

Franč Zadravec

Filozofska fakulteta v Ljubljani

UDK 886.3.09:82.091:82.01

LITERATURA MALOŠTEVILNEGA NARODA, KOMPARATIVISTIKA IN LITERARNA TEORIJA

Maloštevilni narodi radi sprejemajo umetniške in duhovne inovacije in vrednote večjih narodov, medtem ko je nasprotnega posluha sorazmerno manj ali pa ga sploh ni, saj veliki komaj kdaj začutijo potrebo po duhovnih in umetniških studencih malih. Ti se zato kar naprej srečujejo z nadvlado ali vsaj s težnjo po nadvladi večjih, včasih pa nadvladi tudi podlegajo. Podoben pojav je moč opazovati tudi v komparativistiki in literarni teoriji maloštevilnega naroda, trajna radovednost manjše skupnosti za duhovne in umetniške dosežke večje skupnosti potiska tudi komparativista in literarnega teoretika v primerjave, ki potekajo bolj v smeri veliki – mali, manj pa v nasprotni smeri, še manj na ravni mali – mali, skoraj nič pa iz literature maloštevilne nacije ne prihaja v literarno teorijo. O tem pove marsikaj tudi skromna količina primerjalnih in literarnoteoretskih knjig, ki postavljajo pred Evropo specifičnosti jugoslovanskih literatur in ki opozarjajo na njihove potencialne za literarno teorijo.

Komparativistika kajpada upravičeno opozarja na duhovna in umetniška gibanja, ki se spočno pri velikih, in spremlja njihove odmeve v drugih, tudi v »malih« literaturah. Problematično pa je (bi bilo) stališče, da so literature malih narodov a priori podrejene razvojnim tokovom velikih, pa se mora zato tudi njihov raziskovalec ravnati po teorijah, ki so zrasle na »velikih« literaturah. Raziskovalca »male« literature nikakor ne more in ne sme ovirati pomisel, da česar ni v »velikih« literaturah, ne more biti tudi v njegovi in da zato »velikim« nima česa pokazati. Slovensko resignacijo te vrste je moč obvladati že z mislijo Josipa Stritarja, ki pravi: »Ko bi se sklicali narodi pred sodni stol, naj se izkažejo, kako so gospodarili z izročeni talenti; kako se je vsak po svoje udeležil vesoljne človeške omike: smel bi se mali slovanski narod brez strahu pokazati med drugimi z drobnostno knjigo, kateri se pravi: Prešernove poezije.« (*Prešernove Poezije*, 1866).

K tej splošno znani in priznani resnici se vračam zaradi neprijetne izkušnje iz polpreteklega časa, ki me opozarja, da nekateri znanstveniki radi precenjujejo »velike« in podcenjujejo »male« literature, delajo literarnoteoretične sklepe le na prvih oziroma neomejeno priznavajo teoretske modele, ki so nastali na večjih literaturah, ter z njimi zmanjšujejo ali celo izničujejo pomen in vrednost svojega nacionalnega gradiva tako za teorijo kot za komparativistiko. Neljuba izkušnja me pelje do slovenskega komparativista in literarnega teoretika Antona Ocvirka, učenca predvojne pariške komparativistične šole, in še k poljskemu raziskovalcu južnoslovanskih jezikov in bralcu njihovih literatur.

A. Ocvirk je med nekim univerzitetnim predavanjem v retoričnem zanosu posmehljivo zamahnil čez slovenskega realističnega pripovednika Josipa Jurčiča, ob njem pa zamaknjeno povzdignil Johanna W. Goetheja. Glede na Goethejev svetovni sloves ter na duhovno in umetniško potenco obeh je to storil celo upravičeno, vendar hkrati tudi neodpustljivo za znanstvenika, ki v predavateljski zagnanosti pozabi na različnost umetnikov, s tem pa tudi že na dejstvo, da ti ne dovoljujejo podcenjujočih primerjav, ko pa vsak zase nudijo teoretiku svoje specifično umetniško gradivo. Poljski raziskovalec je želel prebrati

nekaj iz novejšje slovenske novelistike, pa je zviška zavrnil predlog, naj bere novele Prežihovega Voranca, češ Poljaki imajo vendar Reymontove *Kmete* in jim zato novelistika Prežihovega Voranca s kmetško tematiko in motiviko ne more povedati ali razkriti ničesar novega in drugačnega, kar jim ne bi bilo znano iz Reymonta. Slepa samozadostnost je zavrгла resnico, da v literarni umetnosti ne odločata snov in motiv, ampak umetniška obdelava obeh, ta pa je od umetnika do umetnika enkratna, individualna in zato tudi za teorijo vsakič drugače produktivna.

Ocvirk in Poljak – dva tipa miselnosti: prvega označuje resignacija malega, drugega ošabna samozadostnost velikega ter z njo povezan hegemonizem, kakor hitro ju presojamo s stališča, kaj sme in mora biti gradivo za literarno teorijo in komparativistiko in kaj ne more biti takšno gradivo. Prvo miselnost spremlja nevarnost, da znanstvenik literaturo malega naroda podreja tujim modelom, kar ga pripelje nazadnje do absurda, da knjigo o slovenskem verzu prej napiše tuji znanstvenik, kakor pa on sam; da značilnosti slovenskega realizma, simbolizma in ekspresionizma meri le po tujih modelih, po francoskih in nemških dognanjih in umetniških tekstih ter enako ravna tudi pri posameznih pesniških oblikah, dokler se vsa »mala« literatura nazadnje ne znajde v senci posnemanja, odvisnosti in zamudništva. Ko stilne in oblikovne posebnosti svoje literature podreja tujim modelom, pride pri nacionalni kajpada le do točke, kjer ti modeli niso več uporabni, neha torej na točki, kjer bi moral šele prav začeti, da bi lahko nekaj svojega postavil v druge modele. Resigniranec ne najde v svoji literaturi skoraj ničesar, kar bi mogel in moral ponuditi mednarodni javnosti za obogatitev komparativistike in literarne teorije. In hegemonist? Ta dovoli, da ga njegov nacionalni model ovira do stopnje, ko se več ni zmožen ali pa se noče vživeti v tipološko strukturalne posebnosti druge, »male« literature, saj po njegovem prepričanju ta ne nudi ničesar, kar bi bilo mogoče in celo nujno upoštevati za celovitejšo teorijo novele, romana, stilne smeri ter drugih literarnoteoretskih vprašanj in estetskih kategorij.

Hegemonistična samozadostnost, ki v Evropi dvajsetega stoletja ni zanemarljiva, in spremljajoča jo resignativnost sta skrajnosti, ki nas prepričujeta, da v literarni vedi vseh vrst ravna objektivno le tisti, ki so odprti za značilnosti vseh literatur, tedaj raziskovalci, ki tudi pri maloštevilnih narodih poiščejo gradivo, s katerim znajo obogatiti literarno teorijo, skratka, tisti, ki si prizadevajo, da je njihov razgled kolikor mogoče vseobsegljiv in zanesljiv za teoretične sklepe.

Komparativist in teoretik, ki dela znotraj manjše literature, nima za kaj biti v zadregah pred večjimi literaturami, najti mora le njene specifičnosti in z njimi bogatiti, poglobljati, dopolnjevati mednarodno vedenje o literarnih stilih, oblikah in drugem. In tudi ni v zadregi, če se ne pusti kolonizirati s tujim modelom in če z njim in izključno z njim ne meri na primer svojega simbolizma in ekspresionizma; če tujega modela ne sprejme kot jeklen modul, ampak le kot odprt, dinamičen način, ki ga je mogoče in ga tudi mora dopolniti z dognanji na domačem gradivu, če k značilnostim francoskega in ruskega realizma in simbolizma doda tudi značilnosti srbskega in slovenskega realizma in simbolizma; če ve in izhaja iz spoznanja, da sta francoski in ruski realizem in simbolizem med seboj vsaj tako različna, kot sta srbski in slovenski do obeh, pa je kljub različnostim v vseh teh literaturah najti tudi tipične skupne značilnosti, ki jih pokrivata termina realizem in simbolizem. Samo »giblјivost« modela osvobaja teoretika, ki dela znotraj manjše literature in ki more kaj iz nje vgraditi v »model« njene specifičnosti; samo s kreativnim dopolnjevanjem modela je moč na eni strani ustvarjati svojo ali »nacionalno« literarno teorijo, hkrati pa ugotavljati, kaj nacionalna literatura s posebnostmi svojih oblik in stilov pomeni v svetovnem slovstvenem orkestru, zato pa tudi za splošno literarno teorijo. Šele kdor upošteva na primer tudi Prešernovo poezijo, lahko pravilno dogleda in razloži sistem evropske romantike, poznavanje Župančičeve in Cankarjeve literature pa mu omogoči dopolniti teorijo in vedenje o razponih evropskega simbolizma.

Komparativist in teoretik znotraj »male« literature je po vsem tem po logiki stvari same dolžan značilnosti, zakonitosti njenih izjemnih umetniških stvaritev primerno vgraditi v komparativistiko in literarno teorijo.

V nadaljevanju tvegam nekaj primerov iz slovenske literature, ki bi morali že zdavnaj vstopiti v evropsko vednost oziroma v vednost evropskih komparativistov in literarnih teoretikov. Gre kajpada le za bežno skico o tem, kako se v slovenski literaturi obnašajo simbolizem, impresionizem, ekspresionizem in konstruktivizem in katere literarne oblike vsebujejo še neizrabljene potenciale za literarno teorijo.

Primerjave z evropskimi literarnimi tokovi povejo, da so pritok in obraz estetskih idej po- gojevale in modificirale velike ustvarjalne osebnosti, poleg njih pa tudi nacionalni kul- turni in ideološki dejavniki. Pri umetnikih je vsakič najti podobna občutja časa, razmer, idej in teorij o človeku in socialnih razmerjih, kot pri nekaterih istodobnih evropskih pes- niki. Vendar so ravno resnične umetniške osebnosti vsakič dotoke tudi prerasle, hkrati pa premagale tudi organizirane dejavnike, ki so dotoke ovirale v nacionalni kulturi.

Slovenska moderna literatura od Prešerna do leta 1941 se je npr. morala prebijati med drugim tudi skozi ideološko blokado, se pravi skozi nazor in tezo, da je bit slovenstva ka- toliška. Ta teza je poskušala zaustaviti razmah romantičnega subjekta, ovirala je razmah realizma in naturalizma, poskušala zmanjšati visoki pomen slovenskih simbolistov in im- presionistov in njihove estetike, kasneje je podprla religiozni ekspresionizem, vendar spet nergala zoper krščanski eksistencialistični subjektivizem, zlasti pa se v času med prvo in drugo svetovno vojno upirala, da bi se v Sloveniji uveljavil marksistični vpliv tako na literaturo kot v teoriji in filozofiji umetnosti, še posebej v teoriji realizma. Predstavniki ideologije o slovenski katoliški biti so celo stoletje poskušali ohromiti nekatere motive in teme, na primer ljubezensko liriko pa novelo in roman, omiliti vsakršno stvarnejšo in ra- dikalno stilizacijo, priporočali so nekakšno kultiviranje jezikovnih sredstev in podobno. Pod pritiskom te ideologije so padali manjši talenti in nekateri sposobni katoliški krea- tivci, ki so pristali nanjo.

Ob koncu stoletja sta Cankar in Župančič vsak zase zlomila to oviro s pesniškima zbir- kama s provokativnima naslovoma *Erotika* in *Časa opojnosti* (obe leta 1899). Cankarjev ciklus *Dunajski večeri* in Župančičev *Bolne rože* sta bila udarec upornega subjekta proti opisani ideološki blokadi. Ker pa slovenski pesniški subjekt tudi nacionalno ni bil svo- boden, se nista zadovoljila samo z revolto, ki je spadala tudi v okvire tedanje evropske dekadence.

Slovenski impresionizem je bil revolta, odprl je možnost za osebno in zgodovinsko afir- macijo subjekta v slovenski likovni in literarni umetnosti. Katoliška filozofija umetnosti ga je zavračala kot nesprejemljivi evolucionizem in relativizem v estetiki. Toda tudi nem- ška umetnostna kritika je tedaj morala ugotoviti, da so slovenski impresionisti prinesli svojo osebno in narodno tipiko v evropsko likovno umetnost, svojski južnjaški kolorit, se pravi, ustvarili so gradivo za estetiko impresionizma. Še bolj specifična je slovenska im- presionistična lirika na črti Josip Murn – Oton Župančič – Srečko Kosovel: poleg »čiste impresije« ali zgolj estetične razpoloženske pesmi, ki je nabita z barvno–svetlobno–zvoč- no snovjo, z občutjem pokrajine in veselja, sta zanj značilna še melanholično tragični in radoživi vitalistični ton. Uvodni lepotni zanos v pesmi, radostna vibracija pesniškega subjekta v pokrajini je komaj kaj več kot poetični kontrast tragičnemu trenutku, ki je re- zerviran za sklepno poanto pesmi, in nasprotno, takšen začetek uvaža kdaj tudi v osrčje pesmi, ki je nabita s silovito življenjsko energijo, je optimistična življenjska himna sredi veselja.

Še več samosvojega prinaša slovenska simbolistična literatura, posebno Cankarjeva in Župančičeva.

Francoski simbolisti so za pojavi slutili skrivnostno moč ali pravo duhovno substanco, ki nevidno obdaja človekovo bivanje, ruski pa so vedeli za »vsedušo«, za »vesoljsko dušo«, za misterij sveta zunaj človeka in zgodovine, nekateri so ga družili celo z religiozno mistiko. Tudi Aleksander Blok je sprva poznal »drugi svet« in hotel biti teurg, ki gleda skrivnost in ve za skrivnostno dejanje, ki se bo nekoč razodelo. To skrivnost je imenoval tudi »zračni lik«, in še v pesmi globokega razočaranja *Neznanka* (1906) je poslušal »šumenje svile« ter gledal prikazen lepote-lutke.

Priznati velja, da je tudi pri Cankarju in Župančiču mestoma srečevati »dušo« in »vesoljnega duha« in da je Cankar večkrat zapisal sintagmo »drugi svet« –, vendar je ta svoj drugi svet izvajal iz nacionalne in socialne stvarnosti, ne pa iz simbolistične »Ideje«. Cankar in Župančič v svojih simbolističnih delih nista iskala abstraktne duhovne substance, abstraktne lepote, abstraktnega etosa in »zračnih likov«. Bistvo njunega simbolizma zagledamo, če se popolnoma zavemo, da se njun pojem resnice, resničnosti in lepote razlikuje od resnice, resničnosti in lepote, od »drugega sveta« francoskih in ruskih simbolistov. Cankarjev »svet slutenj in sanj«, imenovan tudi »oni kraji«, »čisto drugo življenje«, »novo življenje... onkraj smrti« – nikakor ne izraža volje in vizije po abstraktnem idealu in substanci, ki se kdaj v prihodnosti ne bi mogla tudi uresničiti. Cankarjev »svet slutenj in sanj« je dialektično razvojni privid stvarnosti, ki mora priti, zato pa je tudi simbolika, ki ga napoveduje, pripeta na zgodovinsko stvarnost zdaj in tukaj. Gre za dialektično projekcijo kot posledico nesvobodnega subjekta, kot glasnika nesvobodnega naroda oziroma »naroda proletarca«.

Da gre za prav takšen tip simbolizma, določno pove tudi Cankarjeva avtobiografska epizoda v povesti *Grešnik Lenart* (1915). Tukaj pripoveduje, da se je ob materini smrtni postelji spomnil sanjskega prizora iz zgodnjega otroštva, v katerem je bajeslovnega kralja Matjaža v imenu vseh revnih zaprosil kruha: »Daj nam kruha, daj nam veselja, da nas ne bo strah!« Matjaž pa mu je odgovoril: »'Na kruha in veselja!' in je položil preko zibke svoj dolgi železni meč.« Motiv pove, da je Cankar naravo svoje literature, zato pa tudi naravo svoje simbolistične literature motiviral s simbolom boja, ne pa z »onim tam zadaj«, z onim »v temi«, kot je na primer Andrej Beli motiviral svojo. In če bi A. Blok napisal pregled evropskega simbolizma, kot je napisal pregled ruskega, bi moral Cankarjev »drugi svet« navesti kot primer resnično revolucionarne vizije slovenskega simbolista o nujnosti drugega sveta ali »novega življenja«. Opazil bi tudi, da je Cankar svojo dialektično zgodovinsko substanco izrazil tudi z nekaj svojimi temeljnimi simboli, kakršna sta nemočni velikan Peter Klepec kot simbol blokiranja, zavrte narodne in osebne individuacije, ter »hlapec Jernej« kot simbol socialne revolte, oba pa kot simbola hrepenenja po svobodi. Slovenski angažirani simbolist je razvil tudi posebno anketno tehniko, s katero njegov simbolni junak neovirano vstopa v vsakršne strukture posvetne in cerkvene oblasti, v središča civilne in cerkvene moči, da jim face en face odpove nadaljnjo pokorščino.

Cankarjev in Župančičev subjekt se tudi ne umikata na pasivni kontinent lepote, kot se nanj umika na primer subjekt Oskarja Wilda, njun simbolizem skratka ni izraz estetičnega odpora niti boj za »čisto duhovno substanco«, njun simbolizem je tudi in predvsem napor za dosegljivo lepoto, za »substance réalisable«, je graditeljska literatura, dejavni privid človečnosti »onkraj življenja«, kakršno je zdaj in tukaj.

In kaj je specifičnega v poetiki besede obeh simbolistov?

Na kratko: Njuna poetika besede priznava muzikalno načelo Verlainovega tipa, melodiozni stavek in verz, svobodni ritem, besedno lepoto. Toda nič manj ne priznava tudi racionalno ali pojmovno pomensko plast besede, poleg emocionalne njeno duhovno sporočilnost.

Ali podrobneje: Po Mallarméju rabi pesnik besedo tako, da zatajuje snovno, po zatajitvi snovnega pride do čiste Ideje ali do neizgovorljivega. Vjačeslav Ivanov pa trdi, da ni simbolist, čigar besede so le sebi enake, niso pa odmev tujih glasov, o katerih ne veš, kot ne veš o Duhu, od kod prihajajo in kam so namenjene. Francoski in ruski simbolisti so razmišljali o zaumnem jeziku, ki ne bi bil enopomenski, natančen, neposredno sporočilen, neposredno komunikativen, ampak bi bil nejasen, večpomenski, zabrisan. Takšne jezikovne filozofije in morale slovenska simbolista še zdaleč nista priznavala, pa naj sta zapisovala tudi simbole in simbolične podobe, kot sta »kelih mistične rože« in »roža čudotvorna.«

Na poetiko njune besede je močno vplivalo tudi dejstvo, da je nemščina po šolah uničevala izrazno bogastvo slovenščine ter zlasti izobraženca in pisatelja opazno ovirala pri stvaritvah v maternem jeziku. O tej blokadi je pisal Cankar v črtici *Realka* (1914). Zaradi ogrožene slovenščine si slovenski simbolist nikakor ni mogel privoščiti, da bi besedo delal esoterično dvoumno, hoteno temno, le uganjevalno in zgolj nakazujočo. Tudi zaradi ogroženosti sta Cankar in Župančič ravnala z njo kot z »luč-jo«, ki naj ustvarja jasna razmerja med ljudmi. To seveda ne pomeni, da sta se popolnoma odpovedala »magiji«, »bajnosti«, »tajnosti« in sugestivnosti pesniške besede, prisegala le na njeno enopomenskost in neposredno sporočilnost, da sta torej v celoti odklonila simbolično poetiko besede; zlasti se nista odpovedala »wagnerizmu« ali estetski težnji kolikor mogoče »poglasbiti« pesniško besedo. Pomeni pa, da jima je zaradi logike zgodovinskega trenutka bila beseda veliko bolj sredstvo za preživetje, kot estetski poligon ali vprašanje čiste estetike, »čiste poezije«, da sta njeni pojmovni in zvočni naravi priznavala enakovredno mobilizacijsko moč in jo rabila kot povezovalni »most« od »duše do duše« ne le v čisto človeškem, ampak tudi v zgodovinskem pomenu. Župančič jo je zlasti rad označeval z verba akcionis, razlagal kot stvariteljsko moč: beseda »hodi med národi«, »vodi«, »budi«, »tvori«, »ločuje« kaos na dan in noč, torej omogoča prepoznati, kar je na videz nespoznatno, geniji v njej »dišejo«, z njo izražajo zakone snovi, bivanja, beseda »vzdržuje« življenje, njegovo smer in cilje, je »Alfa in Omega« osebne in nadosebne, narodne bitnosti. In vendar: Ko je ob samospelih Huga Wolfa (v črtici *Mařenka*) zapisal, da ni vedel, »ali nosijo besede glasove ali glasovi besede, tako je bilo oboje prepleteno in harmonično združeno«, ali ko je leta 1939 dejal, da je Cankarjeva »beseda rojena iz muzike, plava v muziki, izdihava muziko«, je skoraj natančneje opisal estetski ideal francoskih wagneristov oziroma Mallarméjev in Dujardinov »wagnérisme«, kot sta ga Francoza sama.

Cankarja je upošteval tudi pri teoriji pripovednih vrst. Na prelomu stoletja je razmišljal, kako »čas« vpliva na nastanek novih pripovednih in drugih literarnih oblik, se zavedal internacionalnosti oblik ter opisal južnoslovansko držo do »posnemanja« tujih literarnih oblik. V eseju *Skizzen* je leta 1900 zapisal tudi naslednje:

»Wer vorurteilslos und mit Liebe für den Aufschwung unseres Schrifttums die neuen Erscheinungen begleitet, wird erkennen, dass eben wir Südslaven weniger als irgendeine Nation zur blinden Nachahmung des Fremden neigen. Fast die gesamte heutige deutsche Literatur könnte man ziemlich leicht in eine russisch-deutsche, eine französisch-deutsche und eine skandinavisch-deutsche einteilen. Deutschland borgt sich in der Fremde nicht bloss die Form, sondern auch den Inhalt, den Geist. Unsere »Moderne« entlehnt oft die Form, in ihrem innersten Gehalte aber, in ihren Gedanken und Empfindungen bleibt sie durch und durch slavisch, und zwar südslavisch. . . Die künstlerische Form ist nicht Eigentum einer Literatur, sie ist Gemeingut wie eine technische Erfindung und wie diese gewöhnlich eine Forderung und ein Bedürfnis der Zeit. . . Jetzt bekommen wir allmählich unser modernes gesellschaftliches Drama und unsere Skizze. Der gegenwärtigen Epoche der Morgen-, Mittag- und Abendblätter, des Telegraphen, des allgemeinen Hastens und Nurnichtstehenbleibens musste sich natürlich auch der künstlerische Stil anbequemen. Er wurde knapp, epigrammatisch zugespitzt. Der Erzähler strebt danach, in

möglichst wenigen Worten äusserst viel zu sagen, dabei durch das Beziehungsvolle, metaphorisch Andeutende dem Kunstbedürfnisse des Lesers zu genügen.»

Cankar je odlično opisal pogoje za nastanek črtice, vendar že potem ko je najprej sam pisal kratko prozo po zgledu slovenskega »listka« (feljtona), »obraza« in Gogoljeve »arabeske«, nato pa leta 1897 prebral knjigo Petra Altenberga *Wie ich es sehe*. Altenbergovega stila ali izraznega načina pa ni maral, imel ga je za nenaravnega in zavitega (»unnatürliche, gewundene Ausdrucksweise«).

Prvi reprezentant slovenske črtice (skice) je zlasti po letu 1910 tehnopoetsko in problem-sko daleč presegel Altenberga, v pripovedni obliki impresionističnega sistema je opravil etične poglobitve v sebe, v človeka, v živalski ali »tuji svet«, v simbolističnem ciklusu črtic *Podobe iz sanj* (1917) pa zagrabil v poslednja človekova vprašanja, v etično moč in nemoč ter tragične bivanjske razpone evropskega človeka v prvi svetovni vojni. Če je prvi val njegovih črtic okrog leta 1900 nastal kot izraz razdrobljene zavesti, v duhu »des allgemeinen Hastens«, je kasnejšo črtico pisal s simbolistično tehniko, jo spremenil v »kondenzirani roman« tesnobe, poguma, dobrote in zla. Stilni premik od impresije k simboliki in še naprej k fantastičnemu in utopičnemu skice ni le estetsko prenovil, ampak jo je spremenil v zahtevno umetniško refleksivno prozo, da zdaj kot simbolistična črtica ali sinkretistična proza iz dveh estetik, impresionistične in simbolistične, predstavlja upoštevanja vredno inovacijo za teorijo pripovednih vrst.

Cankar ponuja teoriji tudi prvi slovenski impresionistično-simbolistični roman *Nina* (1906). Roman ima monološkega analitičnoretrospektivnega pripovedovalca, ki spominsko obnavlja poslušalki njene in svoje minule pripetljaje, njeno in svojo minulo skicira skoraj s filmsko naglico. Udejanja estetsko načelo, ki včasih tudi le metaforično nakazuje prelomne dogodke, odstira osebe »sence« in tudi z gramatikalnimi sredstvi impresionistično organizira časovne loke, prostor in podeče se dogodke. Tehnika je sorodna tudi retrospektivi, kot jo pozna zadnji veliki evropski impresionistični roman *À la recherche du temps perdu* Marcela Prousta. A ta roman je začel izhajati šele leta 1913.

Skratka, Cankarjeva črtica in impresionistični roman sta dovolj pomembno gradivo za teorijo pripovednih oblik in njihovih stilnih metamorfoz, hkrati pa neznana evropski literarni teoriji. Isto velja tudi za njegovo farso o umetniku in družbi *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* iz leta 1907. Zakaj bi teorija farse morala vedeti tudi za ta Cankarjev tekst?

Ta farsa sicer res vključuje tudi demona, vendar ni demonična šala, ampak resnična ironija na resnično stanje, je agresivni humor in svojska fantastična simbolika, s katero je Cankar osmešil krščansko farizejsko družbo, ki blokira umetnika, ker razkriva njene nra-vi, njeno dekadenco; farsa je produkt dramatikovega duhovnega bogastva in zadeva po-leg teze o slovenski krščanski biti še druge duhovne probleme sodobnosti. V njej sicer je nekaj subjektivnega, celo nekaj avtobiografskega, a to subjektivno je sekundarno, farsa ne ostaja v mejah naključnega, zasebniškega, malenkostnega, ampak zajema daleč v tisto stvarnost, kar bi mogli imenovati substancialno med umetnikom in družbo in kar se zakonito ponavlja v ideologiziranih, zmoraliziranih sistemih evropskih nacionalnih kultur XX. stoletja. Gre za umetniški prototip konfliktov med totalitarnimi sistemi in umetniki, kot so kmalu izbruhnili v Italiji, Nemčiji in Sovjetski zvezi po prvi svetovni vojni in kakršni nastajajo v totalitarnih sistemih sploh. Margret Dietrich je to farso sicer upoštevala, vendar je bolj reproducirala njeno fabulo kot poudarila pravo idejo, saj med Shawovo in Cankarjevo filozofijo o poslanstvu umetnosti ni take razlike, kot jo je opisala ta znanstvenica (*Das moderne Drama*, 57/58. Stuttgart, 1961).

In mesto slovenskega ekspresionizma v evropskem?

V poeziji je slovenski ekspresionizem deloma izraz tesnobe religioznega subjekta, ki hoče neposredno doživljati boga (»borivec z bogom«), svojo bivanjsko tesnobo razrešiti znotraj

krščanske slike sveta. Slovenski pesniški ekspresionizem pa je tudi akcijski vstop osebnega in narodnega v občečloveško, in takšen je celo izrazitejši, kakor pa v umikanju v osebni religiozni razdor. Posebno radikalen je motiv boja za reetizacijo Evropejca, ki ga je duhovno in moralno »obžgala« vojna, ter motiv o svetovnem bratstvu, ki naj odstrani dvojni razdor človeka, eksistencialnega in esencialnega. Kosovelova *Ekstaza smrti*, vizija o koncu evropske civilizacije, je antologijski primer akcijske lirske ekspresije.

Drugače je z ekspresionističnim romanom, ki radikalizira konflikte med duhom in snovjo, dušo in krvjo, bogom in satanom in s tragiko protestantskega duhovnika dokazuje, da »slovenska verna duša« ne prenese »tujega duha«, kar je v dvajsetih letih zvenelo kot opomin, da ta »duša« ne bi prenesla tudi marksističnega pogleda na človeka in zgodovino.

Največ skupnega in hkrati različnega pa nudi primerjava slovenske ekspresionistične dramatike z nemško in hrvaško. Kaj je sorodnega in kaj različnega v temah in idejah treh nacionalnih dramatik te stilne strukture?

Skupna sta jim negacija vojne in spopad med generacijami. Toda slovenska protivojna drama ne oznanja pacifizma, saj je bil slovenski narod paradokсна žrtev vojne: bojeval se je za tuje interese, nato so ga še temeljito razkosali. Skupen jim je globinski spor v človeku, razdor med razumom in čustvom, med tehnikom in pesnikom, med *vita activa* in *vita contemplativa*. Pesnik – prerok se pojavlja tudi v slovenski in hrvaški dramatiki (kot seveda pri Sorgeju in drugih), vendar se slovenski hitro umakne načelu skupnosti, predvsem pa si iz gledališča ne napravi prižnice. V vseh treh nacionalnih dramskih sklopih je človek tudi poligon svetosti in demonije ter dualistično zasnovan po krščanski sliki sveta. Precej skupnega je tudi v njihovem konceptu razmerja med revolucionarnim posameznikom in množico, le da sta slovenski in hrvaški revolucionarni junak radikalnejša, slovenski pa se zaradi nacionalne katastrofe odloča še za razredno spravo, ali pa zdrsi v fatalizem. Do nemške ekspresionistične dramatike pa so prav polemični tisti slovenski teksti, ki spodbijajo materinski mit in zagotavljajo, da je tako imenovana renesansa krvi le prazna rasna utopija. V to polemiko spadajo tudi teksti, ki soglašajo ali s Strindbergovo metafiziko ženske ali s Freudovo teorijo osebnosti.

Najvišji umetniški dosežek v tem tematskem sklopu in v slovenski ekspresionistični dramatiki sploh je Grumova farsa *Dogodek v mestu Gogi* (1930). Gre za umetniško prepričljiv tekst na meji ekspresionizma in nadrealizma oziroma za sintezo obeh. Grum je poironiziral večino odrešilnih receptov, ki jih je dajala ekspresionistična dramatika, ter človeka postavil na podzavestni »Id« in na njegove spopade z »Egom« in »Superegom«. Njegove dramske osebe so sicer tudi izraz mestne tesnobe, njihovo temeljno tesnobo, grozo, blaznost in hudodelstvo pa povzročajo ali neizživete ali pa prezgodaj doživete erotične moči. Gledališče je spremenil v kraj, kjer se gibljejo lutke, polblazni mehanizmi, škodoželjni zmaličenci, ki sicer »hrepenijo po odrešilnem dogodku, vendar brez upa zmage. Psihoanalitična sproščanja so sicer možna, »glavna« junakinja na videz premaga preganjalskega nasilnika in se odreši erotičnega gnusa, a samo na videz. Ta farsa se kajpada stika z nekaterimi evropskimi teksti, npr. s Strindbergovo *Sonato strahov*, a je hkrati toliko samosvoja, da teorija o evropski dramatiki po prvi svetovni, zlasti tista, ki govori o vplivih Freudove teorije osebnosti na koncepte dramskih oseb, ne bi smela mimo nje, saj najbrž nobena freudistično koncipirana drama o urbanem človeku ne premore toliko dosledno grotesknega obnašanja oseb – lutk, kot Grumov »Dogodek«. Margaret Dietrich in njen informator o slovenski dramatiki sta to farso neupravičeno spregledala.

In kakšne so estetske sorodnosti in razločki treh nacionalnih ekspresionističnih dramskih sestavov?

Nemški ekspresionisti so odpravili stališče, da mora nosilec dramskega dejanja biti individualizirana osebnost, komaj kje so pustili znamenja posameznika, da učinkuje kot po-

sebna enota. Menili so, da osebne poteze zastirajo duhovno »bistvo« osebe, drama pa mora pokazati prav to »bistvo«, biti mora – po Husserlovo – »čisto gledanje v bistvo«. Ko so odpravili psihološko motivirano in razvito osebo, so jim ostali »oče« nasploh, »mati« nasploh, »sin« nasploh, »človek kot tak« – brez osebnih imen. Odtod le še vrstna imena: ženska, moški, ljubimec, mornar, milijarder, plavač, glas, prvi, drugi molivec in podobno. Miran Jarc je »jaz« razdvojil na Vergerija in inženirja, da donita drug poleg drugega dva glasova istega »jaza«. Redukcija individualnega se je zgodila tudi z groteskno tipizacijo, ali pa z naglimi obrati iz stvarnega v mitološko bitje. Po idealistični subjektivistični sliki sveta se lahko poljubljata tudi nebo in zemlja, človek in bog pa se spopadeta kot prabitji. Idejnega tribuna obkrožajo velikanske množice, prav tako tudi religioznega ekstatika. Nekateri so namesto aktov uveljavili tehniko dramskih postaj, zaporednih slik in precej aktivirali monolog. Na lirskih mestih so vdrle v tekste praviljčne simbolistične prvine, sanjsko, iracionalno, mistično. Prizorišče samo velikokrat stopnjuje duševni in besedni izraz, v slovenski dramatiki so taka prizorišča sodnijsko dvorišče, vojaški bunker sredi goreče fronte, ladja na razburkanem morju, bolnišnica, Kozmos, Orient. Ob ekstatični duševnosti in telesnosti donijo v takih prostorih tudi simbolični glasovi, ali pa jih preseka vajo kriki kot znamenja izmučenega človeka.

Za celoto te dramatike pa velja, da zaradi temperamenta slovenska ni tako burna in silovita, kot na primer hrvaška, pa je zato v njej tudi manj eksplozivnega kot v hrvaški. V slovenski tudi ni toliko filozofsko razpravljskega in spekulativnega kot v nemški. Svojega ekspresionističnega »Fausta« je poskušal ustvariti le Miran Jarc, pa mu je apokaliptični val surovih evropskih ideologij v začetku tridesetih let iztrgal zastavo ekspresionističnega iskanja človeka in njegovega bistva zunaj družbenih razredov.

In slovenski pesniški konstruktivizem?

Konstruktivistična estetska ideja izvira kajpada iz Sovjetske zveze, od Tatlina, El Lissitzkega, Ilije Erenburga, od gledaliških scenografov in še naprej iz weimarske šole arhitektov in slikarjev, kjer je tudi slovenski slikar Avgust Černigoj poslušal predavanja, z novo estetiko seznanjal pesnika Srečka Kosovela, ki pa se je razgledoval tudi po reviji Zenit, ki je bila mestoma most do konstruktivistične šole. Kosovel je poznal tudi futuristično in deloma tudi nadrealistično estetiko in poetiko, Erenburgovo konstruktivistično prozo, deloma tudi Zamjatinovo ter za svoje »integrale« vzel izraz integral morda prav iz njegovega romana Mi. Primerjava njegovih konstrukcij ali integralov s poezijo Zelinskega, Selvinskega, Bagrickega, Ušakova, Inberove in drugih pa poleg nekaj sorodnih črt pokaže tudi vrsto razločkov, še posebej v vsebinskih plasteh.

Selvinski, Ušakov in drugi so občudovali stroj, tehnični inteligenci so pripisali odrešilno vlogo. Tudi Kosovel je sprejel v pesem stroje, brzovlak, letalo, avtomobil, vrtalni stroj –, zdaj kot simbol hitrosti, drugič kot sredstvo, ki demistificira vesolje, z »rdečim atomom« pa začel tudi »atomski vek« v slovenski poeziji. A tehniko je hkrati močno problematiziral. Verza »Avtomobili 4 km, misli 1 km, / stremljenje 100 m« povesta na primer, da je svaril tudi pred katastrofično močjo tehnike, ki lahko človeka duhovno ohromi. V središčnem motivu konstruktivizma se Kosovel potemtakem razhaja z ruskimi konstruktivisti, opozarja na dvovalentnost tehnike in jo omejuje s principom »humanum esse«. Kosovel je tudi znotraj konstruktivistične poezije forsiral personalno katarzo; prihajal je iz ekspresionizma ter z načelom »Človek ni avtomat« tudi v svoje destruktivske integrale vgradil humanistično revolto kot tisti konstruktivni princip, ki prevladuje v vsej njegovi poeziji. V njegovih konstruktivističnih pesmih se, skratka, menjujeta dva tona: na eni strani rušiti vse, kar je v meščanski družbi postavljeno na umorih, hudodelstvih, odstraniti dolarizacijo ali amerikanizacijo zavesti, odstraniti policijske režime, zlagano Društvo narodov, ki je organizacija močnih, da zakrito zatirajo male. Na drugi strani doni humani, konstruktivni princip. Kosovelov konstruktivizem je groszovska akcija v poeziji zoper evropsko buržoazijo in hkrati za počlovečenje človeka sploh.

In Kosovelova tehnopoetska sfera? Zbirka *Rekordi* Selvinskega je sicer prava demonstracija oblikovnih možnosti konstruktivistične poezije (»taktovik« – tro- in dvotaktna prodzodija, ki menjuje akcentski interval od enega do treh zlogov, izvira pa iz ruskih bilin), toda izšla je v letu Kosovelove smrti, tedaj 1926. Kosovelova konstruktivistična poetika mu je sicer sorodna, vendar zato nič manj originalna. Izdaja voljo, ki hoče opozoriti na bistvo stvari, izraziti ga z nekaj potezami, zato da se tem bolj zasluti celota. V največkrat nerimanih, potrganih verzih vrsta podečih se slik, ki hitijo druga za drugo, lepljenje različnih snovnih motivov, lakonični slog iz alogičnih in paradoksalnih zvez in slik, mestoma močna infinitivnost, v glavnem pa v ospredju samostalniki, da je moč govoriti tudi o posebnem nominalnem stilu. Ob evropski konstruktivistični estetiki in poetiki izrazito individualizirani pesniški sistem, ki ga evropska literarna teorija – tudi zaradi vse pogostejših prevodov Kosovelove poezije v evropske jezike – več ne more prezreti niti zamolčati.

In še »socialni« realizem. Za del slovenske proze, dramatike in lirike je literarna kritika v tridesetih letih uporabljala namreč termin »socialni realizem«, nato ga je prevzela tudi že literarna zgodovina (ob vzporednem terminu »novi realizem«). Ta termin nima ničesar skupnega z doktrino socialističnega realizma ždanovske vrste, izoblikoval se je znotraj razmišljanj o »socialni umetnosti« ali takšni, ki bi poleg človekove osebne, enkratne, posebne realnosti bolj upoštevala tudi njegovo družbeno realnost. Kritika je menila namreč, da je pripovednikova in dramatikova podoba človeka enostranska, ozka, kaj hitro tudi dogmatična, če pisatelj skritega duševnega dogajanja ne zna združiti z njegovo družbeno dialektiko oziroma s povezanostjo z ljudmi, če torej ne zna združiti osebnega in tipičnega. Po tem terminu mora dramski karakter na primer združevati neomejeno osebno ambicijo z neogibno družbeno ali zgodovinsko motiviranostjo, biti izraz lastnih razvojnih moči in družbeno razvojnega trenutka, biti mora zgodovinsko nujni karakter.

Socialni realist je potemtakem umetnik z estetsko in tematsko signaturo: človeka ne opisuje kot status quo, kot večno nespremenljivko, ampak kot rezultanto zgodovinskih razvojnih moči; opisuje ga v njegovem razvoju, v zapletenih razmerjih, v njegovih nasprotjih, razskrivnosti njegovo razvojno težnjo ter zbujajo dvom nad večno veljavo obstoječega. Zanimivo je termin socialni realizem opisal zlasti Ivo Brnčič: »Izraz pomeni po eni strani, da presoja pisatelj človeka predvsem kot družbeno bitje, ki funkcioniira – naj bo zavestno ali ne – v območju določenih socialnih nujnosti, po drugi plati pa, da hkrati skuša najti in v vsej njihovi neposrednosti uveljaviti tiste pristne človeške prvine v njem, ki šele dajejo neki osebnosti njeno živost, individualnost in prepričevalnost. Naloga je kajpada sila težavna in ji more biti kos edinole pisatelj, ki se v njem v popolnem soglasju družita resničen umetnik in temeljit sociolog.« (*Prežihov Voranc, Požganica*. Ljubljanski zvon, 1939). To soglasje je Brnčič upravičeno pripisal Prežihovemu Vorancu. Nekateri so ta termin soočali tudi s kritičnim realizmom 19. stoletja ter ugotavljali, da gre tokrat za realizem, ki vsebuje rušilno kritiko meščanskega reda in njegovih moralnih posledic, da načenja in razkrajajo individualistično načelo. Soočenja obeh vrst realizma so slonela tudi na evropskem ozadju podobnih soočenj, le da niso toliko poudarjala romantične perspektive v realizmu, kakor je storil Maksim Gorki za »socialistični realizem«. O pravi naravi tega termina in njegovem slovenskem pojmovanju veliko pove zlasti asimetrična opozicija, ki so jo slovenski pripovedniki postavljali proti Hamsunovemu idejnemu obrazcu o zemlji: proti njegovemu »blagoslovu zemlje« so namreč postavljali prav nasprotno zamisli in novelske naslove: »Prekleta zemlja«, »Boj na požiravniku« in podobne.

Če na Poljskem, v ZSSR, v Nemčiji, v Franciji in drugod v tridesetih letih ni bilo socialnega realizma, je bil pač v slovenski literaturi in kritiki. Literarna teorija ga zato ne more kratko in malo izbrisati iz teorije stilov in stilnih nians, ter za slovenske realiste tega obdobja vsiliti termin, ki velja za druge literarne regije. Nasilno odstranjevanje enih terminov in posploševanje drugih je precej komодно opravilo, ki ga povrh nič ne moti, da za-

brisiuje prav tisto, kar je v nacionalni literaturi specifično in česar objektivna literarna teorija ne more in tudi ne sme zatajiti in zanemariti. Skratka, tega segmenta slovenske literature ni mogoče pokriti ne s terminom »avantgarda« niti s terminom »postmodernizem«.

Summary

THE LITERATURE OF A SMALL NATION, COMPARATIVE STUDIES AND LITERARY THEORY

The literatures of small nations have their typological-structural and thematic features which have to be considered in comparative studies and the theory of genres, styles, forms, as well as other aesthetic categories and problem points. A comparatist is able to comprehend and explain the system of European Romanticism only by taking into account the poetry of France Prešeren. Thus, the critical view of European symbolism cannot be complete without the specific features of Ivan Cankar's narrative and dramatic works or Zupančič's poetry. This study deals with a few concrete kinds of poetry, such as the impressionist poem with a tragic note, symbolist sketch, impressionist novel, the farce of the writer's conflict in a Jansenist environment, who anticipates the conflicts of artists with other ideologies of the 20th century, the type of Kosovel's constructivist poetry which restricts the technological euphoria by »humanum esse«, the expressionist-surrealist farce of Slavko Grum and several other specific features of Slovene literature in this century, which have the right of entry upon the international scene of comparative studies and literary theory. The author of this study wants to establish a productive confrontation of the national with international literary science and, at the same time, wants both fields of science to take a deeper interest in artistic and problem features in the literature of small nations; he further desires both fields to be decolonized, to avoid a non-differentiated transfer of foreign terms, models and authoritative theories, without overlooking the potentials of national works of art. As the principle of differentiation is valid inside a national literature, so it is even more true between national literatures. With its works of art, a small nation can participate on an equal basis in the international literary theoretic scene; such works engage us in securing the best possible scientific approach to literary theory and comparative studies.