest razmeroma hitro upadati. Duhovna ekstaza je plahnela in od trenutka, ko je Kosovel stopil med delavsko množico ter napisal svoj manifest *Umetnost in proletarec* (prvič objavljeno v *Mladini* leta 1926), je postajalo zmerom teže upirati se pritisku družbene stvarnosti na književnost in jo zadrževati v idealiziranem subjektivističnem ozračju. V skupini, ki se je zbirala okrog revije *Mladina*, so obstajale močne novorealistične težnje.

Tudi v mladokatoliškem *Križu na gori* in v *Domu in svetu* so se oblikovali teoretični pogledi na to, kako naj se v prihodnje razvije realizem pri Slovencih. France Vodnik je menil, da se bo iz sodobne umetnosti, se pravi iz ekspresionizma, rodil »metafizični realizem«. Zgled za metafizični realizem naj bi bil

ustvaril že Ivan Cankar. In kakšen je Cankarjev realizem? »Sinteza materije in duha, zblizanje neba in zemlje, premostitev končnega z brezkončnim se izkaže kot poslednji cilj, slutnja duhovne enotnosti vesoljnega stvarstva za najvišje razodetje« (France Vodnik, *Slovenski dokument človečanstva*. Križ na gori, 1925—1926, str. 121). S terminom metafizični realizem je uvedel Vodnik pojmovanje »novega« v realizmu, kakor so si to novo razlagali literarni kritiki in esejisti v katoliških revijah še vse naslednje desetletje. Značilno pa je, da ves ta čas svojim terminom niso mogli najti jasnega in enotnega pomena.

Izhodiščna opredelitev pa je bila v nekem pogledu vendarle zelo jasna. Katoliška estetska misel namreč ni težila k temu, da bi se obnovil realizem v tradicionalnem smislu, se pravi tak realizem, ki priznava, da je umetnost vezana samo na stvarnost in da govori o stvarnosti, pa zato književnik ne more in ne sme zapustiti življenja. Vodnik si je prizadeval novo v realizmu filozofsko zasnovati v mejah ekspresionizma in katoliškega svetovnega nazora o človeku in svetu. Jedro »novega« realizma naj bi bila »duhovna enotnost vsega stvarstva«. Te enotnosti ni pojmoval v smislu Heglovega materializiranega duha niti ne v smislu panteizma, ampak v smislu krščanskega dualizma o materiji in duši. Z eno besedo, svoje zamisli o realizmu ni postavljajl v nasprotje do »duhovnega« ekspresionizma, ki je bežal pred objektivno stvarnostjo, ampak je pričakoval v njem zgolj in samo novo razvojno stopnjo ekspresionizma. V tem pričakovanju je bila vsekakor neka dialektika. Razvojna posebnost, ki jo je predvidela Vodnikova opredelitev, je bila namreč ta, da bi književnik moral ukiniti ekspresionistično duhovno izključnost in zmanjšati razdaljo nasproti materiji. Predlagal je zmerno pomirjenje z materialnim svetom. Kako naj bi se pomirila dvojica duh — materija v književnosti, pa je bilo usodno vprašanje za religiozne ekspresioniste in katoliške književnike sploh še vse naslednje desetletje.

Nova estetska zavest je nastajala tudi v slikarstvu. V sporočilu v Križu na gori (F-i, *Tone Kralj v Strugah*. Križ na gori III, 1926—1927, str. 97) beremo, da se je ekspresionistični slikar Tone Kralj, ki je poslikal cerkev v Strugah, zazdel ljudem nenadoma preveč »realističen«. »Pretirano« konkretnost vaškega kmetškega obraza in telesa je moral zato obrobiti z zlatim obrobkom. To pa pomeni, da se je začel ekspresionist odmikati od spiritualizacije človeškega telesa celo tam in v tistem slikarstvu, kjer sta poduhovljenje tradicija in zakonitost.

Pritisk stvarnosti, tedaj slovenska nacionalna in socialna kriza, je vse bolj vsiljeval književnikom realistično podobo in besedo, in dvom o vitalnosti ter smislu ekspresionistično-hermetične lirike je začel vznemirjati tudi religiozno ekspresionistično skupino. Tako so tudi duhovni ekspresionisti začeli iskati odnos do pojma *novi realizem* oziroma do pojma realizem sploh. Leta 1927 je objavil Dom in svet odgovore nekaterih mladih književnikov na vprašanje, kaj si zamišljajo v besedah novi realizem in kaj mislijo o tem evropskem pojavu, ki se je obračal proti abstraktni umetnosti in ekspresionizmu (Janko Traven, *Obraz mlade slovenske literarne generacije*. DS, 1927, 90). O izrazu novi realizem so slovenski književniki tokrat prvič »kolektivno« razpravljali. Odgovori pa kažejo, da so različno pojmovali in si razlagali ta literarnoestetski izraz. Celó več! Nekateri so bili v rahli zadregi, kaj stilno in vsebinsko pomeni in kako ga uresničevati v lastni praksi.

Kar je leto poprej France Vodnik šele nakazal, je Tone Vodnik sedaj izraziteje opisal. Takole je odgovoril: »...vem pa, da se skrajni spiritualizem, ki je dobil izraza v ekspresionizmu, umika novemu življenjskemu čustvu, ki kon-

kretnost bolj upošteva in ne stoji nasproti njej več v negativnem razmerju. Nova porajajoča se duševnost se oklepa čedalje bolj tudi konkretnosti, ki jo hoče v kakršnem koli že smislu poduhoviti in ji dati večnostni pomen. Kot nujna posledica preorientacije nastaja tudi nova umetnost, ki se spočetka gotovo ne bo znatno razlikovala od predhodnega ekspresionizma, iz katerega se razvija... Zaenkrat skoraj ne more biti drugega kot ekspresionizem z elementi močnejše konkretnosti.«

Po tej razlagi naj bi nastajal »novi realizem« torej tako, da bi ekspresionist moral priznati tudi svet zunaj sebe, vendar predvsem predmetnost, ne pa tudi psihologijo, kakor nastaja v času in družbenem prostoru. Kakor ekspresionizem, naj bi tudi nova estetska misel iskala v svetu predvsem »večnostne« prvine in mu dajala »večnostni« pomen. Potemtakem se je gibala ta misel še zmerom v območju ekspresionistične abstrakcije in poduhovljanja stvarnosti.

Drugače je dojel novo realistično miselnost Miran Jarc. Vedel je, da je prizadevanje za realizem v evropski literaturi po vojni močno naraščalo. Z novorealističnimi težnjami se je seznanjal deloma tudi v reviji *Nouvelle Littéraires*. Zato mu je bilo razmeroma jasno, kako bi se morala usmeriti slovenska književnost, če bi se hotela otresti subjektivistične zapredenosti, pred katero je toliko svaril Srečko Kosovel. Po Jarčevem mnenju je novi realizem ustrezal težnjam nove dobe. »Po vojni smo se razkrojili in zastrmeli v svet onkraj. Zato mislim, da nam je potrebna zdrava reakcija na bolno stanje. Ohranili pa smo iz onega doživljanja zmožnost gledanja bistvenosti, ki naj bo prva podlaga takemu realizmu. Plastika izraza, jasnost in odločnost pripovedne linije, zgoščenost dejanja in odsotnost subjektivizma — to naj bodo odlični znaki našega novega realizma.« Jarčeva misel o realizmu je zahtevala vsebinsko in stilno disciplino. Omejevala se je na bistveno v življenju in opuščala vse slučajno in postransko. Izraz »bistveno« je pomenil Jarcu najbrž toliko kot izraz tipično. Posebno pomembno prvino Jarčeve misli o novem realizmu pa obsega pripomba, da mora biti za tak realizem obvezna »odsotnost subjektivizma«. V nasprotju z Vodnikom je Jarc potemtakem črtal iz novega realizma možnost poduhovljanja in terjal, naj podaja književnost živo problematiko slovenskega človeka. Književnika je usmerjal k vprašanju totalne osebne in družbene stvarnosti, medtem ko je govoril Vodnik bolj o predmetnosti in telesnosti kot možni in tudi dovoljeni pesniški snovi. Če upoštevamo, da je slovenski religiozni ekspresionizem zaman poskušal poduhoviti in povečniti človeka in družbo, potem je deloma razumljivo, da se je v svoji drugi fazi odvrnil od družbene problematike.

Tone Seliškar se je s svojo izjavo močno približal Jarčevemu pogledu na novi realizem. Sodobno realistično estetsko misel je razmeroma dobro opazil, ko je videl zasnovano *neorealizma*, kot je imenoval ta pojav, zlasti v Mladini in pri Srečku Kosovelu, deloma pa tudi pri Jožetu Pahorju in celo pri Angelu Cerkvniku. Neorealizem mu je poleg sloga pomenil tudi vsebino, in sicer takšno družbeno tematiko, ki bi bila po idejni razrešitvi progresivna.

Iz nasprotja med Jarcem in Seliškarjem na eni strani ter med Vodnikom na drugi je precej jasno razvidna protislovna miselnost o novorealistični smeri. Očitno so bili že prvi pogledi na novi realizem na katoliški strani takšni, da so terjali družbeno manj zainteresirano književnost. V takem izhodišču se je napovedovala bolj ali manj predmetna lirika, ki je iskala duhovno in večno v predmetnosti in naravi. To večno in duhovno v predmetnosti oziroma v liriki in prozi bom obravnaval pozneje.

Ozračje, v katerem je vse bolj slabelo navdušenje za ekspresionistično duhovnost, so krepila tudi poročila o novorealističnih stilnih težnjah v evropskih literaturah. Ljubljanski zvon je od leta 1926 naprej ustvarjal s publicistiko vse bolj »realistično« nazorsko atmosfero. Tu je misel Alekseja Tolstaja: »Esteticizmu stavim jaz nasproti literaturo monumentalnega realizma« (F. A., *Aleksej Tolstoj o sodobnem ruskem slovstvu*. LZ, 1926, 79). Tu je sporočilo Lunučarskega, da prinaša novi razred v Sovjetski zvezi bogastvo misli in čustva in »zagotavlja umetnost, ki bo odzrcaljala resničnost« (F. A., *Kultura in umetnost v novi Rusiji*. LZ, 1926, 156). Naslednja leta je opisal František Götz v Zvonu povojno evropsko in ameriško vitalistično literaturo, poezijo »nove energije«, »nove resničnosti«, tako imenovano energetično koncepcijo umetnosti«. Amerikanizem prinaša odklon od abstrakcije in sentimentalnosti, glorifikacijo konkretности in življenja ... Realni svet mu je edina realnost.« Hkrati je opozoril tudi na književni prevrat v Nemčiji: »Ekspresionizem je ves plaval v severnem duhu razkroja, anarhije, diktature, novejše poekspresionistične tendence v nemški umetnosti se bližajo sončnemu latinskemu realizmu« (František Götz, *Pritok nove življenjske energije*. LZ, 1927, 277).

Med poročevalce o realizmu se je uvrstil tudi tedanji ekspresionist Miran Jarc. V nekem zapisu sporoča, da se realizem francoskega romanopisja odlikuje po zgoščenosti in jedrovitosti, da postaja roman kronika dokumentov jeklene sodobnosti in da je nastopil v epiki splošen odklon od romantike, subjektivizma in samoljubnega narcisizma. »Pisatelj ni več svečenik prastarih tajnosti, ampak miren in pošten služabnik stvarnosti.« Realnost in stvarnost sta gesli nekaterih francoskih piscev. Pierra Hampa in drugih. V romanu Paula Moranda *Lewis in Irena* obstaja do skrajnosti »suhotna stvarnost«. Jarc uporablja pojem »novi realizem« in »realizem nove dobe«, ki mu po Pierru Hampu pisatelj mora slediti (Miran Jarc, *Novi realizem in francoski roman*. LZ, 1927, 511).

V letu 1928 slovenske revije niso objavile pomembnejše beležke o novorealistični književni smeri, v letih 1929 in 1930 pa se je zvrstilo več izjav in tudi že ocen o njej.

V katoliški publicistiki je doživel izraz novi realizem sedaj prvič jasno nezaupnico. Najbrž tudi zato, ker se njegov stilni in vsebinski značaj še ni pokazal v pomembnejšem književnem tekstu. Ko so Bratko Kreft, Angelo Cerkvenc in Ferdo Delak leta 1929 naglasili v beograjski reviji *Nova literatura* svojo privrženost k socialno revolucionarni književnosti, je poleg drugih zavrnil ta nastop tudi France Vodnik in ga označil kot »povratak v dobo umetnostnega utilitarizma na Slovenskem« (France Vodnik, *Nova literatura*. DS, 1929, platnice, 8). Razburilo ga je zlasti to, da je »umetnostni utilitarizem« stopil v slovensko sodobno književnost z značko »novi realizem« in s tem ogrozil predstave in misel o novem realizmu, kakor jih je gojil mladi esteti in kritik.

Izraz novi realizem pa je dobival vse jasnejše obrise zlasti v beležkah o novi sovjetski in sodobni nemški prozi.

V članku o ruski porevolucijski književnosti je pisal Rostislav Pletnjev, da živi »sovjetska literatura od ideje vsakdanje aktualnosti in zato pogosto naravnost podaja življenje«. Njena osnovna značilnost je, da odseva »sodobno vsakdanjost, ideologijo momenta in posledic revolucije« (Rostislav Pletnjev, *Ruska literatura po revoluciji*. DS, 1929, 33). Kot literaturo »novega realizma« jo je interpretiral France Koblar v pripombah o romanu *Cement* Fjodora Gladkova.

V romanu naj bi bil razvil Gladkov »materialistični monizem v idealistični smeri, opesnil urejeno mehaniko duha in naravne sile v sintezi stroja« (France Koblar, *Fjodor Gladkov* — Cement. DS, 1929, 47). Pojma novi realizem kritik ni uporabljal kot stilni znak, ampak je označil z njim posebno razmerje človeka do predmetnosti oziroma do stroja. Iz pisateljevega nazora »ljudje in stroji so eno« in iz literarne obravnave razmerja med človekom in strojem ter drugimi materialnimi silami je izvedel tudi zaključek o »novem predmetnem idealizmu«, kakor imenuje pisateljeve razrešitve. Zaključek: Človek brez stroja je v novih predmetnih razmerjih kakor brez srca, stroj brez človeka pa je mrtev. Poleg tega harmoničnega razmerja med človekom in strojem je pomenil »novi realizem« Koblarju tudi še rusko družbeno stvarnost in njeno filozofsko zasnovo. Menil je namreč, da sloni roman »na Marxu in gre do najnovejših gospodarskih in političnih gesel. Od filozofskega naturalizma do novega realizma gre razvoj. Uresničiti pa se da ta novi realizem samo z idealizmom.«

Ce si pravilno razlagam oznako marksizma, kakor jo podajajo ti stavki, potem je izenačeval Koblar marksizem s »filozofskim naturalizmom«. Filozofski naturalizem pa naj bi doživljal v novi ruski literaturi in družbenem razvoju korekturo z novim realizmom. In če je razvil Gladkov v Cementu »materialistični monizem v idealistični smeri«, tedaj v smeri predmetnega idealizma, pomeni to, da je v njem premagal »filozofski naturalizem«. Če upoštevamo še željo in nauk tega romana, kakor si ju je deduciral poročevalec, da mora človek premagati predmetno pogojenost in da terja sedanji odnos do predmetnega sveta v književnosti predmetni idealizem, potem smemo sklepati, da se je nanovo razviti materialistični monizem (razvit »v idealistični smeri«) nepričakovano srečal z načelom »duhovna enotnost vesoljnega stvarstva«, kot ga je za novorealistično usmeritev postavljaj France Vodnik. To pa pomeni, da je spadal predmetni idealizem, kakor ga je predlagal Koblar, k izrazoslovju idealističnega pogleda na novi realizem. V teoriji in književnosti slovenske nove stvarnosti bo ta začetna oblika idealistično-predmetnega nazora dobila ustrezno potrdilo. V predmetnosti se bo oglasila mitična prvina, zdaj kot znak »božjega stvarstva« in njegove duhovne enotnosti, drugič jo bo porajal agnosticizem.

Poročilo Pletnjeva pa je dovolj jasno opozorilo, da v sovjetski porevolucijski književnosti ni šlo samo za predmetnost, marveč tudi za novo individualno-družbeno energijo. Zato se zdi, da so bile slovenske idealistično predmetne razlage ruskih »energetičnih« romanov, med katere spada tudi *Cement*, bolj opozorilo za primer, da bi sovjetski novi realizem prodril tudi v Slovenijo.

Za vprašanje novega realizma se je v katoliškem taboru še posebno zanimala tista mladina, ki se je vključila v krščansko socialistično dejavnost in jo je zato zanimala evropska proletarska literatura. Med to mladino so krožili sicer različni pogledi na realizem, vendar so se vsi zbirali okrog tega stilnega pojma. Miško Kranjec je npr. dosti razmišljal o »ekspresionističnem realizmu«, ki »se ne sklada vsebinsko s smerjo naturalizma«, uporabljal pa je tudi pojem novi realizem. Član te mladine je bil tudi Mirko Javornik. Ta je prvi dovolj predmetno poročal o nekaterih slogovnih in vsebinskih prvinah ruskega in nemškega novega realizma. V prvi polovici leta 1930 je objavil članka *O strujah v sodobni ruski literaturi* (MP, 1929—1930, str. 125) in *Malo o novejši nemški prozi* (MP, 1929—1930, str. 165). V domu in svetu 1931 je ponovno poročal o nemškem novem realizmu (Mirko Javornik, *Vorstoss. Prosa der Ungedruckten*. DS, 1931, 282). Tudi tokrat je pisal, da novorealistična pripovedniška metoda

skrajno zgoščuje stvarnost, da išče novo obliko med romanom in reportažo, zaokroža cel roman v kratko in jedrnato zgodbo, da pa kljub takim lastnostim to ni več suhotna in brezosebna proza, čeprav se je prvotno zdelo, da si hoče ravno taka proza prisvojiti ime novi realizem. Kakor pa se je prijavljal v stilu že čisto določen odnos do življenja, so nemški novorealisti pisali še z razmeroma jasno razdaljo do snovi. Vračali pa so se od gole aktualnosti k trajnejši umetnosti. Snovni učinek je v teh delih sicer še močan, vendar je prejšnji pretirano suhotni »berichtender Stil« postajal vse bolj osebno.

Leta 1950 se je v slovenski knjižni publicistiki prvič pojavil izraz *Neue Sachlichkeit*, torej nepreveden nemški termin. V tej izvorni obliki je prodril k nam prek češke književne publicistike. Božidar Borko ga je odkril v knjigi Františka Götza *Tvoř století*. Borko je pripomnil med drugim: Nemška »*Neue Sachlichkeit*« je vredna posebne študije, v katero je včlenil (*Götz*) tudi novi naturalizem in novo rusko pripovedništvo« (Božidar Borko, *František Götz — Obraz stoletja*, LZ, 1950, str. 97).

Neposredno informacijo o radikalni *Neue Sachlichkeit* so dobili Slovenci dne 26. junija 1953, ko je v ljubljanskem dramskem gledališču predaval nemški književnik Ernst Toller, potem ko se je vračal s kongresa organizacije PEN v Dubrovniku. Če je poročevalčeva beležka v Sloveniji (1953, št. 27) avtentična, potem je karakteriziral Toller svojo poekspresionistično usmeritev, s tem pa tudi velik del dogajanja v nemški poekspresionistični književnosti približno takole; med predavanjem je obravnaval tudi »umetnostni nazor ekspresionizma, reportaže in nove stvarnosti, ki ji sam pripada. Toller je novo stvarnost v književnosti primerjal z naturalizmom, ki pomenja mladim pisateljem danes romantično vero v nebesa na zemlji. Pisatelji nove stvarnosti pa se jasno zavedajo, da bo še vedno ostala in živeča človeška tragika, oni ne verjejo v nebesa na zemlji, ker vedo, da bo v najbolje urejeni človeški družbi gorja na pretek. Vedo pa to, da je mnogo gorja, ki izvira iz neprimerne družbene organizacije. Ti pisatelji vedo, da je v resnici mogoče ustvariti družbo, ki bo ustrezala zahtevam širokih ljudskih množic... Življenje oblikujejo, kakor ga vidijo v družbi, brez olepšav, s pozivom in klicem množice. Ona jih predvsem zanima, ona jih inspirira, njene zahteve, bóli in tegobe glasnik so.«

To, upajmo, pravilno reprodicirano stališče Ernesta Tollerja o novi stvarnosti kot izrazito angažirani književni smeri, ki ni priznavala nikakršnih olepšav, kar pomeni, da je hotela dosledni realizem, ne potrebuje posebnih pojasnil. Dodati pa moramo, da ustrezajo Tollerjevi opredelitvi *Neue Sachlichkeit* na Slovenskem tista realistična lirika, proza in dramatika v tridesetih letih, ki s smerjo slovenske idealistične nove stvarnosti nimajo nazorske zveze.

Istega leta sta v slovenski literarni publicistiki izšli še dve informaciji o radikalni *Neue Sachlichkeit*. V pogovoru s Frédéricikom Levěvrom je opisal Heinrich Mann sodobni nemški roman: »Za zdaj... ugotavljamo podrobnosti tega časa in kažemo njihov pomen. Zato so naši romani kratki, kakor niso bili še nikdar... njihovo socialno površje, ki ga obravnavajo, je bolj strnjeno kakor kdaj. V Nemčiji temelji na tem stanju stvari cela literarna šola. Imenujejo jo *Neue Sachlichkeit*, kar bi se skoraj reklo nova objektivnost. Pisatelji te šole se branijo biti literati. Njihova dela se branijo tega, da bi jih ljudje premišljali in še bolj, da bi jih čutili. To so poročila in včasih nosijo celo tak naslov (*Frédéric Levěvre, Eno uro s Heinrichom Mannom*, MP, 1953, 34, str. 14).

Na strogo objektivnost radikalne Neue Sachlichkeit, na odločnost, s katero je odklanjala romantičnost, in na njeno delno usmerjenost k socialno borbeni in proletarski kulturi je opozoril tudi Božidar Borko v Ljubljanskem Zvonu. »Novi romantizem je oplodil Prousta... in druge, dokler ni v nemški duševnosti zadel ob odpor, ki se je izoblikoval v zavestno bariero zoper vso romantično destrukcijo. Ta jez je dobil ime »die neue Sachlichkeit«; za njim so stali levičarsko usmerjeni pisatelji in ideologi, ki so pripravljali tla za proletarsko kulturo« (Božidar Borko, *Upor proti razumu*. LZ, 1933, str. 193).

V poročilih, v katerih so tuji in slovenski avtorji obravnavali izraza novi realizem in Neue Sachlichkeit, vsekakor zaman iščemo besede o nemški idealistični novi stvarnosti. Kakor pa smo videli, je ta varianta v Nemčiji obstajala in se uveljavila zlasti v poeziji, oporo pa je dobivala tudi v nemški idealistični filozofiji. Pri Slovencih sta ji posebno pozornost posvetila France Vodnik in še zlasti Edvard Kocbek, ko sta razreševala zamotana vprašanja religioznega ekspresionizma.

(Se nadaljuje)

Franc Zadavec

PROBLEMI SODOBNE DRUŽBE

STARI IN NOVI ODNOSI MED KULTURO IN POLITIKO

(Konec)

Nove, višje oblike medsebojnega delovanja med politiko in kulturo niso nezadostne samo na področju samoupravljanja, temveč tudi drugje. Za tako sodelovanje ni zadosten pogoj samo to, da so kulturni delavci svobodni v svoji kritiki, če ostane arbitrarna pravica političnih organov, da izbirajo med temi predlogi. Taka praksa je že napredek nasproti klasičnemu hierarhizmu, vendar pa vsebuje prvine birokratizma in še zdaleč ne pomeni demokratične pritegnitve vseh zmogljivosti poglobljene politike.

Kulturni aktivisti izven politike bodo vključeni v resnično nov odnos, kadar bodo dobili možnost, da vsestransko sodelujejo v političnem odločanju. To pomeni, da bodo mogli dati svoj specifičen in enakopraven prispevek od začetnih pobud, analiz in predlogov prek javne razprave o političnih odločitvah občine, republike in zveze do kontrole izvajanja teh odločitev. Še enkrat: ne gre za delitev oblasti in za večji kos oblasti kulturnim aktivistom, temveč za tako njihovo vključevanje v javno upravljanje, ki bo enakopravno in bolj živo zajela vse delovne ljudi. To vključevanje bo mogoče samo tedaj, če bodo tudi kulturni aktivisti obveščeni, kaj pripravljajo v politiki, če bodo imeli na voljo vse podatke, nujne za politično presojo, pa tudi možnosti za kritiko in predloge, tako v pripravljalni kot v izvrševalni stopnji. Prav vključevanje kulturnih delavcev bo samo okrepilo vključevanje najširših delovnih slojev v resnično politiko, v resnično odločanje. Ali bodo politični delavci in drugi kulturni aktivisti predlagali skupaj vsestransko premišljene utemeljitve ali pa bo vsak o isti zadevi izoblikoval več podprtih predlogov in očen, ki bodo med seboj v enakopravnem odnosu; v obeh primerih bo omogočena bolj živa udeležba vseh delovnih ljudi v odločanju, bo napredovala kultura političnega odločanja. V naši kompleksni družbi je odločanje ne samo zadeva političnih organov, temveč vseh

mogli niti najmanj zavedati, da »so si bili zamudili pripraviti tla v ljudstvu s pomočjo organizacije in politične ter nazorske izobrazbe« — ves ta »recept« je iz poznejšega, Prijateljevega časa! Slovenskim liberalcem v osemdesetih letih je morala manjkati tista daljnovidnost, ki bi jim bila odkrivala prihodnjo zmago klerikalizma; verjeli so v moč kriptoliberalizem dopolnjujočega katoliškega liberalizma in vseslovanstva.

Dušan Kermavner

SLOVENSKA IDEALISTIČNA NOVA STVARNOST

(Konec)

III.

Za idealistično novo stvarnost in proti njej

Kljub poročilom o ruski in nemški novorealistični smeri se je začela razvijati nova stvarnost v Sloveniji zlasti na osnovah idealistično ekspresionističnega nazora. Morala bi postati odrešitev za pesnike, ki so se želeli iztrgati iz ekspresionistične disharmonije med dušo in telesom, duhom in materijo, in se uskladiti s svetom, kakršen je. Izraz nova stvarnost je osvojila zlasti idealistična kritika, da bi označevala z njim spremembe, ki so jih uvajali ekspresionisti v razmerje do predmetnosti. Nastajal je tudi videz, da pomeni slovenska nova stvarnost drugačno zasnovano književnosti kot nemška Neue Sachlichkeit. Toda volja po nacionalni avtohtonosti in izvornosti se je pokazala tudi že pri opredeljevanju slovenskega religioznega ekspresionizma. Kakor pa ne moremo podpreti misli, da je v slovenskem ekspresionizmu nujno videti od Evrope neodvisno nazorsko in stilno izpričevalo slovenske biti, tako terja tudi naša idealistična nova stvarnost, da jo razumemo kot sestavni del novorusojevskega pojava v evropski, zlasti pa v nemški in francoski književnosti.

France Vodnik je začel načrtneje pisati o idealistični novi stvarnosti leta 1931. V načelnih mislih s serijo esejev o povojnem pesniškem rodu (*Obrazi novega rodu*, DS, 1931, 97—99) je opomnil, da je hotel mladi pesniški rod pred desetimi leti poduhoviti vse življenje. Ta trditev je sicer nekoliko preobsežna, kajti ves pesniški rod v prvi polovici dvajsetih let življenja in sveta ni poduhovljal. Resnica pa je, da so nekateri ekspresionisti izločali iz poezije materialne osnove duhovnega, tedaj čutnost ter človekovo družbeno sprepletenost in pogojenost. Zato je Vodnik upravičeno zapisal: »Naturalizmu in impresionizmu smo ... postavili nasproti ekspresionizem, a prav tako in kaj kmalu smo podarili tudi nasproti enostranskemu, romantično platoničnemu simbolizmu novo stvarnost metafizičnega realizma ... vidni svet sub specie aeternitatis. Izraziti se, in sicer izraziti se v živi polnosti svoje narave ter v neposredni resničnosti doživetja, to je postalo vrhovni umetnostni princip ekspresionizma, kakor se je v začetku svojega razvoja imenovala umetnost nove stvarnosti ali duhovnega realizma.«

Izraz nova stvarnost je postal leta 1931 potemtakem geslo za prenovitev poezije. Toda Vodnik je menil, da na črti ekspresionizem — nova stvarnost ne more nastopiti nikakršno nasprotje, saj je »nova stvarnost metafizičnega realizma« le nova razvojna stopnja istega stila, se pravi ekspresionizma. Stilni

načrt »nova stvarnost ali duhovni realizem« bo sicer nekoliko izpremenil prvotni obraz ekspresionizma, uravnal pa ga bo tako, da ne bo porušil vsega tradicionalnega stila, zlasti pa ne bo premaknil svetovnonazorskih osnov ekspresionizma.

Teoretski izrazi, s katerimi je naravnaval Vodnik poezijo v vsebinsko nekoliko spremenjeno smer, pa so bili na začetku dokaj nedognani. Kaj naj bi pomenila »nova stvarnost metafizičnega realizma«? In izraziti se »v živi polnosti svoje narave ter v neposredni resničnosti doživetja«: to vendar ni bil niti privilegij niti posebna zakonitost ekspresionizma, zato ni mogla postati tudi posebnost »metafizičnega realizma«. Tudi nazor o neporušeni kontinuiteti med ekspresionizmom in novo stvarnostjo ne more v celoti vzdržati kritike, saj je Neue Sachlichkeit ekspresionizem tudi ostro zatajevala. Zato je trditev, da se je nova stvarnost v prvi stopnji imenovala ekspresionizem, veljala le za idealistično vejo nove stvarnosti. Za nazaj je veljala potemtakem za del ekspresionistične književnosti, za naprej pa je utegnila buditi prepričanje, da so ustvarili nekateri književniki po vojni zdravo duhovno ekspresionistično izhodišče, od katerega naj bi se slovenski pesnik bistveno več ne oddaljeval. Misel, da bi se moral odpreti predmetnosti, je sicer ugovarjala ekspresionističnemu načelu, saj je navidez odpravljala dematerializacijo. Toda ekspresionist v pesniški praksi ni mogel do kraja poduhoviti materije ali jo kot izrazno gradivo zatajiti. V tehničnem postopku je moral tudi on spajati osebno substanco in predmetnost ne glede na posledice take spojenosti.

Učinek stvarnosti na umetnino je kajpada lahko večji, lahko pa je tudi neznaten. In tak, neznaten »diktat« stvarnosti je ob ekspresionizmu še zmerom izbirala teorija nove stvarnosti. Vodnik je videl ideal duhovnega realizma oziroma metafizičnega realizma v proznih delih Ivana Preglja. Novo stvarnost naj bi torej še naprej inspiriral in vodil duh kot idealistično počelo vsega, ne pa elementarno življenje in njegovi družbeni prepleti. In »metafizični realist« bi moral gledati na življenje sub specie aeternitatis, ne pa s »pedsodki« ali materialistično. Misel, da naj duhovni realist »zgrabi življenje z objektivnega vidika«, zato ni predvidevala tiste realistične ustvarjalne metode, ki podaja življenje in predmetnost v naravnih oblikah in naravni intenzivnosti, marveč je »objektivni vidik« ostajal še zmerom krščanski idealizem, ki pa se je mešal nekoliko še z objektivnim idealizmom.

V članku *Sodobni umetnostni nazor* (DS, 1933, 6) je imenoval Vodnik novo stvarnost tudi »sintetični umetnostni nazor« in »sodobna organska umetnost«. Ta, sintetično umetnostni nazor, naj bi vrnil v poezijo in drugo književnost ravnotežje med duhom in materijo, med dušo in telesom, ki ga je porušil ekspresionizem. Leta 1933 je zapisal, da sta Vodušek in Kocbek že ustvarila to »napredno stopnjo ekspresionizma«. V njunih pesmih naj bi jo izražal »novi realistični element«, ki se javlja pri Vodušku kot »realizem etičnega spora«, v Kocbekovi pesmi pa so »vidnejši obrisi vnanjega sveta... svojsko prepletanje naturalistične impresije z vizionarnostjo slutenj« (France Vodnik, »Krog« — *Zbornik umetnosti in razprav*, DS, 1933, 530). Tudi izraza »sintetična« in »organična« umetnost pričata, da je rasla Vodnikova estetska misel iz volje iztrgati katoliško poezijo iz disharmonije in razdvojenosti, premagati bivanjsko grozo in se uskladiti s seboj in svetom. Vendar vse to na svetovnonazorskih osnovah religioznega ekspresionizma.

Oblikovanje takšnega književnega nazora je pospeševala tudi miselnost ruskega krščanskega eksistencialista in kulturnega filozofa Nikolaja Berdjajeva,

ki so ga pri nas razmeroma dosti citirali in o njem pisali. Negativno je lahko vplival tem boljše, ker je opremil svojo presojo realizma z atributi, ki ta stilni pojem krotovičijo. Točno je Berdjajev ocenil razvojni položaj dobe: »Naše razdobje stoji v znamenju reakcije proti romantiki na vseh področjih — v umetnosti, religiji, filozofiji, v socialnem življenju.« Točno je tudi, da vse to ni napovedovalo zmage klasičnih načel v umetnosti, da to ni bila obnova klasicizma, »kakor bi si nekateri želeli«. Toda vrednost njegove prerokbe o bodočem realizmu je bila skrajno problematična. »Bodočnost ima realizem.« je trdil Berdjajev, »a seveda ne v tem smislu, kakor je rabilo to besedo 19. stoletje. Bodočnost ima popoln in kompakten realizem, mističen realizem, ki razodene duhovno življenje, duševno in telesno, ter osebno in socialno... novi realizem bo premagal izolacijo in prisiljeno življenje umetnosti. Realizem bo pač pomenil: umetnost spraviti v odnos do tega, kar v svetu pretresa življenje, do velikih zgodovinskih kriz in preobratov, ki čakajo umetniškega oblikovanja.« (Peter Pajk, *Konec modernosti*, LZ, 1951, 830).

Zakaj naj bi bil tak realizem, ki razodeva individualne in družbene razpore človeka, duhovnost in predmetnost oziroma telesnost ter velike družbenozgodovinske procese »mističen« in »skrivnosten«, to je bila vsekakor močno nedorečena sestavina v njegovi oznaki prihodnjega realizma. Iz ničesar ni tudi razvidno, po čem naj bi se tak realizem ločil od realizma 19. stoletja, tedaj od realizma Balzaca, Stendhala, Dostojevskega in Tolstoja. Je pa izraz »mističen realizem« prešel v slovarček izrazov, s katerimi so v Sloveniji zamegljevali naravo realistične književnosti, zlasti pa estetiko realizma. Ta izraz je pač odvrčal književnike od doslednega spoja s tedanjo življenjsko stvarnostjo in jim narekoval idealistične zgradbe. Geslo »kompakten in mističen realizem« je izražalo enak beg pred življenjskimi problemi in podobami, kakor ga najdemo pri enem delu slovenskega ekspresionizma.

Razen pri Berdjajevu pa je mogel najti Vodnik oporo za teorijo idealistične nove stvarnosti zlasti pri Edvardu Kocbeku. Zaradi razgledov po tedanji nemški in francoski poeziji o zemlji in predmetnosti ter po ustrezni filozofiji, pa tudi zaradi lastnega silovito razvitega kozmičnega in predmetnega občutja je ta prispeval še največ pesniškega in ideološkega gradiva za idealistično novo stvarnost. Pesniškega in še bolj njenega ideološkega bistva pa ni razkrivala šele zbirka *Zemlja* (1954) oziroma nekatere prej objavljene pesmi, marveč že njegova avtobiografska reportažna proza, ki jo je z naslovom *Luči na severu* objavil leta 1952 v Domu in svetu. Da je ta proza odprla filozofske vidike nove stvarnosti in je bila pravcati ideološki program, o tem je pisal Jakob Šilc že leta 1955 (Jakob Šilc, *Od racionalizma k iracionalizmu*, DS, 1955, 150).

Vsak pesnik priznava neko zaporedje resničnega. Zato je treba upoštevati, kako sam opredeljuje bistveno in nevažno v tem resničnem in kaj je izbral za svojo najglobljo resničnost, če hočemo spoznati tudi zaporedje samo. V *Lučeh na severu* je Kocbek razvil celoten nazorski red o predmetni stvarnosti. Zato njegov pogled na predmetnost in na kozmos odkriva tudi izrazito nazorsko potezo. Kocbek in nekateri drugi predstavniki idealistične nove stvarnosti so priznavali predmetnost, to pa niso bili subjektivni idealisti takšne vrste kot nekateri ekspresionisti. Ko so predmetom priznavali, da so, so v njih odkrivali tudi »duhovno bistvo«. Kakšno je bilo to novo doživetje in priznavanje predmetnosti, naj pokaže nekaj Kocbekovih zgledov.

— Predmeti v sobi me nepremično gledajo... Vidim drevesa, kako so od prijetnosti odprla oči in jih znova zaprla... Kladivo je obstalo na kamnu, njegova štirioglasta glava je topla. Zdaj me gleda kakor pametna žival... In potem strmim v odkritje: Da sem odkril dušo dežnika... Ljudje spe, snov pa bedi... Uho mi rajši posluša, kakor oko gleda... ugodnost kota ga podpira... napetost jasnosti popušča... vidim napon, ki podpira podobo zidovja... jasnost ozračja pada na hiše in trge...

Pesnik je priznal predmetom duhovne lastnosti in življenjske funkcije. Toda pri tem je ravnal bistveno drugače kakor pesnik, ki personificira, da bi se nazorneje izrazil. Odkrival je mitična ozadja predmetov in se potapljal v njihovo misterioznost. Med seboj in predmeti je vzpostavljaj zvezo v smislu tajnih correspondences. Poseben znak mitiziranih predmetov pa je tudi ta, da jih pesnik osamosvaja v iracionalne subjekte. Nenadoma stojimo pred samogibnimi telesnimi deli in predmeti. Pesnikov »jaz« oziroma lirski subjekt opravlja samo še vlogo opazovalca in »beleži«, kako delujejo telesni deli in predmeti kot »bitja za sebe«. In celo abstrakta so v idealistični novi stvarnosti bitja za sebe (jasnost, pokojnost, tihota, itn.).

Po razodetju predmetne duhovnosti se je znašel pesnik v povsem novih bivanjskih koordinatah in jih je samo takole opredeljeval: »Nevidna grandioznost me spaja z vesoljnim bitjem... Zopet sem trčil na Goethejev stavek: »Ich lebe sehr diät und halte mich ruhig, damit die Gegenstände keine erhöhte Seele finden, sondern die Seele erhöhen...« Velika prostranost svetlo biva in vase vabi... Krčevita divjina predmetov me navdaja s prijetnim srhom... Bitnost živi kakor pametna žival, dvignil sem se in ji počasi sledim...« Toda v bivanjskem položaju predmetov je odkril pesnik tudi osamljenost in tesnobo: »Jokal bi nad sleherno zapuščenostjo predmetov in zapuščenostjo živali... Zdaj šele vidim to, kar nam je dano v tolažbo. Vidim goloba na oknu, kako je postavljen v svoj red. Gledam mizo in ne morem odtrgati pogleda od nje. Ura bije s pri-tajenimi zvoki. Sunt lacrimae rerum. To je skrivnost, to je moja ljubezen, to je moj mir. Med predmeti hočemo bivati in z njimi iti v raj.« (*Luči na severu*, DS, 1932 in *Krogi navzgor*, DS, 1934.) Resnično, vse to se lepo ujema z Rimbaudovim občutjem: »La vraie vie est absente. Nous ne sommes pas au monde.«

Način, kako je Kocbek občutil stvarnost, odkriva seveda tudi voljo po potrjevanju samega sebe. Iz občutja se je oblikovalo tudi spoznanje o osebnem položaju v svetu. V zapuščenosti predmetov in živali se je javljala zavest lastne odtujitve. V sklenjenosti s kozmosom in v bivanju med predmeti pa je dobival pesnik izvor moči za premagovanje odtujitve.

Novo razmerje med predmetnostjo in človekom si je prizadeval potemtakem tudi filozofsko poglobiti. Menil je, da so naši pojmi o materialnem svetu tako zmehanizirani, da se za njimi izgublja prava resničnost. »Le še malo se oznaka drži snovi, ki jo označuje. Ni več ime, resnično le še oznaka, egoistično poseganje v rast in umiranje snovi. Kdo misli resnično na čudežno zmes, ki ji pravimo kruh? Kdo se spominja resnično zemlje, dežja, zvezd in lesa? Hodim med tihimi drevesi in mislim, kaj ko bi se ves svet objektivnosti odtrgal od naših zmehaniziranih predstav in bi ostali ob njem brez spomina nanj... Nova abeceda nastaja. Nekateri predmeti so že pozabili svoje ime, toda predmeti sami niso prenehali obstajati... Človeka mika navsezadnje spoznanje le nekaterih gotovosti, ki ne spadajo niti v znanost niti v umetnost, marveč v preprosto življenje.«

Na tako pojmovanje resničnosti je vplival tudi Chestertonov roman *Večni človek*. V njem je opazil Kocbek »magični aspekt resničnosti«, »misteriozni aspekt sveta«, ki se mu je pridružilo še razmišljanje. Chestertonu je postala preprosta resničnost simbolična in skupen izraz za stil njegovega romana je »veličastni supranaturalizem« oziroma »mistični realizem«. Hkrati pa je opisal Kocbek tudi Chestertonov in obenem tudi svoj dvojni vidik resničnosti: »To je svoboda do nature, ki je njena sila v neprestani nenadnosti in novosti celotne danosti, dokler se natura ne izlušči kot samostojen in samosvoj pojav. Pravi, da sta ga zaporednost fizičnih pojavov in njih neprestano drugačna čudovitost privlačevali že kot otroka in da je od teh pojavov začel strogo ločevati svet logične in matematične urejenosti. Ta dvojnost, resničnost statičnega in določenega ter dinamičnega in nedoločenega sveta, je Chestertonovo osnovno spoznanje, ki je iz primitivnega spoznanja dozorelo v veličasten supranaturalizem.« (Edvard Kocbek, *Chestertonov Večni človek*, DS, 1932, 61.).

Kocbekovo supranaturalistično miselnost pa so dopolnjevali tudi drugi evropski misleci in pesniki. V Berlinu je študiral približno takrat, ko sta izšli pesniški zbirki *Anthologie der jüngsten Lyrik* (1929) in Oskarja Loerkeja *Atem der Erde* (1930), temeljni pesniški deli nemške idealistične nove stvarnosti. Ko je v letih 1931—1932 študiral v Franciji, se mu je odprla francoska literatura o zemlji, Ramuz, Giono, Bordeaux in drugi, o tem je poročal v Domu in svetu leta 1932 (*Pismo iz Francije*, str. 420). Od leta 1932—1935 je začel duhovno rasti tudi skupaj s francosko personalistično revijo *Ésprit*, tedaj s teorijo o revoluciji kot izrazito individualni, osebni potrebi in »napetosti«. Medtem se je seznanil tudi že s krščanskim eksistencializmom, s Kierkegaardom, Jaspersom in morebiti tudi že nekoliko s Heideggerjem in Hartmannom. Njegovi povzetki francoske zamisli o personalistični revoluciji (*Pogled na novo gibanje francoske mladine*, DS, 1935, 253) izražajo njegovo tedanje zблиževanje s krščanskim eksistencializmom in pojasnjujejo deloma tudi njegovo občutje predmetnosti.

Bivanjska »napetost« in »tesnoba« sta bila bolj ali manj nova filozofska izraza v slovenski publicistiki o ontoloških vprašanjih. Kocbek ju kajpada ni uveljavljal samo publicistično, marveč tudi kot lirski motiva. Tesnoba naj bi izvirala zlasti iz tega, ker se mora človek svobodno usmerjati v nekakšno vezanost sveta, ki »je sklenjen in resničen« okrog njega. Tine Debeljak je dobro opredelil nazorske izvore Kocbekove pesniške tesnobe, ko je zapisal: »Realnost in usodnost, to je šele realnost vsake stvari, ki jo Kocbek dojema s čudovito razvinitimi čuti v vsej polnosti« (Tine Debeljak, *Sodobna slovenska lirika*, DS, 1934, 199).

Zaradi takšnega razmerja med filozofijo in težnjami v poeziji je Anton Trstenjak v študiji *Filozofija »smrtonosne bolezni«* (Čas, 1939-40, 50) upravičeno vzporedil težnje idealistične nove stvarnosti s prviniami eksistencialistične filozofije in zapisal, da »eksistenčna filozofija... pomenja na področju duhovnih ved nekako isto, kar nova stvarnost v pesništvu.« Ta vzporeditev se mu je zdela možna zaradi tega, ker sta se nova ontologija in nova stvarnost v pesništvu srečavali v nekaterih važnih nazorskih točkah. Obe sta zagotavljali prepad med bitjem in mišljenjem, zagovarjali eksistenco pred esenco in obe sta videli »pravo bit v transcendenci«, tedaj v mejah, ki niso dostopne razumskemu spoznanju. Obe ste razširjali vero v mejnih situacijah, slepem tveganju in drznih skokih v transcendenco. Kocbekov verz »na meji večne groze sladka smrt stoji« je zelo določno opredeljeval eno izmed metafizičnih mejnih situacij, torej

Jaspersovo miselnost, da so v človeškem bivanju položaji, ki spravijo človeka »iz gole situacije v svetu ... tako rekoč na rob sveta, na mejo, na metafizično skrajnost, ki meji že na drug, transcendenten svet« (Anton Trstenjak, prav tam).

Ob izidu pesniške zbirke *Zemlja* (1934) je pisal Vodnik, da je prinesla Kocbekova lirika tisto stilno in vsebinsko diferenciacijo, »ki se je v zadnjih letih izvršila v mladem rodu in ki pomeni preusmeritev od skrajnega spiritualističnega ekspresionizma k poduhovljeni stvarnosti.« S Kocbekom se je »naša lirika vrnila k objektivnemu življenju.« Kocbekovo liriko je imenoval tudi »stilna varianta duhovnega realizma.« Prvo stilno varianto duhovnega realizma je ustvaril Anton Vodnik in jo označuje skrajni spiritualizem, druga je Kocbekova, obe pa izvirata iz »metafizične ideje o duhovnem izvoru in namenu življenja«. Izhodišče Kocbekove pesmi je zemlja, le da »ni gledana niti naturalistično niti impresionistično, marveč realistično-metafizično«. Vodnik je zavzeo opisoval, kako se v tej poeziji razodeva svet. »Vsi predmeti, bitja in kretnje se razodevajo tukaj v svoji snovni in duhovni bitnosti ... v njihovi metafizični resničnosti.« *Zemlja* ni »naturalistično-panteistična himna prirodi«, saj je predmetnost v njej upesnjena po krščanski ideologiji kot dodatek človeku. V Kocbekovi poeziji vlada potemtakem antropocentrična miselnost oziroma »biocentrična metafizika« (Kocbekov izraz). Uveljavlja nazor o »duhovni bitnosti« predmetov in njihovi »metafizični resničnosti«. V težnji, ki jo je izrazil Kocbek v *Lučeh na severu* z besedami »med predmeti hočem bivati, jih spremljati in z njimi iti v raj«, je čutil Vodnik tudi vpliv srednjeveške poezije Frančiška Asiškega ter sorodnost s sodobnim francoskim pesnikom Francisom Jammesom. Ta težnja pa je bila močno sorodna tudi z nemško idealistično novo stvarnostjo.

Z mislijo, da je vrnil Kocbek slovensko povojno poezijo k »objektivnemu življenju«, se je pridružil Vodnik miselnosti enega dela evropskega izobraženstva, zlasti katoliških pesnikov, ki so najbrž tudi pod Hamsunovim vplivom gojili moderno rusojevstvo. Pot do objektivnega življenja je zanje potekala tam, kjer se človek odtrga od civilizacije in beži iz vsega modernega v vse »prvotno« in v srednjeveško krščanstvo. Civilizacijo in fizikalnost so strogo ločevali od narave, ljudi in živali. In Vodnik je našel v Kocbekovi poeziji potrdilo o takšni pristni, prvobitni »naravi«, ta lirika je zatajevala »sodobno civilizacijo, racionalizem in mehanično pojmovanje sveta« in napotovala v »resničen svet, med ljudi, živali in stvari«. Kocbek je našel v ritmu vesoljne narave »zadnji, najgloblji smisel življenja, preprosto bistveno in sveto objektivnost ... Od tu se zanj odpirajo vse poti: vase, k stvarem, k človeku in k Bogu« (France Vodnik, *Obrazi novega rodu III — Edvard Kocbek*, DS, 1955, 68).

Filozofski aspekt resničnosti v Kocbekovi poeziji, kakor ga je opisal Vodnik, ustreza znatni plasti te poezije. Če pa je dalo približanje »k stvarem, k naravi in k Bogu« tudi že možnost za sklep, da se je vrnila slovenska lirika k objektivnemu življenju, je vsekakor vprašanje. Če je namreč tako približanje že tudi znak za objektivno liriko, potem je bila objektivna tudi slovenska religiozna ekspresionistična lirika, saj je šla tudi ta vsemu spiritualizmu navkljub »vase, k stvarem, k človeku in k Bogu«. Razen tega novo »objektivno življenje« v *Zemlji* ni nič manj mehanično kakor »civilizirani svet«, temveč je samo preprosteje mehanično. Bivati ob predmetih, potapljati se v tajni red občestva, doživljati zemljo kot mistično mater, vse to je nekakšna mehanika in dinamika lirskega subjekta. Poleg tega je v *Zemlji* dovolj iracionalnega beganja

nekam »drugam« in »nazaj domov«, to pa pomeni pač k »zemlji« in v transcenden-
denco. Zato ostaja kajpada močno odprto vprašanje, ali je mogoče uporabljati
za tako poezijo izraz realistična (v filozofskem in stilnem pomenu) in »na-
predna« (v socialnem smislu). Zlasti zanimivo je vprašanje, ali bi mogla postati
takšna »objektivna« lirika duhovna sila, v kateri bi bralec našel harmoniza-
cijsko utešitev. Kaj je mogla povedati »odtujenemu« človeku? Integracijska
volja poteka v *Zemlji* večidel zunaj stvarnih zgodovinskih zvez, zunaj osebne
sprepletlosti z družbenimi naspotji. Nazor, da se je človek odtujil predmet-
nosti in se zato zgublja, in iz tega nazora izvirajoče geslo »nazaj k zemlji, k
stvarim in k Bogu« sta zatajila človekovo družbeno odtujitev in bistveno
zmanjšala možnost, da bi se razdvojeni ekspresionistični človek dvajsetih let
lahko pomiril. Zlasti pa ta nazor ni bil realističen, zato tudi ni mogla biti rea-
listična tudi lirika, ki je nastajala v duhu tega nazora. Vodnika sta navdušila
supranaturalistična ideja in idealistična predmetna filozofija v Kocbekovi po-
eziji, premalo pa je upošteval vprašanje, koliko je bila ta lirika realistična in
objektivna z vidika zgodovinske psihologije.

In kako je z domnevo, da je pomaknil Kocbek poezijo k »objektivnemu
življenju«, s čisto predmetnega stališča? Ali je do kraja upravičena s stališča
prve stilne variante slovenskega »duhovnega realizma«, tedaj s stališča Vod-
nikove poezije?

Ob zbirkah *Žalostne roke* in *Vigilije* Antona Vodnika ne moremo zatajiti,
da se še tako poduhovljajoči pesniki niso mogli povsem iztrgati iz predmetnosti
in so morali uporabljati predmete za ustvarjanje svojih še tako poduhovljenih
podob. Seveda so vsi pesniki »uklenjeni« v predmetnost in se po njej sporočajo.
Toda tukaj nas predvsem zanima to, da uporablja Vodnik predmete mnogokrat
v njihovih stvarnih razsežnostih in pomenih, da se kljub svojemu spiritualizmu
ni branil zapisati verzov, kot so: o pticah pod nebom / o lilijah na polju; rože
zato rasto / da jih vidim. Tudi pojmov okno, soba itn. ni obremenil z ničimer
in so ponekod ostali v svojih konkretnih funkcijah. Z eno besedo, predmetnosti
ni v celoti spiritualiziral. Resnica pa je tudi, da šestokrat ni ohranil objektivnega
razmerja do predmetnosti. Roka je v njegovi pesniški interpretaciji spremenila
svojo substanco in nenadoma ni več roka, temveč je »žalostna roka«, poduhov-
ljena roka. Predmete, telesne dele in abstrakta je Vodnik včasih že zmitologiziral
in jih osvobodil v samostojno delujoče subjekte:

sta se najini roki iskali,
druga drugi rožo dajali;

skrivnost ... se vrne
in v meni si izkoplje
ozki grob.

V dlani, ki se nad cvet je sklonila,
se je bolelost zganila.

Druga stilna varianta »duhovnega realizma« je vsekakor bolj odprla verz
predmetom kakor ekspresionizem dvajsetih let. Toda tudi tukaj je bil predmetni
interes v resnici duhovni interes in se je zaključeval v spoznanju, da lahko
dosežeš v posvečenih oblikah predmetnega sveta tisto, česar ni mogla dati

ekspresionistična vizija o religiozno-duhovnem kolektivu: harmonijo. Vendar nas vpogled v Kocbekovo poezijo prepriča, da je ta novi vidik stvarnosti pesnika pomirjal le toliko, kolikor je na dnu njegovega eksistencialističnega občutja snovala krščanska inkarnacijska miselnost.

Če je ekspresionist bolj poduhovljal, je njegov naslednik, »duhovni realista«, odkrival duhovnost v predmetih, nekakšne samostojne »osebke«, in jih tako poskrivnostil. Iracionalizacija predmetnega sveta se je razbohotila do skrajnosti. Predmeti so tukaj zamaknjeni, med njimi obstaja duhovna igra in posebno duhovno korespondiranje. Vrč je sedaj »sam iz sebe trden in z zaprtimi očmi mirno moli v negotovost«; v popoldanskem miru se »igračka zaziblje na globokem sozvenenju, soglasje predmetov leži pod njo in ji družno pripeva«. Predmeti so se napolnili z misterijem, stopili so v kozmični smisel oziroma v njih pošumeva kozmični smisel kot neka skrivnost. In če pomislimo še na pesmi, v katerih Kocbek čisto stvarne prizore v zaključnih verzih nenadoma poskrivnosti, potem se moramo še bolj strinjati z Jakobom Šilcem, ki je zapisal, da je Kocbekova lirika močno pomnožila iracionalni in mitološki element v slovenski poeziji. Kakor v religioznem ekspresionizmu, je potemtakem tudi v idealistični novi stvarnosti zavestni jaz slabel zaradi vdiranja iracionalnega mitičnega ne-jaza.

Katoliški kritiki in esejisti izraza novi realizem niso uporabljali, izraz nova stvarnost pa so od leta 1926 naprej dopolnjevali in ga izmenjavali še z naslednjimi termini: metafizični realizem, novi predmetni idealizem, nova stvarnost metafizičnega realizma, duhovni realizem, novi idealistični realizem, mistični realizem, napredna stopnja ekspresionizma, poduhovljena stvarnost, sintetična umetnost in pomirjeni ekspresionizem. »Dopolnilni« pojmi so še naslednji: »idealistični ali etični realizem«, »novi, metafizični realizem«, »novi, kozmični realizem«, »duhovno-realistična umetnost«, »nova metafizično-realistična umetnost«. Z atributom »novi« in »nova« so se nakopičila še druga določila. Termin se potemtakem ni mogel izčistiti, kaže pa enotno voljo po takšnem realizmu, ki bi moral biti krščansko-duhovno zasnovan.

Goščava stilnih izrazov za idealistično novo stvarnost se je širila sprva povsem neovirano. Še kritiki svobodomiselnega nazora so ji delali prostor. Josip Vidmar je leta 1930 npr. domneval, da je »veristični realizem preizkušen... in kot idealna umetniška oblika zavržen«. Nekoliko resolutno je celo trdil, da zahteva in išče »sodobni okus... novo prosvetljenost in preduhovljenost življenjske snovi. V realizmu in naturalizmu zatrta fantastika priglaša svoje pravice« (Josip Vidmar, *Literarne kritike*, Ljubljana 1951, 441). Takšno stališče seveda ni moglo motiti ideje o »novem, metafizičnem realizmu«.

Teoriji idealistične nove stvarnosti in njeni zmerom glasnejši misli, da razvija idejo pravega in še nedoseženega realizma v književnosti, se je prvi uprl Ivo Brnčič. V članku *Razgledi v liriki* (LZ, 1935). V njem je razčlenil Kocbekovo *Zemljo* in je o realizmu v poeziji in o realizmu *Zemlje* pisal med drugim takole:

Da je lirika te vrste dobila »vzdevek realizem«, lahko služi samo »kot dokaz, v kakšni meri se v naših nezdravih, nejasnih kulturnih razmerah različijo pojmi in mešajo merila, kako je del naše kritike prav temeljno napako naše literature, namreč strah in beg pred stvarnostjo, skoraj uzakonil in jo povzdignil v vrlino in obliko«. Zavrnil je mnenje, da bi imela *Zemlja* lastnosti realizma, in trdil, da gre v njej še zmerom za »isti odnos do realnega sveta«, predvsem pa za isto svetovnonazorsko podlago oziroma vizijo sveta kakor v ekspre-

sionistični fazi »duhovnega realizma«. Ne more biti realistična taka poezija, ki je večinoma odtrgana od »vitalnih problemov dandanašnjega človeštva«. »Pravi realizem išče probleme dejanskega človeka; Kocbek pa pred njimi beži... Njegov 'realizem' se izživlja edinole na vnanji prirodi in vaški pokrajini, tu pa tam bežno na človeški podobi kot vizualnem objektu«. Realizem pa ne more biti prikladna oznaka za to poezijo še zato, ker je pesnikov odnos do vasi in pokrajine »docela estetski, artistski in intelektualski«.

Danes več ne moremo soglašati z nekaterimi sodbami, ki jih je napisal Brnčič na račun dela slovenske ekspresionistične poezije. Še danes pa velja njegova misel, da se »s Kocbekom naša katoliška lirika ni povrnila v stvarnost, temveč kvečjemu v predmetnost« in da je *Zemlja* še zmerom »misticizem z nekaterimi podobami iz objektivnejšega predmetnega sveta«.

Na stilno majavost izraza nova stvarnost je leta 1936 opozoril tudi Bogomil Fatur. Menil je, »da se kaže v naši literarni kritiki in esejistiki nasploh očitna potreba temeljite revizije zadevnih terminov, njih pojmovanja in poimenovanja, določitve njihovih obsegov in pomenov; kajti to, kar danes del naše mlajše esejistike označuje kot novo stvarnost, kot novi realizem, oziroma bolj previdno in bolj tendenčno kot »duhovni realizem«, kot »metafizični realizem« in podobno, v bistvu za naš pogled še vedno ni nič drugega kot samo temperirana stara nestvarnost, prerojeni ekspresionizem...« (Bogomil Fatur, *O sodobni slovenski liriki*, Sodobnost, 1936, 296). Brnčič in Fatur sta soglašala, da je tako teorija kot pesniška praksa idealistične nove stvarnosti omejila človekov družbeni razpon na skrajno majhno mero (Kocbek, *Tovarniške pesmi*) in da je bila predvsem »določeno svetovnonazorsko nastrojenje in hotenje«, ki je poetu omogočalo, da si je v predmetnosti iskal analogije za to nastrojenje.

Ob takšnih ugovorih je France Vodnik še enkrat razložil smisel in bistvo nove stvarnosti (F. Vodnik, *K novi stvarnosti*, Dejanje, 1938, 81). Hkrati je želel odgovoriti tudi tistim, ki niso hoteli razumeti, da med ekspresionizmom in idealistično novo stvarnostjo ni nastopilo bistveno nasprotje. Sedaj je predlagal, naj bi namesto izraza »nova stvarnost« rabili izraz »nova resničnost«, poleg pojma »idealistični realizem« pa še pojem »etični realizem«. Da bi zmanjšal moč Brnčičevih in Faturjevih ugovorov, ki sta v številnih terminih za isto stvar upravičeno domnevala zamegljevanje realistične stilne formacije, je menil, da konec koncev ni važno ime, pač pa stvar sama. Zato je pač lahko privzel še izraz »sintetični realizem« Františka Šalde. Toda tudi novi terminološki predlogi so pokazali, kako negotov je ostajal na moč spreminjasti pojem »realizma«, ki v praksi ni želel podajati toliko zgodovinske realije kolikor mite, kakor je to potrdil tudi Jakob Šilc s svojo analizo tega »realizma«.

V prvi polovici tridesetih let se je večji del slovenske književnosti usmeril po poteh novega realizma oziroma socialnega realizma, Božo Vodušek pa si je izbral pesniški način, ki bi ga pač najlažje poimenovali z izrazom radikalna nova stvarnost.

Omenili smo že, da se je F. Vodnik upiral izrazu »novi realizem«. Najpoprej (1929. leta) je mislil, da pomeni ta izraz »povratek v dobo umetniškega utilitarizma na Slovenskem«. »Metafizični realizem pa naj bi nakazoval popolnoma drugačno pot, saj stoji »onstran vsakršne koristnosti in racionalistične idejnosti ter noče služiti nikomur, razen Duhu in Besedi (ob Kocbekovi *Zemlji*). Za geslom novi realizem je slutil tudi družbeno-politične tendence. In ko je leta 1938 pisal, da spiritualistična skrajnost ni zajela vsega »bistva in resnice«, a je bila po-

trebna »kot reakcija na materializem prejšnjega stoletja«, je menil, da »ni pravilno govoriti danes o ‚novem realizmu‘, ker ta ni povratak v nekdanji realizem oziroma naturalizem«. Ponovil je opredelitev iz prejšnjih let, da je ‚nova resničnost‘ »le nadaljnja stopnja ekspresionizma, le da skuša dojeti življenje v njega celotnosti, v njega majhnih in velikih stvarih«. Ob tej priložnosti je pisal tudi o renesansi »nekdanjega naturalizma«, ki jo povzročajo književniki in filozofi »zlasti iz ateistično in humanistično namerjenega sodobnega socializma. Znova postavljajo nekateri pisatelji tezo, češ da bodi umetnik znanstvenik in da je človek ne sicer produkt narave, kakor je učil nekdanji naturalizem, pač pa produkt gospodarskih razmer in materialnih zakonov, torej se znova zanikava njegov duh. Gotovo je, da ta naturalistična obnova nima nič skupnega z novo stvarnostjo idealistične smeri. A nedvomno je, da ima bodočnost le tisti realizem, ki upošteva človeka, kakršen je, ne samo duha, a tudi ne samo telo, marveč oboje, telesno duhovna enota« (F. Vodnik, *K novi stvarnosti*).

Leta 1938 je še enkrat označil to, kar je sedaj imenoval »novo stvarnost idealistične smeri«, kot izrazito protitež realizmu in naturalizmu. »Književnost se je obrnila zopet k naravi, a ne v smislu nekdanjega realizma ali celo naturalizma, ki sta verovala v absolutno naravo in priznala edinole vidni oziroma čutni svet... Povojni spiritualizem je bil samo nujna reakcija na tako pozitivistično gledanje na življenje. A že tedaj se je poudarjala potreba novega, metafizičnega realizma (Križ na gori, II, 122), kjer naj bi se skladno ujemale zunanje in notranje življenje... Ta preobrat je viden predvsem v naši novi prozi, ki iz večine celo podlega nasprotni skrajnosti in se razvija v smeri nekakega novega naturalizma...« (F. Vodnik, *Prevrednotenja*, Dejanje, 1938, 185). In ko je v članku (*Prevrednotenja*) interpretiral razvoj slovenske poezije z vidika pesnik in pokrajinska narava, je ugotavljal, da se je nova poezija resnično »obrnila zopet k naravi, a ne v smislu nekdanjega realizma ali celo naturalizma (beri: impresionizma), ki sta verovala v absolutno naravo in priznavala edinole čutni svet... Pesniški realizem, ki se poraja, potemtakem ne izključuje metafizike življenja, le da jo odkriva tudi v pojavih vnanjega sveta«.

Takšna predstava o naravi pa ni gradivo, iz katerega bi lahko rasel pesniški realizem. Meje med pokrajino in predmeti v njej ter med človekom pač obstajajo in jih ne more odpraviti nobeno »doživetje sinteze«. Nerazumljivo ostaja tudi vprašanje, zakaj naj bi bil impresionistov predmetno-svetlobni vtis umetniško in človeško manj vreden kakor pa pesnikova sinteza s kozmosom, ki mu je nadet še mistični značaj. Kako daleč bi lahko privedla vera v absolutno moč duhovnega realizma, kaže tudi misel, da je »umetnost naturalizma in impresionizma poznala samo zunanji svet in upoštevala le človekovo nagonsko stran«, tedaj misel, s katero je možno izenačiti tako različne tekste, kakršna sta Murnova pesem *Sneg* in Govekarjev roman *V krvi*.

V članku *Prevrednotenja* pa so problematične še nekatere misli. Takšna je zlasti trditev, da so se nekateri potegovali, naj bi se slovenska literatura vrnila na položaj realizma iz 19. stoletja oziroma da so nekateri želeli obnoviti naturalizem, »nekdanji pozitivistični realizem z njegovo vero v absolutno naravo in deterministično usodo človeka iz nje in v njej«. Revija *Književnost* je sicer res objavila ugodno oceno Zolajevga naturalizma (Bratko Kreft, *Literarne beležke: Ob petdesetletnici Germinala*, *Književnost*, 1935, 179). Vendar je razumljivo, da se ni upiral takemu naturalizmu, ki se ni napajal iz moralnih plitvin meščanskega življenja, ampak je bil etično resnoben in socialno revolucionaren.

In drugič: Vladimir Pavšič je sicer res vzporejal metodo realističnega pisatelja z znanstveno metodo (Vladimir Pavšič, *Ivo Brnčič — Med štirimi stenami*, LZ, 1937, 158), vendar v tem smislu, da mora pisatelj, ki hoče oblikovati snov realistično, poznati dušo sodobnega človeka in njegov družbeni položaj, če želi, da bo njegova umetniška resnica o človeku avtentična. Realistu je človek zanimiv predvsem v »praktični življenjski podobi«, tedaj v dejanjih, v stvarnih odnosih z ljudmi, ne pa kot izrazit duhovni samotar, ki hoče biti povrh še bitje iz transcendence in lahko kot tako bitje korespondira z zapredmetnimi mitološkimi skrivnostmi.

Nevarnost, da bi se kdo vendarle utegnil vrniti na preraščene položaje, je premagoval Vodnik z mislijo, da bo zmagal v prihodnosti le tak realizem, »ki upošteva človeka, kakršen je, ne samo duha, a tudi ne samo telo, marveč oboje, telesno duhovna enota«. Priznati pa moramo, da iz celotnega pogleda na človeka ni nikjer in nikoli zrasel »metafizični realizem« in »mistični realizem«, s katerim je npr. Berdjajev izenačeval svojo vizijo vodečega realizma, ampak je iz celotnega pogleda na človeka rasla vselej le prava realistična umetnost. Sicer pa je bil strah, da bi se književnost vrnila na položaje 19. stoletja, povsem neosnovan. Tudi če pristanemo samo na dialektiko znotraj umetnosti same, kakor jo je priznaval Vodnik, ko je pisal o dveh razvojnih stopnjah »duhovnega realizma«, zlasti pa če vemo, da razvoj materialne baze prinaša s seboj tudi bolj ali manj ustrezne spremembe duhovnih form, med katere spada tudi umetnost, potem se nobena umetnostna smer ne more izenačiti s kakšno prejšnjo. O problemih 20. stoletja na Slovenskem in drugod po Evropi ni bilo več mogoče govoriti z jezikom in stilom 19. stoletja. Brnčič, Fatur, Vladimir Pavšič, Kreft in drugi so enako odločno kot F. Vodnik odklanjali književne tekste, ki so ostajali na površini pojavov, pri slučajnem in pri manj značilnem. Z eno besedo, v tridesetih letih ni nihče zagovarjal načela »nazaj«, zlasti pa ne nazaj k naturalizmu. Če pa so videli nekateri v realistični ustvarjalni metodi posebno razvito sredstvo in pot do resnice o človeku kot zasebniku in kot družbenemu bitju, ta vidik ni pomenil nikakršne absolutne obnove »starega«, marveč samo opozorilo na umetniško-izrazne vrednote pozitivne tradicije.

Teorija idealistične nove stvarnosti je v tridesetih letih rodila zmerom več pesniških sadov. Vidike predmetnosti so povzemali iz *Zemlje* mlajši pesniki, med njimi tudi Severin Šali. Kakor je zapisal Vodnik, je Šali opazoval predmete z vidika večnosti in ustvaril nekatera »poduhovljena pesniška tihožitja« (F. Vodnik, *Severin Šali*, Dejanje, 1940, 384). Po njegovih nadaljnjih oznakah je Šalijeva pesem tudi močno iracionalna, v ljubzenski pesmi roma v »Neznano«, se naslanja »na neki drugi svet«, kjer naj bi zaživel vse zemeljsko v svoji »pravi podobi«. Seveda, na tej poti postane »resnično pri Šaliju neresnično«. Pri Šaliju predmeti često oživijo, kakor npr. Kocbekovo »kladivo« v prozi Luči na severu. Tudi Jože Kastelic je opazil popredmetno Šalijeve pesmi in zapisal, da je »v teh predmetih namreč še spet skrito svojevrstno polno življenje«, npr v pesmih Molitvenik, Violina in v drugih (J. Kastelic, *Severin Šali — Slap tišine*, DS, 1940, 495).

Pesniška metoda idealistične nove stvarnosti se je počasi obračala v maniro. Predmetnih meditacij oziroma »pesmi-objektov« je v drugi polovici tridesetih let vzniklo lepo število. Iz lirike so se meditacije o predmetih razširile kasneje tudi na prozo (Emilijan Cevc, *Preproste stvari*, Ljubljana 1944).

France Vodnik je našel ta vpliv tudi pri Božu Vodušku in ga označil za maniro, »ki vodi dosledno v oblikovni in stilni artizem« (F. Vodnik, *Obrazi novega rodu — Božo Vodušek, Dejanje*, 1940, 193). Ne glede na to, ali ustreza stvari ali ne, nam dokazuje ta opomba, da Vodniku idealistična nova stvarnost ni pomenila neke dogme, zaradi katere bi pesnik smel in moral izgubljati svojo osebnost. To nadalje pomeni, da mu le delno uresničen teoretsko estetski ideal ni zaustavil kritične besede zgolj in samo zato, ker ga je kdo vsaj delno uresničil. Nekaj drugega pa je njegova negacija manirizma, v katerega naj bi ponekod preraščala idealistična nova stvarnost v poeziji Boža Voduška. Ta negacija je problematična zavrlo tega, ker je Voduškov »odčarani svet« namreč toliko odčaran, da v njem ni nič prostora za skrivnostne sinteze pesnika in kozmosa oziroma predmetnosti in nič prostora za mite, tedaj za duha idealistične nove stvarnosti. Filozofsko-spekulativnega spora v človeku Vodušкова lirika ne izmirja z naravo. Pravilno jo je označil Janez Remic, ko je zapisal, da se ta lirika ni razvila v »sintetični realizem, ker je izgubila mistični, začarani svet« (Janez Remic, *Božo Vodušek — Odčarani svet*, DS, 1940, 365). Kdor bi hotel iskati vzporednico za Voduškov poezijo zunaj slovenskih nazorskih in stilnih struktur, bi jo našel zlasti v nemški radikalni novi stvarnosti, tedaj v tisti nazorski in stilni formaciji, ki je v Nemčiji odpravila ekspresionizem (Glej tudi Lino Legiša, *Poezija odčaranega sveta*, Dialogi, 1965, 155). V primerjavi s slovensko idealistično novo stvarnostjo, ki se je v pesniški praksi odpovedala spopadom z družbo, pa odlikuje njegovo poezijo tragizem meščanskega intelektualca in upor pesnika, ki je imel moč. da se je spopadel s psihologijo in moralo svojega okolja in s samim seboj kot s posledico tega okolja.

Sklep

Slovenska idealistična nova stvarnost se je razvila v pesniški praksi in kot književna ideologija v tridesetih letih. Kar so o njej povedali France Vodnik in njegovi oponenti in kakor je realizirana v poeziji in prozi, priča, da je bila niansirani podaljšek religioznega ekspresionizma, niansirani v tem smislu, da je verz in pripovedni stavek bolj odprla predmetnosti. Predmetnost pa je zasnovala mitično, enako tudi razmerje med človekom in predmetnostjo. Zaradi takšnega razmerja med subjektom in objektom je slovenska idealistična nova stvarnost še najbolj sorodna idealistični veji nemške Neue Sachlichkeit, primerjati pa jo je možno in ji iskati pobude tudi v obnovljenem rusojevstvu nekaterih tedanjih evropskih literatur. Poleg krščanske podobe sveta je njena filozofska podlaga tudi personalistična in eksistencialistična filozofija.

Ideologija idealistične nove stvarnosti je nasprotovala realizmu, naturalizmu in impresionizmu, kakor jim je nasprotoval tudi ekspresionizem. Ekspresionistični spor med duhom in materijo pa je poskušala razrešiti tako, da je hotela človeka harmonizirati s kozmosom in predmetnostjo, ni pa iskala zanj družbene harmonizacije. To je bila vsekakor lažja rešitev iz tesnobe in razdvojenosti. Mnogo preprosteje in udobneje je namreč pojmovati življenje in svet kot večno bit in iracionalno skrivnost, kot nekaj nedoganljivega, in tak svet in življenje umetniško razlagati, kakor pa obvladati negotovo in s sto problemi bojujočo, razvijajočo in preobrazujočo se družbo v vseh individualnih odnosih, spopadih in dejanjih njenih ljudi. Pohod v pokrajino in k predmetom, k pesmi-objektu in liriki predmetov je zato hočeš nočeš še zmerom izražal močno nemoč in deziluzijo nad človekom.

Književni ideologiji idealistične nove stvarnosti bi potemtakem težko pripisovali značilnejše zasluge za preobrat slovenske poezije, proze in dramatike konec dvajsetih in v začetku tridesetih let v realizem. In če je zapisal France Vodnik leta 1931 zanimivo misel, da »le če je umetnost izraz življenja, more postati življenjeoblikujoči in usmerjajoči činitelj, more zajeti ljudske množice, jih voditi in oblikovati« (*Obrazi novega rodu*, DS, 1931, 97), potem »duhovni realizem« pretežno ni bil taka umetnost. Književno estetska misel, ki se je v tridesetih letih oblikovala v Književnosti, Sodobnosti in Ljubljanskem Zvonu, pa tudi ustrezna poezija, proza in dramatika, so razvile za realizem povsem drugačne kriterije, kakor pa jih je uveljavljala idealistična nova stvarnost. Večini sodelavcev omenjenih revij je pomenil realizem poleg stilne formacije tudi idejno-vsebinski sloj ter z nobeno tančico zagrnjene in povsem odprte poglede na naravno in družbeno življenjsko valovje. Pričakovali in iskali so kolikor mogoče avtentičen izraz in odsev tega valovja. Tako se je izoblikoval večji del slovenske književnosti v tridesetih letih iz stvarnih psiholoških silnic slovenskega kolektiva, iz njegove duhovne, socialne in nacionalne tesnobe. Iskalci »sintetičnega realizma« so hodili spričo takšnega razvoja po nekoliko obrobnihih poteh. V luči slovenskega realizma tridesetih let in realizma kot nazorske in stilne književne formacije sploh je postajala idealistična nova stvarnost oziroma »duhovni realizem« oziroma »sintetični realizem« vse manj tehtno in toliko manj sprejemljivo geslo, kolikor je realizmu že tako sintetična književna metoda, ki povezuje v umetniško resničnost človekovo individualno in družbeno plast, čustvo in razum, nagon in moralo, z eno besedo, vso raznolikost in hkrati enotnost nasprotij in soglasij človeške bitnosti.

Priznati moramo, da je imel France Vodnik kot književni kritik za ta realizem dovolj posluha in da mu njegov teoretski estetski ideal v kritiki ni stavil usodnih pregrad do nazorsko in stilno drugačnih umetnin.

Franc Zadravec

RAZGLEDI

INTEGRACIJA V NOVI ITALIJANSKI POEZIJI

(Giudici in Sereni)

Zadnji pojavi v italijanski poeziji bi dali prav sociologu, ki bi se hotel poglobiti v usodo in stanje pesnika, vključenega v sedanjo družbo. Jasno je, da ni ne v Italiji ne kje drugje več pesnika, ki bi se še zmerom zapiral v svoj slonokoščeni stolp; toda zanimivo je nekaj drugega: vrsta reakcij, ki jim je podvržen, živeč v nenehnem stiku s problemi in vsakdanjimi spremembami sodobnega sveta. Dve pesniški zbirki — med njunim izidom je komaj kak mesec razlike — sta to stanje dokončno opredelili z avtoritativnostjo, ki jo dolge izkušnje dajejo njunima avtorjema: Giovanniju Giudiciju in Vittoriju Sereniju.

Zbirka prvega, *Življenje v verzih* (Mondadori), se je prebila v finale nagrade Viareggio 1965 in so ji dodelili nagrado Carducci; na svojih straneh vključuje delo kakih desetih let, od gibanj prvih povojnih let, neorealizma in posthermetičnih tokov, do dobe, ki jo označuje revija *Officina* (1954—1955) in pomeni v nekem smislu prehod v ideološko in problemsko obdobje v novi