

drugih odvisnikih. Zgovorna je pogojniška polnost v primeru: *Če pridem k vam, bom vse požgal in porušil.* — Če. (Filip Makedonski in Špartanci)

Ko rabimo v časovnih in pogojnih odvisnikih, v slednjih samo v zvezi s kondicionalom. Toda čist je samo na svojih konicah, vmes sta velikokrat združena časovni in pogojni odtenek. Indikativ mu v odvisniku zagotavlja časovnost, kondicional pogojno vezavo. Ker v večini primerov z veznikom ko ni verjetnosti za izpolnitev pogoja v odvisniku in s tem v zvezi tudi ne v nadrejenem stavku, predstavlja ko nekakšen emocionalen most k neizvršenemu ali neizvršljivemu pogoju: govorečemu je veliko do tega, da bi se pogoj bodisi izpolnil ali ne izpolnil, in z obžalovanjem ali veseljem ugotavlja ugodno ali neugodno stanje zaradi neizpolnjenega pogoja.

Takšno je ljudstvo tod, vse bi vam dalo, ko bi le imelo. (Potrč, Zločin.)

Ko bi bil skočil z vlaka, bi si bil zlomil nogo!

Pri da se osebna prizadetost govorečega še stopnjuje; če pa je okrepljen z adverbom *samo* ali členico *le*, je pozornost obrnjena zgolj na pogoj.

Podrobno proučevanje vloge veznikov v slovenskem jeziku bi moglo odkriti še mnogo značilnosti, ki niso tako očitne, vendar so v življenju in rabi jezika izredno pomembne.

Franc Zadavec

POGLEDI NA REALIZEM PRI SLOVENCIH MED VOJNAMA

Hiter in sistematičen vpogled v značaj realizma v slovenski književnosti in v nazore o estetskih načelih realizma v književni publicistiki in kritiki je za razdobje med dvema vojnama zelo otežkočen. Prvič zato, ker večinoma še manjka analiza književnih del, ki v tem času spadajo v nazorsko in stilno območje realizma, drugič pa zato, ker tudi teoretični pogledi na realizem še čakajo bibliografske zabeleže in kritičnega pretresa.

Vemo, da značaja neke književne stilne vrste ne določa nič tako avtentično kakor književna dela, v katerih tak in tak stil in nazor umetniško živita, saj sta stvarna estetska volja in tvorna misel uresničeni samo v teh delih. Vendar pa je koristno in nujno spoznati tudi tisto estetskoteoretično pisanje, ki je sooblikovalo ali pa zaviralo neko književno smer. Zato vprašanje, kaj vse so si v slovenski revialni esejistiki in književni kritiki estetskoteoretično predstavljali o realistični književnosti in kaj so tudi praktično pričakovali od nje, ni samo zanimivo, marveč tudi eno važnejših vprašanj slovenske literarne zgodovine in zgodovine slovenske estetskoteoretične miselnosti med vojnama. In namen tega članka je opozoriti na obseg in kakovost pogledov, ki se v naši revialni književni publicistiki in literarni kritiki teh dveh desetletij nanašajo na realizem. Preglednost, še bolj pa ustroj vprašanja samega narekujeta, da opazujemo teoretični odnos do realizma v vsakem izmed obeh desetletij posebej.

I

Estetiki tistega ekspresionizma, ki ga je teoretično in v umetniški besedi gojila skupina mladih katoliških pesnikov, in estetiki, ki je priporočala književniku »nezainteresirano«, pasivno opazovanje in oblikovanje življenjskih po-

javov in ki si jo je izbral mladi Josip Vidmar, so se nekateri uprli v Ljubljanskem Zvonu že v zgodnjih dvajsetih letih. Prvi je Kelemina podvomil* o Vidmarjevi formuli: »smoter umetnosti je izločevanje in nadvladovanje materialnih komponent, ki se nahajajo v umetnosti«. To pa ni bil dvom samo o Vidmarjevi zamisli o umetnosti, marveč je Kelemina pogodil tudi tisto estetiko ekspresionizma, po kateri naj bi se nova književna umetnost zasnovala na »nadizkustveni«, transcendentalni človeški biti, pognala iz »samoduha«, iz človečnosti in »življenjskosti«, ne pa iz človeka in življenja, iz človeka, ki je vključen v družbo in ostali materialni svet. Stališče, po katerem bi smeli moderna estetika in književna umetnost prezirati objektivno resničnost, tedaj slovenski teoretični pristanek na razkol med umetnostjo in stvarnostjo, je zavrnil tudi umetnostni zgodovinar Vojeslav Mole. Pisal je sicer o realizmu v upodabljajočih umetnostih, vendar tako, da so osnovne misli mogle veljati tudi kot protiutež tedanji slovenski idealistični literarni estetiki. Izhajajoč iz materialističnega nazora, da vsa človeška duševnost temelji na razmerju objekt-subjekt, je trdil, da na tem razmerju temelji tudi umetnost. Zaradi tega je človekova zavest lahko umetniško plodna samo v tesni zvezi s snovjo, z naravo, s človeško družbo. Mole je zavrnil klasično estetiko, kolikor je omalovaževala vse, kar v umetnostni preteklosti ni ustrezalo realizmu, tedaj barok, rokoko, romantiko in moderno, hkrati pa opozoril, da moderna estetika ponavlja isto napako v obratnem smislu, ker nestrpno zametuje realizem in naturalizem, ko je vendar jasno, da sta ti dve umetnostni formaciji rodili pomembne umetnine.

Slovensko katoliško in liberalno duhovno skupino mladih književnikov je v prvi polovici dvajsetih let družila torej misel, da je književnost treba razsnoviti in jo poduhoviti, še več: da resnična umetnost mora biti brezbrizna do vprašanj družbene stvarnosti, do tako imenovanega družbenega človeka. Ta teorija je odvrčala od realistične književnosti in opozarjala na nove vire umetnosti: na fantastiko in na nekakšno nadzemeljsko, onostransko povezanost človeške duše.

Ko je Ivan Prijatelj objavil v LZ 1925 esej o Dostojevskem, je Vidmar zavrnil njegov nazor o realizmu, kakor ga je razložil tudi že v uvodni besedi h knjigi Predhodniki in idejni utemeljitelji ruskega realizma; ob tej priliki je izpovedal tudi svoj pogled na realizem. Prijatelja in Vidmarja v tem razpravljanju družiti misel, da je vsaka umetnostna vrsta vezana na »praosnovno umetni-kove narave« in je zato treba, kot je zapisal Vidmar, iskati bistvo razločka med romantično in realistično umetnostjo globoko v prvinah umetnikove narave. Toda ta naglas na izključni umetnikovi naravi kot roditeljici umetnostnih sistemov je Prijatelj omejil s tem, da je istočasno opozoril še na druge lastnosti književnika realista. Menil je, da je realizem zdaj »prirojen,, posameznim umetnikom lastni način gledanja in izražanja«, zdaj »cele generacije medsebojno združujoč pravec, umetnostna struja«. S pojmom umetnostna struja in generacija, pri čemer je mislil pač na generacije in njihov umetniški nazor in stil v evropski literaturi od romantike do moderne, je bistveno omejil misel, da duhovni stroj umetnika pogojuje realizem ali pa romantiko, medtem ko je Vidmar to naravo, zlasti še s formulo »zvestoba samemu sebi«, skorajda absolutiziral. Prijatelj je dalje trdil, da je realizem umetnost tiste individualnosti, »ki se ni izločila iz družine svojcev, individualnosti, ki jemlje zadeve družine za svoje zadeve, ki se ni izločila iz dobrodejnih okvirov narode...«, skratka, realizem je »apolinična strast očrtanega videza«, »umetnost neposrednega, zlasti družabnega življenja«. V Prijateljovi definiciji realizma je važno predvsem

eno: da je povezal realistični umetnostni sistem s konkretno snovjo, z vprašanji individualno-družbene stvarnosti in z umetnikovim živim kontaktom s to stvarnostjo. S tem ga moramo uvrstiti v skupino onih raziskovalcev realizma, ki menijo, da »je bila in ostane ena osnovnih oblik realizma njegova analitičnost v odnosu do družbe«.

Vidmar pa je tako umevanje realizma odklonil in naglasil, da je realizem zgolj oblikovno vprašanje, način oblikovanja. Predlagal je, da kaže iskati izvor realizma v posebnem razmerju med razumom, čustvom in fantazijo, »mogoče v nadvladi razuma nad čustvom in fantazijo«, pri čemer iz realizma seveda ni izločil čustva. Razglabljanje o hierarhiji teh treh lastnosti glede na realizem pa je opustil in sprejel trditev Thomasa Manna, da sta impresija in ekspresija temeljni prvini pri tvorbi vsega, kar je umetniško oblikovano. Po Mannu piše realistično tisti pisatelj, ki stoji v mirnem sprejemalnem odnosu do sveta in gradi svojo umetnino iz prevladujoče impresije. Oni pa, ki oblikuje umetniški svet iz ekspresije, svobodno spreminja zunanji, objektivni svet in ustvarja grotesko. Za primer te polarnosti je navedel Thomas Mann Leva Tolstoja in Dostojevskega. Iz tega je povzel Vidmar, da je realist umetnik, »ki oblikuje v mejah nvanje resničnosti, v soglasju z realnim svetom«, in je še posebej podčrtal njegovo naravno razmerje do objektivnega sveta. Tako je realizem poskušal razložiti z dveh vidikov: s stališča umetnikovega nazora oziroma psihike in s stališča umetniškega rezultata tega nazora in psihike. Toda pri določanju umetnostne vrste je pri Vidmarju obveljalo samo vprašanje kako, popolnoma pa je izločil vprašanje kaj? Tako je sklenil, da realizem določujejo samo »notranje, oblikovne umetnostne kakovosti«. Končno je predlagal, da je treba iskati razločkov med umetnostnimi strujami »le v načinu oblikovanja«. Tako je pristal v izrazito formalistični razlagi umetnostnih vrst. Da je ta razlaga zares formalistična, nam dokazuje že pomislek, da so med slovenskim ekspresionizmom in realizmom tridesetih let vendarle še kakšne druge razlike kakor pa samo v načinu oblikovanja.

Vidmarjevo formalistično stališče v razlagi umetnostnih vrst je treba v tem času povezati z njegovo ostro delitvijo človekovega nazora na zavedni in »nezavedni svetovni nazor«. Oblikovno načelo vsega, kar umetnik oblikuje, torej njegov stil, zraste po Vidmarju iz nezavednega svetovnega nazora. Stil posameznika torej ni oblika njegove ustvarjalne zavesti. Po tej logiki je Lev Tolstoj nezavedni realist in Dostojevski nezavedni »deformator realnosti« kakor ga je označil Vidmar, Cankar je bil nezavedni simbolist in Pregelj nezavedni ekspresionist, Virginia Woolf in James Joyce pa sta nezavedno ustvarjala tako imenovano »strujo zavesti« z značilnim notranjim monologom, čeprav sta si jo tudi teoretično pripravljala. Toda že leta 1930 je Vidmar zapisal: »Veristični realizem se zdi preizkušen in kot idealna umetniška oblika zavržen. Sodobni okus zahteva in išče novo presvetljenost in preduhovljenost življenjske snovi. V naturalizmu in realizmu zatrta fantastika priglša svoje pravice.« Preizkusiti in zavreči, zahtevati in iskati — te lastnosti očitno niso last samo apriorne narave, zlasti pa ne izvirajo iz »nezavednega nazora«, pač pa izražajo neko voljo oziroma dokumentirajo dejavnost zavestnega umetnikovega nazora. Vidmar seveda nikoli ni bil izrazit pristaš realizma v literaturi. Toda s svojo literarno kritiko, ki jo je sistematično gojil do leta 1933 (kasneje mnogo manj) in ki je v njej že leta 1926 zahteval, naj bo življenje, vsa življenjska resnica vodilni element književne umetnosti, je tudi teoretično pripravljala tla za razcvet realistične književnosti v tridesetih letih.

Samosvoj in problematičen nazor o realizmu v književnosti zasledimo v esejih Janka Lavrina o nekaterih evropskih književnikih. Eseji so bili objavljeni v Ljubljanskem Zvonu. Značilno je, da je Lavrin gradil pojem realizma na pisateljskih metodah Ibsena in Dostojevskega, čeprav ravno Dostojevski spada na tisto mejno točko realizma, od koder je lahko zrasel Proust in kjer je pognala marsikatera posebnost modernizma (prezavest, intelektualizem, usmerjenost v psihologiji junakov itd.). Termin realizem je Lavrin obremenil tudi z vrsto kaj praznih pridevnikov in ga tako imenoval: zgoščeni, dinamični, tesnopisni in simbolni realizem. Ta, simbolni realizem, je štel za najvišji vzpon v realističnem umetnostnem sistemu.

Lavrin je med drugim tole zapisal o realisti: »Tako zvani realisti (in še bolj naturalisti) smatrajo navadno aktualnost za edino realnost, pozabivši popolnoma, da bodi prva le površina, slučajno zunanje ogrinjalo za zadnjo... 'Realnost radi realnosti' — je bolj ali manj njihova formula, ki pomeni v njih jeziku le :aktualnost radi aktualnosti. Tako zvani naturalizem ni nič drugega nego logična skrajnost te smeri.«

Nasproti zunanji površini realnosti »tako zvanih realistov« je postavil Lavrin »bitnost realnosti« ali »notranjo« realnost za jedro pravega realizma. Realist mora simbolizirati »notranjo realnost v mejah in s posredovanjem zunanje realnosti«. Po tej poti nastane simbolični realizem. Ibsen, Dostojevski pa tudi Gogolj, Andrejev in Sologub so »čisti realisti«, toda »njihova zamisel realnosti same je simbolična«, zakaj za zunanji dejstvi njihovih junakov čutimo »navadno nekaj globljega in tehtnejšega, namreč prizadevanje pisatelja, da pronikne po njih do skrivnosti notranje, transcendentalne realnosti.«

Če naj upravičeno zdvmimo o Lavrinovi teoriji realizma, se moramo pomuditi ob dveh vprašanjih: prvič, kako Lavrin pojmuje notranjo realnost in kako jo povezuje potem z realistično literaturo oziroma jo vpiše v temelj te literature, in drugič, kako pojmuje zvezo med aktualnostjo in realizmom.

Pojem aktualnost pomeni v Lavrinovem jeziku tisti del pisateljve »objektivne« zavesti, po katerem zažive v realistični umetnini časovno in prostorsko, skratka, družbeno pogojene in utemeljene prvine. Za našega esejista je umetniška kristalizacija te objektivne zavesti očitno površni, zunanji aktualizem, zakaj ta zavest ni »notranja realnost«, ki je menda povsem ločena od zunanje, se pravi družbeno in časovno določene; ta notranja realnost je nadizkustvena, nekaj imanentnega, večnega, nespremenljivega, neodvisna od družbene sredine. Da je ločeval neko višjo ali, kot jo imenuje, transcendentalno realnost in neko nižjo ali zgodovinsko realnost in po tej delitvi odmerjal realizmu višjo in nižjo raven, se deloma kaže tudi v pripombi o Maupassantu, ki mu Lavrin sicer ne oporeka, da je realist, pripominja pa, da ga kot ustvarjalca zanima pač »zgodovina srca, duše in razuma v njihovih normalnih razmerah«, kar pa po Lavrinovi logiki ni transcendentalna realnost. Tako je torej dovolj mehanično ustvaril dve realnosti, zunanjo in notranjo, ne da bi poiskal med njima vzročno povezanost. Je Lavrinu narekoval takšno pojmovanje človeške biti Dostojevski, ki govori v svojem dnevniku o »občih« in »večnih«, neizslednih globinah človeškega duha in značaja? To je vsekakor manj važno vprašanje spričo dejstva, da je Lavrin prezrl, kako so »tako zvani realisti« XIX. stoletja in kasnejši predrli skorjo, zunanost pojavov in globoko prodrli v človekovo notranjost ravno in predvsem zato, ker so razčlenjali njegovo misel in čustvo, njegov etos v stvarnih medčloveških, družbenih stremljenjih in zvezah. Toda kljub tej idealistični teoriji o notranji in zunanji realnosti kot

dveh na videz samostojnih kategorijah je Lavrin vendarle dobro nakazal eno bistvenih lastnosti realizma: tendenco po tipičnosti karakterja, po ustvaritvi individualnega lika, ki osvetljuje tudi splošnejši proces v zavesti neke dobe. Tudi za ta pojav je uporabil pojem simbol. V zvezi s tem je zapisal o Ibsenu: »V posameznih tragedijah večine njegovih značajev čutimo osredotočeno tragedijo vse sodobne družbe. Ibsen osvetljuje malenkostne dogodke pokrajinskih norveških krogov tako, da jim daje splošen pomen. Dramo lokalne družbe pogloblja tako dolgo, da postane drama človeštva. In čimbolj je realističen v takih slučajih, tem večji je simbolični pomen njegovega realizma.« Tukaj je Lavrin izpletel pojem simbolični realizem iz območja transcendentalnosti in ga presadil v duhovni svet objektivnega, individualno-družbenega življenja.

Ljubljanski Zvon je v dvajsetih letih objavil tudi nekaj poročil o realističnih in protirealističnih sodobnih gibanjih v književnostih drugih narodov. Češki esejist František Götz piše o kultu vitalizma in telesnih energij, ki so si osvojile del ameriške in angleške literature, priobčena je misel Alekseja Tolstoja o prizadevanju v Sovjetski zvezi, da ustvarijo »monumentalni realizem«, Miran Jarc je opozoril, da se je skupina francoskih književnikov odločno usmerila v realizem, Stanko Leben pa, da so nekateri zahodni liriki začeli iskati rešitve pred surrealizmom in ekspresionizmom v novem impresionizmu, da so torej iz zajetosti v svoj lastni jaz napravili zopet obrat navzven, v svet okrog sebe. Poročili o surrealizmu pa seznanjata z estetiko, ki je obrnila hrbet plastičnemu karakterju in družbeni stvarnosti v literaturi in propagirala umetnost polzavesti in sanjskih stanj. Čeprav bi podrobna analiza filozofskih osnov literarne kritike in esejistike o književnosti v Zvonu mimo redkih izjem izpričala za to desetletje idealizem različnih oblik, pa v tej reviji ne najdemo nikakršnega odpora do realizma, marveč obratno celo rahlo aktualizacijo te smeri.

Članki o književnosti in umetnosti v reviji Dom in svet do l. 1925/1926 samo poredkoma zadevajo na pojma realizem in naturalizem. Medtem ko je Ivan Pregelj strpno pisal o naturalizmu, najdemo ponekod v proznih in dramskih tekstih oster odklon kakega naturalističnega detajla, član povojne književne generacije pa je označil naturalizem kot umetniško netvoren. Razmeroma strpen odnos do naturalizma, predvsem pa do tako imenovanega idealnega realizma je mogoče zaslediti pri starejši dominsvetovski generaciji iz dveh razlogov: prvič zato, ker je naturalistično orisno tehniko priznal sam Finžgar, pa tudi Preglju ni bila vedno tuja, drugič pa se iz vseh pripomb o realizmu jasno vidi prepričanje, da je pravi realizem Finžgarjev realizem. Temeljni tipološki oznaki za Finžgarja-realista v katoliški publicistiki sta: verist:optimist in idealni realist. Pojem idealni realizem je del katoliške literarne estetike zlasti forsiral še v tridesetih letih. Priznanje Franu Deteli v prvi polovici dvajsetih let, da je »Horac med našimi realisti«, ker zna baje resnico pripovedovati skozi smeh, je bilo zgolj slovesnega značaja.

Skupina mladokatoliških književnikov pa je realizem, zlasti pa še naturalizem, odločno zavračala. Zametavali so racionalno prvino (intelekt) v umetnosti, ker baje »ni mogla odkriti človeka«, in se predajali iracionalizmu tako v umetnosti kot v teoriji. Novo umetnost so izvajali iz »spiritualističnega pojmovanja vesoljstva.« Da bi odkrili notranjost, so se izmikali vsaki konkretности, novi umetnosti pa naj bi tvoril »zunanji svet, realnost... le nekaj okvir«. Ta estetika je vsebovala torej izrazito antirealistično tendenco in je realizem hotela nadomestiti z nekakšno zgolj duhovno in sintetično umetnostjo.

Ta skupina je sicer odobravalala Finžgarjev realizem, ljubši pa ji je bil Pregljev tako imenovani »duhovni realizem«.

V Domu in svetü so leta 1927 načeli vprašanje o »novem realizmu«. Na novorealistično težnjo oziroma na težnjo po »novi stvarnosti« v skulpturalni plastiki izdelanih slik bratov Kraljev sta opozorila Karel Dobida in France Stele. Ta je zapisal oznako »Kraljev realizem«, ki da nastaja tako, da v njegovem slikovnem izrazu ekspresionizem slabi in se umika. Novi realizem je izvajal torej iz ekspresionizma oziroma ga je opazil v slabljenju le-tega. Na vprašanje, kaj je z novim realizmom v književnosti, pa so odgovorili nekateri mlajši književniki, in sicer: Tone Vodnik, Josip Vidmar, Tone Seliškar, Miran Jarc in Angelo Cerkvėnik. Medtem ko sta Vidmarjeva in Cerkvėnikova izjava povsem nepomembni, pa so Jarc, Seliškar in Tone Vodnik, pesniki ekspresionisti kozmično-individualistične, socialne in religiozne smeri, izpovedali zanimive poglede na novi realizem.

Jarc, ki se je seznanjal z novorealističnimi težnjami v evropski književnosti preko revije *Nouvelles Littéraires*, je povedal tole: »Novi realizem po mojem odgovarja stremljenju nove dobe. Po vojni smo se razkrojili in se zastrmeli v svet onkraj. Zato mislim, da nam je potrebna zdrava reakcija na bolno stanje. Ohranili pa smo iz onega doživljanja zmožnost gledanja bistvenosti, ki naj bo prva podlaga takemu realizmu. Plastika izraza, jasnost in odločnost pripovedne linije, zgoščenost dejanja in odsotnost subjektivizma — to naj bodo odlični znaki našega novega realizma.« Najvažnejša prvina Jarčeve zahteve glede realizma je odpoved subjektivizmu, kar pomeni, da naj vstopi z obnovo te struje v slovensko prozo in dramatiko pa tudi v pesem objektivna individualno-družbena problematika sodobnega človeka. Proti subjektivizmu je uperil tudi misel, da je treba oblikovati bistveno, tipično v sodobnem življenju.

Seliškar je videl zasnovo slovenskega »neorealizma«, kakor imenuje novi realizem, v Srečku Kosovelu in v reviji *Mladina*, kot važnejša predstavnika te smeri pa je imenoval še Cerkvėnika in Jožeta Pahorja. Deloma mu je novi realizem pomenil slog, kot socialnemu ekspresionistu pa tudi družbeno tematiko, ki je po svoji idejni podobi progresivna, proletarska.

Bistveno drugače kot Jarc in Seliškar pa si je novi realizem razlagal Tone Vodnik. Svojo misel o njem je takole zaključil: »... vem pa, da se skrajni spiritualizem, ki je dobil izraz v ekspresionizmu, umika novemu življenjskemu čustvu, ki konkretnost bolj upošteva in ne stoji nasproti njej več v negativnem razmerju. Nova porajajoča se duševnost se oklepa čedalje bolj tudi konkretnosti, ki jo hoče v kakršnem koli že smislu poduhoviti in ji dati večnostni pomen. Kot nujna posledica preorientacije nastaja tudi nova umetnost, ki se spočetka gotovo ne bo znatno razlikovala od predhodnega ekspresionizma, iz katerega se razvija ... Zaenkrat skoraj ne more biti drugega kot ekspresionizem z elementi močnejše konkretnosti.«

Da bo pognal iz ekspresionizma tako imenovani »metafizični realizem« ali »duhovni realizem«, je že leto poprej tudi France Vodnik zapisal v *Križu* na gori. Po njegovem mnenju je zgled za tak realizem ustvaril Ivan Cankar. In v čem je Cankarjev metafizični realizem in njegova nazorska osnova? »Sinteza materije in duha, zbližanje neba in zemlje, premostitev končnega z brezkončnim se izkaže kot poslednji cilj, slutnja duhovne enotnosti za najvišje razodetje.« Skratka: ne več samo duh, marveč tudi predmetnost, materija naj dobi pravico v novi umetnosti. Vodnika sta pojmovala novi tip realizma

torej zelo podobno, približno tako, kakor ga je v slikarstvu bratov Kraljev razložil Dobida oziroma Stele: ne več sama duhovnost, marveč tudi jasnejši obrisi realnega telesa žive na slikah, na Kmečki gostiji in drugje. In vendar naj bi novi tip realizma ne bil nikakšna ponovitev realizma XIX. stoletja. V tem realizmu bi moralo prevladovati načelo ekspresionistične estetike: duh je suveren nad materijo in konkretnost je treba še naprej poduhovljati. Duh mora dajati predmetnemu, materialnemu svetu »večnostne« vrednosti. Izoblikovala se je tudi kaj krhka trditev, da bi se književnost šele s takim realizmom »zelo približala človeku, njegovi telesno-duhovni prasintezi in enotnosti«.

Ob teh idealističnih izhodiščnih razlagah novega realizma pa se ni zadostno porajala kritična misel, ki bi prepričala, da je preoblikovanje, pre stvarjanje materialno-duhovne človeške stvarnosti neizogibna lastnost slehernega umetniškega dejanja in da je zato tudi umetniški realizem XIX. stoletja »poduhovljal« tako, da ni rušil bistvo stvarnosti, marveč jo je samo globlje osvetlil. Duhovni red prave realistične umetnine se je pač zmeraj ravnal po bistvenem v stvarnosti. Če je to res, ali je bil potem mogoč še kak drug realizem v umetnosti? Zaradi težav, ki jih je prav to vprašanje povzročalo iskalcem novega realizma oziroma nove stvarnosti, je nastala v tridesetih letih precejšnja pomenoslovna in stvarna zmeda okrog realizma.

Teoretično predstavo o realizmu in aktualizacijo dveh tipov realizma, metafizičnega in idealnega, pri Domu in svetu v naslednjih letih laže razumemo, če se ozremo še na definicijo idealizma, naturalizma in realizma, kakor jo je izoblikoval Izidor Cankar v Sistematiki stila 1926 in jo je nato ponovil še Stanko Vurnik v študiji Uvod v glasbo. Oba pišeta, da je realizem sinteza idealizma in naturalizma, sinteza v tem smislu, da izločuje skrajnostne prvine obeh, združuje pa tiste, ki se združiti dajo. Naturalizem pozna le golo stvarnost, realizmu pa ostaja še nekaj idealizacije. Kot dokument pomirjenih skrajnosti v realistični sliki navaja Izidor Cankar: za naturalizem predmetno risbo ali slikanje predmetov, za idealni pol na isti sliki pa srečno materinstvo. Prenašati to sedaj na literarni realizem, ki vizuelno ne more pokazati niti predmeta niti materinstva, je vsekakor nevarno. In vendar je bila ta razlaga umetnostnega realizma pomembna vzpodbuda tudi za aktualizacijo duhovnega in idealnega realizma pri katoliških književnikih in kritikih v naslednjih letih. Idealizacija stvarnosti je ostajala tudi v tridesetih letih večkrat zapisan, večkrat tudi nenapisan normativ v slovenskem katoliškem literarnem prepričanju.

Zaključki: O pogledih na realizem pri Slovencih v prvem desetletju med vojnama moremo napraviti naslednje zaključke:

Ivan Prijatelj realizma ni pojmoval samo kot način izražanja in umetniškega oblikovanja, torej samo kot stil, marveč je videl pogoj in značaj realizma tudi v tem, da razvidno in intenzivno vključuje v umetnost družbenosnovne in problemske prvine. Josip Vidmar pa je omejil realizem samo na način izražanja, umetniškega oblikovanja, na »notranjo obliko« umetniškega sveta. Prijatelj je videl torej i oblikovno i vsebinsko tendenco realizma, Vidmar pa zgolj oblikovno. Prijatelj se je tako v važni točki razšel ne samo z Vidmarjem, marveč tudi z Lavrinom, ki je deloma padel v drugo skrajnost: upošteval je predvsem vsebino in v tako imenovani transcendentalni človeški vsebini iskal osnove za pravi realizem.

Razen Vidmarja in Prijatelja, ki sta rabila pojem realizem brez predsodkov, so drugi večkrat ravnali z njim skrajno subjektivno, pridajajoč mu

različne predznake, s čimer so zabrisovali stvarni pomen tega umetniškega termina. Dodajali so mu tuje primesi in lastnosti, odvzemali pa tiste, po katerih se kot nazorska in stilna umetnostna formacija razvidno loči od romantike, simbolizma in ekspresionizma.

Če izvzamemo opombe ob Finžgarjevi prozi, so v dvajsetih letih razpravljali pri nas o realizmu največ na osnovi tuje književnosti. Spričo dejstva, da v tem času nismo imeli nadpovprečnega književnika-realista, to stanje ne preseneča. Razen Seliškarja, Kosovela in nekaterih okrog Mladine, Lovra Kuharja (»Povesti«) in še koga mladi književniški rod slovenske povojne mizerije ni premagoval s kritičnostjo in analizo, marveč jo je hotel premagati z begom iz nje oziroma »od znotraj navzven«, s poduhovljanjem. Prevladoval je pač duh idealistične estetike in težnje, ki je dajala v književnosti prednost fantastiki. Zato le poredkoma srečujemo v revijah izjave za realizem. Šele v drugi polovici dvajsetih let se je teoriji tradicionalnega slovenskega »idealnega realizma«, ki jo je gojila zlasti katoliška estetika od Mahničca dalje, pridružila še zahteva po duhovnem in metafizičnem realizmu. Različen pogled na realizem, ki se je pokazal ob prvem presojanju novega realizma oziroma nove stvarnosti — eni so hoteli dejanski realizem, drugi samo nekakšno presnovno ekspresionizma, se je v tridesetih letih poglobil in postal poleg »idealnega realizma« kot tretje smeri skoraj najostrejše estetsko-teoretično bojišče v naši literarni kritiki in esejistiki med vojnama.

Gradivo: (Razvrščeno je po načelu zaporedja, kakor se posamezne prvine vključujejo v članek).

Jakob Kelemina, Trije labodje, LZ 1922; isti, Pogledi na sodobno pesništvo, LZ 1922. Josip Vidmar, Pomen umetnosti in država, Trije labodje 1922. Vojeslav Mole, Umetnost in narava, LZ 1922. Ivan Prijatelj, Dostojevski, LZ 1925; isti, Predhodniki in idejni utemeljitelji ruskega realizma, Ljubljana 1921. Josip Vidmar, Dr. Ivan Prijatelj-Predhodniki in idejni utemeljitelji ruskega realizma, »Kritika« 1925. Aleksander Flaker, O realizmu, Umjetnost riječi 1958. Josip Vidmar, Opazke k naši kritiki, »Kritika« 1925; isti, Literarne kritike, Ljubljana 1951, 441; isti, ibidem, 91—92. Janko Lavrin, Dostojevski in moderna umetnost, LZ 1926; isti Dostojevski in Proust, LZ 1927; isti, Čehov in Maupassant, LZ 1927. Evgen Spektorskij, Dostojevski in realizem, LZ 1931. Janko Lavrin, Ibsen kot umetnik, LZ 1926. František Götz, Pritok nove življenjske energije, LZ 1927. F. A., Aleksej Tolstoj o sodobnem ruskem slovstvu, LZ 1926. Miran Jarc, Novi realizem in francoski roman, LZ 1927. Stanko Leben, Povratek k impresionizmu v poeziji, LZ 1928. Ivan Pregelj, Ivan Cankar in naturalizem, DS 1920. Tine Debeljak, France Bevk-Kajn, DS 1926. Ivan Pregelj, Franc Saleški Finžgar, DS 1921. France Koblar, Franc Saleški Finžgar, Iz modernega sveta, DS 1923. DS 1923. J. Debevec, Dr. Fran Detela, DS 1920. France Vodnik, Anton Podbevšek — Človek z bombami, DS 1925. Karel Dobida, Umetnostna razstava bratov Kraljev, LZ 1926, France Stele, Leto 1926 v razvoju slovenske umetnosti, DS 1927. Janko Traven, Obraz mlade slovenske literarne generacije, DS 1927. France Vodnik, Slovenski dokument človečanstva, Križ na gori 1925—1926; isti, Ivan Dornik-Brež oči, DS 1931. Izidor Cankar, Sistematika stila, DS 1926. Stanko Vurnik, Uvod v glasbo, DS 1928.

(Se nadaljuje)

Martin Silvester

SLOVENSKE NALOGE V SREDNJIH ŠOLAH

4. OBLIKA IN ZGRADBA

V tesni zvezi z vsebino šolskih nalog je njihova oblika. Različna vsebina navadno zahteva tudi različno obliko, ta pa različno zgradbo ali kompozicijo. Oblik je precej in ta pestrost je pravzaprav nujna, saj jo zahteva življenje samo.

venska beseda pela enako polno kakor nemška. Ker pa v Linhartu vendarle ni bilo tistega žara, ki ga more pri samoraslem geniju zadušiti le smrt, je tudi kot nemški pesnik utihnil. Zato pa je kot slovenski dramatik stopil popolnoma iz okvira naše takratne literarne produkcije tako zaradi estetske kakor ideološke svojevrstnosti v obeh komedijah (Slodnjak).

O Županovi Micki in Matičku ne kaže tu razpravljati kaj več, saj je bilo o tem že drugod vse bistveno povedano. Sodba o njunem razmerju do Richtergeve in Beaumarchaisove predloge, zlasti pa o njunem historičnem pomenu je izrečena in se skorajda ne bo več bistveno izpremenila. Vse kaže, da Linhart svojega Matička nikdar ni videl na odrskih deskah, čeprav so bile za to že pripravljene kompozicije pevskih vložnic. Nova pa je ugotovitev, da so Zoisovi fužinarji in plavžarji na Javorniku v zimskih večerih z užitkom poslušali Matička vsaj v recitirani obliki. Obe deli še danes potujeta po naših odrih in razveseljujeta gledalce, v tem pa je najboljši dokaz za njuno življenjsko silo in genialnost njunega očeta.

Franc Zdravec

POGLEDI NA REALIZEM PRI SLOVENCIH MED VOJNAMA

II

Polarnost v slovenski književnosti in književni ideologiji v tridesetih letih dobro osvetljujeata naslednji misli: »...ali v naturalizem in materializem, ali v idealistično poglobitev snovi in vsebine. To je tisto veliko vprašanje« in »Zakaj bi si pravzaprav brisali oči pred življenjem, zakaj ne bi gledali življenja v vsej njegovi prokleti resničnosti.« Prvo je zapisal France Koblar 1935. leta, drugo pa Ivan Potrč v Kreflovi kmetiji. Realistična misel, kakor jo je izrazil Potrč, je v tem desetletju zmagala v književnosti kljub močnim idealističnim tokom. Zmagala ni samo zaradi notranjih umetnostnih vzrokov, n. pr. kot rešitev iz zagate ekspresionizma, marveč temelji njena zmaga v objektivnih pogojih, se pravi v splošnem duhovnem ozračju in sociologiji slovenske družbe.

Gospodarska kriza in kulturnopolitični pritisk države na slovensko ljudstvo v času diktature in po njej sta prisilila mladino, da je nadomestila prvino mistične romantike, za katero je izgoreval del prejšnje generacije, s praktičnim življenjskim realizmom. Ni se več bojevala za človeka, pisanega z veliko začetnico, marveč med drugim za nacionalne kulturne in izobrazbene ustanove — od pomurske gimnazije do univerzitetne knjižnice in medicinske fakultete v Ljubljani. Naša revialna publicistika je zahtevala več kritike in objektivne analize ne samo v vprašanjih literature, marveč tudi kritiko in analizo splošno kulturnih, socialnih, gospodarskih in političnih razmer. Zahtevala je dinamično kritiko, se pravi takšno, ki bi gradila »zdrav občutek za razvoj in jasen nazor o novih oblikah življenja in dela«. V tem analitično-kritičnem razpoloženju je v socioloških študijah Fr. Žgeča in J. Kerenčiča zavela trpka življenjska stvarnost s slovenskega malokmečkega in viničarskega vzhoda, Vodopivec, Zupan, Vito Kraigher in drugi pa so opisovali bedo drugih proletarskih slojev. Vsa trideseta leta označuje nadalje močan porast materialistične filozofije in vpliv

marksistične družbene znanosti na politično, kulturno in književno snovanje v slovenski narodni skupnosti. Krepitev marksistične filozofije na slovenskih tleh je začela konec desetletja razdvajati tudi katoliško kulturniško skupino, ki je bila v dvajsetih letih še močno enotna.

Materialna in duhovna nasprotja v slovenski družbi in pritisk države na delovno ljudstvo so zaostriili tudi vprašanje književnikovega odnosa do človeka in družbene stvarnosti; silili so ga, da se s svojo besedo aktivno vključi v ljudski kolektiv in zavzre ves narcisoidni individualizem in kult umetnikasvečenika, ki je bil vsaj deloma v modi v dvajsetih letih. Družbena stiska je aktualizirala realizem povsod, tudi v književnosti, le da ga je tukaj aktualizirala različno.

Tako so se nekateri katoliški kritiki in ideologi močno zavzemali za to, da naj se književnost razcveta v duhu idealnega realizma. Želja po takem realizmu ni izvirala samo odtod, da bi spoštljivo ohranili tradicijo Mahničeve in Ušeničnikove estetike, marveč je temeljila tudi in predvsem na agrarističnem družbenopolitičnem nazoru, v politiki katoliškega konservativnega kroga med dvema vojnama.

Prekmurski lokalni politik Jožef Klekl je leta 1919 zapisal v svojem narečnem časopisu tole: »Hvala Bogi, niedna fabrika nam ne kvari zraka. Z polja živemo i prehranjamo tüdi jezere druge.« V prvem stavku je izpovedal svoj strah pred fabriko, se pravi pred proletariatom, v drugem je idealiziral socialni položaj in družbeni pomen prekmurskega kmečkega sloja. Njegov strah pred fabriko in njegova idealizacija kmečkega doma označujeta bistvo tistega duha, ki napaja tekste starejše in nekega dela mlajše generacije slovenskih katoliških politikov, ideologov in nekaterih književnikov v naših dveh desetletjih. Poleg drugih sta zlasti Finžgar in Jože Pogačnik svarila pred rudnikom in fabriko in ju književno prikazovala kot kraj, od koder ne prihaja za slovenskega človeka v nravnem in duhovnem smislu nič dobrega (Strici, Sinje ozare). V luči idealnega realizma slovenska vas v literaturi ni smela zaživeti z vso svojo moralno, socialno in miselno vsebino. Pisec, ki je videl v kmetu steber slovenskega naroda, v agrarističnem programu pa narodno bodočnost, tak pisec se je ogibal dosledne realistične metode in brezobzirne analize družbenih razmer na vasi in jih po navadi zagladil z vzgojno in idealizirajočo idejo. Teorija idealnega realizma je torej ustrezala in se bratila s konservativnim agrarističnim političnim programom.

Že v dvajsetih letih so oklicali Finžgarjev realizem za tisti umetnostni sistem, ki odkriva vso notranjo zgradnjo slovenske vasi, opisuje njene tipične življenjske lastnosti. Da je Finžgar oblikoval tipično slovenske kmečke razmere, je trdil tudi Pregelj. Sredi tridesetih let je nekako zahteval, naj se vrneta v »naše kmetiško domačijstvo«, kakor imenuje književnost s kmečko tematiko, Finžgarjev »etični racionalizem in realizem«. Trdil je, da je ravno Finžgarjev realizem aktualen in pravi slovenski realizem »spričo tega kmetiškega materializma v nas, ki se zdi«, kakor pravi, »idejno tuje, iz Rusov presajena snovna in miselna motivnost, nikakor pa organsko zajeto in polno spoznano naše slovensko življenje.« Pregelj je s to formulacijo v prvi vrsti zavrnil Miška Kranjca in Antona Ingoliča, ki sta v romanih Os življenja in Lukarji s tematiko miselnih procesov in strasti ob agrarni reformi odkrila v slovenski vasi tudi socialistične klice, to, slovenskim konservativno-agrarističnim krogom nevarno prvino, ki jo je bilo treba obsoditi kot nekaj, kar à priori ne more imeti nobene zveze s slovenskim kmečkim ljudstvom. Še

ostreje je ocenil tedanje mlade realiste Jakob Šolar v brošuri Kaj je z našo ljudsko povestjo? leta 1939. Trdil je, da je njih povest sicer ljudska, se pravi kmečka po snovi in miselnih osnovah, »a vendar tako tuja čustvovanju in mišljenju naših ljudi.« Ti pisatelji niso povezani z ljudstvom »v živo čutečo celoto«, marveč samo zunanje, snovno. »Nekaterim našim pisateljem je postala kar nekakšna naslada,« pripoveduje dalje Šolar, »da razkrinkavajo resnične napake, zablode in strasti med ljudstvom, pa imaš ob tem občutek, da se s takimi razkrivanji ponašajo kakor lovec z masnim plenom. Tako pisanje žali, a ne zdravi, rajši kuži.« Mlade realiste sta branila pred to oceno Lino Legiša, zlasti pa Janko Glazer. Ta je že kot tretji v tem desetletju — prvi je bil Bratko Kreft v »Književnosti«, drugi Brnčič v Ljubljanskem Zvonu — naglasil, da je zlagane idile o življenju na vasi v slovenski književnosti dovolj in da je bil skrajni čas, to življenje oblikovati in o njem pripovedovati nezastrito, pokazati ga v njegovi pravi duhovni, нравni in socialni podobi, kakor so to delali napadeni realisti tega desetletja. Šolar je sicer hotel resnico, ni pa maral kritične analize in brezobzirnega opisa slovenskega kmečkega življenja. Glazer pa je menil: »Brez tega kritično analitičnega dela bi mu (slovenskemu pisatelju) bilo nemogoče, da v vprašanja, ki tvorijo problem našega življenja na kmetih, dobi pravi in nezastrt vpogled ter jim seže do osnov, da jih spozna v njihovi dejanski medsebojni povezanosti in vzročnosti ter najde podlago za pravilno in stvarno presojo.« Glazerjeva pripomba: Tudi za pisatelja idealistične smeri naj velja — dvigaj »resnično življenje v svet umetnosti«, kakor želi Šolar! — ta pripomba dobro označuje kompromise slovenskega idealnega realizma in njegovo premnogokrat idealizirano podobo kmečkega življenja.

Nekateri mlajši katoliški književniki, zlasti oni, ki so zrastle iz ekspresionizma, so hoteli v teoriji in književni praksi že imenovani duhovni oziroma metafizični realizem. Zdelo se jim je, da je Ivan Pregelj že izoblikoval veliko sintezo dveh »ostro začrtanih skrajnosti«, sintezo snovnosti in duha. Tine Debeljak je zapisal, da je Pregelj prekvasil tradicionalni realizem z duhovnostjo in začel razvoj, »v katerem slovenski realizem dobiva metafizično usodnost v svoje dno«. Kako so si predstavljali nastajanje novega v realizmu, pojasnjuje tudi tale enačba Franceta Vodnika: »Ekspresionizem je bila časovna oznaka nove umetnosti. V srednjem veku so temu rekli ‚gotika‘, pred sto leti ‚romantika‘ — danes bi mogli reči ‚duhovni ali sintetični realizem‘.« Med termini, s katerimi so poskušali formulirati poglobitno značilnost nove umetnostne smeri, sta dokaj pogostoma rabljena »sintetični realizem« in »nova stvarnost«.

Termin »sintetični realizem« vodi na eni strani k Františku Šaldi, na drugi h »kompaktnemu realizmu« Berdjajeva, soroden pa je tudi definiciji realizma, kakor jo je podal Izidor Cankar v Sistematiki stila. V literarni teoriji se je pojavil zato, ker so idealisti ostro ločili snovnost in duha in ju ocenjevali kot skrajnosti, ki se v književnosti izločujeta. Tako je n. pr. naturalizem veljal idealističnim ideologom kot samo-snovna književna vrsta, simbolizem in ekspresionizem pa kot samo-platonična, duhovna. Naposled pa je bila sinteza geslo mladokatoliške skupine sploh. Sinteza bi naj ne zajela samo umetnosti, marveč bi naj zgladila v filozofiji spor med materializmom in idealizmom s tako imenovanim spoznavnim realizmom, v narodnem življenju pa uravnotežila duhove na katoliški osnovi. Sintetični realizem se je tako spreminjal v čarobno formulo, ki bi naj razrešila krizo slovenske kulture in socialnih nasprotij in ki bi končno vrnila »človeka nazaj v prvotnost« oziroma v sintezo »to- in onostranstva«. Za začetnika take, metafizične sinteze na področju književnosti so šteli

Kocbeka. Kakor je opazil Jože Šilc, je prav Kocbek iskal »celoto človeške narave v lastni mladosti, pa tudi v obrednem in religioznem, kjer je ohranjen spomin na mladost človeštva«.

Poleg duhovnega in sintetičnega realizma se je uveljavil zlasti pojem »nova stvarnost«, kar je pač dobesedni prevod nemške »Neue Sachlichkeit«. Sklopi pojmov, kot so »nova stvarnost metafizičnega realizma«, »nova stvarnost ali duhovni realizem« itd., so hoteli povedati predvsem to, da se je ekspresionizem razvil v novo, nekakšno realistično fazo. Kot utemeljitelj »nove stvarnosti« na Slovenskem je zaslovel Edvard Kocbek s knjigo pesmi Zemlja. Pravilno pa je pripomnil Jože Šilc, da se je »nova stvarnost«, kakor so jo razumeli pri DS, programatično pojavila že v Kocbekovi prozi Luči na severu.

Okrog pojma »nova stvarnost« je v slovenski literarni kritiki nastal nesporazum. Informativni del književne publicistike je pravilno razlagal tako »novi realizem« kot »novo stvarnost«, tako pač, kakor so ju pojmovali v sodobnih evropskih literaturah. Nekateri so vedeli, da je nemška »Neue Sachlichkeit« v slikarstvu, kjer je nastala, in v književnosti odločno odklanjala ekspresionizem. Sodobna nemška literarna zgodovina označuje to smer kot »radikalno stvarnost«, radikalni in ekstremni realizem. V »Neue Sachlichkeit« vidijo zavestno negacijo ekspresionizma, streznjenje in deziluzijo nasproti nabrekliemu ekspresionističnemu patosu in čustvovanju. Tako sta jo opisala tudi Georg Lukacs in František Götze, taka se nam kaže v dramatiki, prozi in pesništvu. Zrasla je v nemški socialni krizi, uveljavila je aktualno reportažo, ki je večkrat prinesla tematiko kar z ulice in pomenila večinoma brezosebni, »berichtender Stil«. Stil te struje so začasno prevzeli tudi nekateri nemški proletarski pisatelji. Deloma zato, ker se stilno ni najbolje začela, zlasti pa zato, ker jo je v razvoju prestregla in zatrla nacistična kulturna reakcija, ta struja v Nemčiji ni doživela umetniškega razcveta. Glede na slovensko varianto »nove stvarnosti« je treba pripomniti zlasti to, da je »Neue Sachlichkeit« zrasla iz socialne stiske in iz protesta zoper moralno zlagano buržoazno predstavo sveta, ne pa iz nekega načelnega filozofskega pristanka na materialni svet, iz priznanja, da poleg duhovnega obstoji še materialni svet. Prav iz takega pristanka in priznanja pa je vsaj v teoriji obstajal smisel slovenske »nove stvarnosti«.

Ideološka podoba »nove stvarnosti«, kakor jo je razvil Kocbek, vsebuje posebno doživljanje in umevanje predmetnega, materialnega sveta. V prozi »Luči na severu« srečuje v predmetnem svetu dejavnost mitičnih sil. Takole pesni in pripoveduje: »Predmeti v sobi me nepremično gledajo... Vidim drevesa, kakor so od prijetnosti odprla oči in jih znova zaprla.« Dušo najde celo v dežniku. Sam izjavlja tudi, da odkriva »duhovno bistvo« predmetov. Kocbek opozarja torej na duhovne lastnosti predmetnega sveta in ne ravna kot pesnik, ki hoče s personifikacijo povečati nazornost svojih podob. Pesnik je odkril, da ni vezan samo na tako imenovani duhovni kolektiv ljudi, kakor je mislil religiozni ekspresionist, marveč da biva še v usodni povezanosti s predmeti. V njih je odkril stare »posvečene« oblike, z njimi se hoče harmonizirati. Česar ne more doseči v družbi, to najde v predmetnem svetu, in to je harmonija. Zato izjavlja med drugim: »Med predmeti hočem bivati, jih spremljati in z njimi iti v raj.« Piščoč o Chestertonovem romanu Večni človek, je Kocbek imenoval tako umevanje predmetnosti »magični aspekt resničnosti« in še »misteriozni aspekt«, umetnostni sistem, ki raste iz tega nazora, pa »mistični realizem«.

Kocbekova refleksivna poezija je nastajala že od leta 1932 pod vplivom personalistične in eksistencialistične filozofije. Ko je razlagal pojma »tesnoba«

in »napetost« v duhu krščanskega eksistencializma, je pesnik zapisal: »Svet je sklenjen in resničen okrog mene, v njegovo vezanost se svobodno usmerjam.« Ali ta vezanost je zanj velika človekova usoda, iz katere izvira vsa njegova tesnoba. Debeljak je to filozofsko prvino dobro opazil v Kocbekovi poeziji, ko je zapisal: »Realnost in usodnost, to je šele prava realnost vsake stvari, ki jo Kocbek dojema s čudovitimi čuti v vsej polnosti.«

Vsa ta in taka »nova stvarnost« niti teoretično niti praktično nima ničesar skupnega z nemško »Neue Sachlichkeit«. Kot pesnik je Kocbek sicer bliže zemlji in predmetnosti kakor nekateri ekspresionisti v dvajsetih letih. Toda ta zemlja je odeta z mistično in mitično meglo. Iz podobnega naziranja o materialnem, predmetnem svetu je deloma zrasla tudi pesem Severina Šalija in lirsko-predmetna proza Emilijana Cevca.

Tako »nova stvarnost« je del literarne kritike tolmačil kot realizem. Za ta »realizem«, ki ni bil realizem, pa so se nabrali med drugim naslednji termini: »nova stvarnost«, »poduhovljena stvarnost«, »nova stvarnost idealistične smeri«, »nova resničnost«, »nova stvarnost ali duhovni realizem«, »nova stvarnost metafizičnega realizma«, »idealistični ali etični realizem«, »duhovni realizem«, »metafizični realizem«, »novi, metafizični realizem«, »novi, kozmični realizem«, »novi, idealistični realizem«, »mistični realizem«, »sintetični realizem« in končno »duhovno-realistična umetnost« in »nova metafizično-realistična umetnost«. Ta mešanica terminov okrog »nove stvarnosti« kaže pravzaprav samo to, kakšna negotovost je zavladala v tridesetih letih v katoliški literarni kritiki glede umetniške vrste realizem. Razvidno pa je tudi to, da je idealistična nova stvarnost imela premalo književnega gradiva, da bi se lahko literarno-teoretično jasno izoblikovala.

Sodbi te kritike, da je Kocbekova zbirka Zemlja realistična lirika, se je odločno uprl Ivo Brnčič. Da je te vrste lirika dobila »vzdevek realizma«, je služilo Brnčiču samo »kot dokaz, v kakšni meri se v naših nezdravih, nejasnih kulturnih razmerah maličijo pojmi in mešajo merila, kako je del naše kritike prav temeljno napako naše literature, namreč strah in beg pred stvarnostjo uzakonil in jo povzdignil v vrlino in odliko.« Brnčič je povsem pravilno trdil, da gre v tej liriki v bistvu še vedno za »isti odnos do realnega sveta« in za isto idejno pozicijo kot v religioznem in kozmičnem ekspresionizmu. Nikakor ne more biti realistična taka poezija, je nadalje pisal Brnčič, ki je odtrgana od »vitalnih problemov dandanašnjega človeštva... Pravi realizem išče probleme dejanskega človeka, Kocbek pred njimi beži... Njegov 'realizem' se izživlja edinole na vnanji prirodi in vaški pokrajini, tu pa tam bežno na človeški podobi kot vizualnem objektu.« Točna je zlasti tale Brnčičeva sodba: »S Kocbekom se torej naša katoliška lirika ni povrnila v stvarnost, temveč kvečjemu v predmetnost.« Tudi ta predmetni premik v slovenski liriki je dobro označil z besedami »misticizem z nekaterimi podobami iz objektivnejšega predmetnega sveta.« Podobno je navajal zlorabo termina realizem za to liriko in jo ocenil kot samo na videz realistično Bogomil Fatur.

Poezija Boža Voduška v knjigi Odčarani svet se seveda močno razlikuje od opisane »nove stvarnosti«; na to je pred vojno rahlo opozoril že France Vodnik. Po svoji ironični prvini, s katero ruši malomeščansko predstavo in zagatnost življenja in izpoveduje svojo muko, spada ta poezija v bližino nemške Neue Sachlichkeit, ki je razvila ostro ironijo in sarkazem. Vodušкова poezija tudi ni nastajala iz dvojice človek-predmetnost, marveč iz dvojice človek-družba, ali kakor pravi Zihlerl: »Ta poezija se včasih močno približa resničnosti

meščanskega sveta (in samo tej resničnosti) ter v njem poteptane pesnikove osebnosti.« S tega stališča jo je Ziherl tudi pravilno analiziral kot poezijo dejanske »nove stvarnosti«.

Idealni realizem in nova stvarnost sta se umikala pred silo resničnosti slovenskega ljudskega kolektiva in njegovih problemov, sodelavci Književnosti, Sodobnosti in Ljubljanskega Zvona pa so se tej sili ustvarjalno podrejali. Pri tej aktualizaciji pripada reviji Književnosti še posebno mesto. Naj se umetnik kar najbolj vključi v družbeno stvarnost in naj realistično oblikuje človeka tudi z vidika te stvarnosti, je zahtevala zlasti trojica sodelavcev: Bratko Kreft, Dušan Kermavner in Boris Kidrič. Literarna kritika v reviji pa kaže, da se proti subjektivistični in estetični izolaciji umetnika niso borili nič bolj, kakor proti plehkemu proletkultu. Vsi trije so naglašali važnost vsebine v književni umetnosti, kar pač ustreza načelu o aktivni družbeni vključenosti umetnika. Ali pri tem se nikjer ni pojavila vulgarna misel o nevažnosti oblike v umetniškem delu, kar je n. pr. deloma značilno za estetiko proletkulta v krščansko-socialistični mladinski reviji »Ogenj«. Kvalitetno obliko, stilnost umetnine in realistično ustvarjalno metodo so postavljali kot osnovo proletarske književnosti. Tudi se niso borili za statični mikrorealizem, ampak za dinamični makrorealizem, tedaj za to, da je treba človeka oblikovati z vidika širših družbenih procesov, s stališča njihovega trenutnega stanja in njihove razvojne perspektive. Takšen pogled na realistično ustvarjalno metodo pa je dialektično-materialističen. »Tako realistično in če hočete dialektično-materialistično literarno prikazovanje razmer,« je pisal Kreft, je »daleč od romantično-idealističnega povečevanja zaostalega in reakcionarnega okolja in razmer, kakor to delajo nekateri kmečki pisatelji sodobne literature, ki pozabljajo, da je meščansko kmečki gospodarski sistem razvojno danes daleko nazadnjaški in zato že ovira v progresivnem razvoju.« Tudi Kidrič je poskušal definirati novo v realizmu, pišeč: »Toda ne mehanično nizanje zunanjih dejstev in idealistična razlaga razvoja, kar je oboje pglavitna značilnost meščanskega realizma, temveč realno podajanje na višji stopnji, to se pravi podajanje stvarnosti z odkrivanjem njenih vsestranskih odnosov, razvojnih tendenc in perspektive v bodočnost.« Kidrič ni povsem točno opisal lastnosti tako imenovanega meščanskega realizma, jasna pa je misel o tem, v kakšnih zvezah in kakšni perspektivi naj oblikuje človeka novi realizem. Ob tej perspektivi v bodočnost očitno ni šlo za to, da bi obstoječo kritično družbeno resničnost merili ob velikih vizijah bodočnosti, marveč za to, da se odkriva in upošteva tisto, kar je v družbi novo, mlado in progresivno. Misel o novi prvini v realizmu se je tako le deloma in z važnim pridržkom približala Gorkega formulaciji socialističnega realizma: ohranila si je kritičnost kot neizogibno prvino realizma in s tem izključevala pravico do idealiziranja. Pogled na realizem pri sodelavcih Književnosti, med katere sta spadala za naše vprašanje važna Ivo Brnčić in Juš Kozak, se kaže posredno tudi iz prevoda Lukacseve študije »Marks in Engels o vprašanih dramaturgije«. Ta študija, ki je mogla znatno poglobljati pojmovanje realizma med našimi književniki in literarnimi kritiki, naglašuje, da gledajo marksisti na realizem kot na tisto umetnostno vrsto, ki oblikuje resničnost človeka, družbe in narave v njenih bistvenih trenutjih. Njim realizem ne pomeni vrste, ki priznava nebistveno, slučajno, površinsko, škratka, nekaj, kar ne kaže razumevanja za celoto. Še posebej je ta študija opozorila na spoznavno-estetsko kategorijo pravičnega in nepravilnega umetniškega upodabljanja resničnosti kot na važno vprašanje realizma.

Bratko Kreft je nasproti idealistični estetiki odločno spregovoril še o naturalizmu, in sicer ob petdesetletnici Zolajevega *Germinala*. Njegova ugotovitev: »Naturalizmu v umetnosti se godi kakor materializmu v filozofiji. Oba poskušajo nasprotniki prikazati v spačeni, neresnični podobi... potvorili so prvotni pojem naturalizma in materializma. Naturalizem ocenjujejo po potvarjalcih naturalizma, pornografih...« je veljala v precejšnji meri tudi za tedajni slovenski odnos do naturalizma, se pravi zlasti za del katoliške literarne kritike. V slovenski kulturni provinci so dejansko izenačevali materialistični nazor s plitvo, promeščansko govekarjansko varianto naturalizma. Kako daleč je šlo za izenačevanje in kako so naturalizem in filozofski materializem radirali iz sveta umetnosti, dokazuje trditev, da načelo, po katerem je človeška zavest »produkt gospodarskih razmer in materialnih zakonov«, uvaja v književnost običajno »naturalistično obnovo«.

V reviji *Književnost* se je teorija realizma tesno povezala s filozofijo dialektičnega in zgodovinskega materializma. Odtod je preskočila iskra tudi na nekatere pisce, ki niso izpovedovali marksističnega nazora.

Poglavitni sodelavci LZ so bili v tem desetletju tvorci in teoretični glasniki realistične književnosti. Da se morata nova proza in dramatika otresti abstraktne, subjektivistične problematike in abstraktnega stila, »se tesneje okleniti življenja samega« oziroma se »osloniti na resnični študij življenja in človeka«, sta zahtevala urednika te revije Anton Ocvirk in Juš Kozak. Medtem ko je Ocvirk zavrnil Pregljev metafizični realizem, pa je Juš Kozak menil, da se mora socialni umetnik oborožiti »z znanjem in poznanjem človeka in družbe«, hkrati pa je kot prvi v LZ povezal zagovor realistične umetnosti s historičnim materializmom.

Najpomembnejši glasnik realizma pri LZ pa je bil Ivo Brnčič. Potem ko je zavrnil novo stvarnost oziroma metafizični realizem, je še istega leta (1935) ob analizi proze Miška Kranjca določneje izpovedal svoj umetnostni nazor. Poglavitno, kar je Brnčič zahteval od književne umetnosti, je zvestoba objektivni resnici življenjskega dogajanja in tipičnost tega dogajanja, združena z objektivnostjo pesnikovega lastnega čustva in misli. »Sleherna velika umetnost,« pravi Brnčič, »mora biti neoporečna tudi z vidika objektivne — družbene — realnosti...« Ta umetnostni nazor, ki je iz njega pognalo tudi osrednje načelo Brnčičeve literarne kritike, se ujema z estetiko realizma. Zato z vso pravico zaključuje Mitja Mejak: »Vsa Brnčičeva esejistika in kritika pozna en sam refren: zahtevo po socialno in psihološko utemeljenem, umetniško polnokrvnem realizmu, ki bo odseval stvarne družbene in človeške odnose, kritično razkrajal njihovo nezdravo tkivo ter pozitivno osveščal zavest slovenskega človeka v smislu borbe za nove družbene odnose in praktičnega, neiluzornega humanizma.«

Ne brez ozira na Brnčiča je Vladimir Pavšič videl v psihologiji »glavno sredstvo realistične literarne metode«. O realistični književnosti je prav tako menil, da je njen poglavitni cilj »dokopati se do čim resničnejše podobe človeške psihe in človeške družbe«. Od slovenskega realizma je zahteval, »naj vendar že poseže brez rokavic, z golo roko v naše življenje«. Zasnovo in prve uspehe takega realizma je našel v prozi Miška Kranjca, Kosmača, Ingoliča in Kalana in v dramatici Bratka Krefta, Jožeta Kranjca in Brnčiča. V študiji *Pogled na povojno slovensko dramatiko* je poskušal razložiti klavnost naše realistične literature preteklega stoletja z idejno kompromisarskim slovenskim liberalizmom, ki mu je manjkal smisel za neposredno realnost. Tako je torej kva-

liteto umetnostne vrste realizem poskušal povezati z družbenopolitičnim realizmom, z močjo demokratičnih tendenc v družbi. V tem duhu je povezal usodo »novega, prerojenega, socialnega realizma«, kot pravi, z »življenjsko silo naših progresivnih političnih gibanj« v tridesetih letih.

V reviji Sodobnost, ki je po letu 1935 vedno bolj prevzemala kulturno-politično vlogo revije Književnost, je sprva zlasti Ferdo Kozak oznanjal potrebo po »resnični, polnokrvni podobi življenja« v književnosti, po »pravem slovenskem realizmu«, ki bi naj ne zajel samo umetnosti, marveč vsa vprašanja slovenskega kolektiva.

Edino načelno študijo o realizmu v slovenski estetsko-teoretični publicistiki med vojnama je priobčil Boris Ziherl v Sodobnosti 1941. Zasnovana je v duhu, kakor so realizem razumeli v reviji Književnost. Ziherl je med drugim razložil značilnosti novega realizma, njegov izvor in pomen. Novi realizem po njegovem mnenju lahko poraja samo nova družbena zavest, zavest namreč, da se alienacija postopoma odpravlja. Poglavitna značilnost novega realizma je namreč v tem, da kritičnost, s katero opisuje posledice družbenega odtujevanja človeka od človeka in od samega sebe, povezuje z odkrivanjem novih, nastajajočih tvornih sil v družbi, ki porajajo tiste oblike in odnose, ki odtujevanje zmanjšujejo in odpravljajo. »Moment zavestnega, usmerjenega na preobrazbo starega sveta« je po Ziherlu torej važna sestavina novega realizma. V tem, da izločuje socialni individualizem iz človeškega bitja in oblikuje novo osebnost, pa je njegovo humanistično bistvo in pomen. Za pristnega novega realista je Ziherl štel Maksima Gorkega.

Sredi tridesetih let je prodrl v našo publicistiko tudi termin socialistični realizem. Toda stalinska idealistična interpretacija socialističnega realizma, s katero se izloča iz območja realistične književnosti kritična analiza življenjskih pojavov, namesto nje pa nastopi idealizirani, akademski junak, pri nas v teoriji realizma ni zarezala tačas nobenega škodljivega sledu. Kritičnost so poleg sodobne proze in dramatike, pa tudi dela pesništva, torej književnega položaja samega, ohranjala v naši teoriji novega realizma zlasti družbena protislovja v Sloveniji, sproletariziranost večjega dela našega naroda. Družbena situacija je torej esteta brez idealističnih predsodkov odvrčala od poti, kjer bi začel zagovarjati nekritični idealni oziroma idealistični kvasirealizem.

Zaključki:

S tem je navedeno vse važnejše kritično in esejistično gradivo in vsi važnejši termini, ki se nanašajo na realizem pri Slovencih med vojnama. To gradivo in ono, ki ga zaradi omejenega prostora tukaj ni bilo mogoče navesti, zahteva seveda izčrpne analize. Ko bo ta pred nami, bo vsekakor vsebovala tudi naslednje zaključke.

V pogledih na realizem pri Slovencih med vojnama razlikujemo:

1. aktualizacijo realizma kot umetnostne vrste;
2. sodbe in definicije estetskih lastnosti realizma.

V dvajsetih letih so Slovenci realizem razmeroma bolj razlagali, kakor pa ga aktualizirali, o njem so pisali bolj s pozicije obrambe, kakor s pozicije zmagovite književne struje. O realizmu so pisali največ tudi na osnovi tuje literature. V tridesetih letih lahko govorimo o intenzivni aktualizaciji realizma. Od kod ta pojav? Deloma izvira iz prenasičenosti in naveličanosti nad subjektivizmom in samoduhovnostjo precejšnjega dela literature v dvajsetih letih. Še bolj pa so realizem narekovala socialna protislovja v slovenski družbi; narekovala so kritično analizo in v družbenem smislu bolj zavzeto izpoved knji-

ževnika kakor v prejšnjem desetletju. Trdneje so se izoblikovali trije pogledi na realizem, za njimi pa so stale različne družbene in svetovnonazorske skupine.

Tradicionalna katoliška estetika se je bojevala za »idealni realizem« in se ujemala s konservativnim agrarističnim družbenopolitičnim programom. Ta »realizem« je ostal brez vidnejših umetniških rezultatov in se je umikal iz slovenske književnosti vzporedno s pojemanjem pisateljske moči Frana Finžgarja. V revoluciji so pogoji za slovensko kmečko idealizacijsko književnost dokončno odmrli. Po tem, kaj so hoteli povedati s termini »nova stvarnost« ali »metafizični realizem« in »socialni« ali »novi realizem«, so se literarni kritiki in esteti razdelili v dve smeri. Prva je poskušala izvesti spremembo v književnosti v korist navideznega realizma tako, da je v bistvu vztrajala pri izhodiščih ekspresionističnega umetnostnega sistema, z enim samim razločkom: da je književni umetnosti bolj odprla predmetni svet, kakor pa tisti ekspresionizem, ki se je zapiral v duhovnost. Pesnik te smeri se je poskušal spraviti in pomiriti z objektivno resničnostjo v mejah predmetnosti in kozmosa, izogibal pa se je analize družbene stvarnosti. Zato lahko imenujemo njegov metafizični realizem tudi pasivna romantika, ki spreminja socialno eksistenco človeka v kozmično eksistenco in ki jo bolj zanima človek v predmetnem svetu, kakor pa človek v zakonitostih družbe. Ta smer pa družbeno nazorsko vendarle ni bila indiferentna; sprejela je ideje krščanskega socializma, zlasti pa personalizma. Druga skupina je zahtevala realizem kot nazor in stil, kakor so ga dotlej izkazovala najpomembnejša realistična književna dela. Poleg kritične analize kot bistvene značilnosti realizma so marksisti postavili še zahtevo, da naj novi realizem odkriva še zasnovo nastajajočega, novega v človeku in družbi. Oblikuje naj odtujitev, hkrati pa tudi vračanje človeka k sebi in sočloveku — naj torej pravilno ustvarja iz vse resničnosti sodobnega življenja. S spoznavno-estetsko kategorijo pravilnega in nepravilnega umetniškega upodabljanja resničnosti je dobila smrten udarec vsa plehka tendenčnost v sicer maloštevilni slovenski proletkultovski književnosti. Prav tako tudi tista književnost, ki je nastajala v duhu »idealnega realizma«. Tudi slovenski idealistični esteti se je mogel prepričati, da materialistično pojmovani realizem ni dajal potuhe površnosti, zunanosti in telesnosti, kakor so to stalno očitali, marveč da je zahteval »miseln neoporečno in čustveno reprodukcijo pravilno spoznanih bistvenih dejstev« iz individualnega življenja posameznika in iz njegovega družbenega bivanja.

Sredi dvajsetih let je postavil J. Vidmar umetnostne vrste, tedaj tudi realizem kot zgolj oblikovno vprašanje, kot oblikovno metodo. I. Prijatelj pa je upošteval še drugo določilo realizma, njegovo vsebinsko komponento, ki razodeva odnos umetnine do človeka, družbe in narave. Aktualizacija treh tipov realizma v tridesetih letih dokazuje, da kritikom in piscem ni šlo samo za ustvarjalne metode, marveč za stopnje in oblike individualne in družbene oziroma predmetne resničnosti v umetnini. Realizem seveda ni samo odnos in nazor, marveč je tudi stil, ne samo kritično stališče, marveč tudi priznavanje določenih metod in izraznih sredstev. Kakor je pa bil ekspresionizem dvajsetih let celovit pogled na življenje, človeka, družbo in svet, tako je bil tudi realizem tridesetih let celovit miselni in doživljajski sistem pri posameznikih in v celotni struji. Isto velja za klasicizem, barok, rokoko, romantiko, simbolizem, surrealizem, za metafizični realizem. Zatorej lahko s polno upravičenostjo govorimo o realistični miselnosti v umetnini in ne samo o realistični oblikovni metodi in lahko sklenemo, da umetnostne vrste niso samo načini oblikovanja.