

## RECEPCIJA VZHODNO- IN ZAHODNOSLOVANSKIH LITERATUR NA SLOVENSKEM OD 1918 DO 1940 — SOGLASJA IN NASPROTJA

Predmet razprave so vzhodno in zahodnoslovanski pisatelji in literarna gibanja, ki tačas opazno odmevajo v slovenski literarni zavesti. Namen razprave pa je odgovoriti tudi na vprašanje, zakaj jih Slovenci tedaj tolikanj prevajajo in tudi študirajo. Pregled teh zvez kajpada ne išče slovenskih eklektikov ali kakršnega koli podrejanja slovanskim pisateljem, mestoma pa vendarle opozarja tudi na prepoznavne neposredne pobude, na pobude v literarni praksi, estetiki in kalistiki. Razprava se ravna po dialektični antinomiji, na kateri so po mnenju Jana Mukařovskega zasnovane vse velike umetniške in kritiške osebnosti: vplive sprejemajo, od njih pa se ne pustijo vsrkati in razosebniti.

The paper treats East and West Slavic writers and literary trends and responses to them in Slovenia from 1918 to 1940. The paper also attempts to answer the question of why Slovenes translated and studied this literature so intensively at that time. Naturally, the survey of these connections does not seek out Slovene eclectics nor does it point to subordination to non-Slovene Slavic writers, however, in some places it points up perceptible direct influences in literary practice and aesthetics. The approach here is dialectical antinomy on which — in Jan Mukařovský's view — all great artistic and critical personalities are founded: they are open to influences but do not allow themselves to become overcome and depersonalized by them.

**Uvod.** Slovenci so odprt in pozoren narod, ki rad sprejema kulturne vrednote, vsako individualizira na samosvoj način ter izide iz nje še bolj samosvoj. Geopolitična lega med romansko in germansko kulturo Slovence še posebej spodbuja za odprtost in hkrati zadolžuje za ustvarjalno samosvojost. Tenkočutna odzivnost na evropske literature in duhovne tokove ter poseben izbor iz njih označujeta tudi obdobje med 1918. in 1941. letom, ko nad večjim delom Slovenije preneha nemški jezikovni pritisk, naraste pa italijanski. Pozornost do germanskih in romanskih literatur se zaradi tega premika sicer ne zmanjša, močno pa se poveča do južno, vzhodno in zahodno slovanskih.

Predmet razprave so vzhodno in zahodnoslovanski pisatelji in literarna gibanja, ki tačas opazno odmevajo v slovenski literarni zavesti. Namen razprave pa je odgovoriti tudi na vprašanje, zakaj jih Slovenci tedaj tolikanj prevajajo in študirajo. Pregled slovensko-slovanskih literarnih zvez in medliterarnih procesov sicer ne išče slovenskih eklektikov, podrejanja in spremenljivosti pod vplivom slovanskih pisateljev, kdaj pa vendarle opozarja tudi na prepoznavne neposredne pobude, naj so prepoznavne v literarni praksi, ali pa v estetiki in kalistiki. Razprava se ravna po dialektični antinomiji, na kateri so po mnenju Jana Mukařovskega zasnovane vse velike umetniške in kritiške osebnosti: »vplive« sprejemajo, od njih pa se ne pustijo vsrkati in razosebniti.

Nacionalne odzivnosti na druge literature nemara ni dobro meriti s statistično metodo, ki natančno našteva vse prevode ter kritiške beležke in eseje o posameznih delih, pisateljih in literarnih gibanjih. Zanesljivejša je omejitev na najbolj relevantne, saj so edino ti merilo o vrednosti in smislu odzivnosti. Upoštevati je tudi, da odzivnost določajo tudi nazorske drže posameznikov in literarnih skupin, in še, da medliterarnih zvez ne oblikujejo le njihove idejno estetske težnje, ampak jih oblikujejo in določajo tudi vsakokratni mednarodni duhovni in družbenopolitični valovi, v obdobju med svetovnjima vojnama tudi takšne ideološke formacije, kot so stalinizem, nacizem in fašizem od zunaj ter velikosrbska hegemonija navznotraj.

Razprava je razčlenjena po stopnji odzivnosti na posamezne nacionalne literature, posamezne pisatelje, na literarna gibanja in na umetnostnoteoretska vprašanja in teme.

## 1 Ruska literatura

1.1 Od ruskih klasikov zavzema prvo mesto Fjodor Mihajlovič Dostojevski, kar je docela v skladu z njegovo tedanjo odmevnostjo v Evropi. Kritiki Josip Vidmar namreč končuje leta 1931 svoje razglede po *Bratih Karamazovih* tudi z mislijo, da je Dostojevski »v svojem ideološkem in fanatično pristranskem načinu genialen pojav, ki že petdeset let fascinira svet s svojo globino in psihološko tajnovidnostjo« (Beležke o Karamazovih, LZ 1931). Med fasciniranimi so tedaj tudi številni slovenski pisatelji in znanstveniki.

Posebna naloga slovenske literarne vede je raziskati pobude Dostojevskega na črti tistega slovenskega romana, ki je nabit z umsko snovjo in z zahtevno moralno in filozofsko problematiko. Med take romane spadajo *Abaddon* (1893) Janeza Mencingerja, ki je nabit z modroslovnimi dialogi o religiji, znanosti, politiki, socializmu in liberalizmu pa tudi o filozofiji; roman *S poti* (1913) Izidorja Cankarja, ki poganja iz avtorjevega odpora do impresionistično-dekadentne duševnosti in v katerem ni mogoče preslišati glasu »psihologa-realista«, kakor taisti Cankar leta 1907. imenuje Dostojevskega, ki naj bi znal oblikovati »umska in moralna bitja, ki jih ni mogoče razumeti brez umskega dela in pri katerih je užitek nujno umski« (Dostojevski, Ponižani in razžaljeni. DS 1907); in še z versko, moralno filozofsko ter vladarsko problematiko nabiti roman *Alamut* (1938) Vladimirja Bartola.

Tudi slovenski avtobiografski roman tega obdobja, ki je nanj sicer vplival tudi francoski in nemški vojno-generacijski roman, ne taji zvez z Dostojevskim. Bratko Kreft si je za motto romana *Človek mrtvaških lobanj* (1929) izbral tale miselni motiv iz romana *Mladenič/Podrostok*: »Vidite, takrat bodo 'Zapiski', kakor so vaši, potrebni in bodo marsikomu rabili za gradivo, samo da so odkritosrčni, naj bodo sicer še tako zmedeni in slučajni. V njih se bodo hranile vsaj nekatere resnične poteze, iz katerih bo lahko uganiti, kaj vse se je skrivalo v srcu marsikaterega mladega človeka iz tiste nemirne dobe«. Juš Kozak pa zapiše v roman *Celica* (1932), v katerem pripoveduje o svojem zaporu leta 1914, miselni motiv iz *Zapiskov iz mrtvega doma*: »Čeprav sem življenje v celici težko prenašal, se mi je vendar tako godilo, kakor pravi Dostojevski nekje v 'Zapiskih': 'Osamljen po duši sem pregledoval vse svoje preteklo življenje, sodil samega sebe neizprosno in strogo ter včasih v nekaterih urah celo blagoslavljaj svojo usodo, da me je poslala v to samoto, brez katere bi ne bilo niti te sodbe nad seboj niti tega strogega pogleda na prejšnje življenje'«. «

Roman *Besi* pa večprameno učinkuje na slovensko literarno, filozofsko in na politično zavest v dvajsetih letih. »'Tiskovna zadruga' ne bi mogla izdati boljše knjige ob primernejšem času, nego je danes prevod tega dokumenta k zgodovini križane Rusije«. S temi besedami postavi Bese v slovenski kulturni prostor njihov prevajalec Vladimir Levstik, ko ob prevodu napiše spomladi 1919 še esej *Revolucijski epos Dostojevskega (Slovenski narod, št. 122)*. Nekateri razlagajo roman kot diagnozo bolezni ruske duše, ki se je nujno končala z oktobrsko revolucijo; socialne razmere zamenjujejo z etnopsihiko, narodnim značajem, s slovansko raso, šigaljevščino pa imajo za nujni nasledek oblomovščine (Joža Glonar, *Boljševištvu in oblomovstvo, Slovenski narod* 1919, št. 115, 116). Besi jih opozarjajo tudi na nravni propad

posameznika, ki ne obvlada »notranje svobode«. Osrednji miselni motivi v njih, obseseni v binomih čustvo—razum, bog—satan, bogočlovek—človekobog spodbujajo enaka nasprotja v slovenski ekspresionistični literaturi.

Prvi med umskimi navdih iz Besov je skepsa Šatova v znanost in razum, ki da igrata v življenju narodov in posameznika podrejeno in nevarno vlogo. Del slovenske ekspresionistične generacije pripisuje moralni propad človeka v prvi svetovni vojni prav njegovi pretirani razumarski, scientistični, civilizacijski zagnanosti. Vzorčni pesnik te vrste Miran Jarc se v korespondenci pogostoma sklicuje na Dostojevskega ter v prozi ponavlja, da je »človekova največja zmaga v tem življenju — premagati razum« (Črni čarodeji, 1922). Celo desetletje piše poetično dramo *Vergerij* (1927–1932), v kateri se pesnik, se čustveni etos bojuje z racionalističnim dvojnikom, s tehnikom/inženirjem, kulturni jaz s civilizacijskim jazom. Naj piše o Marcelu Proustu (*LZ* 1927), Franzu Kafki (*DS* 1931) in Andreju Gideu (Evropski duh v sodobni francoski književnosti, *LZ* 1927), zadeva Jarc zmerom znova tudi na Dostojevskega, ker se ne more ubraniti moči njegovega psihološkega »kaosa«, njegovih »alogizmov« ter »večnega obraza sveta z druge strani«.

Drugi umski navdih, podkrepjen tudi z Besi, je tedaj dilema, katera revolucija je bolj etična, ali proletarska ali personalna. Večina ekspresionističnih pesnikov se zavzema za personalno prenovo ter veruje, kakor Srečko Kosovel v sonetu *Revolucija*, da socializem lahko pride le iz osebne etične prenove. Ne samo pesniki, ampak tudi dostojevskologi, kakršna sta tedaj Janko Lavrin in Ivan Prijatelj, nahajajo v Besih žarišče personalizma in etičnega individualizma. Personalisti nahajajo v Besih tudi poudarke na duhovnih in religioznih načelih, ki nikakor niso sovražna revoluciji, kadar ta ne uničuje duhovnih vrednot. Srečujejo pa tudi Verhovskega, ki ruši zgolj zato, da poruši, torej radikalizem, nasilje, šigaljevščino in »svežo kri«, skratka, srečujejo način, ki »ne potrebuje žive duše« in ki ga Dostojevski zavrača, ker ne upošteva vse človeške narave, ker je torej le polresnica, polresnica pa je najhujši despot, saj zaslužnji tudi znanost.

Tretji umski navdih iz Besov je razmerje človek — bog in bogočlovek, torej glavno bivanjsko vprašanje Kirilova. Religiozni pesniki ubesedujejo razdor med dušo in krvjo, bogom in demonom, razdor pa izpovedujejo ali v pesmih ali po epskih osebah, po duhovnikih na ozadju evropskih verskih spopadov v 16. stoletju. Ko jih muči vprašanje notranje svobode, ne gredo tako daleč kot Kirilov, ne gredo »skozi ognjeno peč dvoma«. Slovenski »borivec z bogom« je še zmerom verni borivec in upornik, načelo notranje svobode ga pripelje največ do izjave: oba sva »tajni, nerazrešljivi uganki«, hkrati pa boga priznava za odrešenika. En sam ekspresionistični pesnik se nazadnje odpove zaporedju bogočlovek, zdvomi v boga, dvoma pa ne potrdi na kirilovski način, ampak z odločno, protestno skepsjo in resignacijo v sonetu *Zavrženi angel*.

Kot odmev razdornega motiva o božjem in demonskem velja imeti tudi esejski dialog med Edvardom Kocbekom in Francetom Vodnikom, med esejema *Enemu izmed ozkih* (1935) in *Enemu izmed širokih* (1939), ki slonita na miselnem motivu M. Karamazova: »Človek z globoko dušo in srcem pričinja z idealom Madone in konča z idealom Sodome. Najstrašnejše pa je, da se človek, ki ima za ideal Sodomo, ne odpove Madoni. Njegovo srce se še vedno vnema zanjo prav kakor v dneh nedolžne

mladosti. Da, človek je širok, preveč širok. Bilo bi bolje, če bi bil ožji«. Kocbek se zavzema za odprto doživljanje usode, za vernikovo tveganje, za dinamično, široko osebnost, ki odklanja dogmatične resnice in taylorški red, mistiko in bogoiskateljstvo. France Vodnik pa sluti v tveganju, skepsi, odprtosti, širini nevarnost za odpadništvo katoliškega izobraženca.

Kakor v Rusiji in drugod po Evropi tudi na Slovenskem dramatizirajo romane Dostojevskega ali pa uprizarjajo tuje dramatizacije, obenem pa problematizirajo dramatizacijo kot nekakšen izrastek ali literarno paravrsto.

Prva pobuda pride z moskovskim Hudožestvenim teatrom, ki leta 1921/1922 ugledališči v Ljubljani Brate Karamazove in Selo Stepančikovo pa tudi v Mariboru uprizorijo februarja 1922 »Raskolnikova« Leva Birinskega (*Repertoar slovenskih gledališč 1867–1967*). Ljubljanska Drama se odloči še za dramatizacijo romana *Idiot*, pripravi pa jo ruski emigrant Boris Vladimirovič Putjata. Jeseni 1932 uprizori Drama še dramatizacijo *Zločina in kazni*, kakor jo pripravi Peter F. Krasnopoljski. Razmeroma ugodni kritični odmevi spodbudijo Cirila Debevca za dramatizacijo *Bratov Karamazovih* (1934).

Ob tej priložnosti pa se zaostri vprašanje o smislu in o estetski oziroma neestetski naravi dramatizacije romana sploh. Filip Kalan pride do sklepa, da je »vsaka dramatizacija v svojem bistvu nesmiselna in v najboljšem primeru samo surogat, kastrat prvotne zamisli«, je usodna zmota o globokih, tipičnih razločkih epske in dramske umetniške zvrsti. Že dialog ima v romanu drugačno nalogo kakor v drami. Če služi v njem le kot bolj ali manj »ilustrativni poudarek pri posameznih prizorih, ki jih neka imaginarna oseba, pripovedovalec že ves čas pripravlja s svojo smotno urejeno pripovedjo«, je v drami »agens vsega odrskega dogajanja«. Oblika dramskega dogajanja je dvogovor med osebama, medtem ko pripovedna proza lahko isto dogajanje izrazi brez premege govora oseb. Junaki Dostojevskega sicer strastno govorijo, »in katastrofe med njimi se velikokrat razrešujejo v zgoščenih prizorih, ki sličejo dramskemu prizoru«, vendar bodi romaneskni prizor še tako napet in dramatičen, učinkuje v dramatizaciji »narejeno, improvizirano, premalo nujno«. Dramski dialog je boj med osebama, je igra in protiigra, močna dialektika dveh nasprotnikov, epske osebe pa v dialogih ne doživljajo neposrednih naskokov in umikov; govor epskega junaka je pravzaprav umikanje pred dejanjem, je le »ilustracija za latentno aktivnost« (Fjodor Mihajlovič Dostojevski, *Bratje Karamazovi: Osem slik iz romana*, za oder priredil Ciril Debevec, *Modra ptica* 1934/1935).

Kalanova estetsko kritična presoja dramatizacije se kaj dobro ujema s pogledom Dostojevskega nanjo, kakor ga je opisal 20. januarja 1872 v pismu neki ženi, ki mu je napovedala dramatizacijo romana *Besi*, ki ga je tedaj objavljal v Ruskem vestniku. Dostojevski jo opozarja na bistven razloček med epsko in dramsko umetniško obliko, pravi ji, da izvirata že iz pesniške misli same in da zato zelo ovirata, če ne že kar preprečujeta, da bi lahko dobil dobro dramsko obliko, kdor bi npr. le v vrsto nanizal glavne romaneskne prizore. »Neka skrivnost umetnosti je«, jo svari Dostojevski, »po kateri epična oblika ne bo nikoli našla česa nji odgovarjajočega v dramski. Jaz mislim celo, da so različne umetnostne oblike tudi vrste odgovarjajočih pesniških misli, tako da se kaka misel ne da nikdar izraziti v drugi, nji neodgovarjajoči obliki. Nekaj drugega bi bilo, če bi roman kolikor mogoče predelali in izpremenili, da bi od

njega obdržali samo kako epizodo za predelavo v dramo ali, da bi uporabili prvotno idejo, docela pa spremenili subjekt ...» (Fran Albrecht, Dostojevski o dramatizaciji svojih romanov, *LZ* 1926).

Slovenci tačas veliko prevajajo romane Leva Tolstoja, vendar o njih in ob njih ne publicirajo toliko, kakor o delih Dostojevskega, velja jim za duševno in metodično premalo nenavadnega, zato pa za toliko bolj tipičnega realista. Ta naravni »čudoviti človek«, kakor ga imenuje Maksim Gorki, v dvajsetih letih manj ugaja zato, ker številni nagibajo k iracionalizmu, mistiki in fantastiki, nazorsko dogmatskim pa manj zato, ker se ni sprijaznil z nobenim filozofskim sistemom, nazadnje še s krščanstvom ne, saj je proti koncu svojih let tudi izjavljal, da mu je »ljubezen do evangelija omrznila«.

Nekateri pa v njegovi h romanih vendarle nahajajo veliko pobud za »današnji čas«, ko prevladujejo kolektivistične ideologije, ki omejujejo vse osebno. Jakob Šilc nahaja posebno aktualnost npr. v romanu *Vojna in mir*: »Problem množinskega in osebnega človeka se odločuje pred našimi očmi, zato je roman aktualen kakor prvi dan, ne glede na njegov umetniški pomen« (*Vojna in mir*, *DS* 1934). Ob trideseti obletnici Tolstojeve smrti opisuje Josip Vidmar težišnice njegovega literarnega dela in ugotavlja, da v njem prevladujeta telo in narava, ne duh, ampak tisti del duše, ki je del telesnega bitja, npr. delo na polju, lov, ježa, vojna, elementarna bitnost; polna čutnost pa čustveno zdravje ter ljubezen so temeljne substance njegovega besednega umetništva; v skladu z njegovim umevanjem življenja je tudi popolno razčaranje ljubezni (Lev Tolstoj: Ob tridesetletnici smrti, *Sodobnost* 1940).

Kakor pa je Tolstoj odmev v slovenski literaturi nedvomno manjši, kakor je odmev Dostojevskega, in je le poredkoma srečati kakšen ženski lik v njej, za katerim je slutiti tudi ozadje Ane Karenine, je vendarle tudi res, da slovenska pripovedna proza pripoveduje v tridesetih letih predvsem o enakem »delu duše«, kakor Tolstojeva, npr. o delu na polju in drugod, o vojni, da enako strga ves čar z ljubezni, da se, skratka, razen redkih izjem, bolj ujema s Tolstojevim konceptom življenja, kakor s konceptom Dostojevskega, da ji je bližji Tolstojev realizem, kakor pa realizem, ki ga Dostojevski prepleta s fantastiko in grotesknim.

Medtem ko prevajanje pesmi Aleksandra Sergejeviča Puškina v dvajsetih letih umirja slovenski verz, ki sta ga močno sprostila futurizem in ekspresionizem, ga Slovenci veliko prevajajo in o njem pišejo sredi tridesetih let, ko ga ob stoletnici smrti častijo tudi v Sovjetski zvezi. Aktualizirajo njegovo sovraštvo do mračnjaštva in negativnih ideoloških moči, ki v tridesetih letih še kako grozijo evropski kulturi in še posebej slovanskim. Puškin obvelja na Slovenskem za simbol upornika proti teoriji manjvrednih in večvrednih narodov in ras (A. V., Aleksander Sergejevič Puškin, 1799–1837, *Sodobnost* 1937). Tine Debeljak ga šteje za velikega življenjskega realista, ki sicer ima teistične izjave, vendar se ne obremenjuje z mistiko in s posmrtnimi vprašanji, ne pozna obeh ruskih skrajnosti, namreč anarhističnega nihilizma in apokaliptičnega misticizma; je razumni stoik, pri katerem so »človek, zemlja, vest« edine trdne točke življenja in sveta (Problem Aleksandra Sergejeviča Puškina, *DS* 1937). Debeljak prevede tudi pesmi Pesnik, Exegi monumentum in druge pa tudi odlomek iz drame *Boris Godunov*. Dom in svet objavlja leta 1937 tudi študijo *Puškin — dramatik* Alfreda Bema.

Revija Ljubljanski zvon pa mu namenja desetino letnika 1937. Juš Kozak pravi, da je Puškin »bolj človeški, bolj domač ... kakor liriki romanske in germanske krvi. V njegovih verzih živi svetla radost in naj so še tako otožni, ob njih se celo starec pomladi«. Puškinovo poezijo ima za veliko korekturo vsakemu pesniškemu gibanju, ki razkraja pesniško obliko, nič manj pa za oviro vsakomur, ki terja od literarnega umetništva utilitarnosti, ali pa blodi, da se po načelih družbene teorije lahko vsakdo priuči tudi umetništva (Nekaj minut s Puškinom, LZ 1937). Puškinovo umetnost ima potemtakem za svarilo vsem, ki tedaj že tonejo v socialistični realizem, pišejo himne o množicah in za množice in so prepričani, da mora umetnik služiti bogovom in voditeljem. Kozak srečuje v Puškinu pomembnega nasprotnika vsakogar in vsake ideologije, ki ovira in zatajuje umetnikovo individualnost, a nič manj tudi nasprotnika larpurlartistov, ki vsakič terjajo, naj se umetnik ne vmešava v nevarne duhovne in ideološke tokove časa.

Mile Klopčič in Oton Župančič objavljata prevode trinajstih Puškinovih pesmi, zlasti aktualna je pesem *Čaadajevu*, ki spodbuja proti vsakršnemu nasilju in suženjstvu ter kliče po svobodi. Bratko Kreft objavlja študijo *Puškin kot dramatik*, Oton Berkopec *Puškinovo življenje*, Božidar Borko prevod študije *Razvojne poti Puškinovega genija* Vladimirja Franceva, Vera Šermazanova članka N. Bahtina *Puškinov konec* in A. Lunačarskega *Ob Puškinu kritiku* ter poročilo o Župančičevem prevodu *Pravljice o carju Saltanu*. Oton Berkopec pa poroča še o Klopčičevem prevodu Puškinovih *Pesmi*.

Puškinov življenjski realizem, njegov odpor do konservativnosti, do neizvirne osebnosti, do površnosti in papagajstva je videti tudi iz umevanja Tatjane Lavrinove v *Evgeniju Onjeginu*. Ona je tip pozitivne lepote, ravna dostojanstveno in v skladu z ljubeznijo, medtem ko je Onjegin skrojen po tujem vzoru, je abstrakten in brez duhovne in čustvene globine in samosvojesti; Tatjana je kristalizacija močnega duha, Onjegin pa komaj parodija velikega človeka. Tatjana je zgled samozavesti, pokončnosti, v tridesetih letih torej zgled, kako naj bi posameznik ohranjal svojo zasebno in nacionalno identiteto pred ogrožajočim ga tujstvom (Milena Mohoričeva, Larina Tatjana v *Jevgeniju Onjeginu, Modra ptica* 1936/1937).

Kritiški in esejski razgledi zaobsežejo v tem času tudi številna druga pomembna imena iz ruske klasične literature XIX. stoletja in še naprej do oktobrske revolucije, kakor so Lermontov, Gribojedov, Gogolj, Garšin, Gončarov, Turgenjev, Ščedrin, Nekrasov, Čehov, Blok, Andrejev in seveda Gorki. Opisujejo in razčlenjujejo njihovo liriko, koncepte epskih in dramskih oseb, njihova temeljna življenjska občutja, duhovnost, tehnopoetske značilnosti, skratka, kar največ tistega, kar je pri njih nacionalno in kar je splošno človeško, in kaj je umetniško ali oblikovno posebno, samosvoje, »rusko«. Nekaj domostrojevščine iz Ščedrinovega romana *Gospoda Golovljevi* je srečati tudi v Kranjčevem romanu *Do zadnjih meja* (1940), brez otipljivih snovnih in oblikovnih impulzov pa ne ostajata tudi Gogoljev *Revizor* in drama Gorkega *Na dnu*.

Ruska literarna kritika je kdaj oporišče tudi za tedanja slovensko estetiko in kalistiko.

Potem ko od preloma stoletja hoče na Slovenskem vladati neotomistične estetika, ki umetniško lepoto zasidruje v mistično transcendenco, jo svobodoumniška pisatelj-

ska smer zavrača z načelom, da je tudi ta lepota človeška stvar, da izraža človekova nasprotja in združuje ideal Madone in ideal Sodome. Estetika »neba in pekla« se opira tudi na estetiški nazor Dostojevskega in jo praktično uveljavi Ivan Cankar, teoretska veja, zvezana z njim in Dostojevskim pa drži od Ivana Prijatelja preko Srečka Kosovela do Josipa Vidmarja in še koga. Estetiška misel v romanu *Bratje Karamazovi*: »Lepota — to je strašna in grozna stvar. Strašna zato, ker je neopredeljena. Tu se bregovi stikajo, tu protislovja skupaj žive ... tu se vrag z bogom bori in bojno bolje — so srca človeška« — je idejna os dveh pomembnih esejev Ivana Prijatelja: *Perspektive: Estetičen načrt* (1906) ter *Pesniki in občani* (1917).

Tudi pesnik Srečko Kosovel vgrajuje estetiko Dostojevskega v svojo lastno zato, ker je prepričan, da umetnik, ki doživi npr. vojne grozote, ne more gojiti le skladnih in popolnih oblik, ne more biti le blesteči artist, ampak se hočeš nočeš odloča tudi za vsebinsko, za »borbeno in temno umetnost«. Kosovel zares piše tudi borbeno in temno liriko in meni, da šele generacija »ekspresionistične dobe«, ki nosi »v sebi kaos«, »razkol« in »razdvojenost«, primerno razume Dostojevskega. Kakor Leonid Andrejev, ga Dostojevski prepriča in osvoji s svojim »groznim« življenjskim realizmom (*Kritika*, gibalno življenje in umetnosti; Dve knjigi »Splošne knjižnice«: Tolstoj, Kreutzerjeva sonata, Andrejev, Črne maske — oboje v *Zbranem delu*, 1977).

Dostojevski in Tolstoj pomagata slovenskim estutom in kritikom razlagati literarni realizem, fantastični realizem Dostojevskega razmejevati od tedaj modnega »konstruktivnega realizma«.

Tolstoj je po Vidmarju pravi realist, ker oblikuje življenjske in naravne pojave v naravni velikosti, naravni napetosti, v naravnih zvezah, medtem ko Dostojevski združuje takšen realizem še z grotesknim in fantastičnim. Razloček med njima izvira iz različnega umevanja sveta in iz duševnih moči, ki prevladujejo pri enem in pri drugem. Pri realistu Tolstoj »razum . . . čustvo in domišljijo smiselno obvladuje in razpredeljuje«, zaradi česar Tolstoj in realist njegovega kova sploh »oblikuje v mejah vnanje resničnosti, v soglasju z realnim svetom«, življenje predstavi »tako rekoč v naravni velikosti, v naravnem tempu in ritmu, v naravni napetosti, v naravno velikih in naravno razporejenih ljudeh, v naravnih situacijah in v naravnem odnosu do prirode«. Dostojevski ravna tudi drugače, pogostoma namreč prepušča premoč domišljiji, fantastiki, ki daleč presega faktografsko gmoto in je bolj ali manj čista, očarljiva igra duha (Josip Vidmar, Ivan Prijatelj, Predhodniki in idejni utemeljitelji ruskega realizma, *Kritika* 1925).

Pisanje Dostojevskega je tudi podlaga za sintagmo »simbolični realizem« ter za realista v »višjem pomenu«, ki z življenjem ne ravna »kakor fotograf niti kakor mnogi romantiki, ki ga pačijo«. Njegova snov je aktualnost, vendar jo intuicija predeluje toliko časa, »da postane bolj realna, kakor je v dejanskem življenju« in je način, s katerim pride umetnik »per realia ad realiora« (Janko Lavrin, Dostojevski in moderna umetnost, *LZ* 1926). Evgen Spektorski pa loči »zgrešeni« realizem Balzaca in Zolaja od pravega, kakršen je po njegovem le realizem Dostojevskega. Francozom pa tudi Levu Tolstoj očitno, da obožujejo fakt, dejstvo »kot edino vsebino resnice«, prisegajo torej na pozitivistično resnico, medtem ko temelji realizem Dostojevskega na »neomajni veri v objektivno resnico«, na »metafizičnem patosu«. Pri Francozih, Tolstoju in tudi Turgenjevu ima svet svoje zakone, pri Dostojevskemu pa svetu »vlada Bog in

Njega zakoni«; tam determinizem, po katerem dobro in zlo temeljita v naravi in človekovi nesvobodi, pri Dostojevskem pa človek svobodno odloča o vsem in ravna po zakonih krščanskega dualizma:

Pri Dostojevskem temelji vsa teorija realizma na zahtevi po »resnici« (pravdi) v onem dvojnem ontološkem in etičnem smislu, kakor ga ima ta beseda v ruščini. Medtem ko je Tolstoj ves pogreznjen v življenje iskal izhoda iz njega, je premišljeval Dostojevski o življenju z zvišenega stališča one Resnice, ki jo je našel v krščanskem idealizmu.

Dostojevski ni posnemovalni ali takšen realist, ki si sicer prizadeva gledati človeka in razmere naravnost v oči, pa se zagledanega ustraši, ampak je »idealistični realist«:

Idealistični realizem motri življenje z višine. Odtod se mu odpirajo tako široki razgledi, da se prične raz nje ustroj stvarstva in metafizični pomen vesolja ... Resnično veliki so samo pisatelji, ki se povzpno do te višine. Le nje moremo označiti kot pristne realiste. In tak je bil predvsem Dostojevski. Zategadelj bo na vekomaj ostal eden največjih učiteljev resničnega realizma v književnosti.

Seveda je tako umevanje življenjskega koncepta Dostojevskega močno ideologizirano, njegov literarni realizem pa proglašen za svojevrsten krščanski, mistični obred, pa čeprav je znano tudi njegovo stališče, da je religija nujni pogoj nravnosti. Ta pogoj zavrne tedaj Josip Vidmar (Beležke o Karamazovih, LZ 1931), sicer pa se slovenska filozofska kritika ogiba njegovih pogledov na religijo. Predvsem molčijo katoliški filozofi, nemara zato, ker bi kljub zanje ugodnemu religioznemu pogojevanju nravnosti morali z njim polemizirati zaradi njegove filozofije zgodovine krščanstva (Veliki Inkvizitor!) in zaradi njegove rusko-pravoslavne mesijanske ideje o kulturni prenovi človeštva.

Eden največjih slovenskih kritikov dvajsetega stoletja Josip Vidmar preizkuša ob ruski predoktobrski literaturi tudi razmerja umetnost pa svetovni nazor, umetnost pa morala in podobna. V letih 1920–1922 preučuje svetovni in moralni nazor Tolstoja, Andrejeva, Čehova in Dmitrija Merežkovskega ter vpliv nazora na besedno umetnino (Svetovni nazor Merežkovskega, LZ 1920; — Tolstoj in njegov »krščanski nauk«, LZ 1921; — Bogoiskateljstvo Leonida Andrejeva, LZ 1922).

Ko ima literarno delo Čehova tudi za izraz pozitivističnega nazora, »andrejevsko grozo« tudi in predvsem za izraz svetovnega nazora Andrejeva, zagotavlja, da »tvorijo najvišjo možno vsebino umetnosti« razpoloženja, ki so že odvod nazora. Umetniško so produktivna seveda zgolj temeljna čustva in razpoloženja, ta so namreč prava življenjska resničnost, medtem ko »preveč intelektualski način opazovanja« zgolj pogloblja prepad med čustvi in med možnostjo, da se izoblikujejo v umetnino. Razum in nazor sicer sodelujeta pri oblikovanju epskih in dramskih likov, kadar pa jih oblikujeta predvsem sama, jih izrineta iz območja prave umetnosti.

Razmerje med umetnostjo in nazorom premišlja torej tako, da se vprašuje o naravi in posledicah nazorskih navdihov. Ob Bratih Karamazovih dokazuje npr., da je Dostojevski idejni pisatelj in pri vsej svoji veličini zato vendarle tudi opomin, da idejni navdih nikdar ne doseže kakovosti čistega umetniškega navdiha, ker še tako spretni ideolog, ki vsiljuje in dokazuje svojo oceno življenjskega pojava, tega ne more napraviti tako živo kakor nekdo, ki naravnost pokaže: takole sem občutil svet, takšno



je življenje, takšen sem človek. In ko sooča Leva Tolstoja in Dostojevskega s Čehovom, ugotavlja, da sta do svojih oseb nazorsko večkrat pristranska, medtem ko je Čehov pozitiven pozitivist ali čisti »verniki življenja«, je dramatik, ki oseb ne prikazuje »ne v bengalični in ne v reflektorski razsvetljavi idej«, ampak zgolj po njihovi naravi (Čehov, Striček Vanja, *Gledališki list*, Ljubljana, 1939/1940).

Ob teh klasikih se vprašuje tudi o razmerju med umetnostjo in moralno ter sklepa, da ima umetnost svojo posebno moralno, s katero počlovečuje. Sprejema misel Tolstoja in Andrejeva, da je človek po bistvu dobro bitje, da po Tolstoju »ni ne zver ne angel, temveč angel, ki se poraja iz zveri«, sprejema torej moralno dialektiko, po kateri je »človekovo življenje porajanje, je rast njegovega duhovnega bitja, razumne ljubezni, boga — v človeku samem« in da prav umetnost kot neizogibni človekov izdelek dokazuje njegov etični vzgon. Takšna umetniška moralna služi vsemu človeštvu enako, medtem ko ideološke morale umetnost ovirajo in ji največkrat tudi nasprotujejo.

Da sta lepota in etos edina prava »koristi« umetnosti, si Vidmar potrdi tudi s prevodom dialoga Mozart in Salieri A. S. Puškina (*LZ* 1924). Ta dialog namreč pove, da umetnik ustvarja po zakonih umetnosti le, kadar sledi svoji »obsedenosti«/navdihu in ne po naročilu, pove, da torej umetnost ne koristi v smislu tega in onega nazora, ampak le kot izraz duhovnega in etičnega stremjenja. Koristnostni učinek umetnosti je torej rast iz nižje v višjo duhovno in moralno zavest.

**1.2** Kakor o ruski klasični se obe desetletji vrstijo razgledi in eseji tudi po posameznikih in smereh rusko-sovjetske literature.

Med posamezniki so v ospredju imażinist Sergej Jesenin, futurist Vladimir Majakovski ter Maksim Gorki, vsak po svoje predstavnik ruske revolucijske književnosti.

Jesenin je pravzaprav tragični pesnik, saj ga ruska vas po revoluciji sprejema kot tučja, prepeva pa pesmi boljševiskega pesnika Demjana Bednega. Jesenin je vsekakor pripravljen prepustiti »vso dušo maju in oktobru, / a lire svoje vam ne izročim«, se pravi, da bi revoluciji hotel služiti s pesmijo o harmoniji in ljubezni na ruski vasi, ne bi pa upesnjeval politične tematike sovraštva in upora (Mile Klopčič, *Sovjetska Rusija*, *LZ* 1928).

Jeseninova pesnitev *Inonija* (1919) je poskus najti v revoluciji ostvaritev svojega vaškega ideala in je hkrati kmečka protiutež Blokovi pesnitvi *Dvanajsterica* (1919) (slovenski prevod 1929) (Lavrin, Sergej Jesenin: Študija o ruski revolucionarni književnosti, *MP* 1936/37). Ker ga vas odbije, industrializacije pa ne more opevati, postane poleg Borisa Pasternaka središčna osebnost imażinistov, a brez puhlih slikovnih ozaljškov, brez sentimentalnega kupa slik in primer brez notranje vsebine, medtem ko je Pasternakova tedanja poezija nekakšen »kinematograf, uklenjena v strogo, skoro klasično obliko« (Mirko Javornik, *O strujah v sodobni ruski literaturi*, *MP* 1930).

Jeseninova pesem *Pismo materi* (prevod Mile Klopčič, *LZ* 1939) odmeva v Kajuhovi *Kje si, mati?* Motiv o ločenosti, pomisel na morebitno smrt, dikcija in ritem obeh se precej prekrivajo:

Jesenin: »Predraga mati moja, si še živa?«

Kajuh: »Te morda v Šleziji je glad izžel?«

Razložek pa je v temeljnem sporočilu: Jesenin ji sporoča, naj ni zaskrbljena, ker so se mu podrli mladostni ideali, Kajuh pa ji sporoča svojo upornost in svetlo perspektivo: »A želel bi, da ne utihne prej mi glas, / dokler ne porečem: Glej, ta svet je tudi zate!«

Komisar za ljudsko prosveto Lunčarski ocenjuje tedaj Jeseninov samomor kot znamenje, »simbol duhovnega propada« ruskih intelektualcev in uvede za splošnejši pojav, ki mu podleže tudi Majakovski, ironični izraz »jeseninščina« (Tone Krošl, Sergij Jesenin, *MP* 1930/31).

O Majakovskem pišejo Slovenci razmeroma manj, kakor o Jeseninu. Dokaj izčrpno predstavi Bratko Kreft (Fragment o Majakovskem, *Književnost* 1934) njegovo futuristično poetiko, glavne motive in idejno protimarinettijevsko usmerjeni futurizem. O njegovi »poeziji s tendenco« piše tudi Janko Lavrin (Poezija ruske revolucije, *MP* 1940/41).

Načela Majakovskega »Kako se delajo pesmi« pa dobijo Slovenci v članku J. Rusa Misli Vladimirja Majakovskega (*Sodobnost* 1940), torej z dvajsetletno zamudo. Njegova poetika pravi, da je revolucija vrgla v ospredje grobi jezik množic, žargon iz predmestij je vdrl na glavne ulice, nežno šepetanje po kavarnah je strto. V poezijo je uvesti potemtakem to »novo obliko jezika«. Amfibrah je izgubil svojo ceno, »ne poznam ne jambov, ne trohejev, nikdar jih nisem razlikoval in jih nikoli ne bom«. Rabiti je zatorej »krik namesto napeva, grmenje bobnov namesto uspavanke«.

Kakšno strahotno nasprotje npr. stališču starejšega Konstantina Dimitrijeviča Baljmonta (N. Preobraženskij, *DS* 1929), ki leta 1929 predava v Ruski matici v Ljubljani in recitira svoje pesmi v Ljubljanskem gledališču, nasprotje s pesnikom, ki vpliva že na ruske simboliste s teorijo zvoka, naj pesnik skrivnostne glasove narave presaja v zvočne čare verza, naj miselne, duhovne, čustvene in druge prvine podreja blagozvočju. Baljmont sporoča slovenskemu poslušalstvu tudi svoje poetiško prepričanje, da je daktil »najbolj skrivnostna stopica«, da omogoča »enakomerno lirično čustvovanje« in da je ta stopica skladna z ruskim duhom in jezikom: »Ruska, podzavestno pojocha govorica rabi za vsako logično podčrtano besedo ali sklepno besedo na koncu stavka vedno daktil«. Obenem pa vprašuje, »katero stopico smatrajo Slovenci kot najbolj značilno za svoj jezik«. Preobraženski ne poroča, ali je dobil odgovor ali ne; vsakršen odgovor bi bil seveda le hipoteza.

Predstavljeni sta potemtakem nasprotni poetiki Baljmont — Majakovski: glasovi narave v verzu — grmenje bobnov; naravni ritem — gneča mestne ulice; zvočna, melodična beseda — groba, hreščeča beseda.

Dosti prepozno pride tudi informacija o ruskih konstruktivistih iz začetka dvajsetih let, namreč spet šele 1940. leta (Janko Lavrin, Poezija ruske revolucije, *MP*). Prepozno zato, ker pri Slovencih pesni konstruktivistično Srečko Kosovel sredi dvajsetih let, približno tedaj, kot Ilija Selvinski (avtor *Uljajeva*, epopeje o kmečki vstaji) in Edvard Bagricki. Lavrin pravi, da je konstruktivizem otrok futurizma. »Toda konstruktivizem poudarja izključno tehniko, ali bolje, konstrukcijo kot takšno in ji podreja vsa druga sredstva. Selvinski organizira svojo pesniško snov tako, da so videti njegovi eksperimenti (zlasti *Ciganske pesmi*) še veliko radikalnejši od futurističnih eksperimentov. Bagricki je subjektivnejši od Selvinskega, pesnik z močno romantično žilo, s katero obravnava nekatere motive iz državljanske vojne, kakor pesem o Opanasu,

Zmagovalci itd.« Kosovelova tehnopoetika »Integralov« je dovolj analogna konstruktom pesniške snovi Selvinskega, čeprav med njima ni dokazljivih medliterarnih ali drugačnih »korespondenc«.

In druge smeri iz dvajsetih let?

Akmeisti so reakcija na ruske simboliste, na ekstatičnost Andrejeva, demonizem Sologuba, okultizem Zinaide Hipius, in poskušajo tega tehnopoetsko združiti z realizmom v sintezo ali v »novi realizem«. Gumiljov, Mandelstam, Ana Ahmatova so torej reakcija na izrastke oziroma skrajnosti simbolizma.

»Proletkult« ali »monumentalno proletarsko umetnost« predstavljata deloma Majakovski in Aleksej Tolstoj, ki uporablja tudi sintagmo »monumentalni realizem«. Proletkultu se upira zlasti Lev Trocki, med drugim mu ugovarja z mislijo, da na račun novega ne gre pozabljati na klasično umetniško literaturo, ampak jo je nujno »kritično prisvajati«.

Novo realistično prozo pišejo tedaj »popučiki« Romanov, Nikitin, Zajfulina, Ivanov, Gladkov in drugi. Ko ti ne omejujejo stvarnosti, jo nekateri prepletajo s fantastiko in videnji, zlasti Remizov in Zamjatin stvarnemu dodajata izpesnjeno. Novorealisti v glavnem ohranjajo stvariteljsko subjektivnost. Njihovo središče je nemara Leonid Leonov z romanom *Jazbeci* (*Barsuki*). Leonov ima nekaj po Dostojevskem, vendar mu posameznik komaj še kaj pomeni v strogem teku vseh stvari in družbe. Njegovo težišče ni na psihološki analizi posameznika, ampak na duševnih dramah mnogih ali množice. Franceta Koblarja spominja v neki pomembni točki na Reymontove *Kmete*: v njih »je pri vsem strastnem materializmu Bog blizu, v ruskih Jazbecih pa je kmečki veri daleč in molči« (France Koblar, *Jazbeci*, *DS* 1927).

V Sloveniji je precej znan tudi Ilja Erenburg, čigar konstruktivistična proza *Mercure de Russie* (*LZ* 1925) je najbrž okrepila eno od tematskih plasti Kosovelovih »konstruktov« ali »integralov«, vplivala pa nemara tudi na njihovo obliko. Erenburg je znan tudi po članku *Fašizem med francoskimi pisatelji* (*Književnost* 1934) in po nekaterih zapisih o njem. V njegovo bližino spadajo še Izak Babelj, Boris Pilnjak, Aleksander Fadjejev in Fjodor Gladkov, čigar roman *Cement* izvabi daljše in krajše analize (Koblar, Fjodor Gladkov, *Cement*, *DS* 1929; — Mirko Javornik, O strujah v sodobni ruski prozi, *MP* 1930; — Boris Ziherl, Nova ruska proza, *Književnost* 1933).

Slovenci so kmalu opozorjeni tudi na »kozaško epopejo Tihi Don« Mihaila Šolohova (*Književnost* 1933), Vera Šermazanova pa objavi Dva prizora iz Preorane ledine (*LZ* 1939), prizor, kako Nikita Hoprov roti kulake, naj končajo upor proti sovjetski oblasti, in prizor, kako kulak Polovcev ubije njega in njegovo ženo s sekiro. Realistično popisane strasti v dramatičnih dogodkih kolektivizacije predstavijo Šolohova kot psihološko in stilno pomembnega umetnika.

In Maksim Gorki? Slovenci ga poznajo že od konca XIX. stoletja, v našem obdobju pa močno odmeva njegova razlaga socialističnega realizma.

Ob 45. obletnici njegovega vstopa v literaturo opiše Josip Vidmar svoje prvo srečanje z njim, z njegovo črtico *Človek*. Pravi, da ga je ta himna človeku slovesno presunila in mu pomagala »do prvega in osnovnega, veselja in bolečine polnega stika z življenjem, s smrtjo in z vso to nerazumljivo stvarjo, ki je človeško življenje« (Iz dnevnika IV, *Modra ptica* 1931/1932). Ob smrti pa Gorkega označi za »talent«, čigar življenjsko čustvo je manj elementarno, umetniški vzgon manj silen, kakor pri

nekaterih ruskih klasikih, saj ga pri oblikovanju človeških usod vodi »tudi socialno kritična misel in socialno sočutje, vodi in omejuje«. Šteje ga za prvega predstavnika »bodrega pozitivizma« ali nazora, da je človeku prav zaradi smrtnosti »živeti lepo, pogumno in bodro«. Gorki je vzel rusko literaturo z meščanskih in gosposkih prizorišč in jo spustil v proletarski milje in še dalje »na dno«. Postal je inspirator in organizator nove ruske literature, ter jo rešil ozkih ideoloških spon, ko je opozoril na dragoceno tradicijo starejše ruske literature (Maksim Gorkij, *Sodobnost* 1936).

Leta 1934 se zgodi moskovski kongres ruskih pisateljev. Bratko Kreft opiše ta kongres kot dogodek, ki naj bi spravil dotlej različne literarne tokove v ZSSR in kot edino merilo postavil »idejno in umetniško vrednost besedila«. Zlasti Gorki naj bi s poudarkom na Shakespearu in na ruski klasični literaturi zavrnil vsakršno šabloniziranje epskega in dramskega junaka, zlasti »vsestransko dobrega« junaka. Po Gorkem bodi glavni junak »človek, ki so ga organizirali procesi dela« in ki tudi delo napravi lažje, »ga dvigne do stopnje umetnosti«. Kreft navaja tudi stališče Buharina in sklepa, da se je ob prisotnosti številnih zahodnoevropskih pisateljev zgodilo nekaj resnično pomembnega za književnost. Kreft ni vedel, da je novi realizem krstil Stalin že leta 1932, pisatelju dal ima »inženir duš«, tudi ne, kaj je takoj po kongresu zadelo Buharina (Kongres ruskih pisateljev, *LZ* 1934).

Jurij Oleša na kongresu še lahko vztraja pri epskem in dramskem junaku kot breznu dobrega in slabega, tedaj še lahko izjavlja, da bi se lagal, če bi šel v tovarno in pisal o delu, saj to ne bi bila snov, »ki bi izhajala iz moje krvi«, torej ne bi pisal iz pristnega navdiha, ampak bi si le izmišljal, saj mu je težko »razumeti tip delavca, tip junaka borca«. Buharin tukaj še lahko vztraja pri umetniški kakovosti in zavrača napake proletarskega pesništva, papirnato razreševanje vprašanj živega človeka, ugovarja črno-beli tehniki in brani literaturo, ki izraža človekova nasprotja, notranje konflikte, tragiko, poraze in zmagoslavja ter za vzor nove literature postavlja Fausta ali dramo »titanske ustvarjalne borbe človeštva, ki odpira v zaključnem aktu pogled v velikansko gradbeno delo bodočnosti« (V. Angeljev, *Pota nove ruske literature*, *Sodobnost* 1935). Zdaj tudi še lahko trdi, da noben pisatelj ne more postati malik, tudi npr. »klasik sovjetske poezije« Majakovski ne more, ki ga sicer »visoko ceni(m)«. Skratka, nič hudega sluteč zavrača vsakršno »agitko«, kakor jo načrtujejo soc-realisti in se poteguje za »kakovost pesniške proizvodnje« (Buharinova sklepna beseda, *LZ* 1935).

Gorkega Govor o literaturi na tem kongresu pa objavi Ljubljanski zvon šele 1937. Gorki priznava kritični realizem za nazaj, ne pa tudi za naprej, češ da ne more vzgajati individualnosti, kar je izrecna naloga novega socialističnega realizma, ki upošteva tudi »tretjo resničnost, resničnost prihodnosti«, ali človeka, kakršen bo v moralno uravnoteženi družbi; priznava torej metodo, ki združuje realizem in »revolucionarno romantiko«, je poseben patos in ton o »rasti novega človeka« in opisuje življenje predvsem kot dejavnost, kot razvoj osebnih sposobnosti za končno zmago nad naravo. Slovenski pisatelj zve tudi za njegove težke besede o Dostojevskem, češ da je našel resnico »v zverskem, živalskem načelu človeka, in našel je ni, da bi jo ovrgel, temveč da bi jo opravičil«. Z zaključno besedo Gorkega na kongresu, v kateri odklanja hiperbolizem Majakovskega in se zavzema za tragično literaturo, kakršna je ona antičnih tragedov, češ da »vstopamo v dobo

velikanske tragike« (Gorki, *O literaturi*, Ljubljana, 1952), o tej kar preroški napovedi tragične dobe in tragične literature pa se Slovenci tedaj ne seznanijo.

Iz opisov soc-realizma je razvidna nevarnost, da človeka bolj mistificira, kakor ga vsestransko razkriva, ga romantično poveličuje, heroizira ter njegova »brezna« zabrisuje s socialnim idealom, z utopijo o njem in o družbi. Prav pozitivno ga vrednoti le Boris Zihlerl v eseju O novem realizmu (*Sodobnost* 1941).

V tridesetih letih se pojavijo tudi imena nekdanjega Opojaza, ruske formalistične šole. Iz slovaške revije Slovenské Pohl'adi prevede Bogomil Fatur študijo Borisa Eichenbauma Pisateljski obraz Maksima Gorkega (*Sodobnost* 1935).

V študiji Historizem v literarni zgodovini in njegovi nasprotniki (*LZ* 1938) navaja Anton Ocvirk še imena Viktor Šklovski, Osip Brik, Viktor Žirmunski in Viktor Vinogradov, mimo njih pa še Poljaka Romana Ingardna. Skupno tezo ruske formalistične šole povzema z besedami: besedna umetnina je le oblikovni, stilni, tehnično arhitektonski problem, zaradi česar je predmet literarne zgodovine razvoj oblik in slogov. Oblika je izhodišče literarne zgodovine, ker je pesem stvar besedne ustvarjalnosti, izvirna torej le kot tehnična novost, tehnična enkratnost.

V znanost o slovenskem verzju prvi od tujcev vreže brazdo ruski emigrant A.V. Isačenko s knjigo Slovenski verz (1939). Medtem ko svojo formalistično metodo oslanja predvsem na češko formalno šolo (Roman Jakobson, Jan Mukařovský), omenja iz druge generacije ruskih formalistov Borisa Tomaševskega. Isačenko raziskuje zlasti razmerje med ritmom in metrom, deloma tudi v duhu Župančičevega eseja Ritem in metrum (1917), ki je v skladu z rusko in češko formalistično šolo. V poglavjih Metrum kot osnova ritma, Ritem kot kršenje metra, Beseda in ritem, Ritmična analiza pesniškega jezika, Trozložna merila dokazujejo produktivna razmerja med ritmom in metrom.

**2 Poljska literatura.** Slovenski pisatelji so po letu 1918 močno obrnjeni tudi k poljski literaturi, v dvajsetih letih bolj k pripovedni prozi, v tridesetih pa tudi k liriki in še posebej k poljski romantiki.

Zavoljo slovenske narodne razčetrjenosti na štiri države je mit o meču Henrika Sienkiewicza še zmerom aktualen in ta avtor priljubljen pri prevajalcih in bralcih. Poljski zgodovinski mit še naprej podpira slovenski nacionalni navdih, pa čeprav Fran Saleški Finžgar v romanu *Pod svobodnim soncem* (1908) pokaže, da je slovenska mitska snov, na katero bi bilo moč prenesti poljsko formulo, dovolj romantična. Ivan Lah objavi leta 1922 zgodovinsko povest *Angelin Hidar*, zgodbo iz časa križarskih vojn in z namigi na poplebiscitno slovensko Koroško, vendar je to precej izmišljeni, pravljlični, na nič konkretnega postavljeni tekst. Tudi zgodovinska trilogija Franceta Bevka *Znamenja na nebu* (*Krvavi jezdec*, 1928, *Škorpioni zemlje* in *Črni bratje*, 1929) ne govori o kakšnem nacionalnem junaštvu, čeprav ne skriva simbolike o fašistični okupaciji slovenske Primorske. Klišejski motiv potujočega pevca spominja na pevce pri Sienkiewiczu in Finžgarju.

Slovenci tačas prevajajo tudi romane Štefana Žeromskega, ki je tekmeec Wladislava Reymonta za Nobelovo nagrado, oba pa sta iz rodu »Mlade Poljske«. Vojeslav Molè, slovenski pesnik in profesor v Krakovu pravi, da je sokandidat Žeromski odpadel nemara zato, ker ga kot oblikovalca »zlatega sna in meča« večkrat zanese iz epske države v lirsko in v skrajni subjektivizem, ki podre enotnost epske zamisli, medtem ko delni

naturalist Reymont človeka opazuje in izrisuje v njegovem okolju in mu je glavni estetski zakon in vodilo »kar se v poljskem življenju v resnici godi«, prav nič pa ga ne zaposluje sen o meču. Mickiewicz in Sienkiewicz sta ustvarila epe o poljskem plemstvu, Reymont pa je vstopil med ljudstvo in ustvaril »Iliado poljskega kmeta« (v. m., Reymont, *LZ* 1924).

Zahteven prevod *Kmetov* — pogovorni deli romana so namreč tudi narečni — opravi Joža Glonar (1929–1931). Ta roman je dogodek, ki poleg ruskih realistov podpre slovenska estetiška in poetiška pa tudi snovna stremjenja po ekspresionizmu. »Kmetje« pomagajo slovensko pripoved odvracati od ekspresionističnih zasnov človeka, od religiozno-moralnih krčev, razdvojenosti pa tudi od oceana podzavesti k stvarjem, k tesnobam mestnega in vaškega življenja, k delu in naravi, od abstraktnega bogoiskateljstva k zemlji. Prevod se časovno ujema tudi z ruralistično ideologijo, ki se tedaj uveljavlja pri Čehih, Slovakah, Hrvatih in deloma tudi pri Slovencih in ki pravi, da mora vas nastopiti proti mestu kot samostojen kulturni organizem, slovstvo o vaškem življenju pa naj izrine abstraktni ekspresionistični humanizem ter marksistično podstavljeno proletarsko literaturo. Poleg mladih pri reviji Gruda idealizirajo kmetško življenje pesnik Jože Pogačnik, deloma Finžgar in mladi Miško Kranjec, ideolog Josip Jeraj pa v knjigi *Naša vas* (1933) »samoniklo vaško kulturo« poveljuje nasproti »mestni civilizaciji«.

Slovenska kritika najdeva v *Kmetih* premik od idealističnega tipa literature k naturalističnemu, od samoprojekcije duha k projekciji človeka. Ivo Grahor zapiše: »Dante prenaša življenje v dograjeno onostranstvo, Reymont ga prenese na socialno edinico, na vas.« Umetnost vrača »k ljudstvu, tja, od koder je prišla«, v dobi individualizma najde »rešitev na stezah najskrajnejšega objektivizma«. Grahor ne rabi termina kolektivni roman in trdi, da Reymont ni zmožen opisati »kolektivnega dejanja«, pač pa ustvarja le monumentalne posameznike in detajle. Ker ne pove, kaj mu pomeni »kolektivno dejanje«, skupna dejanja pa v *Kmetih* so, njegova oznaka ni sprejemljiva (W. Reymont, *Kmetje*, *LZ* 1932).

Pravi hommage pa doživi Reymont sredi tridesetih let, ko Tine Debeljak objavi disertacijo o poljski in mednarodni kritiki *Kmetov*, edino te vrste v Sloveniji doslej o kakem tujem romanu (Reymontovi »Kmetje« v luči književne kritike, Ljubljana, 1936). »Kmetje« so simpatični tudi krščansko socialnim intelektualcem, saj jih doživljajo kot nasprotje tisti poljski literaturi, ki je nastajala iz »plemiškosti« ter zanemarjala preproste sloje. Konec tridesetih let opozarja Viktor Smolej na paradoks, da Reymont ostaja na Poljskem še zmerom brez ugleda, saj Poljaki »ljubijo plemiče kot pisatelje in plemstvo kot snov za slovstvo« (Vtisi iz poljske, *Dejanje* 1938). Zato nemara ni naključje, da je Reymontov roman *Komedijantka* sprejet na Slovenskem zelo zadržano, namreč kot tuja, lokalna, zastarela snov iz varšavskega gledališkega življenja, ki Slovencem ne pove ničesar (Radivoj Rehar, W. Reymont, *Komedijantka*, *Obzorja* 1938).

Kakšne so skladnosti in razločki med *Kmeti* in nekaterimi slovenskimi pripovedniki tridesetih let?

Kakor Reymont, so tudi ti pripovedniki sinovi bajtarjev in vaških obrtnikov. Zato je naravno, da je predmet njihovega umetništva orač, delavec, trdo kmečko in drugačno delo, saj je boj z zemljo, je delo sploh gibalna moč življenja, s kmečkim delom se prepletata ljubezen in smrt. Kmečki človek v slovenski prozi že dotlej ni predmet,

ki zbujajo predvsem šale in veselost, kakršen je v poljski pred Reymontom. Toda tudi slovenski šele zdaj zaživi polno po naravi, celo tako naravno, da se nekateri kritiki bojijo novega naturalizma, kakor tisti Poljaki, ki so odpovedali Tygodnik illustrovani, ker je objavljala Kmete, »tako brezbožni, brutalni in nemoralni roman« (Smolej, Vtisi iz Poljske). Tam kakor tukaj je konec brezgrešne vasi, vaška ljubezen je dezidealizirana, zamenja jo moralna moč narave kot take, nezakonske matere in žene so v slovenski noveli in romanu enako neugnane, kakor Jagna v Kmetih. Jagnina, Agatina, Radmančina naravna sproščenost ni pregrešna, le hinavska morala jo okliče za takšno. »Kmetje« so polni cerkvenih praznikov, procesij, vendar so verske svečanosti v njih bolj estetski užitek in ozaljšek, bolj vesela folklor, kakor pa kakšno asketstvo, ki naj »odvzame erotični zgodbi prvenstveno mesto« (Tine Debeljak, n. m., str. 94). Reymontovo župnik spusti celo nekaj ironije na pretirano konfesionalnost, in sicer tedaj, ko se in kako se poteguje za svojega bika, kakor tedaj, ko s kropilnico lovi čebele. Tudi Prežihovi in Kranjčevi kmetje niso zadržani verniki, njihove procesije, proščenja in nove maše so bolj veseli dogodki in shodi za zaljubljene, svečani oddihi v valovih fizičnega garaštva, kakor pa izbruhi verskega čustvovanja. Molitve za dež niso dokazi vere, ampak so dokazi strahu pred naravo, so zaklinjevalno, rotitveno, čarovniško in panteistično razmerje do narave. Reymontova pokrajina in veselje sta posebno estetsko tkivo romana, določata življenjski ritem in kompozicijo celotnega besedila. Reymont je zanosen, ekspresiven poetizator naravnih pojavov, Kranjec in Prežih sta mehkejša, bolj lirična, le včasih z enako močjo kot Poljak izdelata zvočne, barvne, dinamične pejsaže in vesoljske dogodke, Prežih s svojo planinsko, Kranjec pa z ravninsko perspektivo. Pri Reymontu in Kranjcu spremlja pripovedni lok tudi ljudska pesem, pri Reymontu kot element duhovnega življenja vasi, pri Kranjcu pa se kdaj vgradi tudi v duševni ritem, v razpoloženje epske osebe in je pesemski motiv tudi simbolično usklajen s tragiko novelske osebe. Na prehodih iz epske v lirsko držo je Kranjec bližji Žeromskemu kakor Reymontu (glej tudi Božidar Borko, O Reymontu in njegovih Kmetih, 1958).

In slovenski interes za druge poljske pisatelje sodobnike in za romantike?

Ivan Prijatelj zaključuje razpravo Poezija Mlade Poljske (LZ 1923) z mislijo na najmlajše pesnike, ki da so deloma futuristi deloma ekspresionisti. Slednji se po njegovi vednosti ne zamikajo toliko v osebne občutke, kolikor jih vabijo veliko »dejanje, upor in razmah v neposredno življenje in v podnebesne višine«, njihovo geslo je moč notranje ekspresije, s katero je ustvariti »nove vrednote in novi, boljši, lepši in višji svet za novega, boljšega, lepše čutečega in višje stoječega človeka«. Prijatelj ne imenuje nobenega od njih, tudi ne katerega starejšega, ki je po vojni ekspresionist.

Takšen je na primer Guillaume Apollinaire Albert, po materi s poljskim priimkom Kostrowicki. Slovenci pa vendarle vedo zanj vsaj že od leta 1914, od zbirke *Les Alcools* (1913), ki jo Albin Ogris imenuje za orfično, brezobzirno z »genialno razmetanimi, najheterogenejšimi idejnimi zvezami, vrtečimi se v divjem begu brez vsake interpunkcije in dispozicije« (Nove smeri. *Slovan* 1914), predstavi jo torej ko poetiko drznih asociacij, alogike in posebnih metaforških konstrukcij, kot literarni kubizem, ki se ironično igra z besedami in fantastiko in je pravi začetek surrealistične poezije.

Vojeslav Molè objavi leta 1922 esej Iz varšavskih zapiskov (LZ), v njem poleg drugega opiše tudi dve tragediji z biblijskim motivom o Judi in Magdaleni, namreč

*Judasz z Kariothu* (1913) Karola Huberta Rostworovskega (tragedijo omenja Franc Grivec, Poljska dramatika, *Čas* 1917) in *Judasz* (1917) Kazimierza Przerwe Tetmajerja. Ni še ugotovljeno, ali je Ivan Pregelj vedel za ti tragediji, ko je v *Času* 1919 zaočital, da so slovenski pisatelji preveč ujeti z nacionalnim navdihom, češ: »Vsi iščemo le iz principov nacionalistike. Bibličnih, antičnih, eksotičnih snovi se skoraj niti lotili nismo« (Misli o slovenskem slovstvu), kmalu pa še sam napisal dramo *Azazel* (1923) z istim motivom.

Kakor se v Sloveniji tedaj malo ve o poljskem ekspresionizmu, se ve malo tudi o literarni skupini in reviji Skamander (Julijan Tuwim, Jaroslav Iwaskiewicz, Kazimir Vierziński in dr.). V začetku tridesetih let se odprejo razgledi po nekaterih socialno radikalnejših pisateljih. Ivo Grahor opravi razgovor z Julijem Kaden-Bandrowskim, čigar roman *Črna krila* (1929) opisuje rudarsko življenje. In če se Emil Zegalowicz okrog leta 1920 v reviji *Zdrój* (Vir) zavzema za ekspresionizem, se okrog leta 1930 upre mednarodnemu intelektualizmu ter postane glasnik šlezijjskih kmetov, proletarcev, vrne se k zemlji, kakor storita v Sloveniji ekspresionista Miran Jarc in Edvard Kocbek (*Novembrske pesmi*, 1936, *Zemlja*, 1934). Tine Debeljak prevede leta 1931 zbirko *Človečanstvo: Moderne poljske proletarske novele*. Njegov namen je med drugim usmeriti slovenske poglede na aktualno snov, obenem pa pokritizirati tendenčne pripovednike, kajti poljska proletarska povest ni socialistično bojovita, tudi ni internacionalna in ateistična, ampak je poljska in religiozna; delavca opisuje v vsej njegovi veličini in tragiki, estetsko učinkovito, vendar netendenčno. Ročno delo opisuje kot etično in duhovno vrednoto, je slavospev delu, »spomenik človeške zmage nad uporom materije«. Debeljak omenja tudi poljske socialne romane, npr. *Obljubljeno deželo* W. Reymonta, podoba industrijskega mesta in nemoralo kapitalističnega sloja. O avtorju novele *Človečanstvo* Goetlu objavi tudi esej in pravi, da ta pisatelj išče »človeka kateksohen« in ga nahaja predvsem na vzhodu, v primitivcu; ta naj ozdravi zahodnjaka, duhovno vrednejši naj počloveči »strastneža« (Ferdinand Goetl, *DS* 1931). Skratka, poljska socialna povest naj Slovencem pokaže, kako je obravnavati aktualno družbeno snov, ker slovenska še ni popisala veličine in tragike ročnega delavca, rudarja, viničarja, fužinarja, saj o njem le »papirnato modruje in protestira iz Marksa«.

V tridesetih letih se zgodi tudi aktualizacija poljskih romantikov, obrat k njim pa opravijo predvsem nekdanji slovenski ekspresionisti, zlasti religiozni, ki se imajo tudi sami za romantike in za magike besede. Znano je, da so tudi poljski ekspresionisti povzdignili romantiko, poezijo Słowackega v pravcati kult, zlasti njihov prvak Zegalowicz.

Medtem ko France Vodnik leta 1929 obvešča, da na Poljskem na veliko razpravljajo o Adamu Mickiewiczu in ob njem (Literarna debata ob Mickiewiczzu, *DS* 1929), objavlja Tine Debeljak leta 1934 v *Domu* in svetu Odlomke iz I. speva epa *Pan Tadeusz*, tudi znameniti uvodni verz »O Litva, domovina, ti si kakor zdravje!«, Gospod Tadeja pa šteje za »najboljši slovanski ep«. Po napadu na Poljsko 1939 objavi še njegovo bojno pesem *Ordonova utrdba* (*DS*). Ob devetdeseti obletnici smrti Julija Słowackega prevede njegov lirični ep *Oče okuženih*, »žalostno dumo moje domovine« (Słowacki), Słowackega ima za pesnika mistika, ki postavi »svetopisemski babilonski stolp mističnega zanosa poljske trpeče duše, ki v nadzemskem svetu išče opore za



dosego narodne svobode«. Debeljak ne pozabi na pomen Očeta okuženih za zdajšnji trenutek, poudarja namreč, da je veliki vizionar stare poljske slave prav po okupaciji Poljske še kako aktualen. Lahko bi dodal, aktualen tudi za tedanjo Slovenijo (Tine Debeljak, *Dva poljska jubileja*, DS 1939).

Leta 1940 sledijo še Debeljakovi prevodi z uporniškimi motivi pesnikov izgnancev, med njimi Wierzińskiego *Zemlja, Seine, Via Appia* (ta z verzi: »Vžgal se je svet./Borimo se za ves svet./ Vojskujejo se poljski poljki ...«) in Tetmajerja, čigar motivi v pesmih *Angel Gospodov*, *Pesem o mojem sinu* in *Na skalnatem Podhalu* so prav tako tožba, upor in pogled v prihodnost.

Nekateri slovenski intelektualci leta 1939 ne skrivajo močne prizadetosti, zlasti starejši, ki so videli pravo slovanstvo prav na Poljskem. Umetnostni zgodovinar France Stelè priznava, da je »večji del (moje) njegove narodne in človeške samozavesti slonel prav na zvezah s Poljsko«, da ga je — in z njim druge — privlačeval zlasti njen »venec mučeništva« in njena »vera v bodočnost« (Zaton slovanske vzajemnosti, *Dejanje* 1939).

Nekateri iz mlajše generacije krščanskih socialistov pa niso navdušeni za poljski kult preteklosti, za sen o zlatem meču, za nekakšno junaško homersko zgodovino. Viktor Smolej piše na primer, da Poljska nikakor ni samo mučenica, ampak da je po letu 1918 tudi mučiteljica, ki na okupiranih področjih prepoveduje rabo litvanskega in beloruskega jezika, kar bi Slovenci morali vedeti toliko bolj, ker tudi sami še naprej doživljajo germanizacijo, italijanizacijo in po letu 1918 še srbizacijo. Razlikovati bi morali znati tudi med patetično katoliško zunanostjo poljskih veleposestnikov ter med množico bajtarskega ljudstva, ki se gospoda nič ne briga za njegovo izobrazbo. Skratka, Slovenci naj bi končno kritično sprejemali Sienkiewiczzeve fevdalne »zavojevalne« junake, ki brezobzirno vdirajo v Ukrajino (*Kje je resnična Poljska?* Na rob knjižnice *Poljska*. Ljubljana 1939, *Dejanje* 1940).

Na Slovenskem poznajo tudi teoretsko knjigo *Das literarische Kunstwerk* (1931) Romana Ingardna, zlasti misel iz nje, da umetnina živi le, kadar jo bralec konkretizira. Tone Šifrer opozori na stran »300 in dalje« te knjige, torej na trinajsto poglavje, na Das »Leben« des literarischen Werkes. V eseju *Ljudska povest* (LZ 1936) polemizira z literarno ideologijo, ki usmerja pripovedno prozo k »ljudstvu«, in tako imenovana »ljudskega pisatelja« tlači v tradicionalno, estetsko nezahtevno povestničarstvo, ki se zadovoljuje z opisi zunanjega, vsakdanjega življenja, rabi jezik, ki ni izviren, oseben, umetniško individualiziran, ampak splošen, vsakdanji in ki ni značilen niti za posamezno osebo niti za njeno okolje. Šifrer odklanja stališče, da je slovenski bralec po večini še naiven pa ne »razume« literature, ki se pogloblja v bistvo in v posamezne probleme življenja. Šifrer kajpada upravičeno trdi, da zna bralec, ki že prebira Cankarja, Tolstoja, Dostojevskega, Reymonta in njim podobne germanske in romanske umetnike, dobro konkretizirati različne vrednote besedne umetnine: tragično, komično, grozotno, vzvišeno, pretresljivo, nedojemljivo, očarljivo, da je zmožen gledati v »globine in bistvo bivanja, za katere smo sicer slepi, njihova konkretizacija pa nas tako prevzame in zaposli, da nimamo časa jih mirno in razumsko dojeti«, da hoče predvsem brati, česar v vsakdanjiku ne more doseči, hoče »mirno in bolj neosebno kontemplacijo imenovanih večnih vrednot«. Termin »konkretizacija« je, skratka, uporabljen za pridobivanje prostora zahtevni besedni umetnosti. Ingardna ome-

njajo tudi kot učenca ruske formalistične šole: Poljak se odvraca od psihološke razlage umetnine, ker je »za njeno zgradbo bistvena polifona harmonija estetskih vrednot« (Anton Ocvirk, *Historizem v literarni zgodovini in njegovi nasprotniki*, LZ 1938).

**3 Češka literatura.** Leta 1919 dobijo Slovenci prevod pesniške zbirke *Šlezke pesmi* Petra Bezruča — Vladimirja Vaška, opravi ga Fran Albreht v razmeroma neadekvatnem jeziku. Joža Glonar upravičeno trdi, da je prevod komaj »sled sence zarje«, saj je tudi metaforika slabokrvna. Neestetški prevod pa v povojnih slovenskih nacionalnih in socialnih razmerah vendarle ne ovira močnega učinka Bezručevih pesmi. Anton Tanc Čulkovski spomni na njegovo ime ob Seliškarjevi zbirki z motivi rudarskega življenja: »Tudi mi smo dobili svojega Bezruča« (Tone Seliškar, Trbovlje, *Kres* 1923). Bezruč pa odjekne zlasti v osrednjem pesniku generacije Srečku Kosovelu, odjekne v njem tako s svojo nacionalno prizadetostjo kakor s socialno kritičnostjo. Ko ta pesnik omenja nacionalno čustvo v pesmih Trinka-Zamejskega in ugotavlja, da pesnik ne sme zamolčati krivic niti želja, upov, ki tlijo »v polmrtnih očeh molčečega, umirajočega naroda«, pravi tudi, da Trinko po estetski moči sicer »ni Bezruč«, človeško in nacionalno pa je enako prizadet (Trinko-Zamejski, *Kosovelovo Zbrano delo III*, 1977). Bezručovo ime in njegovo temeljno nacionalno in socialno občutje pa je primerljivo zlasti s Kosovelovimi baladami, ki združujejo socialno in narodnostno misel. *Čujem z obali, Kdo je hodil, Pot ob Soči, Oče, Oreh* in *Peter Kamenar* vsebujejo globlja sozvočja in duhovni dialog med pesnikoma, Kosovel tudi naposredno nagovarja Bazruča: »Spomnil sem se na Bezruča, / in njegovega Andraža, / ko je pisal šlezke pesmi, / težje pesmi, svinca polne?« In še: »Peter Bezruč, čakaj! čakaj! / Tudi jaz imam ovratnik / kakor ti in tudi meni / kri curlja z razbitih usten!« Ujemanje je moč najti tudi med Seliškarjevo pesmijo *Kristus na Klečci*, ki je socialno poudarjena, in med Bezručovo prisposodbo s Križanim, s katero učinkovito upodobi narodno ogroženost Bezkidov in Šlezije — njegova simbolična stilizacija izvablja nazornost trpljenja in raznarodovanja. O Bezručem človeku in o njegovem drugem pesništvu pa so Slovenci več izvedeli šele leta 1938 iz študije Andreja Debenaka *Po Bezručevih stopinjah* (LZ).

Revolucionarni pesnik Jiří Wolker nima takšne resonance kot Bezruč, a slovenskim pesnikom socialne smeri še zdaleč ne ostaja tuj. Njegovi nagovori množicam v pesmi *Pridiga na gori*, njegovo prerokovanje sreče v prihodnosti, njegova humanistična zavest, da »kdor je živ, ve, da mora biti svet pravičen«, se še kako skladajo s socialno himniko slovenskih pesnikov. V obsežni študiji Ivana Laha Slovenci zvejo, da sodeluje s skupino Františka Götza, vendar ga kot humanista (pesniška zbirka *Gost v hišo!*) moti njen individualizem, pa stopi med člane Devětsila, med predstavnike nove revolucionarne umetnosti ter v krožku »Var« izpredava tudi svoj manifest *Proletarska umetnost* (Jiří Wolker, LZ 1926). Njegov manifest se v nekaj temeljnih točkah ujema z manifestom *Umetnost in proletarec* (1926) Srečka Kosovela. Oba odklanjata individualizem in se zavzemata za skupnost, oba odklanjata larpurlartizem ter se postavljata za pesem, za umetnost s tendenco, vendar s tendenco, ki ni nalepek na verzu, ampak je njegova umetniška substanca, kajti pesem bodi pesem, »potem pa še nekaj več«, več pa na zemlji, ne v nebesih; bodi razdor in optimizem, bolečina in upor, vera v človeka in svet, vera v stvarnost. Oba se odločata za »realistično«, ne za mistično, in za nesentimentalno pesem. Nekatere Wolkerjeve balade, npr. *Balado o*

*kurjačevih očeh*, *Balado o nerojenem otroku* (Mile Klopčič, LZ 1935), ter balado *Umirajoči* (Berkopec, LZ 1936) dobijo Slovenci šele v tridesetih letih. Po duhu, kakor ga izražata verza »smrti se ne bojim, saj smrt ni zla, / smrt je le del življenja težkega« in estetsko te in druge njegove balade nekoliko presegajo tedanjo slovensko socialno liriko, kolikor je vezana na rudnik, glažuto in železarno. Njegove duhovite, domiselne pa trdo stvarnost in fantastiko združujoče bajke in pravljice izda Silva Trdinova leta 1931 z naslovom *Pravljice*.

Kot zanimivost velja omeniti, da Wolker v gimnazijskih letih (okrog leta 1917) prevede 27 pesmi in Cankarjeve *Erotike*, 3 iz Kettejevih *Poezij* in 2 iz Gradnikovih *Padajočih zvezd*, prevode pa izda prof. Měrka z naslovom *Bratrska poesie* (Košice, 1925).

V dvajsetih letih s precejšnjimi simpatijami sprejemajo tudi starejšega Otakarja Březino. Igo Gruden prevede prozo *Množice*, Burian Václav objavlja študijo Otakar Březina, Ferdo Kozak pa esej *Pri Otakarju Březini*, vse v Ljubljanskem zvonu 1923. Kozak ugotavlja, da je Březinovo delo Slovincem še močno tuje, pa je pesnika obiskal na Češkem, da bi mu dovolil prevajati njegovo poezijo. Zavzeto piše o Březini človeku in umetniku. Slovincem ugaja Březinova misel o »bratih duhovnega rodu«, misel iz njegovega poetičnega esaja *Večno hrepenenje* (prevedel Borko, LZ 1928), da je »upanje zemlje v tem, da bi najvišji rod duhov prevzel vlado nad zemljo«. Fran Albreht prevede psalm *Graditelji svetišča*, ki govori o hrepenenju in padcih človeštva, o človekovi tragiki in moči, je pesnitev, ki objema ves svet. Březinov svobodni verz se zdi nekaterim zazrt v uganke vesoljstva, imajo ga za podobnega Whitmanovemu. V katoliški reviji ga ob smrti predstavijo kot pesnika vidca, ki prerokuje iz »svetih zamaknenj, je mistik, govoreč iz božjih ekstaz, psalmist, ki poje pod nogami Najvišjega« (Tine Debeljak, Otakar Březina, DS 1929).

Ime Josef Hora je v dvajsetih letih manj poznano, zato pa toliko bolj v tridesetih. Ta vrh tedanjega češkega Parnasa se sprva upre Verlainovemu geslu »musique avant toutes chausés!« s protitezo: »s to nežno godbo ne bo nič!« Kot vitalist zapoje slavospev velemestu kot kraju v prihodnost, ravna torej podobno kot Slovenec Oton Župančič v *Dumi*, nato pa se obrne k malemu človeku. Začuje ga Jiří Wolker, skupaj postaneta mojstra socialno-proletarske poezije in zagovornika vsebinske estetike in načela »Ne boj se tendence!«. Toda Hora je kmalu potem glasnik poetizma, estetičnega in poduhovljenega doživljanja, ter nasproti nadrealistu in larpurlartistu Nezvalu ostaja v obliki umirjeni klasik. Takšen je tedaj soroden Kosovelu, ki prav tako ume tradicionalne oblike napolniti z živo duhovnostjo. Kot pristaš konkretne sedanjosti in kajpada tudi sanj, ali kakor pravi »ubežnik sanj in zemlje kos«, Hora zametuje struje in priznava le izvorni individualni pesniški navdih in njegovo smer. Njegovo načelo je: »Kрила, imeti krila!«, vzdigniti se iz gmote ter iz kakršnekoli snovi izoblikovati duhovne like. Še naprej je povezan z usodo malih ljudi, z njihovim vzgonom po lepoti, po dobrem in etičnem (Tine Debeljak, Josef Hora, *Obzorja* 1938).

Hora prevede Župančičevo *Dumo*, odo domačijstvu in svetovljanstvu, velemestu in vasi pa tudi pesniku kot socialno čutečemu subjektu. Ob njegovem obisku v Ljubljani leta 1938 mu Slovenci vrnejo to krettnjo s prevodom njegove ode *Spev češke zemlje* (lahko tudi *Pesem rodne zemlje*) (*Dejanje* 1938), ki značilno poantira tedanji evropski zgodovinski trenutek: »Iz burje, ki nad svetom drevi, / stopaš k nam, otok

sreče sveti, / spremljevalec naš do konca sveta, / kjer nam je rasti in cveteti, / in stati na straži mejá!« Oda je iz Horove zbirke *Domov* (1938), ki spada v sklop nove češke domoljubne lirike, ki je leta 1938 postala še kako aktualna. Ugotoviti velja, da nastaja v tem zgodovinskem trenutku tudi novo sozvočje med slovensko in češko poezijo (Miran Jarc, cikel *Slovenski soneti*, 1938). Hora je med ljubljanskim obiskom imel tudi nagovor ter bolj ali manj upravičeno trdil, da je bila in ostaja vloga literature pri obeh narodih enako narodotvorna. Slovenska publicistika mu tedaj pritrjuje ter njegov in nastop Karla Novega ocenjuje kot »iskreno manifestacijo zavesti, da so pota slovenskega in češkega naroda sorodna in skupna in da je Praga slovenskemu intelektualcu slej ko prej drugi dom«.

Slovenec je močno zanimiv tudi Ivan Olbracht (Kamil Zeman), čigar roman *Hajduk Nikola Šuhaj* prevedeta Oton Berkopec in Božidar Borko. O romanu pišejo domala navdušeno, zlasti o glavnem junaku, ki je menda izoblikovan po modelu, po ubežniku iz avstro-ogrske vojske. Gre za junaka iz ljudstva, ki se je pred madžarsko, češko in poljsko izkoriščevalsko gospodo umaknilo v planinske gozdove, kjer zdaj hrepeni po svobodi. Hajduk Šuhaj je bojevnik za svobodo in kot »prijatelj zatiranih in sovražnik gospode« že kar pravljlični, legendarni junak tega ljudstva. Borko pravi, da raste iz razmer »v duhu historičnega materializma, čeprav ni nikjer o tem besede in vnanjega sledu«, je »prenos čustvene in miselne zagrenjenosti zatiranega in izkoriščanega ljudstva«. Slovenci postavljajo Olbrachta v hierarhično vrsto takih imen, kot so Vladislav Vančura, Karel Čapek in Jaroslav Durych (Borko, Ivan Olbracht, *Modra ptica* 1937/1938). Bratko Kreft pa šteje njegov socialni roman za takega, kakor »ga slovenska literatura ni ustvarila niti o rokovnjačih, ki so šuhajščini soroden pojav naše preteklosti niti o danes že pozabljenih podvigih zelenega kadra« (Literarne beležke, *Književnost* 1935).

Slovinci aktualizirajo še eno substanco Olbractovega pisanja, namreč njegov odpor do madžarskega in vsakršnega imperializma. Janko Liška objavi odlomek iz zadnjega poglavja Dežela se nacionalizira iz knjige *Gore in stoletja* ter opozarja na madžarsko imperialistično nevarnost, ki grozi tačas Prekmurju (Nem, nem, soha! *LZ* 1938).

Ne da ne bi slišali za Karla Čapka, silovitega kritika scientizma, slepe zaverovanosti v znanost in vrednost tehničnega napredka, ki pa kot humanist vendarle ceni znanost kakor sovraži kult osebnosti, tedanje titanstvo in revolucionarno zanesenjaštvo, ne da torej ne bi že prej vedeli zanj, Slovenci vendarle več pišejo o njem šele v drugi polovici tridesetih let, pišejo o realistu, ki se dejavno udeležuje temeljnih stvari človekove in narodne skupnosti ter se ne umika niti v strmine mističnosti niti v duhovna samozrcaljenja in čiste estetske užitke.

Borko objavi informacijo o trilogiji romanov *Meteor*, *Navadno življenje* in *Hordubal* leta 1935 (Trilogija Karla Čapka, *LZ* 1935), ki opisujejo dušo povprečnega človeka, vendar se avtorjev prodorni duh obenem kaj rad »zaostruje v filozofske sklepe«. Čapek zavrača usmerjeno literaturo, socialna in drugačna naročila, posmehuje se kultu voditelja, titana, vsakršnega mita, kakor jih poveličuje povojna romantika. Je »humanistični realist«, oznanja vero v človeka, ki je sicer razdvojen na dobro in na zlo, a zmožen izpopolnjevanja in se skupaj z množico lahko razvije v boljše bitje. Ko Čapek smeši bogove, kakor so Država, Nacija, Družba in je v utopičnem spisu *Vojna*

z močeradi in v drami *Bela bolezen* zaradi teh bogov tudi pesimist, je v celoti pomemben »epik demokracije«, glasnik malih narodov in zagovornik humanih stikov med vsemi narodi. Čeprav bolj pisatelj bojevnik kot velik umetnik, je tipičen Evropejec, ki ima »prav zato tudi nam kaj povedati« (B. Borko, Literarni profil Karla Čapka, LZ 1937; — isti, V spomin Karlu Čapku, *Obzorja* 1939).

V letih od 1938 do 1940 se nadaljuje val domoljubne literature. Poleg Josefa Hore prevajajo Slovenci tudi številne druge pesnike, med njimi Františka Halasa pesem *Vernih duš dan*, Vilema Zavade *Groza pred nevihto*, ki vsebuje tudi verze: »Ali bom zvilil strelo z oblakov v zemljo in v kosti, / o domovina moja, strelovod groz in božje milosti«, pa Vladimirja Holana pesem *Parizu z močno kritičnimi toni o zahodni demokraciji*: »Dovolj govorjenja o bratstvu ... / Dovolj, podli svet, mahalo borz in zlata!« — in številnih drugih. Da je »otročka ljubezen do domovine leitmotiv vsega Parnasa«, da »sleherni teden prinese novo zbirko, včasih celo dve« in da nacionalni navdih polni tudi prozo in prevladuje tudi v ženskem pripovedništvu, ki se prav tačas močno razmahne (Maia Majerova, Jarmila Glazarova, Eva Vrhlická in druge) večkrat poroča Oton Berkopec (Najnovejše češke pesniške zbirke, LZ 1939; — Najnovejša češka lirika in proza, LZ 1940).

Domovinski navdih upravlja tudi prevedeno esejsko prozo, kakršna je *Češki oktober* Karla Novega (Berkopec), *V globinah vekov* Vladislava Vančure (Borko) ter *Prehodna doba* F. X. Šalde (Borko) — vse troje v LZ 1938. Šalda piše o tragični osamljenosti evropskega izobraženca brez domovine, ki pa pred »kanibalskim zmagovalcem« ostaja pokončen. Gre za tragedijo, v kateri je intelektualec »sam sebi zakonodajalec in sodnik, ko nima višje instance od sebe, da bi nanjo apeliral, ko je sam, čisto sam: pesnik, igralec, občinstvo in kritik svoje drame ...«, prav takšen, kakor Jacobsonov Niels Lyhne in kakršni so Stendhalovi junaki. Borko pripominja, da ta Šaldov esej iz leta 1911 objavlja zato, ker je njegovo sporočilo »v letu 1938 mnogo bolj žgoče, kakor je bilo v idilični dobi svojega nastanka«.

Od kritikov in literarnih teoretikov sta v ospredju František Götz in František Šalda, medtem ko je strukturalist Jan Mukařovský v publicistiki le omenjen (Borko, LZ 1937, ob Šaldi) oziroma ga vgrajuje v svoj sistem Isačenko v knjižici *Slovenski verz* (1939).

F. Götz seznanj Slovence z ameriško vitalistično, kritično realistično prozo ali s pesništvom »nove energije«, »nove resničnosti«, s tako imenovanim literarnim »amerikanizmom«, ki »prinaša odklon od abstrakcije in sentimentalnosti, glorifikacijo konkretnosti in življenja« in mu je »realni svet edina realnost«, kakor izostri njegovo estetiko Götz v eseju *Pritok nove življenjske energije* (LZ 1927, France Mesesnel).

Drugi njegov esej govori o krizi sodobnega evropskega romana. Ta po njegovem propada zato, ker razkraja človeško osebnost in uničuje »enoto notranjega človeškega bistva«, iz krize pa se bo rešil šele, ko najde »pot k novi človeški osebnosti in njeni usodi«. Pisatelji novega psihološkega romana posameznika razosebijo; ko z drobno-gledom razkazujejo njegovo dušo in usodo, so novi naturalisti. Res je Dostojevski ubesedil nelogičnega človeka, živi kaos, pravo lavo strasti in nagonov, toda njegove osebe imajo monumentalne obrise, pri njem atomi ne spodrinesejo človeka in njegovemu času primerne samobitnosti (Borko, František Götz, *Kriza sodobnega romana*, LZ 1930).

Vitalistični esteti in kritik František Šalda dobi v teoretski literaturi zelo opazno mesto, prevedeni so njegovi eseji: *Kritika s patosom in inspiracijo* (LZ 1924, F. Mesesnel), *O tako imenovani nesmrtnosti pesniškega dela* (Janez Žagar, MP 1937/38), *Žena v poeziji in literaturi* (Meta Koren, MP 1939/40) ter *Dvogovor o umetnosti in naravi* (Borko, LZ 1940).

Med njegovimi kritičskimi načeli in načeli slovenskih kritikov je tedaj več skladnosti. Prva je ta, da kritika ne napravi nobena teorija in metoda, saj si prava kritična osebnost sama ustvarja metode po zahtevah svojega čuta in patosa. Tako imenovana »objektivna kritika« je zgolj fikcija, kajti prava kritika je po Šaldi »intuicija, velik strasten pogled na grozo dobe«. Kritik ima strastno razmerje do umetnosti, je tenkočuten, trpi in se silovito odziva na umetniške stvaritve, zna razlikovati, kaj je v umetnosti poštenost in kaj laž, kritizira »življenje avtorjevih čutov«, prisluškuje stavbi stavkov in celotnemu ritmu, in že najmanjša stavčna in ritmična disonanca ga pooblašča dvomiti tudi v vsebino. Pravi kritik se ravna po temeljnem zakonu umetnosti, o katerem je govoril tudi Goethe z besedami: »Kdor ne govori jasno čutom, tudi duši ne govori naravnost«. Kritik vrednoti »z vso kulturo svojega bitja, s slogom in polariteto svojega bitja«, medtem ko z razumom le presoja oziroma oblikuje sodbe. Seveda presoja predvsem obliko ali »delo«/izraz avtorjeve tvorne moči. In še enako veliko lastnost ima resnični kritik: da je namreč kakor umetnik, ki podira in hkrati gradi, navdihuje za novo, ker podirati in graditi sta v umetnosti dve besedi za isto stvar. Pravi kritik prenese umetnino tudi v višji duhovni tip, jo prepesni ali »prestilizira v višjo abstraktno sfero«, zajame jo kot celoto, domisli njen tip, izriše njene skrite razvojne možnosti. Kritika torej ni zgolj kontemplacija, ampak je patos, dramatično razmerje, je trpljenje in obup in predvsem hrabrost za trpljenje — je ustvarjanje. Šalda kajpada preseneča, ko med velike kritike inspiratorje šteje poleg Hipolita Taina in Carlyla tudi umetnike, kakor je Goethe pa Diderot in Nietzsche.

In vzmeti za dolgoživost umetniškega dela? Umetnina je dejanje cele osebnosti in ne »jaza«, ki je plitek, neustvarjalen in tipičen. Umetnina je resničnejša od stvarnosti in presega svoj čas, dokler se ne izžari, dokler se ne preživi. Popolne umetnine ni, Šalda opozarja tudi na »paradoks popolnosti«, da je namreč vse, kar je popolno, zapisano hitri smrti, ker dialektika ali razvoj prej ali slej odloži vsako »zaključeno obliko« oziroma obliko, ki ni odprta v prihodnost. Takšne so npr. Racinove in Ibsenove drame. William Shakespeare pa je nepopoln dramatik, je umetnik, ki ne dela s šestilom, ne brzda domišljije in ritma, ter bolj kakor k popolnosti, dognanosti in dogotovljenosti stremi po izraznosti, po titanskem zagonu. In prav zaradi te lastnosti je živ še danes, je požar, ki razpihava nove požare, ni ekstenziven, ampak je intenziven. Paradoks popolnosti torej strogo ločuje živo od preživetega in opozarja, da je samo tisto zares umetnina, kjer iščeš avtorja, najdeš pa človeka (Božidar Borko, F. X. Šalda, LZ 1937).

Slovenci prevajajo Šaldo potemtakem zato, da preskušajo in brusijo ob njegovih tudi svoja merila. Vidmar se npr. kar naprej sklicuje na »čut« in »okus«, na osebno pripravljenost in zgolj osebno metodo in odklanja vsakršno dogmatiko in profesorsko učenjastvo. Prav takšno je tudi njegovo načelo o »živosti« umetnine. Ob Šaldi nekateri tudi bolj trdno vejo — tudi s kratkotrajno revijo *Kritika* (1926), da je kritika

polnovredna literarna zvrst, da ima svoj smisel, svoje avtonomno mesto v kulturi, da je ustvarjalnost, ki ne odstopa od osebnega in se ne podaja nazorskim strujam časa. Pri Šaldi lahko študirajo tudi literarni esej, saj njegov združuje natančno pojmovano mišljenje z močnim umetniškim izražanjem, kar oboje je spet najti tudi pri Vidmarju in pri nekaterih drugih esejistih.

**4 Slovaška literatura.** Literatura maloštevilnega naroda se razmeroma težko prebija v mednarodno areno. Kar velja za slovensko, velja tudi za slovaško, za malorusko in celo tudi za ukrajinsko. Težko se prebija zato, ker so ti narodi še daleč v 20. stoletje nedržavni in zato tudi prizadeti v kulturnih stikih. Po prvi svetovni vojni objavijo Slovenci le nekaj pregledov o sodobni ali novejši slovaški književnosti, prevedejo tudi nekaj pesmi in pripovedne proze. Glavni posredovalci pa so Jan Šedivy ter pod konec tridesetih let Viktor Smolej in Avgust Gaberščik-Smolej.

Prvi pregled objavi Slovak Viljem Ries in sicer z naslovom *Mlado slovaško slovstvo* (DS 1928, 1929). Riesu se poleg nacionalnega »karakterja«, ki je menda romantičen, zdi pomembna še svetovnonazorska zasnova slovaške književnosti: je »mehka, čista in v svojem temelju religiozno uglašena. Veren odsev slovaške duše«. Ries obvešča, da v mladostni ljubezenski pesmi Emila Boleslava Lukača prevladuje tragični ton (*Spoved*, 1922), kasneje pa je vitalist in svetlogled (*Dunaj in Seina*, 1925) ter pripet na rojstno grudo. Lukač je protestantski duhovnik, vendar ga v evropski poeziji privlači predvsem katoliška literatura, med pesniki Paul Claudel in R. M. Rilke. Potemtakem je podoben slovenskim religioznim pesnikom, še najbolj Antonu Vodniku in Edvardu Kocbeku.

Viljem Ries piše leta 1929 o Janu Smreku, ki po odmiku od simbolizma upesnjuje ljubezenske pripetljaje in siceršnje radosti, kasneje pa se umika v tišino vasi. Drugače je naravnani Andrej Žarnov, v pesmih napada in je bojevit še zlasti, ko govori o slovaških narodnih pravicah, v osebno doživljajskih motivih pa je nežno razpoloženski in refleksiven. Tretji je Jan Poničan (Rob), proletarski pesnik, ki začena z zbirko *Som* (1923), z verzi »Sem, mislim, čutim in vidim, / ljubim vse, le temo sovražim«, končuje pa s pesmimi, prozo in dramami soc-realistične vrste. Med Slovenci so mu najbližji Mile Klopčič, Tone Seliškar in Miško Kranjec.

Mladi katoliški pisatelji začno leta 1936 izdajati revijo *Pramen*, njihovi nasprotniki pa jih zaničljivo imenujejo »slovaška katoliška moderna«. Ondotna katoliška hierarhija noče »moderne«, hoče le katoliško literaturo, pa jih zato ne podpira niti moralno niti gmotno. Ta hierarhija priznava za katoliškega le pesnika, ki »napiše pesmico v Kraljico rožnega venca ali v Koledar Družbe svetega Vojteha«, kakor jo v javnem pismu označuje frančiškan Rudolf Filon ob prenehanju *Pramena*. Skratka, gre za dogmatično nasilje nad umetniškimi ustvarjalci sploh in nad to smerjo (Koloman Geraldini, Pavol Gašparovič Hlbina, Dilon) še posebej (V. Smolej, *Slovaške različnosti, Dejanje* 1938). Smolej pravi tudi, da so Slovake do leta 1918 raznorodovali Madžari, poslej jih »bratje« Čehi in sicer s teorijo, da ni slovaškega, ampak je le »etnični narod češkoslovaški. Zato je seveda naravno, če se ob Češkem tedaj krepi tudi slovaški nacionalizem.

Seveda pa se Slovaki ne morejo ubraniti hudega paradoksa. Ko namreč upravičeno zavračajo češki nacionalizem, nimajo politika, ki bi znal leta 1938 pravilno oceniti danajski dar nemškega imperializma. Preprosti župnik Hlinka je namreč Hitlerju hvaležen za »svobodo«, kar je zabloda slovaškega katolištva v trenutku, ko so

slovaški protestanti strpnejši do Čehov. Hlinka ima tačas duhovnega sorodnika v prekmurskem župniku Jožefu Kleklu, ki pričakuje za Prekmurje avtonomijo od »svetoštetfanske krone« in v svojem časniku *Novine Slovenske Krajine* ošvrkne Čeha pod naslovom *Češka kaže na Boga* (1938) z besedami: »Božji bič je počil, zato je razpadla cvetoča slovanska država . . . Vodili so ta nesrečni narod (= češkega) brezverci in prostožidarji, ki so povsod, kjer so le mogli, škodovali Kristusovi veri ...« (Bratko Kreft, *Slovaške pisаницe*, LZ 1939).

Značilnost tega paradoksa je tudi, da navidezna državna samobitnost prinese razcvet slovaške poezije, da lažna svoboda in paradržavnost pokliče slovaške pesnike iz subjektivizma in pesimizma k narodu, zemlji in mistiki. Ob Lukaču in Smreki je značilna osebnost nove domoljubne pesmi Valentin Beniak, njegova zbirka *Vigilia* (1939) je celo nekakšen brevir novega slovaškega nacionalizma (J. E. Bor, *Pregled slovaške književnosti v letih 1939/1940*, DS 1940). In dalje: Nekdanji davist ali socialni pesnik Laco Novomeský odstopa od poetistične in socialistične pesmi, Jan Kosta pa od poetizma, od spektra barv in miselnih prebliskov k domačiji in zemlji (*Moja rodna gruda*, 1940).

Z vodilnima slovaškima realistoma seznanita Slovence Fran Albreht in Viktor Smolej, prvi s prevodom romana *Leteče senice* (1933) Svetozarja Hurbana-Vajanskega, drugi s prevodom romana *Hiša v bregu* (1935) Martina Kukučina. S pesmimi Lukača, Žarnova, Hlbine, Beniaka in še nekaterih pa Avgusta G. Smolej v kratki antologiji *Iz povojne slovaške lirike* (*Dejanje* 1940).

Iz esejev in prevodov je videti, da so evropski slovstveni in miselni tokovi našli potov tudi do slovaške literature, da se ta sproti evropeizira: sredi dvajsetih let je nekaj socialne poezije, ki rezultira v zbornik *Dav* (od tod davisti, npr. nežen socialni pesnik Novomeský). Sledijo jim agraristi, kmečko socialna pesem združena s hrepenenjem po nacionalni svobodi, zlasti Žarnov upa na kulturno moč in ustvarjalnost vaše skupnosti, ki na Slovaškem tedaj prevladuje. Hlbina poveljuje tačas religiozne vrednote in hoče poduhoviti vse človeške stvari. Leta 1935 pa se pojavi še skupina nadrealistov, vodi jih Rudo Fabry, vendar kmalu zatone v pozabo, ker je brez umetniških talentov.

**5 Ukrajinska literatura.** Slovenci najbolj poznajo Tarasa Ševčenka, saj je Josip Abram prevedel njegovo zbirko *Kobzar* (1840) že leta 1907. V obsežnem Pregledu nove ukrajinske književnosti (DS 1928) pa ga Lubyneckij imenuje tudi oče ukrajinske književnosti. Spada med tiste evropske pesnike, ki so sovražili tlačanstvo in absolutistična vladarstva pa so jih zato preganjali. Nikolaj Preobraženski pravi ob 120. obletnici pesnikovega rojstva, da so ga ob izidu *Kobzarja* izgnali v Sibirijo (Taras Ševčenko, LZ 1934). V pesmi *I Arhimed i Galilej* (1860) Ševčenko prerokuje bratstvo vseh ljudi, v pesmi *Heretik* pa »verni Hus« moli, »ščob vsi Slavjani staly dobrymy bratamy / i synami soncja pravdy«. Toda njegovo slovansko bratstvo nima ničesar skupnega z ruskim slavanofilskim mesijanstvom, gre le za vzvišeno svobodoljubno slovansko zavest, kakor jo izpove npr. tudi France Prešeren v *Zdravljici*. Slovanofili so Ševčenka sovražili, in celo Gogolj ni maral ukrajinskega jezika. Ševčenkova demokratična miselnost pa je med vojnama še kako aktualna, ne le za Ukrajino, ki je tedaj razčetrjena med Poljsko, Češko-Slovaško, Romunijo in Sovjetsko zvezo, ampak nič manj tudi za Slovenijo.



Tudi Nikolaj Bahtin pravi, da je še kako naravno, če je muza pesnika tlačanskega očeta tudi muza »maščevanja in žalosti«, če se pesnik ponižanega rodu upira absolutizmu (Taras Ševčenko, *LZ* 1936). In kako dobro se ujema njegova podoba ukrajinske tlačanske vasi: »Vas je kakor pogorela, / ljudje so kakor poblazneli — nemi gredo na tlako / in svoje otroke vodijo s seboj« s stalinističnim nasiljem, kakor je upovedeno v romanu Zorana ledina Mihaila Šolohova.

O ukrajinskih pesnikih zavzeto razmišlja zlasti France Bezlaj. Prevede tudi nekaj Ševčenkovih pesmi, med njimi *Molitev*. Pozoren je na njegovo poetiko ter ugotavlja, da je osnova pesmi ljudska pesem slepih pevcev Kobzarjev, tedaj igriva ukrajinska romanca in kazaška zamišljena duma. S kobzarskimi pesmimi ga povezuje tudi sovraštvo do duhovnega in fizičnega nasilja, tudi motiv: »Daj carju in vsem krvosesom / Cekinov, tolarjev vozove / In še verige in okove! / / Vsem tem zaslužnjem telesom / Iz naših bednih praznih koč, / Tem pošlji, Bože, svojo moč.« (Taras Ševčenko, *LZ* 1939).

Ob Molitvi poziva Bezlaj slovenske pisatelje, naj bolje spoznavajo slovanske literature, ker je pri večini več kolektivnega duha, več pesnikove vraščedenosti v usodo skupnosti in naroda, kakor pri zahodnih pisateljih:

Danes se pri nas malokdo zaveda, da imajo tudi slovanski narodi umetnike, ki zaslužijo, da bi jih poznali vsaj tako dobro kot zapadne, česar zapadna umetnost še danes ne pozna: ono objektivno, brezosebno resničnost, ki je posebno iz ruske literature ustvarila tako svojevrsten svet, ki nam je sicer tuj, toda človeško bližji kot zapadni individualizem. Tam v vzhodnih stepah je človek kot muha, mora na neki način pozabiti nase, in to, kar ostane, čutijo vsi.

Bezlaj obžaluje tudi, da Slovenci ne poznajo svetovno znanega epa *Mojzes* Ivana Franka (F. Bezlaj, Ivan Franko, *LZ* 1939). Napisan je v tercinah, njegov prvi verz intonira idejo celote: »O narod moj, izmučen in zatiran«. Bezlaj objavlja Uvod v ep z motivom, ki je tedaj še kako aktualen motiv tudi slovenske lirike in proze: »ko ne bodo več vladarji / nam drugi ... / ko bomo končno sami, / na svojem polju svoji gospodarji«.

Sodobni ukrajinski pesniki so deloma tudi revolucionarni, kakor Pavel Tyčina (*Sončni klarineti*, 1918; *Pljug*, 1920), ki prihaja iz simbolistične struje. Poleg proletarskih pesnikov delajo še kubofuturisti, zlasti Myhajlo Semenko idealizira stroj, mesto, goji kult kavarne in bara, odklanja preteklost (pasatizem), pravopisna pravila, rabi neobičajen besedni red in neologizme (cikel *Drznosti*). Pričenjajo nekakšno urbanizacijo literature v tako imenovani evropski žitnici; urbanizacija je bila tej literaturi še kako nujna, potem ko je Rusija leta 1876 zatrla vse ukrajinske revije in časnike. Slovenski pesniki pa prav tačas dovolj radikalno odčarajo mestno življenje, zlasti Božo Vodušek. V obeh literaturah se oglasijo tudi novoklasiki, v ukrajinski se zbirajo okrog Maksima Ryljskega in se v nasprotju s slovenskimi navezujejo tudi na ukrajinsko slovstveno tradicijo.

**6 Beloruska literatura.** Tudi Belorusi so med vojnama podobno razkosani kot Slovenci in tuji narodi tudi njim ovirajo normalen slovstveni razvoj. Slovence seznanijo z njihovo literaturo beloruski emigranti.

Prvi Pregled novejšega beloruskega slovstva objavlja Fr. Hryškiewič v Domu in svetu 1928; najbolj predstavi utemeljitelja novejše beloruske književnosti, pesnika

Janka Kupala (= Ivan Dominkovič Lucevič) ter Jakoba Kólasa (Konstantin Mickevič). Učitelj Kolas je poznavalec vaškega življenja, hkrati pa v novelah in v povestni trilogiji *Na rostanjach* razkriva, kako zaradi nacionalne in gospodarske pokorjenosti propadajo najboljše beloruske duhovne in moralne moči. Kmetijski človek strastno hrepeni po koščku zemlje (*Novaja ziemia*), kakor v slovenski prozi pri Mišku Kranjcu; *V gluhoti Polesja* (Uzaleskoj hlušy) pa gre za tragiko učitelja, ki mora Beloruse poučevati v tujem, ruskem jeziku.

Po vojni se razmerja sicer izboljšajo, Belorusi imajo v Minsku več literarnih časopisov kakor nekoč, tudi oni iz Poljske se selijo na sovjetsko stran. Narod pa je še zmerom razdvojen: v Vilni izhajajo polonofilske revije, beloruska manjšina pa duhovno životari tudi v Rigi oziroma v Letoniji.

Jan Šedivy napiše esej o Janku Kupali in pravi, da bi »prevajanje njegovih del v naš jezik pomenilo za slovensko kulturo pridobitev svežih sokov zdravega, mladega slovanskega organizma«. Maksim Gorki ga prevaja tudi v ruščino. Kupala »ni klasicist, ne romantik, ne naturalist, ne simbolist, ne modernist, ampak z domačo zemljo zvezan samonikel poet, narodni in socialni buditelj, zvonar in prerok.« Šedivy vsebinsko povzema številne pesmi iz zbirke *Žalejka* (Piščalka), katerih osrednji motiv je življenje mužika, osrednja pesem pa *Mužik* iz leta 1905, menda »biser svetovne poezije«. Mužik je v družbi sicer osmešen, zaničevan, zgaran, izčrpan od gladu, vendar lahko s ponosom in uporno izjavlja: sem človek ... »ja budu žyč, bo je mužyk«. Znamenita je tudi pesem *A chto tam idzie* (Pa kdo gre tam): gredo nepregledne množice beloruskega ljudstva, prihajajo od vseh strani, na nogah jih žvenketajo verige, na plečih pa nosijo svojo krivdo. Pesimizem doseže vrhunec v dvanajstih slikah poeme *Adwiečnaja pješnja* (1910). V mučnih socialnih in nacionalnih razmerah se Kupala zateka v pesem in pesništvo poveliča, ker »Samo pesem lajša življenje, / goslim oblastnež ne more pisati zakonov« (*Hušljar* Janka Kupala: Ob jubileju največjega beloruskega pesnika, LZ 1932).

Slovinci ne prevajajo ne njegovih tlačanskih balad ne bajk in pripovedk s snovjo in simboli iz ljudske poezije, pa čeprav imajo sami sorodno zgodovinsko usodo in tudi nekaj podobnih motivov v svojem pesništvu. Najbrž manj čutijo svojo socialno sužnost in nacionalno zoževanje, ki jih tudi tačas gonita ali v emigracijo ali na sezonsko delo v tujino.

Dvajsetletna bilanca slovensko — slovanskih literarnih zvez preseneča po količini in po kakovosti. Utemeljujejo jo različni dejavniki — od zgodovinsko snovnih skladnosti in aktualnosti do resonance sorodnih pesniških duš. Na teh zvezah ni nič naključnega, ampak je vse podprto in zasidrano v oceanih posameznikove duševnosti ter valovih narodnih skupnosti.

Logika umetnosti narekuje Slovincem jemati pri vrhunskih umetnikih zadnjih sto let, torej pri romantikih, realistih in modernistih, ki dajejo posameznim nacionalnim literaturam značilne samosvoje obraze. Od ruskih umetnikov so v ospredju Puškin, Dostojevski, Lev Tolstoj, Turgenjev, Čehov, Blok, Andrejev, Jesenin, Majakovski, Gorki, Leonov, Erenburg in Šolohov; od poljskih Mickiewicz, Slowacki, Sienkiewicz, Żeromski, Reymont, Goetl in Wierziński; od čeških Bezruč, Wolker, Březina, Hora, Olbracht in Čapek; od slovaških Hurban-Vajanski, Kukučín, Lukač, Poničan, Žarnov in Beniak; od ukrajinskih Ševčenko, Franko in Tyčina ter od beloruskih Kupala in

Kólas. Od estetov in kritikov pa predvsem Götz, Šalda, Ingarden in Mukařovský ter estetiška in poetiška misel Puškina, Dostojevskega, Tolstoja, Majakovskega, Gorkega in še nekaterih.

Preводи, eseji in kritiške analize umetnin dokazujejo, da so enako kot klasiki ugodno sprejeti tudi sodobni umetniki ter literarni in estetiški tokovi. Prenos iz slovanskih literatur v slovensko umetniško obzorje in zavest je naraven in produktiven tako zaradi njihove umetniške potence, kakor zaradi vsebinskih globin in zaradi temeljne pesniško-idejne drže, ki je v individualnem, socialnem in nacionalnem smislu stvarna, svobodoljubna in svobodotvorna. Razumljivo je, da pri med štiri države razkosanem slovenskem narodu dobivajo pomemben odmev ukrajinska, slovaška in beloruska literatura, saj se jim v mednarodni areni godi enako, kakor slovenski: blokirane so tudi zato, ker nimajo svojih državnih, diplomatskih kulturnih izpostav.

Kritiki in prevajalci sprejemajo demokratično miselnost v slovanskih literaturah, opozarjajo na vraščenost umetnikov v življenje skupnosti, in zdi se jim, da v zahodnih literaturah obojega najdevajo manj, da v njih prevladuje individualizem. Narodno samosvoja umetniška kristalizacija duha v slovanskih literaturah je prav zaradi svoje demokratične substance hkrati tudi nadnarodna, je sozvočje slovenskemu pojmovanju, da literarna umetnost pogloblja osebno, socialno in narodno identiteto, samozavest in pokončnost. Slovanski pisatelji se zdijo tudi bolj domači in celo bolj človeški, kakor nekateri germanski in romanski, globlje grabijo v duhovne in čustvene snovi, razgibe in brazgotine, skratka, manj se posvečajo lepotnim pročeljem, kakor divjanju strasti za njimi, podzavestnemu, vitalizmu, intelektualskemu demonizmu, bogoborstvu, prodorom v mistiko in priklenjenosti na zemljo pa domostrojevščinam vseh vrst. Njihova umetniška beseda se spopada z novodobnimi titani, odrešeniki, voditelji, dogmatičnimi ustroji, Čapek npr. smeši sodobne mite, kot so Država, Nacija, Družba, ki zavestno pozablja na človeka kot subjektivno eksistenco. Slovencem ne uide tudi prenos ruske in poljske literature iz meščanskega in aristokratskega prizorišča v kmetško in proletarsko okolje in dalje »na dno«. Kar naprej izpostavljajo humanost kot osrednji glas teh literatur, pri tej literaturi srečujejo svobodoumni, pri oni krščanski, pri tretji marksistični humanizem. Svobodoumnikom je bolj po meri češka husitska humanistična tradicija in češka literatura, katolikom poljsko asketično krščanstvo, marksistom revolucionarne pesniške izpovedi in uporniški liki. Posebno vplivne umetnine so Besi, Bratje Karamazovi, Ana Karenina, Kmetje, saj so vzorci umsko, čustveno in seveda estetsko učinkovite proze. Če so liki Dostojevskega s svojimi razdori in bivanjskimi konflikti posebno privlačni za ekspresioniste, Tolstojev in Reymontov vitalizem odstranjujeta idealizacijo ljubezni nasploh in vaške ljubezni še posebej.

Slovanske literature so precej produktivno ozadje tudi za aktualne estetiške in poetiške teme. Slovenci premišljajo ob njih o realizmu in njegovih psiholoških in družbenih osnovah, o estetski naravi literarnega realizma, kadar se združuje s fantastiko in z grotesknim, deloma kritično deloma nekritično pišejo tudi o socialističnem realizmu. Obveščeni so tudi o drugih stilnih gibanjih, o konstruktivizmu, o poljskem in češkem nadrealizmu, o ruralistični literaturi. Ob slovanskih umetnikih si brusijo tudi vprašanja o razmerjih umetnost in svetovni nazor, umetnost in morala, umetnost in tendenca, umetniška lepota in koristnost umetnosti. Pri njih najdevajo iztočnice za vsebinsko estetiko in za upor proti neotomistični estetiki in Kantovi

kalistiki, proti mističnemu izvoru lepote ter proti odtrganosti umetniške lepote od smotrov stvarnega življenja. Iz slovanskih literatur veje življenjski realizem oziroma estetika pekla in neba, ki lepote ne trga od vsebine. En del slovenske estetike je sicer prokantovski, vendar ni hkrati tudi protivsebinski. Sprejet je tudi Ingardnov termin »konkretizacija« umetnine, in pomaga širiti prostor za pravo besedno umetnost pred ideologijo površinskega »ljudskega« pisateljstva. Zmaguje tudi načelo, da je objektivna kritika fikcija in da obstaja samo subjektivno, dramatično razmerje do umetnine, enkratni okus in čut za živost umetnine, s katerim kritik podira in gradi in, kakor pravi Šalda, prenaša umetnino v višji duhovni tip.

Pozornost velja tudi krizi evropskega romana: celovita osebnost v njem razpada v duševne kosce, ki jih nekateri opisujejo kar po naturalistično, dokler atomi ne spodri-nejo človeka. Dostojevskemu se razpad kajpada ne pripeti, njegove epske osebe so psihološko celote izjemnih umskih in iracionalnih moči. Takšno stanje romana povečuje poleg sociološke tudi slovensko psihološko kritiko. Sprejeta je tudi poetiška misel Dostojevskega, da vsaka pesniška ideja prinaša tudi že samosvojo obliko, zaradi česar epične oblike, npr. romana ni mogoče umetniško enakovredno preoblikovati v dramo. V slovenski publicistiki se soočita tudi dve nasprotni ruski pesemski poetiki, Baljmontova in poetika Majakovskega. Prvi je prepričan, da je daktil organska stopica ruskega jezika in duha in vprašuje, kakšna neki je temeljna slovenska; Baljmont priporoča tudi zvočno in melodično besedo ter naravni ritem. Majakovski ne priznava ne daktila ne drugih stopic, upre se tudi melodični besedi: v pesem naj vstopijo jezik in gneča ulice ter krik namesto melodije.

Na podlagi ruske in češke formalistične šole zraste tudi prva knjižna razprava o posebnostih slovenskega verza v njegovih umetniških vrhuncih.

Bilanca, skratka, pove, da slovanski pisatelji vzpostavijo v dveh desetletjih obilno neposrednih in posrednih razgledov po besedni umetnosti in umetnikih vzhodnih in zahodnih slovanskih narodov. In ko jih sprejemajo daleč bolj odprto in množično, kakor te sprejemajo slovensko, se hkrati prav nič ne zapirajo pred romanskimi in germanskimi niti ne pred zunajevropskimi literaturami. Pogled na prenose le teh v Slovenijo pa presega okvir te razprave, kakor ga presega tudi pogled na sprejemanje dramatike iz slovanskih literatur. Recepcija dramatike je pač združena z gledališko umetnostjo in zato nemara tudi bolj predmet zgodovine gledališke kulture.

#### РЕЗЮМЕ

Подводя итоги двадцатилетнего периода словенско-славянских литературных связей, нельзя не удивиться их количеству и разнообразию. Различные моменты способствуют развитию межславянских контактов — от общности многих исторических и материальных аспектов жизни до созвучия родственных поэтических душ. В этих связях нет ничего случайного, они имеют глубокие корни, как в духовном мире отдельной личности, так и в близости народов.

Логика художественного творчества диктует словенцам черпать из сокровищницы большого искусства нашего столетия, усваивая достижения романтиков, реалистов, модернистов, давших черты своеобразия отдельным национальным литературам. Из русских художников на переднем плане здесь Пушкин, Достоевский, Лев Толстой, Тургенев, Чехов, Блок, Андреев, Есенин, Маяковский, Горький, Леонов, Эренбург и Шолохов;

из польских Мицкевич, Словацкий, Сенкевич, Жеромский, Реймонт, Гюетл и Вержински; из чешских — Безруч, Волкер, Бржезина, Гора, Ольбрахт и Чапек; из словацких — Хурбан-Ваянски, Кукучин, Лукач, Поничан, Жарнов и Бениак; из украинских — Шевченко, Франко и Тычина; из белорусских — Купала и Колас. Из работ по теории искусства и литературной критики это, прежде всего, труды Гетса, Шалды, Ингардена и Мухаржовского, а также мысли по поэтике Пушкина, Достоевского, Толстого, Маяковского, Горького и еще некоторых. Судя по наличию переводов, эссе, а также литературно-критических статей, значительный отклик вызывают наряду с классическими произведениями современных писателей, новые литературные и эстетические направления. Активное влияние славянских литератур на развитие словенского литературного процесса и художественного сознания столь продуктивно и естественно, благодаря большому художественному потенциалу этих литератур и, в особенности, глубине содержательного компонента, а также ведущей идейно-художественной позиции, которая в индивидуальном, социальном и национальном планах является активной, жизнеутверждающей и свободолобивой. Понятны причины, по которым особый отклик у словенцев, народа, разделенного границами четырех государств, получают литературы украинского, словацкого и белорусского народов, которые в международном плане переживают аналогичную судьбу, т. е., они как и словенцы обречены на своего рода культурную изоляцию, в том числе, вследствие своей непредставленности на государственном и дипломатическом уровнях. Словенские критики и переводчики особо выделяют демократичность, присущую славянским литературам, их укорененность, связанность с жизнью народов, что все реже, как им кажется, встречается в западных литературах, в которых преобладает индивидуализм. Национальное своеобразие, художественная кристаллизация духа в славянских литературах именно вследствие их демократичности, одновременно приобретает наднациональный характер, становится созвучной словенскому пониманию творчества, как средства углубления и роста индивидуального, социального и национального самоопределения и самосознания. Славянские писатели воспринимаются как более близкие и, даже, человечные, по сравнению с некоторыми германскими и романскими, они раскрывают более глубокие, скрытые движения души, „обнажая ее рубцы и раны“, одним словом, меньше внимания уделяют украшению фасада, нежели буйству страстей за ним, подсознательному, витальности, интеллектуальному демонизму, богорочеству, мистике, приземленности и домостроевщине всех сортов. Художественное слово в славянских литературах противостоит разным новомодным титанам, спасителям, вождям и догматическим структурам. Чапек, например, смеется над современными мифами, такими как Государство, Нация, Общество, сознательно выпускающими из вида человека, его субъективное существование.

Не остался незамеченным для словенской литературы также переход русской и польской литературы с описания мещанского и аристократического общества к описанию крестьянской и пролетарской среды и далее — „дна общества“.

В качестве центральной линии этих литератур по-прежнему выделяется гуманистическая линия. В одной из них отмечают главенство свободомыслящего, в другой — христианского, в третьей марксистского гуманизма. Свободомыслящие люди предпочитают чешскую гуситскую гуманистическую традицию и чешскую литературу; католики — польское аскетическое христианство, марксисты — революционные поэтические исповеди и образы бунтовщиков.

Особое влияние оказали такие художественные произведения как „Бесы“, „Братья Карамазовы“, „Анна Каренина“, „Мужики“, являющиеся примером интеллектуальной, выразительной и, конечно, высокохудожественной прозы. Образы Достоевского с их раздорами и экзистенциальными проблемами особенно привлекательны для экспрессионистов; жизненность Толстого и Реймонта деидеализируют любовь, и деревенскую, в особенности.

Славянские литературы являются весьма благодатной почвой для разработки актуальной эстетической и поэтической проблематики. Словенцы на их примере размышляют о реализме и его психологических и социальных корнях, о эстетической природе реализма

в его соединении с фантастикой и гротеском, критически, а иногда и не очень, рассуждают о социалистическом реализме. Знакомы им также и другие направления: конструктивизм, польский и чешский надреализм, руралистическая литература. В обсуждении произведений славянских писателей оттачивается проблематика, связанная с соотношением искусства и мировоззрения, искусства и морали, искусства и тенденции, проблема прекрасного и полезного в искусстве. У них заимствуются главные направления содержательной эстетики и критики эстетики неотомизма и кантианства, борьбы против мистификации прекрасного, а также против художественного изображения прекрасного в отрыве от действительности.

Славянские литературы являются источником жизненного реализма, т.е. эстетики ада и неба, что не лишает их содержание прекрасного. Словенская эстетика является частично прокантовской, хотя и не антисодержательной. Принят также термин Ингардена „конкретизация“ художественного произведения, т.е. того, что оттесняя на задний план идеологию поверхностного „народного“ писательства, дает простор для истинного художественного слова. Побеждает также тезис о том, что объективная критика является фикцией, и, что существует только субъективное отношение к художественному произведению, особый вкус, свое восприятие живого творчества, с помощью которого критик разрушает и строит, „трансформирует“, по выражению Шалды, художественное произведение в высший образец духа.

Внимание заслуживает кризис европейского романа: целостная личность в нем распадается, отдельные ее части подвергаются иногда чисто натуралистическому описанию, пока личность не окажется окончательно вытесненной. Достоевского этот распад не захватил, его эпические персонажи психологически целостны и обладают исключительной мыслительной и иррациональной силой. Такое положение романа обуславливает рост словенской психологической критики, наряду с социальной.

Находит отклик и принимается мысль Достоевского о том, что любая поэтическая идея влечет за собой появление своеобразной формы, вследствие чего, эпическую форму, например роман, невозможно художественно равноценно трансформировать в драму. В словенской публицистике сталкиваются две противоположные русские стихотворные поэтики: поэтика Бальмонта и поэтика Маяковского. Первый уверен, что дактиль является наиболее органичным размером для русского стиха — возникает вопрос, какой стихотворный размер является наиболее адекватным для словенского языка. Бальмонт рекомендует звучное и мелодичное слово и естественный ритм. Маяковский же, не признающий ни дактиля, ни какого-либо иного размера, выступает против мелодичного слова — пусть в стих ворвутся гомон и крики улицы вместо мелодии.

На базе русской и чешской формалистической школы появляется первое исследование об особенностях словенского стиха и его художественных достижениях.

Подводя итог, можно сказать, что словенские писатели в течение двух десятилетий посвятили большое количество исследований и обзоров творчеству западно- и восточно-славянских писателей. Таких исследований появляется значительно больше, чем обзоров словенской литературы за рубежом. Это, конечно, не означает, что романская, германская и даже неевропейские литературы были забыты. Анализ восприятия последних в Словении не является задачей настоящего исследования, как и анализ драматургии в славянских литературах. Восприятие драматургии соединено с театральным искусством, поэтому является предметом исследования истории театральной культуры.