

UDK 886.3.09 — 7"19"

Franc Zadavec

Filozofska fakulteta, Ljubljana

SLOVENSKA SATIRA V DVAJSETEM STOLETJU*

Satira je zelo pogost izpovedni način v slovenskem slovstvu 20. stol. Največ jo je rojevala duhovna in moralna zmeda meščanstva, ki si ni moglo ustvariti države. Njena glavna tendenca je osvobodjeni posameznik in narod. Sprva se je začrtala v narodno immanentne probleme, po prvi svetovni vojni pa napadla tudi evropski buržoazni imperializem. Študija proučuje trajnejše satirične karakterje (tipe) in teme ter satirično podprte mite folklorno herojskega in krščansko nazorskega izvora.

Satire is a very common means of expression in 20th century Slovene literature. It was mostly produced by the spiritual and moral disorder of the bourgeoisie, who were unable to create their own state. The main tendency of bourgeois satire is to create a liberated individual and nation. At first it treated the problems peculiar to the nation, and after the First World War it also attacked European bourgeois imperialism. This study treats the more permanent satirical characters (types), themes and myths destroyed by satire, which had originated in folkloric, heroic and Christian ideology.

Satira je zelo opazna sestavina slovenskega slovstva v prvi polovici dvajsetega stoletja. V kratki, bolj sintetični kot analitični razpravi seveda ni mogoče navajati družbenih osnov in političnozgodovinskih nasprotij, ki jih satira teh desetletij odseva. Pregled glavnih tem, idejno-vsebinskih jeder, nekaterih satiričnih simbolov in starih mitemov v novi vlogi pa bo nazorno razgrnil zgodovinsko ozadnje in pokazal stvarne motivacije satire.

Satiriki so le kaj malega naravnost povedali, zakaj so pisali posmehljivo in kakšen je bil namen njihovega porogljivega ali pa vedrega smeha. Ivan Cankar pa je namen svoje satirične komike nekajkrat opisal in utemeljil. Izjave povedo, da ji je določil poseben pomen za cilje, o katerih je menil, da jim je literatura bila dolžna delati pot. Njegove utemeljitve bo potrebno navesti tudi zato, ker opozarjajo na izvir in glavno tematiko satiričnega pisanja te dobe. Posledice prve svetovne vojne so slovenski satiri dale sicer nove idejne motive, hkrati pa njene

* Referat za VII. mednarodni slavistični kongres v Varšavi 1975.

tradicionalne teme po vojni niso ugasnile. Usoda Slovencev npr. je bila v na novo razpostavljeni igri evropskih imperialističnih držav le še ostreje zagledana.

V teh desetletjih so satirično pisali Ivan Cankar, Dragotin Kette in Oton Župančič, Fran Milčinski, Vladimir Levstik in Ivan Pregelj, Srečko Kosovel, Bratko Kreft, Božo Vodušek, Ferdo Kozak in Ludvik Mrzel. Spisi drugih avtorjev ne spreminjajo podobe idejno satiričnega tipa in njegove vrednosti, zato lahko brez škode ostanejo zunaj tega pregleda.

I.

Idejno vsebinski okvir na prelomu stoletja. Na prelomu stoletja je satira rasla predvsem iz prepričanja, da mora literatura povečati kulturno, socialno in narodnopolitično zavest posameznika in narodne skupnosti. V pismu iz leta 1900 je Ivan Cankar (1876—1918) npr. takole opredelili nalogo literature: »Pri nas tam doli je potreba reformacije in revolucije v *političnem, socialnem, vsem javnem* življenju, in tej reformaciji mora delati *literatura* pot. Vse je v blatu pri nas doma. Tista stranka, ki se imenuje liberalna, je korumpirana do nohtov in nazadnjaška nič manj kot farška drhal. Kliče v politiki in literaturi, Včasih me to ni skrbelo, ali danes Vam povem, da mi je zelo težko pri srcu, če pomislim, kakšna prihodnost se pripravlja našemu kmečkemu narodu. Ta namreč gineva in izumira.«¹ Odločitev, da bodi literatura bolj tendenčna, je satiri zagotovljalo odlično mesto med pisateljskimi načini. Da bi morala prav satira postati odločno in odlično bojno sredstvo za personalizacijo posameznika, zlasti izobraženca, in narodne skupnosti, je videti iz več Cankarjevih miselnih motivov v prozah okrog leta 1900. Kritični mislec je v njih opisal negativno perspektivo, ki je Slovincem pretila pod habsburško krono v desetletjih pred prvo svetovno vojno. Predvsem je osvetlil korenine negativne perspektive.

Eden tedanjih njegovih epskih likov obljublja napisati takšno literarno delo, ki ga estetsko ne bo moč rubricirati po ustaljenih merilih. »Podobno bo kvečjemu tragediji, kajti kdor piše problemsko zgodovino slovenskega naroda, takšno, ki ne mara za zunanosti, ta »piše prva dejanja tragedije; glavni junak je pasivna natura, — pravijo, da take nature ne sodijo v tragedijo, toda estetiki so abotni ljudje. Ekspozicija je tako jasna, in konflikt tako naraven, da je katastrofa neizogibna, če se

¹ Ivan Cankar, pismo Zofki Kvedrovi, 8. maja 1900. PIC 1948, II/362.

bog ne usmili tega klavrnega junaka. To je okvir, je glavna poteza, ali glavna stvar ni. Mene zanima bolj ta del tragedije, ki se vrši ravnokar. Ta del je namreč humorističen intermezzo...² V drugem besedilu je dodal, da se »v vseh pojavih narodovega življenja vidi, da niso samostojni, se vidi plahost, ponižnost, nezaupnost v vsaki kretnji, v vsaki besedi. V življenju skupnega naroda in ljudi, ki so ta narod... Hlapčevstvo se jim pozna vsem na čelu, samozatajevanje je njih natura...³ Nato se je še enkrat vrnil k »pasivni naturi« ter ostro opisal njen izvor, sestavine in posledice. »Hudič« ga je prepričal, da ima pravico do življenja samo tisti, »ki se zaveda te pravice in ki jo terja, če mu jo kratijo«. Kdor pa se ponižuje, »bo še bolj ponižan. Da, prijatelj, poznam cele narode, ki so taka gnusna golazen in ki bodo zaradi tega jutri ali pojutrišnjem strti s peto. Taki narodi kvečjemu tožijo, kvečjemu moledujejo, jokajo in prosijo, a ne kriče nikoli in nikoli ne udarijo... taki narodi se zavedajo svoje skromnosti, bojzljivosti in krščanske pohlevnosti in zato se sramujejo sami sebe; zatajujejo se, tope se kakor brezno sneg in izginili bodo. Krščanska skromnost jim koplje grob. Stvari, ki so drugod navadne kakor zrak, so jim ideali, utopije. Tebi se ne zdi nič nenavadnega, da nosiš čevlje in suknjo, beraču na cesti pa so čevlji ideal in mu je misel na gosposko suknjo smešna utopija. Tako se vedejo skromni, krščanski narodi, — gnusna golazen, ki ima vsakdo pravico, da jo strè s petó.«⁴

Citati zgovorno potrjujejo, da se je Cankar zavedal osnov, zaradi katerih je glavni junak tragikomedična tekstna morala postata »pasivna natura« in zakaj je Slovenec moral igrati tragikomično zgodbo pasivnega junaka. Izkušnje so mu pravile, da sta pasivnost in hlapčevstvo produkta duhovne neurejenosti in državne odvisnosti. Programatik slovenskega modernega satiropisja je natančno vedel, da je imperialistična habsburška država zatirala slovensko narodno zavest. Kljub temu pa satiropisja ni usmerjal navzven, proti tej državi, in tudi sam je ta državni zvarek osmešil le v simbolični črtici *Kostanj posebne sorte* (1915). Satiro je hotel obdržati v domači snovi, morala je odkrivati zlo, ki ga je narodopolitična odvisnost povzročala v slovenskem človeku. Marsikdo se je npr. odpovedal osvobodilnim idejam, se pohlapčil, postal narodno in socialno »zadovoljen«, čim je dosegel intelektualni poklic. Iz tega je sledilo, da se je slovenski malomeščan manj potegoval za narodne pra-

² Ivan Cankar *Popotovanje Nikolaja Nikiča*, 1900.

³ Ivan Cankar, *Profesor Kosirnik*, 1901.

⁴ Ivan Cankar, *Nezadovoljnost*, 1901.

vice, kot bi se moral. Na nekem mestu se je Cankar rezko vprašal, ali naj kot izobraženec tudi sam leže »na gnilo posteljo« takšnega zadovoljstva ter umira skupaj »z umirajočim narodom«. ⁵ Posmehljivo vprašanje pa ni bilo le kretnja zoper vdajo, ampak je pozivalo kulturnike k odločnejši dejavnosti. Videti je tudi, da je med duhovne ovire osvobojevanja štel zlasti krščanstvo. Zdelo se mu je, da je oznanjalo lastnosti, ki so stopnjevale narodno nemoč: ponižnost, samozatajevanje, otroška »žlahтна srca« so posamezniku in narodu spodkopavale samozavest, vitalno moč in odpornost do imperialističnih sosedov. Med povzročitelje slovenske »pasivne nature« pa je prištel tudi »večnega filistra«, ta je še prav posebej razosebljal posameznika in slabil narodno skupnost. Načelno ga je takole predstavil: »... iskali smo večnega filistra, ki nas je bil zastrupil s strupom večne laži in večne ponižnosti in večne nezaupnosti ... in našli smo ga v templju ... To je bil tisti dvorni svetnik z dostojanstvenim, resnim obrazom; a oblečen je bil v popovsko haljo ... Večni filister je stopil med nas, vkoval nam je roke ter nas pognal v blato nazaj, kakor čredo ovac.« ⁶

S tem je začrtal snovne in idejnovsebne okvire za glavni satirični tok. Identificiral je glavnega satiričnega junaka, strankarskega in cerkvenega prvaka, politično in cerkveno strukturo. Ob njega je lahko pristavil še uradnike, literate, časnikarje, učitelje, poklice, ki so hlapčevsko zapravljali umsko moč. Njegov »hudič« se je česa gotovo naučil pri Friedrichu Nietzscheju. Toda konec devetdesetih let je Cankar spoznaval zlasti marksizem. Ta mu je dobro služil pri načrtovanju satire, ki sta jo narekovala čas in prostor.

Literarna satira. Če naj bi literatura morala reformirati vse javno življenje, potem je to najprej pomenilo, da je generacija novoromantikov zadela na literaturo, ki reforme ni mogla izvesti. Hkrati pa je tudi pomenilo, da je literatura morala napraviti red najprej v sebi, se pravi, da je bilo potrebno natančno določiti, kaj je slovstvena umetnost in kaj smisel slovstvenega ustvarjanja. O teh vprašanjih so razmeroma veliko pisali, tudi v satirični obliki, Ivan Cankar, Dragotin Kette in Oton Župančič. V literarnih satirah so zavračali klasicistično poetiko pesmi in tragedije, omejevali navidezno prednost objektivistično realistične poezije, smešili »pozitivne ideje« ter ideološki in moralistični kriterij. V literarnih satirah so največkrat hkrati govorili o estetskih in

⁵ Kot pod 3.

⁶ Ivan Cankar, *Spomladanska noč*, 1901.

nazorskih omejenostih slovstva, ki so ga šteli za stranski, blodni tok. Ker pa téma te razprave zahteva le razčlenitev njihove kritike zgrešenih ideološko-literarnih izhodišč, se bomo omejili le na to kritiko.

Dragotin Kette (1876—1899) je v gazeli menda prvi posmehljivo zapisal, da ideološki študij ne more roditi pesnika. Ko je spesnil ironični motiv »A poet naš, čuj, opeval bode socialno bedo: /Marksa, Engelsa, pritožbe na poslance —/ vse je preštudiral«,⁷ je z njim zadel dvoje: prisiljeni tematski objektivizem in posili nazorsko zavzetost, s katerima so pisci v vseh časih slabo nadomeščali prvinsko izkušnjo in čustveni pretres, izpovedno neposrednost in neponovljiv oblikovalni dar. Ivan Cankar je smešil »srečne« pisce teologe, ker so že v mladosti našli dokončen svetovni nazor in se prepričali, da je namen umetnosti »prikazovati ideje, ki so prvotno v bogu in ki se nam kažejo v božjem stvarstvu«. Oton Župančič (1878—1949) pa je tistemu delu katoliške publicistike, ki se je potegovala za nastop »pesnika — misleca«, upesnjevalca krščanske predstave sveta, med drugim odgovoril tudi v satiričnem epu.⁹

Tu je povedal, da je »modrijan suhoparnik« smešen, kadar hoče ukazovati umetniku, racionalist nemogoč, če hoče vladati domišljjijsko ustvarjalnemu tipu. Ironiziral je tudi glavne besede neotomistične slovstvene publicistike: namen, moralo in srečo. Pesnik lahko ustvarja le iz silovitega navdiha ali »iz viharja«, med ustvarjenim aktom se nima časa ukvarjati »z nameni, moralo in srečo«. Nasilje vsakršnega racionalizma je še določneje napadel v *Glosi* (1915):

Kaj modrost mi tvoja zvita,
kaj mi akti preležani!
Bukev prah naj v sebi hrani
semé pesmi in razévita?
Ne natezaj na kopita,
kar svobodno je brez meje,
tvoje forme in ideje,
o, kako je vse to suho,
golo, piškavo in gluho —
ptič na veji se ti smeje.

Da si je tu izposodil predvsem formalistično in ideološko kritiko, je pač dovolj razvidno.

Celotno slovstveno revolucijo v novi romantiki, s tem pa tudi obstoje napadalne umetnosti, ki naj bi pomagala reformirati slovensko

⁷ Dragotin Kette, *Res je pel*, 1897.

⁸ Ivan Cankar, *Almanahovci*, 1901.

⁹ Oton Župančič, *Jerala*, 1902—1927.

družbo in narodnopolitični položaj, je najbolj oviralo moralistično in pedagoško utilitarno načelo. Že skromni odmevi naturalizma so na Slovenskem zadeli na ideološko skrajno reakcionaren odpor. Boj proti dekadenci pa se je spremenil v boj proti subjektivnemu načelu umetniške produkcije. Subjektivizem naj bi prinašal s seboj nemoralno in idejno tuje, slovenskemu ljudstvu neustrezne primesi in ga ideološko spodkopaval. Kdor ni maral priznavati izključnosti prevladujočega krščanskega nazora, ali pa se je upiral surovostim, ki jih je kopičila malo-meščanska kapitalistična akumulacija, je veljal za narodnega sovražnika in tujca. Take moralne očitke je prejemal zlasti Ivan Cankar, vendar jih je enako ostro tudi zavračal.

Razumskega praktika, ki je štel umetnika za »nepotrebnega človeka«, je Cankar deloma karikiriral v satiričnih spisih¹⁰, še bolj pa v umirjeno polemični obliki večjih besedil, npr. v romanih *Tujci* (1902) in *Križ na gori* (1905). Zato pa so ga tolikanj bolj razdražili moralisti, naj so bili pisatelji ali ideologi.

Da bi se maščeval za dekadenci cikel pesmi *Dunajski večeri* (1897), ki jih do 1899 ni mogel natisniti, se je pikro pozabaval s slovenskimi pisatelji. Zbral jih je v narodno dvorano, oblekel v temne halje in črne kapuce, in takšni cvrejo pregrešne literature. Iz njih se vzdigne debelušček in za program slovenskega pesnikovanja citira nedolžen motiv: »Golobček, čedna stvarica, / vsak ljubi te in rad ima.«¹¹ Cankar se je tu že poigral s kasnejšim šentflorjanskim modelom. Spokorniška halja in kapuca iz krščanske nazorske strukture sta napovedala, da se je odločil preganjati moralistična zvijačenja v literaturi, prav tako pa tudi moralistično zaščito »nedolžnega« in »nezrelega« občinstva pred nepolepšano, kritično, svobodno umetniško besedo.

Potem ko je krščansko moralistično načelo oviralo pisatelje vse devetnajsto stoletje, je doseglo svoj brezglavi vrh konec stoletja, ko je ljubljanski škof ocenil Cankarjevo pesniško zbirko *Erotika* (1899) za pohujšljivo in dal pokupiti celotno naklado. Cankar je to oceno poravnal s takole odločitvijo: »V aferi moje Erotike imamo spet eklatanten dokaz, kako gnile so naše literarne in politične razmere. Vse je že prepojeno s klerikalizmom; ‚Narod‘ si ne upa črhniti besedice o ‚Nj. Prezvišenosti‘. — V svoji prihodnji knjigi posvetim brezobzirno v to smradljivo noč.«¹² Sledilo je več spisov, v katerih je drzno razkrival »smradljivo noč« ali

¹⁰ Ivan Cankar, *Nenapaden pojav*, 1899.

¹¹ Ivan Cankar, *Čisto navadna, znana stvar*, 1897.

¹² Ivan Cankar, pismo Etbinu Kristanu, 13. aprila 1899. PIC II/299.

»dolino šentflorjansko«, kakor je poimenoval tisti negativni simbol, s katerim je med drugim določil tudi razdaljo med umetnikovo moralo in navidezno moralo liberalnega in klerikalnega malomeščanstva. Že leta 1900 je napovedal komedijo »Moralni ljudje«,¹³ a je ni napisal. Najtrši udarec je za nekaj let odložil. Ko pa so se moralistični ugovori že dovolj nakopičili, je z dvema satiričnima simboloma, z »dolino šentflorjansko« in s »Krpanovo kobilom« branil umetnost s sredstvi, kot še nihče v zgodovini slovenske literature.

»Moralno spotakljivost« je kritiki vrnil npr. tako, da je med svoje epske amoralne tipe¹⁴ uvrstil tudi duhovnika, ki mu zatajeni otrok nepričakovano razdre moralno vzvišenost in duševno udobje in ga požene v blaznost.¹⁵ S psihološko grotesko kajpada ni maral iztržiti političnega dobička, kot liberalni pisatelji s pikantnimi feljtoni iz duhovniškega življenja, ampak le satirično opozoriti na pristranost in hinavščino moralistično zvišene slovstvene kritike.

Umetnika in meščanske moraliste pa je soočil v farsii *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* (1908). Kaj je vsebina negativnega simbola »dolina šentflorjanska«? Predvsem je to kulturna in npravstvena pokvarjenost malomeščanstva, ki mu je bolj ugajala folklorizirana, lahkotna in tudi čutno zabavna umetnost »Krpanove kobile«, kakor pa kritična umetnost, ki bi pretresala njegovo vest. Predstavnik oblasti in zaščitnik krščanske morale zgoščeno karikira kritično umetnost z besedami: »Umetnost je zakrpana suknja nečistosti in drugih nadlog« (I/1). Zaničevanje resnične umetnosti Cankar deloma poravnava z duhovitimi aforizmi, npr. »O domovina, ti si kakor vlačuga: Kdor te ljubi, ga zasmehuješ« (II/1). Še bolj pa se maščuje tako, da s Šentflorjanca sname krinko: krščanski krepostnik je v resnici le patetični svetohlinec, intonacija besed in kretenj ga razodeva, da je križanec janzenistične vzgoje in spolne sle. Cankar se je pozabaval s »častivrednim«, a seksualno zmedenim meščanom, ki hinavči moralo, v resnici pa je surov prevarant. Njegov namen ni bil s »krvavo ironijo« rešiti meščana iz potuhnjene zapredenosti v lepi moralni videz in ga napraviti značajnega. Brez okolišenja in totalno ga je osmešil zato, da bi pokazal, kako razdvojeni, značajsko pokvarjeni tip nima pravice obsojati deziluzionistične umetnosti. Farsa je pokazala, da nemoralen ni umetnik oziroma umetnost, ampak njen malomeščanski konsument.

¹³ Ivan Cankar, pismo Franu Govekarju, 31. dec. 1900, PIC I/216.

¹⁴ Ivan Cankar, *Zgodbe iz doline šentflorjanske*, 1908.

¹⁵ Ivan Cankar, *Polikarp*, 1905.

Po tej farsji je hotel še stopnjevati satiro o čednosti, vendar tako, da bi spet problematiziral čednost slovenskega pisatelja. Ta in oni je namreč ob »Pohujšanju« presenečen razpravljaj o moralnem padcu in vulgarizaciji umetnosti. Cankarja je prešinila ideja za farso »Žalostni konec umetnosti«, v kateri bi simbol za umetnost, Jacinto, prodal »za trideset srebrnikov«. Uprizoriti se je namenjal groteskni semenj, na katerem bi spravljal na gledališki oder »vse slovenske umetnike z njih umetnostjo vred«. »To bo farsa v treh aktih ter s prologom in epilogom. V prologu bom Jacinto preoblekel v spokorniško haljo, v farsji jo bodo umetniki prodajali, v epilogu se bo pa videlo, da niso nič opravili. Scena: muzej ljubljanski, umetniška galerija; na stenah ne vise umotvori, temveč umetniki; nastopim jaz, v livreji služabnika ter razlagam slavnemu občinstvu zasluge in življenje obešencev. Tako, cenjeno občinstvo, sva si povedala, kar sva si mislila povedati. Klanjam se!¹⁶ Videti je, da bi motiv iz črtice *Čisto navadna, znana stvar* iz leta 1897 dobil v tej farsji stopnjevano groteskno dopolnilo, zaokročila bi se antimoralistična satirična tematika, ki je v Cankarju vzkalila, ko so mu zavrnilo *Dunajske večere*. Vendar groteske o umetnikih ni napisal. Vse desetletje pa je zasmehoval časnikarja in literata, kadar sta se odločila biti ideološki in stilni okrask političnih in cerkvenih prvakov in prikrivati njihova hudo delstva na ljudski račun. Že leta 1901 je zapisal miselni obrazec, s katerim se utemeljujejo hlapčevski literati: »Resnico je treba spoštovati v teoriji, — za prakso nima nobene vrednosti. Prvo je, da človek živi, — če živi s pomočjo laži in resnice, je naposled vseeno.«¹⁷

Ta aforizem pa je vseboval tudi že umetnikov socialni položaj v malomeščanskem okolju. Cankar je veliko pisal o tem položaju, tudi na satiričen način. Tudi ta besedila kažejo, da niti šentflorjanec niti razumski praktik nista cenila umetnika in sta z zaničevanjem ogrožala umetnikovo gmotno varnost ter zniževala zahtevnost, raven umetniškega ustvarjanja. Nevzdržen umetnikov socialni položaj je nakratko in natančno povzel tudi Oton Župančič z groteskno podobo, kako slikar vizionarno sega po diamantih, iz žepa pa potegne »govno«:

Zdaj s pestjo zagrabi polno
tu demantov, tam cekinov,
teci, revež, pred družino:
»Ženka, deca, glejte!« — Ino —
sežeš v žep, v njem samo govno.¹⁸

¹⁶ Ivan Cankar, *Glose k »Zgodbam iz doline šentflorjanske«*, 1908. Ljubljanski zvon 1926.

¹⁷ Ivan Cankar, *Za narodov blagor*, 1901 (I/12).

¹⁸ Oton Župančič, *V album*, slikarju Hinku Smrekarju — če bi ga imel, kajpa. 1908.

Socialno ogroženi umetnik pa seveda ni mogel zatajevati, kaj se je dogajalo v družbi, v narodni skupnosti, katere organski del je bil. Če se je ožja literarnoestetska satira potegovala za svoboden pesniški izraz, za subjektivno vsebino in obliko, je socialni problem terjal od umetnika, da natančno premisli namen in učinek svojega dela. Zato je del literarnega satiropisja poudarjal umetnikovo zgodovinsko odgovornost in mu odpiral tudi žgoče satirične teme. Novoromantična literarna satira je jasno povedala, da slovstvo nesvobodnega naroda ne more biti idilična dekoracija in suženjsko početje, ampak mora sodelovati pri osebnem in narodnem osvobajanju. Kolikor pa je ta satira smešila načela, ki nasprotujejo svobodnemu ustvarjanju in umetnika uklepajo v moralno, nazorsko in estetsko normo, je presegala slovensko kulturno problematiko in imela tudi mednarodno vrednost.

Satira o meščanskem narodnem heroju. Satirično pisanje, ki je podajalo umetnikov socialni položaj sredi socialno slabo z diferencirane družbe, je Cankar leta 1908 motiviral tudi takole: »Resnični umetnik stoji zmerom v nasprotju in boju s svojo družbo, s svojim narodom in s svojo dobo. Jaz trdim, da drugače *ni* umetnik... Kdor se prilagodi, ni bil nikoli umetnik... Kdor je priznan, ni umetnik.« Dodal je še tole osebno izjavo: »Ko bi jaz tako noro ne bil zateleban v Slovenijo in sloveščino, bi mi nikoli ne prišlo na misel pisati satire... Toda žalost je, da človek ne more pokazati svoje ljubezni drugače nego z zasmehom in s hudo besedo.«¹⁹ Prva misel pove splošno resnico, da nastanejo nepremostljiva nasprotja med družbo in umetnikom, kadar se ji ta noče prilagoditi. Iz tega nasprotja dobiva satirična tema umetnik in družba tudi zmerom novo snov. Izjava pa pove, da Cankar satire ni mogel omejiti le na vprašanje umetnik in družba, saj je bil enako, če ne še bolj občutljiv za vprašanje, kako so javni delavci ravnali z njegovima idealoma »Slovenijo in slovenščino«.

Tu pa je najprej zadel na poseben tip, ki so ga tedaj opisovali tudi drugi: na rodoljuba. Medtem ko so ga nekateri zavoljo hejslovskega navdušenja idealizirali, je kritični Cankar odkril, da zasluži predvsem satirično upodabljanje, toliko bolj, ker je bilo rodoljubje slovenskih liberalcev in klerikalcev hudo problematično.

Že v devetdesetih letih je uporabljal termine »elitna družba«, »blagorodje«, »visokorodnost«, »dostojanstvenik«, »zaslužni mož« ali pa srečeval poslanca, ki ni imel političnega prepričanja in znanja in le iz

¹⁹ Kot pod 16.

»svete navdušenosti« žrtvoval moč za »blagor domovine«. ²⁰ Jezila ga je burkaška, krčmarska »patriotična navdušenost (fej!) in globoka ljubezen (barab) do ‚preprostega‘ naroda«. ²¹ Ta vsebina se mu je strnila v satirični simbol »za občni blagor« in dobila še višjo obliko v simbolu »za narodov blagor«. Okrog leta 1900 se je že porogljivo in samozavestno poigral z državnimi in cerkvenimi avtoritetami, ²² ki so ogrožale obstoj Slovenije in slovenščine. Naturalistični pisatelj in njegov potuhnjeni prijatelj Fran Govekar je tedaj že tožaril in spletkaril, da je Cankar brezznačajan, saj so mu »prijateljstvo, narod, domovina pojmi, ki izzivajo le satiro in posmeh«. ²³ Toda Cankar ni napadal rodoljuba nasploh, ampak puhlo, izvotleno, zmaličeno vsebino tega pojma; smešil ni dejanske vrednote, ampak tiste nosilce, ki so vrednoto popačili.

Kako je slovenski liberalizem, desetletja nosilec narodnoosvobodilne ideje, izpraznil rodoljubje, kako je delo za narod omejil na zasebno korist, pojem narod pa docela odtrgal od ljudstva, je Cankar poskušal pokazati v satirični komediji *Za narodov blagor* (1901). Sam jo je imenoval tudi »burleska« ²⁴ in ne brez podlage. V njej namreč rodoljuba posmehljivo karikira, ga odločno zaničuje in z negativno podobo napoveduje njegov propad. Rodoljub igra navzven narodnega heroja, obenem pa zasmehuje vsak politični program in narod, kajti on sam je program in narod. Enačba ima obliko: meščanski narodni junak = program = = narod. Cankar sramoti meščansko frazo o narodu, meščansko »herojsko« življenje, biča tip, ki vse vzvišeno in heroično zmaliči in podredi lastnemu cilju. Pred gledalca postavi sliko samodržca, ki odstranjuje moralne in politične vrednote, ki pa ga zgodovinsko dogajanje razkrinka kot sleparja in slabiča in obsodi na propad. Tisto duševnost, ki je spremljala meščanskega narodnega heroja in rojevala kult osebnosti, pa je Cankar predstavil v dialogu dveh elitnikov takole:

Grozd: Milostiva, jaz vam nič ne zaupam ... Danes so bili pri meni ljudje, ki ste jih še včeraj držali na konopcu!

Grudnovka: Ali, gospod doktor, kako govorite? Jutri bodo tisti ljudje spet pri meni, če zapiha veter le nekoliko na mojo stran. Prišli so k vam, ker so se zmotili. Ti ljudje bi bili dober barometer, ko bi ne bili tako neumni. (IV/21)

²⁰ Ivan Cankar: *Lavrin*, 1897. *Nerazumljivi ljudje*, 1897. *Prijatelj Peter*, 1898. *Njegova visokorodnost v Beli vasi*, 1898. *O človeku, ki je izgubil prepričanje*, 1899. *Poglavje o bradavici*, 1899.

²¹ Ivan Cankar, pismo Karlu Cankarju, 24. nov. 1899. PIC I/88.

²² Ivan Cankar, pismo Zofki Kvedrovi, 18. marca 1900. PIC II/359. Ivan Cankar, *Knjiga za lahkomišelnje ljudi*, Ljubljana 1901.

²³ Fran Govekar, pismo Vladimirju Levcu, 24. avgusta 1899. Ivan Cankar, *Zbrano delo VIII/264*, Ljubljana 1968.

²⁴ Kot pod 22.

Taka oportunistična plast je podpirala neznačajne »voditelje«, oproščala njihovo politično in gospodarsko hudodelstvo in z baročno patetičnim stilom zakrivala individualistično bistvo gesla »za narodov blagor«.

Cankar je burlesko sprva naslavljal s sintagmo »za občni blagor«. Beseda »obči« pa je bila premalo natančna, saj že spopad med ideološko enakima partnerjema v komediji pove, da meščanski individualizem izključuje posameznikov boj za občni blagor. Nosilec »blagra« je moral zato postaviti na tisto raven, kjer se tudi buržoazni individualist vsaj navidez lahko poteguje za občost: na narodno raven. Ko pa mu je določil takšno vlogo, je meščanskega »heroja« strmo ponižal, z razdaljo med idealom in prostaškim borcem za ideal pa tudi močno povečal satirično komiko.

V drami *Kralj na Betajnovi* (1902) je nazorneje izdelal lik meščanskega narodnega heroja, saj ga je tokrat individualiziral. Burlesko je dopolnil tako, da je dramatično zresnil tisto vsebino, ki jo je v pismu Zofki Kvedrovi (1900) označil kot zagon liberalizma in klerikalizma za oblast nad »narodom proletarcem«. Komedija je idejno in tipizacijsko postavila problem »narodovega blagra«, drama razredno in individualizirano. Komedija je osebe osmešila, preden so prišle do cilja, v drami je zlagano načelo »biti dobronik vsega naroda« zmagalo nad plemenitim junakom, nasilje nad vizijo o pravični družbi. V komediji je Cankar osmešil navideznega heroja, v drami je lahko osmešil le meščansko pravo, ki nasilnika zaščiti kot človeka, ki mu je hudodelstvo vnaprej odpuščeno. Puščica pa je zadela tudi Cerkev, ki hudodelcu odpušča za voljo materialnih koristi. Načelo »za narodov blagor« se v drami uresničuje z najbolj surovimi sredstvi: kot nasilno polaščanje tujega dela in umor ideološkega nasprotnika in še kot prostaška delitev cerkvene in posvetne oblasti po načelu »vi duše, jaz telesa«.

Cankar je meščanskega narodnega heroja napadal potemtakem zato, ker je z izumetničeno patriotično frazo oviral naraven ljudski odpor proti tujstvu, pa tudi zato, ker je pod krinko zavzetosti »za narodov blagor« potekala surova bitka malomeščanske kapitalistične akumulacije. Junak Cankarjeve politične satire je bil potemtakem narodno in razredno nemoralen in nevaren tip. Zato se je še večkrat vrnil k njemu.²⁵

S a t i r a o h l a p c u. »Hlapec« je večsmeren satirični junak Cankarjeve pripovedne proze in dramatike. Zelo zgodaj ga je odkril v uradniški

²⁵ Ivan Cankar, *Iz življenja odličnega rodoljuba*, 1901; *Anastasijs von Schirwitz*, 1905 in drugo.

strukturi. Zdelo se mu je, da je avstrijska birokracija človeka zmaličila v bitje z dvema obrazoma, v snoba, ki razoseblja nižjega uradnika, sebe pa pred višjim. Sprva se je zabaval nad smešno pohlevnostjo in hkratnim medsebojnim sovraštvom, ki je označevalo ta sloj.²⁶ Uradnika je satirično povečal deloma z estetskega stališča. Menil je namreč, da so »uradniški obrazi najsposobnejši za modele«, saj so »že v življenju kameniti spomeniki«,²⁷ ki izvablajo posmeh. Pobuda pa je bila manj estetska kot vsebinska. V uradniku je našel pravzor lagodnosti, mlačnosti in filistroznosti, uradnik je priznaval dogmatičnega duha, bežal pred novimi idejami in vprašanji,²⁸ se topo vdajal sili, hkrati pa se vedel kot edini »potrebni« in vsemogočni član države. Cankar je tipično, neosebno zavest polakiranega modela sovražil, saj so njegove lastnosti hromile tako posameznika kot narodno skupnost.

Na drugi tip hlapca je opozoril v komediji *Za narodov blagor* in ga povzel v dialogu med Grudnovko in Grozdom. Literati in časnikarji, nazorski vetrogončiči živočarijo pri oblastnikovem omizju, javnost pa varajo z baročnim povečevanjem »dobrotnika« oziroma političnega »kralja«. Toda že v satirični romanci *Sultanove sandale* (1896) je opisal tip jeguljastega hlapca, ki enako časti kralja kot njegove sandale. Ta tip hlapca je dobil ostro umetniško podobo v satirični drami *Hlapci* (1909). V njej je Cankar do dna izdelal formulo za »hlapca«: njegovo bistvo je opustošeni karakter. Hlapec je tu najprej učitelj, tisti izobrazenec, ki je moral poniževalno vlogo odigrati v več Cankarjevih spisih.²⁹ Učitelj je dosleden hlapec, pokloni se vsaki vladajoči ideologiji. Neznajnega učitelja je Cankar bičal najbrž tudi zato, ker je bil pisatelj tekmeč, namreč enako odgovoren za narodovo prihodnost kot pisatelj sam. V tej satirični drami pa hlapec ni le učitelj, ampak tudi ljudstvo, ki priznava cerkveno avtoriteto. Ta avtoriteta je iz ljudi skovala dvo-lične hlapce, saj načeloma vzgaja in odobrava hlapčevske značaje. Cerkevni predstavnik zahteva od edinega upornega učitelja, naj prizna župnikovo oblast, ne mara pa se vmešavati v njegovo privatno miselnost. »Prepričanje, naziranje, mišljenje, vera in kolikor je še teh besed — ne vprašam vas zanje. Kajti ena beseda je, ki je živa in vsem razumljiva: oblast. Pokôri se, ne upiraj se, je poglobitna zapoved: vse drugo je privesek in olepšava. Kdor se ravna po tej zapovedi, mu bodo grehi odpu-

²⁶ Ivan Cankar, *Njegova visokorodnost v Beli vasi*, 1898.

²⁷ Ivan Cankar, *Gospod davkar se je zamislil*, 1897.

²⁸ Kot pod 10.

²⁹ Ivan Cankar, *Martin Kačur*, 1906. — *Zgodbe iz doline šentflorjanske*, 1908. — *Pohujšanje v dolini šentflorjanski*, 1908.

ščeni; kdor jo prelomi, bo smrti deležen.« (III. akt) Predstavniki ecclesiae militans s tem uzakoni dvočlnika, razdvojenost na misel in dejanje, zavest in objektivno bit, na resničnost in videz. Iz tega spoznanja je Cankar bruhnil oster idejni motiv, ki učinkuje tudi kot spoznavna katarza o duhovnem in zgodovinskem položaju nekega naroda. Ko ljudstvo namreč zadirčno in topoumno, nazorsko zagrizeno odklanja upornikovo prosvetlensko, demokratično misel, ga ta zavrne z izjavo: »Hlapci! Za hlapce rojeni, za hlapce vzgojeni, ustvarjeni za hlapčevanje! Gospodar se menja, bič pa ostane in bo ostal na vekomaj, zato ker je hrbet skrivljen, biča vajen in željan!« (IV. akt) Po »krvavi ironiji« in katarzični moči se s tem motivom ujemata »dolina šentflorjanska« kot simbol npravno pokvarjene meščanske srenje in roman »o žalostni simboliki slovenskega veseljaštva in slovenskega življenja« *Kurent* (1909), v katerem Cankar s pomočjo norčavega boga iz ljudske pripovedke odkriva tragično podobo naroda, ki ga je gospodarska zaostalost in državna odvisnost vrgla v malodušje in prisilila v množično izseljevanje.

Med prvo svetovno vojno je Cankar leta 1917 razmitiziral legendarno močnega junaka iz ljudske pripovedke *Peter Klepec*. Z njim je končal krog paradoksov tako, da se oseba zataji in radovoljno hlapčuje.³⁰ Tako tudi njegova zadnja satirična zgodba potrjuje, da je ironijo, porog, paradoks in karikaturu, a nič manj tudi grotesko uporabljal kot psihološka in stilna sredstva v boju za zgodovinsko poosebitev Slovenca.

V Cankarjevi satiri prevladujejo torej trije tipi: hinavski krepostnik, meščanski narodni heroj in hlapec. Vsi so razdvojenci, junaki videza in resničnosti, gospodarji in sužnji hkrati. Ti tipi narodu niso zagotavljali dobre prihodnosti, zato jih je Cankar bičal. V prvo vrsto dvočlničev je postavil politika, duhovnika, učitelja, literata in časnikarja, nižjo vrsto »elitne družbe« pa zastopajo državni uradniki in izvrševalci oblasti.

Nekateri kritiki so Cankarjevi satiri odrekli, da je umetniška in vsebinsko utemeljena. Estetski ugovori so merili zlasti na njegovo satirično dramatiko. Trdili so, da Cankar preveč karikira in pretirava, da je zato življenjska slika satir nenaravna.³¹ V pesniško šolo satire bi moral ali k Marcu Twainu, »ali pa, če že hoče biti zagrizeno sarkastičen, k Swiftu.«³² Cankar ne zna povezovati dejanj, nima pravega dramskega

³⁰ Ivan Cankar, *Peter Klepec*, 1917.

³¹ Evgen Lampe, *Ivan Cankar, Za narodov blagor*. DS 1901.

³² Fran Terseglav, *Pohujšanje v dolini šentflorjanski I. Cankarja*, Slovenec, 23. XII. 1907.

zapleta, zato tudi vsebina ni jasna, pa tudi sicer pretirava.³³ Cankar ne zna komponirati, njegova satira nima osrednje črte, motivov ne zbira jasno okrog takšne črte. »Pohujšanje« je po literarni plati komaj primerno za kabaret, saj se je satira tu sprevrgla v »karikirano karikaturu« in je le še »bolna slika nezdrave fantazije«. ³⁴ Še trši so bili vsebinski ugovori. Cankarjeva komedija ne pozna ideala,³⁵ drugod bi »vdrli na oder in vse doli pometal, igralce z avtorjem vred«, je zapisal recenzent mnenje občutljivejših gledalcev.³⁶ Cankar je duhovitež, »žongler, ki se vedno norčuje iz publike«. Njegova ironija in sarkazem izhajata iz »kulta lastne osebe«. Vsebinsko »strelja vedno preko tarče«. Njegova satira le podira, nič pa ne gradi, »Pohujšanje« pa niti »ni več satira, ampak surovo pljuvanje v obraz vsemu, kar je slovenskega«. ³⁷ Skratka, po mnenju mnogih kritikov Cankarjev satirični bič ni udarjal po slovenskih, ampak po izmišljenih ali vsaj tujih pojavih. Le malokdo je priznal, da je bila njegova satira »pereča« in nujna, in spoznal, da je ta pisatelj »več storil za prebujo narodne vesti nego celo pokolenje rodoljubnih pisarjev«. ³⁸ Tudi Vladimir Levstik je navdušeno zapisal, da je »Cankar podal v ‚Pohujšanju‘ chef d’oeuvre« in da je »ustvaril umotvor«. ³⁹ Levstik pa je bil tisti potencialni satirik, ki se je dosti naučil prav pri Cankarjevi satiri in pri groteski Fjodora Dostojevskega.

Satira o papagajstvu in »namizni ideji«. Pisec takih domoljubnih pesnitev kot sta *Z vlakom* in *Duma* (1908), Oton Župančič, ni mogel molčati o rodoljubih. Z zbadljivimi motivi je nazorno dopolnjeval in razširjal tisto njihovo protinarodno resničnost, ki jo je satirično premišljeval Ivan Cankar. V strukturi odnosov je zavračal tiste, ki so pačili нравno podobo posameznika, posredno pa podobo slovenstva. Tudi njemu je izkušnja pokazala, da so na Slovenskem preveč uspevale svečane besede »papagajev« in lakajev, ki so služili vodilnim in lažnivim rodoljubom. Tako imenovano »boginjno svobode«, mit enega dela izobražencev in literature, je bila le še »smešna krinka, opičji obraz«, ⁴⁰ načelo resnično svobodne osebnosti in demokratična misel sta

³³ Fran Zbašnik, *Slovensko gledališče*, LZ 1908.

³⁴ Adolf Robida, *Slovenska satira*, Čas 1914.

³⁵ Josip Tomišek, *Cankar in njegova dramatika*, Slovenec 1902/05.

³⁶ Josip Wester, *Ivan Cankar, Pohujšanje v dolini šentflorjanski*, Slovenski narod, 25. XII. 1907.

³⁷ Kot pod 34.

³⁸ Ivan Merhar, *Krpanova kobila*, LZ 1907.

³⁹ Vladimir Levstik, *Ivan Cankar, Pohujšanje v dolini šentflorjanski*, LZ 1908.

se končavala v votlem, patetičnem geslarstvu. Kako je malomeščanska struktura upogibala človeka, ki je hotel služiti resnici, kako se je bohotalo duševno hlapčevstvo in kako je človek moral igrati potuhnjenca sredi malomeščanskega svetohlinstva, je z duhovito porogljivostjo opisal v *Veseli pomladni epistoli* leta 1906:

... če svoja pota greš
in podlost svetohlinko
pod šaro srečaš krinko,
spoštljivo snemi klobuk pred njo,
če hočeš, da ti dobro bo.
Od kvedra do kučme, od kučme nazaj
smo narodni vsi; če te veseli,
pa pridi, oglej si naš direndaj.
Veselo: pust, čas maškarad.

V domoljubno temo je zapisal še en epigram, in narodne besednike osmešil z junakom iz ljudske pripovedke:

»Ali se še šopirijo srake po zemlji slovenski?«
prašal je Duh — Matjaž. — »Se!« — pa zadremal je spet.

Duh — Matjaž

Župančič je torej pritrjeval Cankarju, da je malomeščanska družba uzakonila dvoličnost, da je bilo javno življenje zakrinkana igra videza in resničnosti, »rodoljubje« čisti patos brez vsebine, se pravi brez tvorne ideje.

V satiričnem epu *Jerala* (1902—1927) je poskušal komično izoblikovati predvsem materialistično obsedenost in njen vpliv na človekovo javno vedenje, na oblikovanje odnosa do takšnih vrednot, kot so domovina, umetnost in do podobnih. Junak Jerala priznava le »namizno idejo«, prezira pa politiko, umetnost, duševne napetosti mladine in narodno problematiko. Razraste se v satirični simbol umske in čustvene praznote, lenobe in uživaškega utapljanja v gmotnih dobrinah. Ker Jerala ni enkrat, temveč tipičen pojav, ker je prispodoba malomeščanstva, so posledice zatajevanega duha, svobode in idej porazne: v Sloveniji prevladuje »filozofija« malodušja, brezcilnosti in nihilizma (»vse skupaj je nič«). Najtrša pesnikova obtožba se ujema s Cankarjevim motivom o hrbtu, ki je vaje biča. Glasi se: »Bič je iztepel modrost«. Župančič »biča« zgodovinsko sicer ni do kraja ovsebinil, je pa o narodni odvisnosti dovolj povedal z motivom: »drugod zdaj plavži gore, hrumijo turbine«.

Ali pa je ep *Jerala* zrasel le zaradi pesnikovega veselja, užitka nad posebnim požeruškim »modelom«? Je bil njegov namen pisati smešne prizore iz njegovega »življenja«, zabavati, gojiti veselo čustvo? Mu je

šlo za čustveno zabavno igro, ki se ne mara obremeniti, omejiti s kakšno idejo, najmanj pa želi služiti višjemu cilju? Igra torej, čista, vesela igra in razbrzdano »pustovanje« zaradi pustovanja samega?

Že dejstvo, da je satirično idejo oblikoval petindvajset let, onemogoča vsako lahkotno, zgolj vitalistično in veseljaško pojmovanje satirične teme in dokazuje voljo, ki je zelo kritično vrednotila neko negativno vsebino v času in prostoru. Pesnik se je kritično posmehlil skledolizništvu in hlapčevstvu, predvsem pa malodušni, kapitulantski miselnosti, da sme posameznik nemočnega, odvisnega naroda oboževati le še gmotni materializem ali »namizno idejo«.

Satira pri Cankarjevih in Župančičevih sodobnikih. Satirično pisanje Frana Milčinskega, Vladimirja Levstika in Ivana Preglja se tematsko deloma ujema s tematiko novoromantikov, od njihovega pa se loči stilno. Milčinski je pisal namreč šibko varianto slovenskega naturalizma, Levstik se je uprl simbolizmu in poskušal združiti naturalizem in lastnosti ruskega psihološkega romana. Kolikor je Levstik satirično opisoval psihološke motive, je podobno kot Cankar v satiro včrtal tudi prvine grotesknega. Ivan Pregelj pa je pisal predvsem psihološko satirično grotesko in na naturalistično zasnovo cepil prvine simbolizma in ekspresionizma. Tudi v tematiki je ubral svojo pot.

Humoreske in groteske Frana Milčinskega (1876—1952) kažejo, da se je ta pisatelj rad posmejal človekovi naravi, ko ta neolikano in robato podira dogovore kulturnega občevanja ali pa se z navihano, tudi hinavsko besedo in kretnjo spakuje okolju. Ustavljal se je pri smešnih, a tudi pri surovih, gnusno odbijajočih pojavih. Njegovi liki so tudi hudobni, sebični, hinavski v zasebni in javni igri, značajskega zmaličeni. Humorna komika se v njegovi prozi uravnoveša s satirično posmehljivostjo in kritiko, ob humorni podobi ponesrečene človeške narave živi osramočena podoba politika in literata, dveh igralcev, ki si lastita oblast nad javnim dogajanjem.

Rodoljubje je tudi Milčinski razumel kot neizčrpno snov za satiro. Formalizacija te snovi pa se zlasti po stilu in izboru junakov loči od Cankarjeve. Rodoljuba si je Milčinski izbral med malomeščansko množico, zaradi česar je strukturo prizorov in jezik oseb lahko spustil do krepke nazornosti in naturalistične rezkosti. Osebe se napihujejo s kletvicami, paradirajo na pijanskih veselicah, zvišeno domoljubno idejo ponižajo s prostaško govorico. Rodoljubje se pri Milčinskem tolikanj

posnovi in vulgarizira, da narodnoobrambno misel zastopa le še pijan-ska družčina v gostilniškem veseljačenju; velika ideja je zdrknila na tako nizko stopnjo, da »rodoljub« iz starejše generacije več ne prenese »obmejnega golaža z narodnim kolkom«. ⁴⁰

V povesti *Muhoborci* (1912) je malomeščanstvo predstavil kot Swift v Liliputu (Milčinski uporabi ime Swiftove dežele). Liliputanci Milčinskega so zabiti, sebični, zavistno tekmujejo za nesmiselne in škodljive ustanove, in ker so sovražno sprti, ne dosežejo nič pomembnega, Muhoborci zmaličijo vsako višjo idejo. V letu marčne revolucije so kot največji dogodek zabeležili pojav, da je »krava vrgla teleta s tremi glavami«. Milčinski ni bil revolucionar, zato kontrast med prostaškim dogodkom in veliko idejo poudarja le skrajno zaostalost v mišljenju okolja, ki je predmet satire. Uspeh paradoksalnega boja za sodnijo, ki bi omogočala več tožarjenja, je poštni nabiralnik, ki jim ga izbojuje poslanec »od naklonjene vlade, ki je baš spet potrebovala slovenske glasove«. Slovenski Liliput obrača vrednote potemtakem v surova nasprotja. Dodatni pouk satire: Slovenec biva zmaličeno, zato je drobiž tuje vlade. Kulturno stopnjo trškega malomeščanstva slika Milčinski z izborom vulgarnih besed. Njegovi osmešeni narobekultiviranci uporabljajo za noge »bedresa«, prstom rečejo »parklji«, lasem »griva« in dekletu »zijalo«. Označuje jih tudi z vsakdanjim pogovornim stavkom, ki ga krotovičijo psovke in kletvice: »prokleti lumpje«, »kar zapiši tistega falota«, »vrag ju raztrgaj na drobne kose«.

Milčinski je pisal tudi literarno satiro, v tedanjem slovstvu ga je dražilo dvoje. Cankarjevo literarno »vino« je parodiral s cvetoberom izrazov, s katerimi je ta zadeval domovino in rodoljube, ta pa njega: (Cankar) »Falot, kaj me polivaš z gnojnico, lažnivec, poštenjakar, pobalin, prvak, rodoljub, pijanec, župan, šleva...« (Rodoljub:) »Farizej, vlačuga, brezdomovinec, konkurent...« Zameril je tudi Cankarjevemu samopovelečevanju: »Poljubi šoln, drhal! Pij moje vino! ... Jaz sam sem lep, jaz sam sem blag med njimi...« ⁴¹ Zavrnil pa je omejene nazore o naturalizmu oziroma kritike o »pregrešnosti ženskega akta«, torej članke proti nagoti v slikarstvu in pripovedni prozi, ki so jih katoliški publicisti objavljali zlasti po letu 1910. ⁴²

⁴⁰ Fran Milčinski, *Upokojeni rodoljub*, Muhoborci 1912.

⁴¹ Fran Milčinski, *V deželni vinski kleti*, 1912 — Zadnji stavek govori Jacinta umetniku Petru: »Ti sam si lep, ti sam si blag med njimi!« v *Pohujšanju v dolini šentflorjanski*, III/9.

⁴² Fran Milčinski, *Pomladanske muhe*, 1912.

Vladimir Levstik, (1886—1957) je v skladu s svojimi estetskimi izhodišči najprej v ljubezenski noveli parodiral sentimentalno in napol pravljično ljubezensko prozo nove romantike (tudi Cankarjev koncept hrepenenjsko eteričnega dekleta kot epskega lika) in še tip proze, ki je ljubezen opisovala kot divjo romantično moč, namesto da bi prikazovala tragiko resničnega erosa.⁴³ Rodoljuba pa je Cankarju pomagal smešiti s psihološko, napol groteskno satiro. Novelski junak nenadoma začuti, da je grbast, nakar se mu patološki občutek razraste v mučno, fiksno idejo. Umišljeni grbec postane cinik in sadist, Levstik pa ga izenači s slovenskim rodoljubom, ki ga že ime in priimek izdajata za renegata.⁴⁴

Leta 1920 je objavil »satiričen roman« *Višnjeva repatica*, 1924. »indijansko povest« *Rdeči volk in Minehaha*, leta 1926 pa groteskno novelo *Oblodovci*. Kot liberallec in nacionalist si je v romanu privoščil tudi socialista. Že v romanu *Blagorodje doktor Ambrož Čander* (1909) je posmehljivo omenil »blagovest svetega Marksa in njegovih prerokov«. V *Višnjevi repatici* pa profesor klasičnih jezikov, izobraženec »demokratskega in socialističnega prepričanja« nenadoma sramoti socializem in slovenski narod, se zahlapči tujcu, ker si od njega obeta družbeni vzpon, nakar tujec zmagoslavno ugotovi, da so vsi liberalci, klerikalci in socialisti »naprodaj za denar«. Levstik se roga iz izobraženca, ker se predaja korupciji, se narodno zatajuje in tudi telesno razprodaja (ženski lik). Profesor in drugi »očetje domovine« delajo »za narodov blagor« (po Cankarju), z »moralo na žep«. Izobraženec se prilizuje političnemu gospodarju in (kot pri Cankarju) vidi »v ponižnem zasluževanju človeške milosti najgloblji smisel življenja«. Slovenski izobraženec je posebna tvorba avstroogrške oblasti: osramočenega in ogoljufanega se čuti, ker ni aristokratskega rodu; pripravljen je zatajiti narodnost in prevzeti tuje ime in priimek. Ponižuje ga slovenščina, ker je »širov in napol barbarski žargon«, skratka, zelo je prizadet, da pripada narodu, ki nima »pokazati ničesar velikega in svetovnega«. Tragikomični izobraženec bi bil rad nekaj drugega kot je, in je zato kar naprej duševna spaka in hlapec.

Satirična zgodba doseže vrh, ko profesor spozna, da se je smešno poniževal pred — lastnim sinom. Kajti oboževani »grof« in mednarodni slepar, ki mu je obljubljal izposlovati povišanje vsaj v baronski stan, je namreč njegov sin. Ker pa sin potegne v izdajalsko igro slovenski ka-

⁴³ Vladimir Levstik, *Historija o kugi*, 1907.

⁴⁴ Vladimir Levstik, *Rikard Malloprou*, 1909.

pitalistični vršiček sploh, dobi ta poteza tudi simbolični pomen. Ko malomeščanski anarhist razkrinka moralno in politično pokvarjenost grabežljivega in slavohlepnega vršička, tragikomična igra podaja hkrati tudi globinsko sliko tega, kako hlapčevsko se je slovenska buržoazija bila pripravljena vesti pred tujo aristokracijo in državo, podaja sliko hlapca, ki je bil v svoji pogoltnosti in žeji po oblasti pripravljen služiti tujcu.

Je bila zgodba o slovenskem duhovnem bastardu in narodnem samozatajevalcu leta 1920 še objektivna podoba nekega pojava, ali pa le še epigonstvo iz Cankarjeve satirične tematike? Narodni samozatajevalec je spadal vsekakor tudi k tradiciji. Vendar ga je Levstik lahko povzel v tragikomično figuro predvsem zato, ker je še dejansko živel. Odločitev pa, da je naprodajnika, hinavskega moralista in narodnega samozatajevalca našel ravno med socialisti, gre najbrž deloma na račun *Besov*, ki jih je prevedel 1919. leta, deloma pa odseva Levstika nacionalista, ki ni verjel, da bi ravno socialistična ideologija z Leninovo tezo o samoodločbi narodov lahko kdaj razrešila slovensko narodno vprašanje. Dodati pa je treba, da idejni vrh satire vendarle pokaže, da je Levstik manj napadal morebitno omahljivost slovenskih socialistov, kakor pa omahljivost slovenskega razumnika in kapitalista. Narodno zavest je postavil nad tedanjo socialistično »evropsko idejo« (V.L), pod satirikovim bičem se je zvijala duša zlaganega rodoljuba, pisateljev krohot je veljal narodnemu samozatajevalcu.

Pripovedno shemo za ta roman je Levstik vzel tudi iz komediografije, iz Gogoljevega *Revizorja* in Cankarjeve komedije *Za narodov blagor* (nanjo jo izrecno veže tudi satirični simbol »za narodov blagor«, ki ga v romanu uporablja). Razrešitev »revizorskega zapleta« spominja tudi na satirični simbol »šentflorjanske doline«. Levstikov »grof« ali »revizor« odčara nravno in narodno ohlapnost z metodo: je — kar ni, zaničljivo komično razmeji videz in resničnost.

V satirični slog je uvedel nekaj novosti, v roman je npr. vgradil zgodbo in stil klerikalnega pikantnega feljtona. Kot Milčinski je tudi Levstik uporabljal prostaški jezik in baročni stavek iz žurnalistike, ki je olepševala izbruhe plehkega rodoljubja. Reproduciral je prostaško besedo in nabreklo frazo izobraženca in ga s tem ponižal in razvrednotil. Posmehljiva razdalja med nizkim izrazom in igrano kultiviranostjo je del satirične tehnike, in v njej je toliko kritično posmehljivega kot v naporih osmešenih »junakov«, da bi se odrešili narodnega porekla, se »očistili« in mogli postati pohlevni pripadniki tuje kulture.

Kasneje se je Levstik pokesal, da je za kameleonsko osebo izbral ravno profesorja, najbrž po Cankarjevem zgledu, ki je bičal učitelja. V *Oblodovcih* je profesor kvalitetnejša oseba, duhovni delavec, ki zbeži pred kričečimi, v požeruštvo pogreznjenimi rodoljubi v samoto, nakar ga »rodoljubne dame« proglasijo za čudaka in ga nadlegujejo tako dolgo, da znori. Nasprotje med ustvarjalcem za narod in med veseliščnim rodoljubom je tukaj izoblikoval groteskno. Nato je njegova satirična volja zdrknila od glavne tematike na stranski tir. V noveli *Rdeči volk in Minehaha* se je posmejal emancipiranki, ki zagovarja misel francoškega romanopisca Renéja Lydiauda, naj se dekle spolno nasiti, preden se poroči (roman *Le droit de vivre*), nato pa iz spolne sebičnosti hčerki prepereči že prvo doživetje. Profesor nastopa tukaj kot pridigar vzdržnosti. Nič čudnega, če se je Levstikovo satiropisje tukaj končalo.

Satira Ivana Preglja (1885—1960) je stopnjevala tisti del neposredne slovstvene tradicije, ki je ironično trgal maske s pokvarjenih značajev in razpuščenih nagonov. Groteskna enodejanka *Vest* (1917) je po tematici objektivna, vendar je zunanja tema bolj osnova in povod za to, da avtor razklene zmaličeno duševnost tistega, ki povzroča in omogoča groteskno vsebino objektivne teme. V tej enodejanki je napadel filmsko plažo, ki lahko zabava robatega kmetavsa, pubertetnega dijaka, prostaškega vojaka in služkinjo, torej nekakšno ljudsko obrobje, predvsem pa bančnega direktorja ali moralnega hudodelca, ki gmotno podpira takšno filmsko produkcijo, ki razpihuje nizke nagone in moralno zastruplja naivne ljudi. Pregelj je detektivsko razburljivi, dražljivo burkaški, otročje idilični in veseljaško prostaški motiv soočil z ustreznim tipom gledalca. Po njegovem predpisu poteka kontrastiranje avtomatskih točk in gledalcev v mejah razposajenosti, čutne vzbujenosti, psovki in slabih, kmetavzarskih dovtipov. Razpoloženje je takšno, da totalno zniža pojem kulture, vabi v čutno površnost, krohot pa tudi v surovo tragiko. Detektivska filmska zgodba se pokriva s psihološko zgodbo moralnega hudodelca. Med prizori ga obiskuje personificirana »vest« in mu dokazuje, da je vsebina njegove duše »glad po blagu in ženi, nasladi in svobodi«, zaradi česar zasluži umreti banalno, kot »umirajo zločinci, izdajniki, Judeži«. Ob zadnjem filmskem motivu se ustrelji. Po tendenci ta satira presega narodne meje, v imenu domačijske kulture je Pregelj napadel zabavno plažo velemesta. Naturalistične prizore in ekspresio-

⁴⁵ Primerjaj: France Koblar, *Opombe k peti knjigi Pregljevega Izbranega dela*, Celje 1966, str. 332—335.

nistično tehniko dvojnika je združil v sicer učinkovit smeh, ki pa vendarle ni čist. Groteska se namreč ne končuje brez kazni in poučne poante.

Kako človeška kreatura pohlepno, nasilno in tudi pod krinko vernosti razlašča drugega, kako zmaliči tudi religijo — po Preglju središče človeka —, je opisal v groteskni enodejanki *Berači* (1917). V njej navidezni vernik zavida, sovraži, hinavči, se ponareja za en sam cilj: za dobiček. Surovi razmah te strasti je Pregelj omejil sicer na berače ob romarski cerkvi, vendar je pomen »berača«, predvsem pa zmaličene grabežljivosti mnogo širši. Po simbolistično ekspresionistični tehniki pošlje med suroveže Kristusa, ki pa ne more ublažiti moralne zmaličenosti. »Berači« bi utegnili biti groteskni simbol meščanske družbe kot celote, saj so predvsem njen socialni proizvod.

Za grotesko je uporabil tudi motiv o pogrebu pesnika Franceta Prešerna. V enodejanki *V Emma's* (1926) si junak v krčmi ne more odpustiti, ker se je potuhnil, ko se je pesnik hotel obesiti. Zdaj se mu v prividu pesnik prikaže, odpusti in nanj preloži svoj glavni bivanjski motiv »trpi brez miru«. Etično stisko spremljajo motivi, ki se med seboj groteskno bijejo: tu erotična popevka, tam slovesna mrtvaška pesem, pa tudi besede pogrebnih duhovnikov ne zvenijo kot psalm, ampak »kot groba vsakdanost kupčijskih pogovorov na tržni dan«.

Pregljeva satirična groteska je potemtakem obrnjena navznoter, v človeka, in razklepa njegovo moralno negotovost, dvoličnost in nagonsko zmaličenost.

Politična satira po prvi svetovni vojni. Po prvi svetovni vojni je slovenska satira dobila nekaj novih potez. Levstik je po tradiciji iz nove romantike bičal sicer še narodnega samozatajevalca, vendar je ta tema v poveljnih razmerah postajala nekoliko prezoka. Ko je imperialistična diplomacija od Slovenije odtrgala tretjino ozemlja, obenem pa skovala »Društvo narodov«, ki naj bi jamčilo polnopravnost tudi narodnim manjšinam, je slovensko satirično slovstvo dobilo novo dimenzijo. Hinavsko politično moralo evropske imperialistične buržoazije si je izbral za satirični predmet zlasti Srečko Kosovel (1904—1926), čigar rojstni Kras je skupaj z drugimi deli slovenskega Primorja začel v prvi polovici dvajsetih let dušiti italijanski fašizem. Notranje jugoslovanske odnose je diktirala velikosrbska buržoazija, nanjo pa so se vezali ali z njo polemizirali slovenski in hrvatski buržoazni politiki. Notranje napetosti in navzkrižja so še naprej neugodno

oblikovale Slovenca, posebno uradnika in izobraženca, zaradi česar sta satirikom pomenila hvaležno snov še v tridesetih letih.

Če je v ekspresionistični pesmi izražal tesnobe vizije o katastrofalnem koncu evropske buržoazne civilizacije in kulture ter uničenje »lepe duše«, si je Kosovel za polemični spopad z buržoazijo izdelal samosvojo, konstruktivistično izrazno in oblikovno tehniko. Odpovedal se je enotnosti lirskega motiva in kultiviranemu jeziku, torej tradicionalni strukturi lirske pesmi. Zamenjal jo je s kopičenjem heterogenih motivov in z rezko, tudi bulvarsko surovo besedo. Z novo tehniko je želel pokazati, kako je človek izpostavljen civilizacijskemu kaosu, buržoaznemu individualizmu in diktatu brezumnih predmetov, sprtih političnih ideologij, skratka, z najbolj vsakdanjimi in najbolj oddaljenimi motivi, ki brezumno trčijo drug na drugega in se združujejo v nekakšne, že kar nadrealistične stvore je opisal položaj človeka, ki se je kot prestrašeni tujec znašel v igri nepreglednih, a usodno učinkujočih pojavov in stvari, sredi nekega podivjanega mehanizma.

Prva tarča jedkega posmeha je bil formalistični vrh te zmaličene meščanske strukture, »Društvo narodov« v Ženevi, z njim pa tedaj aktualna buržoazna ideja: nacionalizem. V več pesmih je ponavljal oba motiva, seveda v negativni tezi: »Nacionalizem je laž. /Društvo narodov laž.« (*Kaj se vznemirjate*). Zdaj je za »Društvo« uporabil podobo »Neron v rdečem krvniškem plašču«, drugič ga je imenoval za »imaginarno človečansko društvo« in »društvo različnih čednosti« (Cankarjeva sintagma. — *Pred kapitulacijami*), tretjič ga je soočil s Kristusom (*Ej, hej*). Tudi v pesmih *Depresija*, *Evropa umira* in *Destrukcija* se je ironično vračal k »Društvu«, kakor da ni našel dovolj zaničljive besede, s katero bi totalno razvrednotil formalistično strukturo buržoazne »pravičnosti«.

Druga satirična tema ima ime »Evropa« in je dolgotrajna tarča njegovega nezaupanja, poroga in negacije. S prešernostjo in grenkobo se smeje »norcem« in strelja nanje »od strupa in sovraštva, prezira in smeha« (*Hudič, bi rekel*). Evropski parlamenti in katedrale so laž, »Evropa laže« kot celota (*Destrukcije*), »Evropa norišnica./ Evropa blaznica« (*Ljudje brez src*), »Evropa stopa v grob« (*Ljubljana spi*), »Evropi prihaja ura smrti./ Mazilite jo s H₂SO₄« (*Kons: Z*). Pesnik zamerja Evropi in Ameriki, da sovražita in preganjata nove znanstvene in politične ideje, ker napovedujejo konec meščanske varnosti in samozadovoljnosti:

Boston obsoja Einsteina.
Einstein je prepovedan.
Relativiteta nevarna?

V Berlinu zapirajo
kitajske študente.
Kitajski študenti nevarni?

Drugi politično geografski pojem, ki ga je ogovarjal s satiričnimi sredstvi, je bil Balkan, z njim pa policijska država Jugoslavija. Ta je po zgledu evropske buržoazije dušila nove ideje z žandarmerijo. Ostro je komentiral malovredne jugoslovanske politike, se rogal iz detektivov-hlapcev, iz kralja, ki ne misli in ne ravna svobodno in zato ni kralj (*Žandarji, Detektiv št. 16*). Ironiziral je SHS, ker je kar naprej menjavala vlade in gojila frajtarski in ovaduški teror (*Razočaranja*) ter razgaljeval cenzuro in absolutizem (*Kons X*), ki preganjata vsakogar, kdor je resnično velika osebnost:

Veliki ljudje živijo
po svoje duše zakonih.
Majhni po paragrafih.
p. X: 14 dni v zapor.
p. Y: Na vislice.
p. Z: V pregnanstvo.
21 let sem bil zaprt,
10 let na vislicah.

Kons 4

Absolutistična država se boji »rdeče večerne zarje« (*Smeh kralja Dade*), ker ji asociira proletarsko revolucijo.

Veselo je komentiral tudi politične afere v absolutistični državi. Zdaj gre v Canosso slovenski politik, drugič hrvatski, zgodi pa se tudi, da »Lord Radić«, torej navidezni kmetško-demokratski politik prodaja klobuke, kar pa je kajpada boljše, kot če bi prodajal ljudi (*Lord Radić*). Sicer pa je prodajanje vidna lastnost jugoslovanske politike (*Krvaveči vrelec*), zaradi česar je pesnikova »balkanska sestra«, Jugoslavija, v resnici »mrtva, mrtva«. Pa tudi »Balkanska federacija« je mrtvorojenček. Pesnik je zato pozival, naj Jugoslavija ne životari kot dvojniki, marveč naj se odloči za južni ali za severni, za nazadnjaški ali revolucionarni ideološki pol: »Grška je bela. / Rusija rdeča. / No, naprej!« (*Ej, Hej*).

Ožjo satirično tematiko predstavljata v njegovih konstrukcijah Slovenija in Ljubljana. Pesnik se spopada s slovenskim tujinskim kompleksom, zaradi katerega Slovenec manj živi »svojo resnico« kot modno bulji v zahodno Evropo (Francijo, Nemčijo, Italijo), hkrati pa ga plašijo

veliki dogodki in ideje. Temu kompleksu je vrgel rokavico odločnega humanista in vitalista: »Kaj moda, kaj evropejstvo / in človečanstvo, BITI.« (Tujina in mi). Jezilo ga je, da Ljubljana »spi«, ko v »rdečem kaosu (revoluciji) prihaja novo človečanstvo«, ko Evropo pretresajo revolucionarne ideje, v provinci prestrašenih in narodno omahljivih bitij pa vlada kavarniški dolgčas. Najostrejši udarec si je privoščil s podobo o slanih, ki jih v zaplankani provinci vprašujejo po političnem prepričanju tako dolgo, da se usmradijo (Slaniki). Slovenec si je potem takem zaslužil oznako Ikarus brez cilja (kons IKARUS), njegov rodovnik pa pesniku še pove, da je vseskozi tudi suženj, hlapec in ponižnik: »Janez Ponižni, Strahopetni« (Rodovnik). Za »Kons 1« si je rezerviral tole trpko spoznanje o Sloveniji:

Statika žalosti: melanholija.
Dežela.

Svetovni dogodki in
REVOLUCIJE
KRALJI
UMETNIKI.

Tu pa le slamnate strehe.
Po cesti žvižga nekdo
žalostni marš.
Marš, človek, iz dežele krivice!
Debelo sonce se izprehaja
kakor debela mesarica
po vasi.

To sonce je žalostno.

Kosovel je meščanskega človeka kritično osvetlil tudi v njegovi materialni sli, kako hlepi po »zlatem dolarju«, revolucionarnega pa v njegovi omejenosti, da socializira le »zlato produkcijo«. Bankirja si je privoščil tako, da »znori« (Nad norišnico). Zlato je izenačil z gnojem (Kons 5) in proglasil za negativen simbol buržoazne družbe. In buržoazija, ki si je za simbol izbrala zlato, obstaja iz samih moralno protislovnih teženj, kot dvojni obraz: »Ob 8. uri predavanje /o človeških idealih./ Listi prinašajo slike / bolgarskih obešencev« (Pesem št. X). Za »pòtuhnjene tipe v zlatih kožuhih« je izbiral negativne oznake, porogljivo pa jih strašil s svojo eksistenco, jih bodel »vsak dan v rdeči prapor ovit«, torej z razburljivo, revolucionarno kritiko (Potuhnjeni tipi).

Pesniki nove romantike, zlasti Oton Župančič, so mestu (urbs) pripisali pomembno vlogo pri napredku. Kosovel pa je v duhu ekspresionizma in s konstruktivistično tehniko mesto pokazal kot stvar, ki zasluži

posmeh, saj čezmerno akumulira denar, koti protičloveške moči, prostaške življenjske in pogovorne oblike, razkraja čustva, ustavlja misel, duši notranjega, pozitivnega človeka (tudi z moderno tehniko):

Avtomobili 4 km, misli 1 km
stremljenje 100 m.

Pokrajina budalosti: tepec buli,
osel kraljuje, poet javka
po mesečini. — Joj, imate klistir? —

Halo! Fizika! To ni Balkan.
Befel za žajfo...

Napis nad mestom

Mesto je tudi kraj, kjer živijo dogmatiki, doktrinarji, »bledi otroci razuma«, a brez srca in čustva (*O dogmatiki*). Človek z »dogmatičnimi coklami« pač ne more videti, da je »trava v soncu vsa rdeča« (*Jesenska pokrajina*), je torej zaprt za lepoto, za umetnost — pa tudi za rehumanizacijo človeka in družbe.

Več njegovih pesemskih in publicističnih motivov potrjuje, da je ugodno ocenjeval rusko proletarsko revolucijo in družbeno prevratništvo sploh. Toda to še ne pomeni, da je socialistično misel oziroma njeno tedanjo prakso sprejemal nekritično. Idejo je priznal za humano, praksa pa jo je po njegovem uresničevala preveč mehanično, zunajčloveško. Zunanja menjava proizvodnih odnosov ni v enaki meri spreminjala tudi človekove notranjosti. Nedaleč od verza »v srcu ljudi so zlati dolarji« je zapisal verza:

Socializacija zlate produkcije.
Konec razvoja.
Konec, o človek!

Socializacija produkcije mu še zdaleč ni pomenila, da je revolucionar že dosegel najvišji cilj. Za Kosovela je bil cilj humani človek.

V konstruktivističnih pesmih je osmešil celo vrsto človekovih funkcij buržoazne dobe: detektiva, žandarja, kralja, bankirja, dogmatika, meščanskega politika in imperialističnega diplomata. Pred ironijo pa je ves čas skrbno čuval svoj najvišji pojem: človeka. Satirične konstrukcije je pisal v obrambo človeka sploh, še posebej slovenskega pred policijskimi in imperialističnimi metodami buržoazije. Njegova satira potemtakem ni vesela igra razposajenega mladega pesnika, ampak zavestna akcija humanističnega revolucionarja, ki je tako kot Ivan Cankar hotel, naj literatura dela pot v prihodnost oziroma, po Kosovelu,

pot do »človeka z zlatim srcem«. Toda učinek njegovih satiričnih pesmi je ostal tedaj neizrabljen⁴⁶ (Kosovel je umrl l. 1926).

Leta 1935 je nastala komedija *Kreature*. Bratko Kreft (1905) je v njej do kraja razvil ovaduha, torej nov značajski tip slovenske satire. Odkril ga je v uradniku in izobražencu s svobodnim poklicem, oživil pa ga je tako, da mora ovaditi revolucionarnega domoljuba, bojevnika za jugoslovansko idejo leta 1914, po izbruhu prve svetovne vojne. Da bi za širok in trajen posmeh in za zaničevanje ovaduha dobil kar najbolj čist akcijski prostor, je uporniški domoljub v vseh bistvenih prizorih in prevojih komedijske fabule navzoč le kot nevidni medij, kot »vest«, ki osebe prisiljuje, da si snemajo krinke, njemu pa ni treba odigrati vloge moralnega pridigarja, ki bi satiričnost le omejila. Značaj ovaduških kreatur dovolj odkrije že advokat Kostanjšek, saj zavzema ospredje dvoličnega ovaduškega tipa. »Pred tremi meseci« je bil še narodni radikalist in liberallec, zdaj pa od vojne bogati, prigoljufani dobiček opravičuje z »občnimi, narodnimi cilji« in ostro obsoja sina, ker se je pridružil srbskim prostovoljcem. Bojevnika za narodno svobodo ovadi, igro dvoličneža pa nadaljuje tako, da ga pred sodiščem po službeni dolžnosti zagovarja. Svoje narodno izdajstvo opravičuje z »državljsko dolžnostjo«. Drug primer je bivši socialni demokrat, ki se zlomi ob cesarjevi sliki: iz žalosti za padlim sinom jo vrže skozi okno, nato pa prestrašen zaprosi kreature, naj ga nihče ne ovadi. Skratka, osebe se zadirčno ponižujejo in kar naprej definirajo svojo dvoličnost: »Nisi to, kar se delaš in kažeš ... Bog je hotel ustvariti človeka, zdrsnil mu je iz rok in se spremenil v kreaturo. Sicer pa, saj nas sploh ni! ... Manjši smo, kot nič ...« (namreč kot narod) Uradniki in izobraženci državno nesvobodnega naroda nastopajo torej kot zmaličeni, surovi, izdajalski in prestrašeni pohlapčenci. Medsebojna porogljivost in zbadanje zaradi nezakonskega očetovstva, nekakšen šentflorjanski kompleks zato njihove sramote in smešnosti prav nič ne poveča in je v komediji skoraj odveč. Kreft bije človeka, ki ga je tujec zdresiral v »dobrega vojaka in uradnika«, da je navzven poškrabljeno olikan, navznoter pa prostaški individualist, predvsem pa narodno nezanesljiv. Takšen bi naj slovenski uradnik bil očitno tudi leta 1935, poniglavcec naj bi tokrat hlapčeval velikosrbski hegemoniji, hkrati pa še zmerom mežikal podrti obdonavski monarhiji. Ko jokavi »pesnik in novinar«, ki se posmehuje

⁴⁶ Kot celota so konstruktivistične pesmi prvič objavljene v knjigi: Srečko Kosovel, *Integrali*. Uredil in razpravo »Konstruktivizem in Srečko Kosovel« napisal Anton Ocvirk. Ljubljana 1967.

tudi iz sebe, ponovi vzklik eksekutiranega češkega vojaka iz leti 1914: »Živela svoboda, smrt tiranom!«, je to namreč razumeti tudi kot Kreftov vzklik in protest proti jugoslovanski monarhistični diktaturi.

Če so nekateri biblijski stavčni motivi (o grešništvu in odpuščanju), zlasti o genezi, vrsti in splošnosti smešne »kreature« zapisani v duhu Cankarjeve tradicije, je Kreft dal hlapcu nov odtenek. Ta odtenek se pokaže zlasti v skupinskem hlapčevskem pozdravu. Končni prizor prvega akta *Hlapcev*, v katerem se poraženi liberalci molče sklonijo pred zmagovitim župnikom, Kreft v zadnjem prizoru *Kreatur* uredi tako, da se slovenski uradniki in izobraženci pripognejo pred tujdržavnim preiskovalnim policistom. Malomeščanskega izobraženca je Kreft pomaknil iz strukture ideologija — hlapec v strukturo država — hlapec.

Komedijska satira je v tridesetih letih potemtakem morala celo stopnjevati bolečo témo o razdvojenem hlapcu.

II.

Satira in religiozni, folklorno herojski in umetnostni mit. Mitološki in folklorni junaki so v satirpisju doživeli zdaj bolj drugič manj ostro razvrednotenje, ali pa so dobili nove, sodobnim idejam prilagojene vloge. Uporabljali so jih zlasti Ivan Cankar, Srečko Kosovel, Ferdo Kozak in Božo Vodušek.

Cankar je v pesmi *V bogatih kočijah se vozijo* (1902) provociral krščanskega boga in mu očital, da nagrajuje družbene lopove, bankirje, tatove, prešuštnike, bogokletnike in podobne nemoralne tipe, pesnika pa pušča v revščini, čeprav ga tudi on zatajuje in je nemoralen. Ker igra krščanski mit dvojno moralno vlogo, zasluži, da se mu pesnik smeje in ga razvrednoti kot fikcijo iz dualističnega svetovnega nazora. Ko pa Cankar tako izpodbije in razvrednoti krščanski mit, vendarle ne prizna nobenega novega. V *Hlapcih* npr. spet prizna krščanski mit, njegovo funkcijo pa nekoliko premakne, v prosvetljalnem ogorčenju mu podeli bojevniško in kaznovalno vlogo. Njegov junak poskuša namreč množico premagati tudi z izjavo: »Med vas bi Kristus ne prišel z besedo, prišel bi z bičem!« (IV. akt). Cankar oživi mit tudi zato, ker zborovalci lažje razumejo preprosto obliko tega mita kot kakšno abstraktno razlago pravičnosti in osebne svobode. Po mitu poviša tudi vlogo prosvetiteljskega učitelja: s Kristusom opravljata podobno delo. Takoj nato pa Cankar udari predstavnika krščanskega mita. Čim se postavi župnik pred množico in ukaže »Vade in pace!« se pokaže prepad med moralo krščan-

skega mita in uradnim predstavnštvom tega mita. Z veličino mita Cankar osmeši nosilca mita, gospodovalnega člana *ecclesiae militans*. Drugod, npr. v drami *Kralj na Betajnovi* ta predstavnik prostaško baranta in kapitalistu zastavlja duše za gmotno korist, ali pa se v romanu *Martin Kačur* (1906) pokmeti in s kretnjami in govorom učinkuje skoraj groteskno. Krščanski mit je Cankar pred Cerkvijo odreševal tudi tako, da ga je vključil v privid in sanje o socialni pravičnosti hlapca Jerneja.⁴⁷ Vendar ga ni napolnil z revolucionarno vsebino, ki bi spodbujala upornost. V ta namen so pesniško izkoristili religiozni moment mita šele pesniki po prvi svetovni vojni, ali pa so mit estetizirali tudi tako, da so pokazali njegovo neuporabnost za revolucionarne namene.

Z junaki iz ljudskih pripovedk je Cankar ravnal zdaj satirično, drugič pritrnilno, podobno kot s krščanskim mitom. Bajtarskemu sinu Petru Klepecu, ki ga ljudska pripovedka predstavlja kot simbol moči in nepremagljivosti, je odvzel junaškost in moč.⁴⁸ Potem ko si dokaže, da je silak, se Klepec zaustavi in pohlevno služi gospodarju. Porogljiva slika o zatajeni in zapravljeni moči, osmešena pohlevnost, naravnost razžaljiva zgodba o potrganem zagonu naj bi povečala samozavest, ki jo je Cankar v Sloveniji tolikanj pogrešal. To neosveščeno moč je upodobil med prvo svetovno vojno, tedaj, ko je slovensko ljudstvo opravljalo poniževalno in paradoksalno vlogo: vojskovalo se je za koristi svojega smrtnega sovražnika, za ideologijo »Drang nach Osten«. V isti satiri pa je Cankar povečal mit o junaškem kralju Matjažu in sicer z izzivalnim opraskanjem: »Ali je morda (Klepec) zakraljeval deželam naokoli, vojskoval se in premagal ošabne sovražnike po vsem preostalem svetu, kakor sam Kralj Matjaž?«

Mita o tem legendarnem vojskovodji, ki bo Slovincem vrnil svobodo, ni satirično razdril, ampak mu je dodal celo novo, konstruktivno razsežnost. Z narodne ravni ga je pomaknil višje, na mednarodno. Njegov kralj Matjaž zbere v svojem taboru vse rase in vse zasužnjene narode, da jih osvobodi.⁴⁹ Motiv izraža Cankarjevo prodorno misel, da je narodna svoboda nedeljiva, mednarodna dobrina.

Pesnik Fran Eller (1873—1956) pa je leta 1912 Matjažev mit satirično razdril. »Junaka« je posadil v ljubljansko krčmo pit in dremat. Folklornega narodnega rešitelja je prikazal kot lahkomišeln, pasivno in brezupno pričakovanje svobode.⁵⁰

⁴⁷ Ivan Cankar, *Hlapec Jernej in njegova pravica*, 1907.

⁴⁸ Kot pod 30.

⁴⁹ Ivan Cankar, *Kralj Matjaž*, 1916.

⁵⁰ Fran Eller, *Kralj Matjaž v Ljubljani*, 1912.

Nova romantika je mite potemtakem načela, ni pa jih še neomejeno razvrednotila, ne krščanskega ne folklornih. Njihove poteze je deloma vključevala v lastne demokratične ideje, velika dejanja in pričakovanja je vezala na ljudske simbole. Kasneje so pisatelji dejanja bolj zaupali človeku kot mitu, herojstvo je moral prevzeti živ človek in se v skupnosti odrešiti.

K izjemam spada Srečko Kosovel, ki je krščanski mit uporabil podobno kot ruska pesnika Aleksander Blok v poemi *Dvanajst*⁵¹ in Vladimir Majakovski v poemi *Človek*.⁵² Vključil ga je v privid pravičnosti, socialne in narodne, v svojo temo o »Društvu narodov«. Toda Kristus v »Društvo« ne pride kot dobri človek, ampak kot »pseudokrist«. Dobri, pravi Kristus ostane na ulici in je narodni in delavski puntar:

Krist je prišel med rjave puntarje,
tam na sivi ulici stoji
in izganja pismarje in farizeje.
Strelja in ubija.
Strelja in ubija.
O, ti ovčji, ti beli narod!
Ali spoznaš zdaj, kaj si?

Ej, hej

Krščanski mitem je dobil novo vlogo, pesnik ga je posodobil, vključil v revolucionarno pesniško besedo.

Mit o kralju Matjažu je doživel literarno obdelavo tudi v tridesetih letih. Ferdo Kozak (1894—1957) ga je uporabil za satirično komedijo *Kralj Matjaž*. Pisal jo je leta 1937, besedilo pa je želel natrpati »na debelo s šivankami«. Zato je leta 1938 že prvi akt »komaj spravil skozi cenzuro«⁵³ in ga objavil v *Sodobnosti*.⁵⁴ Kozak ni imel namena osmešiti sam mit, ampak pokazati, da ga je slovensko malomeščanstvo zavrglo, torej je z njim testiral narodno zavest. Kozakov Matjaž pride v Ljubljano in zelo vznemiri policijski aparat, ki vlada tukaj neomejeno. Policijski komisar nevarnega prišleca zaslišuje in preizkuje, ali je pritiho-tapil kaj »tujega«. Zbadljivo sooča »tisočletni sen«, »vrtoglavo idejo... Svobode«, torej mitsko, ki bi utegnilo v ljudski domišljiji še živeti, in

⁵¹ Odlomke in idejo pesnitve je Kosovel lahko prebral v članku Evgena Preobraženskega *Ruski pesniki in revolucija*, Učiteljski list 1925. V tem časopisu je tudi sam sodeloval (Franc Zadavec, *Oktobrška revolucija in slovenska literatura*, 1968, str. 161).

⁵² Jurij Striedter, *Poesie als »Neuer Mythos« der Revolution am Beispiel Majakovskijs*. TERROR UND SPIEL. Probleme der Mythenrezeption, 1971.

⁵³ Ferdo Kozak, pismi Mišku Kranjcu 25. IX. 1937. in 31. XII. 1938.

⁵⁴ Ferdo Kozak, *Kralj Matjaž*. Prvo dejanje »Vesele slovenske zgodbe v treh dejanjih«. *Sodobnost* 1938.

silo, ki preprečuje vsakršni ideal zunaj režimskega predpisa in meščanske ideološke dogme. »Kralj« zmede tudi predstavnike meščanstva: meščana, hotelirja, damo oziroma »narodno dušo«, časnikarje in politike. Medtem ko se iz njega norčujejo in govorijo o »ideji«, o »rosi mystici« s hudobno veselostjo (Meščan: »To (ideja) se mi zmeraj zdi, kot bi se lačen trebuh paral: dajte mi, če ne, bom vzela«), jih komisar predstavlja Matjažu kot premagane Liliputance: živijo v »ptičjih kajbah«, imajo »kokošjo pamet« in »kri piškurjev«, smešni pritlikavci so, predvsem pa so moralno pokvarjeni. Narodna dama v tridesetih letih več ne goji Matjaževega mita, uporabiti ga je pripravljena le še za gospodarsko, turistično reklamo, tako tudi hotelir. Na koncu policijski komisar kot »narodov« interpret Matjažu lahko zmagoslavno pokaže »narod, ki so mu red in pokorščina in vdanost najsvetejši ideal«.

Novi romantik in simbolist Ivan Cankar je leta 1916 še vztrajal pri perspektivnem pomenu matjaževskega mita. Kritični realist Kozak je leta 1958 moral priznati, da je slovenski malomeščan poskrbel za konec tega mita. Njegov ideal je postala pritličnost. Kozak jo je v esejih takole opredeljeval: »Kar živimo zdaj, je tavanje razdejanega, v središču zlomljenega ljudstva«; »moralna hrbtnica« slovenske skupnosti je v jugoslovanskem gospodarskem in političnem kaosu »definitivno zdrobljena«. ⁵⁵ Del izobrazencev se je vdal policijskemu režimu, ⁵⁶ in se ne zaveda, da doživlja popoln duhovni poraz, ko se odpoveduje politični misli in dejavnosti. ⁵⁷ Satira *Kralj Matjaž* potemtakem ni nastala le zato, da poudari tragikomični položaj malomeščanstva, ki je postalo vdani jetnik policijske države, ampak iz avtorjeve volje, da bi priklical v Slovenijo »polnopravnega, etično in moralno polnovrednega in življenjsko aktivnega, tvornega človeka«. ⁵⁸ Pomenljivo je, da je edini izobraženev v tej satiri vztrajno pijan in ne more razpravljati sam z Matjažem, in da tudi v njegovem imenu govori policaj. Poudariti pa je treba, da takšen slovenski izobraženev in malomeščan v tedanji Evropi ni bil osamljen. Bil je le varianta ali glosa k policijskim strukturam evropske družbe, v kateri je tudi malomeščansko izobraženstvo pomagalo slabim značajem, da so se razvili v tirane. Zgodba med osvobodilnim mitom in policajem je tipična evropska zgodba četrtega desetletja.

Med drugo svetovno vojno pa je matjaževski mit doživel popolno zavrnitev. Zavrgel ga je partizanski pesnik Karel Destovnik-Kajuh

⁵⁵ Ferdo Kozak, *V temi. Ob Trubarjevem spominu*, Sodobnost 1956.

⁵⁶ Ferdo Kozak, *Lirični intermezzo*, Sodobnost 1956.

⁵⁷ Ferdo Kozak, *Glosa*, Sodobnost 1959.

⁵⁸ Kot pod 56.

(1922—1944). Opredelil ga je namreč kot tvorbo, ki je nastala iz strahu: »naš strah ga za rešnika je izbral«. Mitu je odvzel osvobodilni sij, njegovo vsebino pa postavil v zatiranega človeka in Slovenca:

Matjaž sem jaz,
Matjaž si ti,
smo mi in ste vi vsi,
kar nas malih je, zatiranih ljudi.

Kralj Matjaž, 1942

Tudi satirični Komediji *Profesor Klepec* (1940) je Kozak za ozadje izbral znan motiv ljudske pripovedke o antijunaku, ki je simbol osebnega in splošnega slabištva. Tokrat je narobejunak slovensko malomeščanstvo, predstavlja pa ga profesor Peter Klepec, človek, ki je izgubil samega sebe, govori, česar ne misli. Bolj komično kot tragično razdvojeni značaj priporoča vdanost v usodo, vabi v idilo preteklosti, izda revolucionarja in se predaja narcisovstvu in erotični igri, dokler se naposled ne pogrezne v »zadovoljstvo, mir in pokoj« malomeščanskega zakona. Pasivni, sladkobno dobrikasti in hinavski razumnik, ki ga Kozak osmeši kot sestavino malomeščanstva, komedijska oseba pa mu pomaga z dopolnitvijo, da je »inteligenca mrtev ud na narodovem telesu«.

Kozak ni maral preveč tipizirati, izdelal je tragikomični značaj, razvil ga je z dejanskim Klepčevim ravnanjem v okolju, z njegovim konkretnim odnosom do stvarnih problemov.⁵⁹ Cankar je Klepca opredelil razredno (bajtarski sin, pač hkrati tudi simbol za »proletarski narod«), Kozak tudi (malomeščanski izobraženec), vendar je vezano telesno moč Cankarjevega zamenjal z duhovno katastrofo svojega. Cankar je z ironijo hotel ljudstvo spodbuditi, da energijo uporabi v svojo korist, Kozak pa je z razdrtim mitemom kritiziral duhovno nazadnjaškega in resigniranega izobraženca. V enem od esejev je tedaj zapisal, da je dolžnost izobražencev, »da se zavedo časa in teka stvari, da se zavedo hkrati svojega poslanstva. Pri nas pa... Esteticizem življenja, vihrajoči nihilizem boheme — neutešen infantilizem! Zato tavamo po tej ponižani zemlji notranje in zunanje brezdelni...«⁶⁰ Klepčev značaj je pojasnil in utemeljil tudi s podatkom, da slovenski izobraženec »kaže pri snovanju razvoja porazno mlačnost« in da velik del izobraženstva že dvajset let stoji »ob strani življenja, nekam neprizadet spremlja

⁵⁹ Ferdo Kozak, pismo Mišku Kranjcu, 11. VIII. 1940.

⁶⁰ Ferdo Kozak, *Iz včeraj v jutri*, Sodobnost 1938.

pot svojega naroda ali pa se — in to predvsem — umika v razna za-
tišja, v neki svoj resničnosti tuj svet.«⁶¹

Krščanski mit je v tridesetih letih najbolj razdril Ludvik Mrzel (1904—1972). Boga je poklical v rudarski kraj in mu naložil človeške lastnosti: žalost, bolečino in nazadnje razočaranje. V pravljici *Bog v Trbovljah*⁶² zadene predstavnika mita z izrazoma (kakor pravi sam) »brezobzirnega, naturalističnega sloga«: »samopašen grabež in stiskač«. Ker se bog pri takšnem svojem predstavniku ne more oglasiti, se obrne na proletarskega pisatelja »Frigida«, ki nima »pozitivne vere v boga« in ki je avtor pravljice. Pisatelj je najprej sam poskušal odrešiti izkoriščane rudarje, a je reševanje prepustil bogu, čim je spoznal, da gre skozi čas »prazen in nem«. Bog spravi »sveti sij« v žep in stopi med stakajoče rudarje. Ko jim prizna, da sta pravica in resnica na njihovi strani, se izkoriščani zgrnejo za njim. Toda kam naprej? V revolucijo? Ne. Mrzel se ni pridružil Bloku, Majakovskemu in Kosovelu, krščanskega mita ni vključil v novega, v revolucijo. Mesija »ponižanih in razžaljenih« poskuša proletarsko revolucijo nadomestiti z »ljubeznijo«. Mrzelov bog se vede nemočno, človeka prosi odpuščanja, je nebogljeno bitje, ki sicer še zmerom hoče urejati svet, pa ga ne more. Pred bogataši se vda in vržejo ga v ječo. Mrzel, skratka, starega mita ni uzurpiral za revolucionarni namen, ampak ga je parodiral, spremljevalci njegovega boga ne korakajo v revolucijo, ampak se razbežijo »ko čreda ovac«. Bog je torej le slepilni, neaktivni, pravljični mit, ki si uporniki z njim ne morejo pomagati. Majakovski se je identificiral z mitičnim rešiteljem, Mrzel pa je odvzel obema, pesniku in mitu, rešilno moč. Že upravljenje vsemogočnega mita je bila parodija nanj, negacija in porog njegovi vsemogočni »Pravičnosti«. To Mrzelovo potezo je predvojna kritika opazila, a jo je imela za »igro in nasmeh vzvišenosti«, za »zgolj artistično in paradokсно obravnavo »te zadeve«.⁶³ V resnici pa je pisatelj razbil mit, s katerim je uradna ideologija in politika poskušala blažiti socialno stisko, a je z njim dušila dejanske revolucionarne sile. Slečenost religioznega mita je bila del razrednega boja v slovstvu, poudarjala je, da mora delavski razred z lastno duhovno močjo ustvariti pravično družbo.

Ko si je Mrzel krščanski mitem izbral za satirično pravljico za to, da pokaže neuporabnost tega mita za revolucionarni namen, je tudi pri-

⁶¹ M. St-a.: *Avtor* (Ferdo Kozak) o svoji komediji. Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani, Drama 1959/1940, str. 76.

⁶² Ludvik Mrzel, *Bog v Trbovljah*, Ljubljana 1957.

⁶³ Lino Legiša, *Ludvik Mrzel*, Sodobnost 1958.

povedni jezik in stavek naslonil na biblijsko predlogo. Dialog med bogom in rudarji poteka v biblijsko ritmiziranem stavku. Toda tudi v slogu se včasih odpre hud kontrast: biblijski slog in rudarska stvarnost si tudi v jeziku tako rezko nasprotujeta, da nasprotje lahko zgladi le pravljična oblika pripovedi.

Potem ko sta Ivan Cankar in Oton Župančič ustvarila poudarjeno zavest o visokem pomenu umetništva, ta in oni ekspresionist pa je umetniško zavest še stopnjeval, se predstavljal kot napol mitološki označevalec novega človeka ter z religijo in umetnostjo jamčil njegov prihod, je kritično realistični pesnik tridesetih let to idealistično utvaro odstranil, umetniku je odvzel mesianistični sij. Najprej je to storil Mile Klopčič (1905), ko je pikro pripomnil, da se pesnik lahko le navidez pogovarja s »praskrivnostnimi sozvočji«, le tedaj, ko zatajuje naravne življenjske zveze in se zateka v umišljene svetove.⁶⁴

Največ ironičnega humorja, paradoksov in razmitizacij različnih mitov, tudi mita umetnosti, pa je zbral Božo Vodušek (1905) v svoji pesniški zbirki *Odčarani svet* (1940). Sprva tudi sam religiozni ekspresionist, je v začetku tridesetih let odločno razdril novoromantični kult umetnika, a še bolj ekspresionističnega. Za anahronizem je štel, da so nekateri gnali ta kult še v trideseta leta, ne da bi se resnično bojevali z družbo ali pa plemenito resignirali, kar je oboje najti npr. pri Ivanu Cankarju.⁶⁵ Da bi ta kult uspešno podrl, je načel umetnost samo. Ko je poeziji priznal, da je npr. »zamaknjenje, s katerim premagaš bolečino«, jo je hkrati označil tudi za »strahotno brezdno gnoja« (*Panegirik poeziji*). Ko je umetniško lepoto priznaval kot realno vrednost (*Uročeni bolnik*), je zagovarjal tudi satirično upesnjevanje grdoče, utrjeval tip poezije brez utvar in lepotičenja, radikalno kritični jezik in motiv. S posmehljivo kretnjo se je branil, da ni kriv, če ni več »lepih motivov«, če so pesniki sedanjim pustili le še »trdo kost« in jih obvezali, da se morajo iz vrednot norčevati (*Poet v zadregi*), razkrinkovati romantično povelečevane socialne fraze, »da je zemlja mati, ljudje pa bratje« (*Očitek bedaku*), če morajo, skratka, odločno zavreči idealistične privide ekspresionistične lirike. Novoromantično in ekspresionistično tradicijo polepšujočega slovstva je še bolj zasmehoval v sonetu, v katerem se še enkrat zahvaljuje tropu, k posnema pesniške »rože«, njemu pa prepušča »ple-

⁶⁴ Mile Klopčič, *Recept za pesnika*, LZ 1954.

⁶⁵ Božo Vodušek, *Kult umetnika*, Sodobnost 1954.

vel« (*Rože in plevel*), da si ga lahko edinega zatakne »v gumbnico«, pač kot nasprotje Cankarjevi »Beli krizantemi«.

Presenetljiva pa je hipoteza, da je Vodušek, upirajoč se kultu umetnika, parodiral klasične pesemske oblike, sonet in stanco, in da se je s to parodijo obrnil menda naravnost proti Prešernu.⁶⁶ Klasičnega soneta pač ni pisal zato, da bi zoprval odličnemu mojstru klasičnih oblik, ampak zato, ker svobodno ravnanje s sonetom v slovenskem slovstvu od nove romantike dalje ni bilo nič nenavadnega. Če je sonet parodiral Vodušek, potem so ga pred njim parodirali tudi Dragotin Kette, Alojz Gradnik in Srečko Kosovel, s tem da so ga modernizirali oziroma ravnali z njim svobodnejše. Namesto klasične stance je Vodušek pisal sicilijansko z rimo abababab in v trohejskem desetercu (*Ljubezenska lekcija*, *Žalostinka za obešencem*, *Balada o pisanem svetlu*). Spet pa je treba upoštevati, da je bil njegov delni vzornik in predhodnik, zlasti v uporabi besed za grdo, ostudno, Alojz Gradnik, ki pa je trohejski deseterec uporabljal tudi v sonetu. Čeprav se Voduškova deziluzija nad kultom umetnika kar dobro ujema z njegovim odmikom od čistih klasičnih form, v teh odmikih torej ni videti niti parodistične volje niti kaj dosti več oblikovne svobode, kot jo pred njim pokaže poetika od nove romantike naprej.

Prav tako gre za satirično izrabo neke vsebinske danosti in ne za parodijo, ko Vodušek s surovo besedo in metaforo izostrí antične in krščanske miteme. Če velikan Ajas pobesni in potroši »divjo moč« za tako banalen boj kot je pokol ovac in ovinov, ko bi moral premagati junaškega nasprotnika, če torej razmeče moč sebi v posmeh in sramoto, ta motiv ne mara »ponižati slavne oblike« (namreč soneta), ampak pove, kako pesnik zaman troši dragoceno moč, ko se spopada z ničvredno malomeščansko sredino. (*Ajas*). Ajas je tragikomična prispodoba za prazen nič potrošene pesnikove energije, boleč posmeh samemu sebi. In ko Vodušek kaznuje biblijskega Judeža s prav gnusno podobo: »obešenemu se je drob razlil, / požrli so ga jastrebi in psi« (*Judež*), reče ta ostrina v večni motiv judeževstva, ne v sonet. Tudi izjava »Ti, moja malo razglašena lira, / glej, tvojim strunam pravega junaka / sem našel v njem, ki se proslavi upira --« (*Balada o pijancu*) ne zadeva oblike, ampak eksplicite opozarja na disonantno vsebino motiva, ki poudarja pesnikovo nesoglasje z družbo, ki si želi proslavljanja. In naj napolni ta in oni sonet s še tako prostaškimi in reporterskimi besedami, ki se jih je slovenska lirska pesem dotlej v glavnem ogibala, pa še zdaleč ni rav-

⁶⁶ Anton Slodnjak, *Slovensko slovstvo*, Ljubljana 1968, str. 450—451.

nodušen do umetniške lepote in njene funkcije. To je videti tudi iz motiva, kjer protestira, da so si »lira« prisvojili »malikovalci zlatega teleta« oziroma so »obesili čez ramo, da bo mera / sramote polna, tebe, sladka lira« (*Zlato tele*). V tem motivu se oglašča enak protest, kot ga je zapisal Ivan Cankar v *Beli krizantemi* (1910) proti meščanu, ki ni bil vreden novoromantične umetnosti.

Od krščanskih mitemov, ki jim je Vodušek raztrgal sij, je na prvem mestu avtobiografsko preurejeni »zavrženi angel« (*Zavrženi angel*), ki se bori za osebno svobodo ter zaničuje sleherno dogmo. Takoj za njim je »bog«, ki ga je kapitalistična družba skrila »v papir in rdečkasto kovino«, torej prevrednotila v valutni in borzni simbol. Preurejeni bog zagotavlja služabnikom veliko moč, kadar ga častijo na kolenih. Vodušek stopnjuje izzivalnost v tale porogljivi vrh s socialno konico:

in če pred njim ležijo v prahu siti,
tajili bi ga lačni, ki izgubiti
jim, razen smrti, dano ni nič več?
(*Skriti bog*)

Krščanski mitem je razdril tudi v občutljivem motivu, ki govori o izdaji človeka v oljčnem vrtu. Pesnik vanj postavi človeka, ki mora v »gluhem svetu« umreti brez upa na zmago. In kdo ga je pahnil v brezupno smrt? To je bil »zlagani Bog, iz lastnih želj rojen«. Posmeh izmišljeni božji vsemogčnosti in pravičnosti doseže polno miselno ostrino v logičnem sklepu, da človeka ni izdal Judež (»Judež ni ga izdal«), ampak ga je »zapustil« le namišljeni bog (*Oljčni vrt*).

Idejnovsebinska analiza slovenskega satiropisja v XX. stoletju pove, da je njegove vsebinske meje določal pisatelj kot produkt narodno zgodovinskega položaja. V glavnem je namreč rasla zoper notranjo in zunanjo blokado slovenskega človeka v državi, ki je hromila razvojne danosti jezika in kulture. Narodno odtujeni uradnik, sebični malomeščanski narodni heroj, dogmatizirani hlapec, protinarodni ovaduh in politično pasivni izobraženec so zato trajni tipi te satire. Satiriki so v glavnem opisovali domače teme, le Srečko Kosovel je bistveno razmaknil okvir politične satire in napadal evropsko imperialistično buržoazijo. Razdirali so tudi mite. Medtem ko je Ivan Cankar krščanski mit v glavnem ohranjal kot konstruktivno prvino, načel pa folklornega, so pisatelji med vojnama, zlasti v tridesetih letih bistveno omejili in deloma tudi do kraja razvrednotili odrešiteljski pomen krščanskega in folklorno herojskega mita.

Kot slovstveni način, s katerim so pisatelji skrbeli za krepitev narodne zavesti in za osebno osvobajanje od dogem buržoazne ideologije, je slovenska satira odlično služila v boju za višjo podobo človeka in naroda. Zato bi največ vzporednic utegnili imeti pri drugih nesvobodnih oziroma nedržavnih narodih.

Temelj »sodobne« in mitemske satire je bil homo politicus, znatno manj pa homo naturalis. Zato je v njej kaj malo tiste vedre komike ali veselega humorja, ki ga človek zbuja kot igrača nagonskih in duhovnih moči. O posebnosti slovenskega humorja v tem času govori še prav posebej dejstvo, da komediografi skoraj niso napisali čisto zabavne karakterne ali situacijske komedije in da so jim vesele podobe sproti odriivali posmeh, karikatura in groteska. Zato nas v razpravi niso le načrtno zanimala besedila, ki so napisana s satirično komiko, ampak slovensko satiropisje že samo komaj omogoča tudi drugačno raziskovalno pot. Malo je namreč neoporečnih besedil z dobrodušnim humorjem, s smehom, ki sprošča in odpušča, ker nastane iz hotenega nesporazuma med predmetom in njegovo podobo, privre iz neskladja med bistvom pojava in njegovim videzom. Neskladja med videzom in resničnostjo bremeni v tem satiropisju odkrit ali pa prikrit moralni znak, zaradi česar ne učinkujejo sproščujoče, ampak prej porogljivo in obtoževalno.

Satira živi v teh desetletjih v vseh treh osnovnih pesniških vrstah, nekaj bolj v prozi in dramatikii kot v poeziji. Novost je satirična pravljica na mitemski osnovi, nastala pa je v okvirih proletarskega razrednega boja.

РЕЗЮМЕ

Идейно-тематический анализ словенского сатирического литературного творчества в 20-м веке показывает, что границы его содержания определены писателем как продуктом национально-исторического положения. Сатира главным образом и развивалась в борьбе с внутренней и внешней блокадой словенского человека в государстве, парализовавшем элементы развития языка и культуры. Национально-отчужденный чиновник, себялюбивый буржуазный герой, догматизированный холоп, антинациональный доносчик и политически-пассивный интеллигент являются таким образом постоянными типами этой сатиры. Сатирики обрабатывали главным образом домашнюю тематику, только Среčko Косовел заметно расширил границы политической сатиры и обличал европейскую империалистическую буржуазию. Они тоже разбивали мифы. Иван Цанкар все еще сохранил христианский миф как конструктивный элемент и довел фольклорный миф до разложения лишь частично, а писатели между обеими войнами, особенно в тридцатых годах, ограничили и частью совсем обесценили спасительность христианского и героического фольклорного мифов.

Как литературный метод, помощью которого писатели поддерживали национальное самосознание и борьбу за освобождение от догм буржуазной идеологии, словенская сатира была отличным оружием в бою за высшее достоинство человека и нации. Наибольшее число параллелизмов с словенской литературой нашлось бы таким образом у литературы других несамостоятельных наций.

Основой «современной» и митемской сатиры являлся *homo politicus*, значительно реже *homo naturalis*. По той причине в такой сатире редко встречаются веселый комизм или бодрый юмор, порожденные игрой человеческой натуральной и духовной силы. На особенность словенского юмора в тот период указывает прежде всего факт почти полного отсутствия в комедиографии того времени занимательных комедий характеров и комедий положений; веселый смех вытесняли насмешка, карикатура и гротеск. Вследствие такого положения в словенской сатире мы в нашей статье систематически интересовались произведениями, написанными приемом сатирического комизма; характер словенского литературного сатирического творчества нам не позволяет выбрать другого пути исследования, ибо существует очень небольшое количество литературно-безукоризненных произведений с добродушным юмором, со смехом, который освобождает и прощает; словенская сатира возникла из преднамеренного разногласия между предметом и его подобием, из противоположности между сущностью явления и его видимостью. Противоположность видимости и действительности усиливает в том сатирическом творчестве явный или укрытый моральный знаменатель, из-за чего действие сатиры не освобождает, а скорее возбуждает насмешку и упрек.

Сатира тех десятилетий проявляется во всех основных литературных жанрах, заметнее в прозе и драматургии чем в поэзии. Как новый жанр появилась сатирическая сказка на митемской основе, она возникла как следствие пролетарской классовой борьбы.