

še neka druga resničnost — resničnost usode — ki tako pisatelja kakor nas čustveno prevzame. V izpostavljenosti moči usode smo sorodni Mačkovim očetom.

Po vseh teh opažanjih lahko zaključimo, da ima obravnavano delo znotraj Kersnikovih Kmetjskih slik in tudi v razvoju slovenske vaške povesti 19. stoletja zelo izrazito ter posebno mesto. V Mačkovih očetih se je Kersnik do kraja osamosvojil od vzorov starejše, tako imenovane domačijske povesti. Prikazal je izsek iz vaškega življenja, ki nima na sebi nič tradicionalno »lepega« in »spodbudnega«. Zvesto je sledil svojemu »instinktivnemu realizmu« in zavrgel »tančico idealizma«. Življenje in človeka mu je uspelo umetniško uresničiti brez idejnih, fabulativnih in stilskih olupšav. Pri tem je pokazal celo vrsto novih pripovednih prijemov, ki po eni strani dosegajo skrajno stopnjo realističnega oblikovanja, po drugi strani pa že rahlo prehajajo k simbolističnemu krčenju snovi v subjektivno občutje in univerzalno idejo.

Skratka, Kersnikova Mačkova očeta stojita na meji dveh bistveno različnih obdobij v razvoju slovenske kmečke zgodbe.

Literatura:

Ivan Pregelj, Janko Kersnik, njega delo in doba II, Ljubljana 1914; *Ivan Grafenauer*, Kratka zgodovina slovenskega slovstva, Ljubljana 1920; *Anton Breznik*, Jezik naših pripovednikov, Dom in svet, 1925; Janko Kersnik, Kmetjske slike, priredil *Viktor Smolej*, Ljubljana 1947; Janko Kersnik, Zbrano delo I—V, uredil *Anton Ocvirk*, Ljubljana 1951; *Marja Boršnik*, Studije in fragmenti, Maribor 1962; Janko Kersnik, Kmetjske slike, priredil *Boris Paternu*, Knjižnica Kondor 61, Ljubljana 1963; *Boris Paternu*, Slovenska proza do moderne, Koper 1965.

Franc Zadavec

POGLEDI SLOVENSКИH MARKSISTOV NA KNJIŽEVNOST (1919–1941)

Časovni prostor od 1935—1938 sta zapolnila s kritikami in eseji o leposlovju Ivo Brnčič in Vladimir Martelanc. Martelanc, ki je molčal skoraj celo desetletje (od 1927), je zdaj objavil eseja Nekaj misli o slovenskem narodnem in slovstvenem razvoju (Sod 1935) in O Cankarjevem svetovnem nazoru (Sod 1937), Brnčič pa nekaj esejev o slovstveni umetnosti, vrsto leposlovnih kritik ter polemično študijo o Ivanu Cankarju. Razpravljanja o kulturnih vprašanjih se je znova lotil tudi Dušan Kermavner, zlasti v člankih K pravdi za Cankarja (Sod 1938) in Problem »tretjega tabora« (Sod 1939).

V izhodišču je bil Brnčič najbližji Kreftu. S Kreftom na eni strani, na drugi pa z Miroslavom Krležo (Brnčič je študiral slavistiko in filozofijo v Zagrebu v prvi polovici 30-ih let!), a tudi z drugimi slovenskimi marksističnimi publicisti ga je družila zlasti zahteva po estetskem, ki tvori umetniško delo, in upor proti vsemu vulgarnemu v okviru socialnega leposlovja, torej prepričanje, da besedna umetnina ne more biti resnično socialna, če ni estetsko neoporečna.

Kot kritik se je začel uveljavljati leta 1934, naslednjih nekaj let pa je postal najplodovitejši predvojni marksistični literarni kritik. Književnoteoretsko

izobrazbo in misel je zasnoval na zgodovinskem materializmu in na Adlerjevi individualni psihologiji, kar oboje ga je navajalo v kritiki na to, da je iskal v literarnih osebah in liriki dialektično združitev subjektivnega in objektivnega, osebnega in družbenega. V razvoju slovenske marksistične slovstvene kritike je posebno zanimiv njegov prvi esej, to je Fragment o umetnosti (Književnost 1935). Ta esej je bil namreč prvi teoretični obračun z vsemi estetikami, ki iščejo izvor umetnosti, umetniške lepote, v »večni lepoti«, »božji ideji« in podobnih mističnih meglenicah. Brnčič se je, skratka, odločil, da podre na slovenskem prevladujočo idealistično teorijo o lepem. Izšel je iz dialektične teze, da »nadačasne, nadčloveške, nadsnovne 'Lepote'« ni. Če lepote ni zunaj časa in prostora, zunaj snovi in zunaj človeškega, potem ta ne more biti nič večnega, statičnega, nespremenljivega. Pogoj lepote je občutje za lepo. To občutje pa se spreminja, kakor se spreminjata človek in družba, hkrati pa je to občutje stvar procesov med človeško duševnostjo in objektivnim svetom. »Edino merilo vrednotenja, kaj je lepo in kaj ni, kaj je umetnost in kaj ni umetnost«, je po Brnčiču zmožnost »najti v stvareh in rečeh poteze in odtenke, ki utegnejo v nas zbuditi estetske tresljaje in razburjenja«. V slovenski estetski teoriji je torej lepota postala čisto snovno-duševni in človeški pojav in lepo in grdo kot značilna lastnost besedne umetnine je dobilo svoj stvarni temelj v zapletenem naravnem poteku duševnih odzivov na objektivno stvarnost.

V tem eseju je Brnčič obravnaval tudi nekatere pogoje za socialno leposlovje. Za prvi pogoj je imel pisatelja samega; ta ne sme biti brezbrizen do zgodovinskega dogajanja in ne sme odklanjati družbenega razvoja. Socialni pisatelj mora tudi po Brnčiču poznati statične oziroma zaviralne in dinamične oziroma napredne družbene sile. Človeka mora opisovati kot družbeno in osebno bitje. Človek je namreč družbeno bitje, vendar tudi »posebna, lastna realnost«, doživlja odnose med ljudmi, tj. družbeno dialektiko, in dialektiko »skritega psihološkega dogajanja« v samem sebi. Šele kdor opisuje in izpoveduje oboje, izraža »družbeno stvarnost« v celoti.

S temi mislimi je Brnčič utrjeval in poglobljal dotlej razvita načela marksistične estetike v naši leposlovnih kritiki.

Ker so idealistični kritiki očitali marksistom, da se potegujejo za tendenčno leposlovje, je Brnčič raziskoval tudi to poimenovanje in ga razlagal kot izrazito idejno-estetsko kategorijo (Umetnost in tendenca, LZ 1936). Kako je namreč razumel tendenco v mejah estetskega, lepo kaže zlasti opis tendence v romanu Požganica Prežihovega Voranca. Požganica je po njegovem

tendenčna knjiga, če je tendenca pisateljeva želja, da bi pokazal neponarejeno, neizmaličeno obličje resnice ter na svoj način pomagal k rojstvu sveta, v katerem človek več ne bo suženj ne sočloveku ne narodi ne zemlji in ne lastnemu delu.

Najvišja tendenca umetniškega dela je, skratka, zmerom in povsod ta, da izraža in odseva osebno in po njej tudi družbeno stvarnost in nagib. Zato sta Brnčiču najvišje estetsko merilo resničnost in naravnost umetniške izpovedi in tega, kar je izpovedano, v besedni umetnini. Brnčič je vztrajno odklanjal zlasti misel idealistične estetike, po kateri bi bila umetnikova dolžnost v prvi vrsti ta, da kaže človeka sub specie aeternitatis, kar nič pa naj se ne meni za čas in prostor, v katerih pisatelj ustvarja. Enako je pred idealistično kritiko zagovarjal tudi čutno-čustveno prvino v pesništvu. Ugotovil je, da je katoliška kritika zmedla pojem

o liriki in je s tem, da je poveličevala omejevanje čustvenosti, liriko spremi-
njala v suh umstveni napor in okras dogmatičnega nazora.

Razumljivo je, da je kritik, ki mu je bila naravno-osebna in družbena stvar-
nost pogoj pristnega leposlovja, moral zadeti na omejitve, ki jih vsaka dogma-
tična misel zasadi v leposlovna dela. Njegov estetski nazor je silovito privrel
na dan v polemičnih analizah slovenskega katoliškega ekspresionističnega pes-
ništva (Slovenska povojna katoliška lirika, Sodobnost 1935; Razgledi v liriki,
LZ 1935). Analize so mu pokazale, da je ta lirika močno zatajevala življenjsko
resničnost in jo poskušala nadomeščati z dogmatično nazorsko resnico. Po nje-
govem je bila sprta z realnostjo in predvsem zato polna groze, trpnosti in ne-
gibnosti. Manjkale so ji lastnosti zrele lirike, čustvena prvobitnost, neposred-
nost, preprostost, prvinska lirska iskrenost, strastna čustvena napetost — torej
prvine, ki privro v dobro lirsko pesem iz neizsiljenega čustva in misli in so
pravi lirizem. Zavrnil je tudi Kocbekovo zbirko Zemlja in s tem slovensko inačico
idealistične »nove stvarnosti« ali »metafizičnega realizma«, kot jo je teoretično
razvijal France Vodnik, praktični zgled zanjo pa je bilo leposlovje Edvarda
Kocbeka. V tej zvezi je opozarjal, da si sme izraz realizem lastiti le tako pes-
ništvo, ki ne beži pred življenjem in se ne trga iz resničnega dogajanja in
glavnih problemov človeštva. »Pravi realizem išče probleme dejanskega člo-
veka.« Brnčič je potemtakem zavrnil idealistično filozofsko osnovo »nove
stvarnosti«. V članku Misli o liriku (1941) je ponovno polemiziral z idealistič-
nimi esteti, kritiki in pesniki in družbenemu dogajanju odpiral vrata v liriko.
Tem in slovstvenim zgodovinarjem je očital, da brez podlage in po nemarnem
štejejo družbene snovi za manjvredne in nepesniške. Za majhnega je štel pes-
nika, ki se je v evropskem vojnem požaru lahko zamaknil v »nadčasovni« svet
in zakrnil v nesocialno in brezbrizno držo, v kateri se je nemoteno lahko ukvar-
jal samo s svojo notranjostjo.

Brnčiču je bila književna kritika potemtakem znanost, ki temelji na mark-
sističnem pojmovanju človeka in umetnosti. Za predmetu ustrezna in znanstvena
je imel tri merila: sociološko, psihološko in estetsko. Odklanjal je vse, kar se
je štutilo v umetnost brez žiga lepote in stila, hkrati pa jo je obravnaval s stališča
njene življenjske in sociološko-zgodovinske pristnosti.

Leta 1937 je Izidor Cankar zaključil izdajo Zbranih del Ivana Cankarja
(XX. zvezek je uredil France Koblar). Ravnal je v skladu s svojim nazorom,
ko si je ves čas prizadeval dokazati, da je bil Ivan Cankar po nazoru in ideo-
logiji katolik in da so bile materialistične in socialistične nazorske prvine v nje-
govem delu in njegovi življenjski filozofiji nebstvene in nevažne. Brnčič (Za
Cankarjevo podobo, LZ 1937) je to stališče zavrnil z dvema dokazoma. Najprej
je dokazal, da je Izidor Cankar po svoje vzpostavil zgodovinski in dialektični
materializem in s stališča takega neresničnega marksizma prepričeval, da Ivan
Cankar ni bil marksist. Tako prepričevanje je bilo neznanstveno in subjektivi-
stično. Čeprav se je Brnčiču pravda za Cankarja marksista in Cankarja kato-
lika zdela odveč, je Izidorja Cankarja zavrnil naposled z mislijo, da je Ivan
Cankar kot socialist s tenkim občutkom in zanesljivo apliciral sociologijo na
kulturna in umetniška vprašanja.

Tudi Vladimir Martelanc ni prenesel, da so Ivana Cankarja na silo poka-
toličani. Dilemo, »ali je Cankarjev socializem istoveten z marksizmom ali ne«,
je zavrnil kot »že a priori napačno«. Zavzel se je za to, da je treba protislovja
v Cankarjevem nazoru razlagati dialektično. Kakor Ivo Brnčič je tudi Materlanc

ugotavljal, da Cankarja k marksizmu nikakor ni približalo poznavanje marksizma kot filozofskega sestava, ampak je bila glavna vzmet za to približanje njegova umetniška metoda. V svojih glavnih delih je namreč izpeljal človeka, njegovo miselnost, način čustvovanja in ideologijo iz gospodarskih oziroma družbenorazrednih dejavnikov. Njegov življenjski nazor je bil socializem z nekaterimi primesmi miselnosti, »ki je bila plod slovenskega socialnega in kulturnega razvoja«. Martelanc je ravnal pravilno, ko je pisateljev nazor odmaknil od filozofskih sestavov, torej iz abstraktnih oblik teh sestavov (idealizem, materializem, monizem, dualizem itd.), in videl v njem živ sklop pisateljevih idej o človeku in družbi, »njegovo stališče o velikih vprašanjih sodobnosti in predvsem duha, ki preveva vso njegovo ideologijo« (A. V. — Vladimir Martelanc, O Cankarjevem svetovnem nazoru, Sod 1937). S tem je Cankarja in umetnika sploh vzel iz oklepov vsakršne nazorske dogmatike.

Polemiko zoper poglede, ki jih je Izidor Cankar naprtil Ivanu Cankarju pri opredeljevanju do liberalizma, katolištva in marksizma, je na marksistični strani zaključil Dušan Kermavner (K pravdi za Cankarja, Sod 1938). Ko se je spraševal, kako proučevati nazorske razpore kakega pisatelja, je sklepal podobno kot pred njim Martelanc. Menil je namreč, da umetnikovega nazorskega razvoja ni mogoče odtrgati od razvojnih značilnosti kake ideje v času in prostoru. Pravilno ga je mogoče določiti le tako, da ga temeljito primerjamo z enakšnim nazorskim prizadevanjem drugih. Kermavner je torej opozarjal na zgodovinsko in dialektično dopolnjevalno metodo svetovnonazorskega proučevanja.

O tem, kako so marksisti vrednotili slovensko književnost in vlogo pisatelja v družbi, je zlasti mnogo povedala knjiga *Edvarda Kardelja* Razvoj slovenskega narodnega vprašanja (1938). Čeprav se ukvarja s kar nič leposlovnim vprašanjem, so v njej upravičeno navzoča tudi imena najvidnejših leposlovnih ustvarjalcev in njihova politična pojmovanja ter vloga knjižnega jezika in celotnega leposlovja v zgodovinski usodi malega naroda. Osnovne Kardeljeve trditve v zvezi z našim vprašanjem je mogoče povzeti v tele stavke: Slovenska književnost je bila v svojih vrhunskih družbenih pojmovanjih in estetskih vzponih zmerom usodno povezana z našo narodno in družbeno problematiko. Književna dejavnost protestantov in kasnejših vrhunskih umetnikov od Prešerna do Cankarja in Župančiča je bila poleg drugega tudi intenzivna narodno združevalna dejavnost. Nazorska pojmovanja slovenskih pisateljev so sicer ustrezala vsakokratnim razrednim težnjam, toda Prešeren in Cankar sta razred tudi presešla in poudarjala splošno narodni interes (Cankar: »delavec-proletarec« = »narod-proletarec«). Ne politik, pisatelj je kazal narodu demokratična pota osvobojevanja, ne filozof, zgodovinar, ekonomist in politik — pisatelj je uvedel v Sloveniji družbeno kritiko in podiral provincialne jezove. Medtem ko je v naravi politika že od nekdaj, da taktizira, ostaja slovenski pisatelj demokratična in revolucionarna oblikovalna sila, četudi sta ga od Vodnikovih in Linhartovih časov ovirala domača kulturnopolitična omejenost, cesarskokraljeva uslužnost ter državni pravdnik.

Priznati moramo, da tako postavljena in ocenjena vloga slovenskega pisatelja v narodni zgodovini ni olepšana. Kardelj mu je povsem upravičeno priznal vlogo prvega oblikovalca slovenskega kolektiva. Vlogo slovenskega pisatelja je utemeljil na marksistični teoriji slovstvene zgodovine in umetni-

škega ustvarjanja. Pisateljstvo je vrednotil kot eminenten družbeni duhovni pojav. Iz njegovega postopka sledi, da morata slovstveni zgodovinar in kritik raziskovati besedno umetnost v družbenih ordinatah in poleg estetskega uveljavljati sociološko merilo. Kako namreč sicer pravilno vrednotiti vlogo Valentina Vodnika, čigar umetniška moč je bila skromna, politična pa zelo pomembna, kako sicer vrednotiti Prešernov in Cankarjev družbeni koncept? Knjiga je tudi pokazala, da marksist na pisatelja ne gleda kot na brezmočno in pasivno določenost in družbeni rezultat, marveč tako, da razpolaga z močjo osebnega odraza in je zato enkratna, vplivna in zgodovinsko odgovorna oseba. Pisatelj je trdno vključen v čas in prostor, toda dvojna določenost mu ne jemlje osebnih dispozicij in izrazne suverenosti.

Ta teoretična načela in knjiga sama so bila posredno tudi polemika z literarnokritičnimi zamislimi, ki so videle v umetnosti posebno estetsko igro duha, pojav zase, ki ni družbeno pogojen, zaradi česar naj se slovstveni zgodovinar in kritik omejita le na estetsko plat pojava. Bila je tudi polemika s predlogi, ki so književnosti omejevali družbenoanalitično vlogo in jo poganjali v moralno in utilitarno ožino. Skratka, knjiga je vidno opredeljevala stališče, da je bistvo velike umetnosti in umetnikov tudi boj proti vsemu, kar človeka in narod omejuje in tlači, in da je bila slovenska besedna umetnost v svojih estetskih vrhovih ena sama, četudi ovirana revolucionarnost.

Kardeljeva knjiga je izšla v času, ko je spor v jugoslovanski kulturni levici ob Krleževem Pečatu (1939—1940) izbruhnil z vso ostrino. Slika, ki jo o tem sporu daje publicistično gradivo na hrvaški in srbski strani, je taka, da bremeni bolj Miroslava Krležo kot njegove nasprotnike. Res je sicer, da je razvoj dogodkov dal Krleži prav glede slovstveno estetskih vprašanj in da se je tu moral umakniti Radovan Zogovič. Toda Krleža je v tem sporu ravnal dvakrat pomanjkljivo: politično in filozofsko. Njegovo nestrpnost do napak v umetnostnih nazorih marksistov je bilo v tistem času, če že ne kaj hujšega, vsaj politično kratkovidno in malomeščansko. Brez dvoma je oslabilo napredni kulturnopolitični tabor v Jugoslaviji in njegov nazorsko šibkejši del tudi zmedlo. Filozofsko pa je Krleža branil v tem sporu položaje biološkomehantičnega, in ne dialektičnega materializma.

Spor se je prenesel tudi v Slovenijo. Bratko Kreft (Miroslav Krleža, LZ 1939) in Juš Kozak (Pogovori na vasi, LZ 1939) sta izrazila strah, da se politika preveč polašča umetnikov, in se zavzela za umetniško svobodo nasproti vsem ideologijam. Oba sta podprla Krležo. Kreft zato, ker je soglašal z njegovimi umetnostnimi nazori že od tedaj, ko je v Uvodu v Podravske motive Krste Hegedušića (1933) zavrnil teorijo prezavzete družbene tendence. Pri Jušu Kozaku pa je manj odločalo prijateljstvo in soglasje s Krležo kot stari spor med Sodobnostjo in Zvonom. Nekateri marksisti v Zvonu namreč niso marali sodelovati, kar je Kozaka prizadelo. Sodelovali pa niso zato, ker je Zvon po zaslugi Tiškovne zadruga (izdajateljice) in po urednikovem pristanku bežal od slovenskega narodnega vprašanja in ker se je Juš Kozak kljub temu, da si je prizadeval v Zvonu graditi slovstveno estetiko in kritiko na podlagi marksističnega nazora — zaslanjal s psevdorevolucionarnim načelom internacionalizma, po katerem naj bi se avtomatično, brez boja razrešilo slovensko narodno vprašanje.

V takem slovstvenonazorskem ozračju na levici in pri njenih simpatizerjih je bilo nujno ponovno razmišljati o realizmu, zlasti še o novem oz. socialističnem

realizmu, o katerem so prihajali podatki iz Sovjetske zveze. Doktrina »socialističnega realizma« je v drugi polovici 30-tih let že povzročala pregone sovjetskih pisateljev. Stalin je namreč z nazori nekdanjega Lefa, z nazorsko nestrpnostjo, utilitarizmom in z zanikanjem osebnega na račun skupnosti v leposlovnih teoriji zvičajno nadigral ne samo Gorkega, marveč tudi Šolohova, A. Tolstoja, Gladkova in druge sovjetske pisatelje. Te novice so v Sloveniji odmevale neugodno in zbujale nezaupanje do socialističnega realizma. Slovenskemu marksističnemu kritiku se je nudila izjemna priložnost, da vrednoti socialistični realizem, kot ga je imel v mislih in prakticiral Maksim Gorki, da ga vrednoti s stališča naprednih pogledov na književnost, ne pa s položaja stranke in oblasti. Te naloge se je lotil *Boris Ziherl*.

Iz članka O realizmu v literaturi (Sodobnost 1941) je razvidno, da so nanj napravile močan vtis leposlovne ideje, ki jih je Maksim Gorki razvil v govoru na kongresu sovjetskih pisateljev 17. avgusta 1934. Del tega gradiva je objavil Ljubljanski zvon 1939 (D. Javer (Pirjevec), Maksim Gorki — govor o literaturi).

Obsežno vprašanje o realizmu v književnosti, zlasti še o novem v realizmu, je Ziherl presojal tako, da je razčlenil opredelitve realizma na črti Diderot — Engels — Gorki. Sodeč po ustreznem realističnem romanopisju, je ugotovil, da meščanski oziroma klasični realizem 19. stoletja ni presegel kritičnega opisa družbe. Novi ali socialistični realizem Gorkega, Šolohova in Gladkova pa je kritiko dopolnil še z voljo, ki se bojuje za višjo osebno in družbeno etiko in zato prinaša s seboj učinek, ki pomaga spreminjati družbene razmere. Ta novi realizem je premaknil tudi značilnosti obeh osnovnih odnosov do človeka in sveta v leposlovju: romantiko in realizem. Če so romantični junaki nekoč poseblejali predvsem svet umetnikovih notranjih doživetij in teženj, realist pa je upodabljal in izražal »vnanji« svet in v tipih podajal »prvine življenja«, »stvari, ki same govore in govore tako glasno« (Balzac), oba pa sta prikazovala odtujeno osebo, pa predmet novega realizma ni več oseba, ki jo je družba odtujila, jo iztrgala iz skladne celote in vrgla v vrtnec slučajnosti, ampak je oseba, katere »konflikti se lomijo skozi prizmo socialnih konfliktov, zaradi česar postanejo razumljivejši, istinitejši, nazornejši«. Tak novi realizem ni samo posledica novega razmerja med romantiko in realizmom, ampak je predvsem posledica brezrazrednega ideala delavskega razreda oz. razreda, ki je ideološko premostil razredne izključenosti, premostil tudi »navzkrižja med svetom notranjih teženj individua, subjektivne tendence posameznika in razreda, in med svetom vnanje resničnosti, objektivne tendence razvoja, med romantizmom in realizmom«.

Novi ali socialistični realizem je pomenil Ziherlu potemtakem pisateljev dialektično ustvarjalni odnos do človeka, njegov zavesten napor, da človeka razodtuji in ga notranje in družbeno uskladi. V novem oz. socialističnem realizmu je Ziherl videl in pričakoval kritično in angažirano pisateljstvo ter boj za harmonizacijo človeka proti silam, ki tako uskladitev preprečujejo. Hkrati pa je z estetskega stališča mogoče najjasneje povedal, kar so tedanji marksistični politiki pričakovali od levega pisatelja: da naj stoji »sredi boja množic in oblike duše v imenu prihajajoče skupnosti vseh ljudi«. To je bila že sociološko leposlovna programska misel. Ugotoviti moramo naposled, da v njegovi zamisli novega oz. socialističnega realizma ni najti besede o »krasnem človeku« in »heroju«, nobene težnje po heroizaciji ljudi z družbenega dna, torej nič takega, kar bi vodilo ali v proletkult ali pa k papirnatim tvorbam in sencam, ki so v ZSSR tedaj že nastajale pod pritiskom nauka o socialističnem realizmu.

Tak nazor o realizmu in naprednem pisateljstvu mu je narekoval negativne sodbe o pesništvu, ki je stvarnost zatajevalo zdaj tako, da jo je najodločneje ironizirala in depoetizirala mesto, salon, politiko, vero, življenje in poezijo samo, ne da bi namesto razkrojenega znala postaviti novo vrednost, drugič tako, da je uprizarjala brezciljno beganje po mistiki onstranstva in po neki drugi »realnosti« ter se utapljala v artističnih nalogah. Kritično je zavrnil nazorske in čustvene osnove treh pesniških zbirk, Šalijeve Slap tišine, Ludvikove S pote-puško palico (Poezija zagate, Sod 1940) in Voduškove Odčarani svet (Sod 1941). Voduška je kritiziral zlasti zato, ker njegov poskus razodtujitve ni mogel biti uspešen, saj je pesnik podrti ravnotežje med ideali in stvarnostjo poskušal odpraviti v okvirih meščanskega sveta, torej tam, kjer je njegov spor nastal, namesto da bi si bil poiskal naravnega zaveznika v delavstvu. Predlog, ki ga je pesnik zato lahko dal, je bilo hrepenenje po koncu, po smrti. V vseh treh primerih je Ziherl odklanjal dokončni obup in življenjski strah. Obup in strah, pesimizem in nihilizem je zajel te pesnike po njegovem zato, ker svoje onto-loške izpovedi niso zasnovali celovito, na vsej družbi, ampak so se oklenili le odmirajočega v njej in preko tega niso videli. Zato sta bila njihov pesniški pe-simizem in beg enostranska in negativna, in ne revolucionarna romantična, kot je bil npr. Prešernov pesimizem. Ta namreč je bil pesimizem, ki zatajuje staro, ker sluti novo in negativni odnos do starega in še obstoječega družji s po-zitivnim, življenjsko vedrim odnosom do prihajajočega. Brezupno zanikovanje vsega je pomenilo v tedanjem duhovnem in evropskem vojnem kontekstu zani-kovanje tistih snujočih sil, ki so kljub vsemu zagotavljale narodno in osebno perspektivo. Ziherl se je torej uprl tako begu pred življenjem kakor popolni depoetizaciji življenja, človeka in družbe. Kritiziral je pesnike, ker so ostali praznih rok in ker so z nezaupanjem v človeka in družbo ali z begom od njiju izpovedovali kapitulacijo pred vsem negativnim in zagotavljali, kako nesmi-selno se je bojevati za družben in človeški prerod. Takega obupa in kapitu-lantstva dialektični materialist ni mogel priznati kot vso in kot poslednjo res-nico slovenskega naroda tik pred vojnim spopadom.

Leposlovna vprašanja, ki so se z njimi ukvarjali marksistični kritiki in publicisti v 30-ih letih, je mogoče povzeti v nekaj glavnih točk.

V primerjavi z dvajsetimi leti, ko je kljub akciji nekaterih marksistov slovensko književnost in leposlovno estetiko ter kritiko preplaval val filozof-skega idealizma in iracionalizma, se je v 30-ih že samo razmerje med pisateljem in slovenskim okoljem toliko spremenilo, da je pomaknilo v ospredje leposlovno misel in metodo, ki odvrča od subjektivizma, idealizma in iracionalizma in zahteva vsaj kritično, če že ne tudi borbeno izražanje in opisovanje objektivne tematike, torej realistično misel in pisateljsko metodo.

Kakor v 20-ih so se marksisti tudi v 30-ih letih — vendar zdaj z mnogo jasnejšo teoretično argumentacijo — potegovali za dialektiko znotraj realizma kot filozofskega in družbenega nazora in kot umetniške ustvarjalne metode. Realizem, novi realizem, socialni realizem in socialni pisatelj realist — to so bila vprašanja, ki so jih obravnavali na podlagi marksistične filozofije. Njihova teorija novega realizma je od socialnega pisatelja zahtevala celovit pogled na človeka in družbo in umetniško reprodukcijo človeka oziroma duševnosti v družbenih pogojih. V enem delu te teorije je poleg estetskega načela o tipičnih značajih v tipičnih razmerah navzoča tudi čustvena in nazorska romantična

prvina prihodnosti, nekoliko optimistično perspektivna zasnova človeka in družbe. Realizem torej, ki vsebuje aktivizirajočo in poudarjeno razodtujevalno humanistično prvino. Razodtujevalno načelo v realizmu je narekovalo tudi že prve slovenske modifikacije in opredelitve socialističnega realizma. Spor okrog pečatovščine je marksistično leposlovno teorijo pomaknil na eni strani v bližino poetike Maksima Gorkega in dotedanje slovenske inačice socialističnega realizma, na drugi strani pa je stopnjeval strah za umetnikovo svobodo pred strankarsko aplikacijo družbenih ideologij oz. pred pritiskom stranke na umetnika.

Borec se za realistično leposlovje, ki naj bi človeka izražalo in dokumentiralo celovito, kot duševno-razredno enoto v družbenem razvoju, so marksisti grajali pesniška pojmovanja radikalne in idealistične nove stvarnosti, ker — prva s preveč razdirajočo in neomejeno družbenomoralno kritiko, druga z novorusojevskim iracionalizmom — nista zagotavljali razodtujitve oziroma nista pozitivno spreminjali človeških odnosov. V splošnem velja, da so marksistični kritiki pisatelje usmerjali k osrednjim vprašanjem slovenske družbe, opozarjali na negativne posledice defetizma in mysticizma v leposlovju, zlasti pa na nevarnost, ki preži na umetnost, kadar se umetnik izloči iz domačega življenja in glavnih svetovnih umetnostnih tokov ter se omeji na »notranjost« ali pa zastrmi v kozmične nedoglednosti.

V marksistični zgodovinski vedi je dobil slovenski pisatelj mesto priznane zgodovinskega delavca, ki je odločilno oblikoval slovensko narodno in družbeno zavest in ji začrtaval demokratična pota. Priznala mu je, da je bil kljub vsej nazorski blokadi slovenskega malomeščanstva in državnega pravdnika od reformacije naprej »srce v sredini«.

Ko so slovenski katoliški kritiki rekatolizirali Ivana Cankarja, so jim marksisti ugovarjali, da umetnika ni mogoče nazorsko uklepati v racionalne filozofske sestave, marveč je potrebno raziskovati njegov celovit duhovni odnos do stvarnosti, osnovno duhovno akcijsko usmerjenost, ki prevladuje v njegovi umetniški viziji človeka in družbe in v njegovi temeljni, v vsem njegovem delu navzoči tendenci. V Cankarjevem delu prevladuje po njihovem socialistična »tendenco«.

Marksisti so poravnali še en važen dolg iz 20-ih let, namreč, da so lepoto in umetniško lepoto posebej, ki so jo imeli skoraj vsi za bistveno lastnost oz. pogoj umetnosti, presadili iz metafizike na zemljo, v dialektično človeško-predmetne odnose in odzive.

Katoliška stran je imela v začetku 30-ih let nekaj razgledanih esejistov, ki so znali prenašati v območje umetnostne teorije ideje krščanskega eksencializma in francoskega personalizma, torej misli Kierkegaarda, Jaspersa, Péguja, Mouniera in tudi že Heideggerja (Rajko Ložar, Edvard Kocbek in drugi), s čimer so podirali dogmatično okostenelost, ki je prevladovala v katoliški leposlovni estetiki od Mahničiča do Ušeničnika in ki jo je vmes nekoliko omajal le Izidor Cankar. Toda marksistična slovstvena publicistika je bila tedaj bolj nova in je zato vplivala močnejše kot delo katoliških esejistov. Nasproti idealistom in vsem abstraktnim ontologom so marksisti utrjali zlasti zavest, da je duhovna kultura in zato tudi umetnost poseben izraz človeka kot psihične enote v globljih družbenih procesih.

Vzporedno z marksistično leposlovno kritiko je delal v umetnostni kritiki France Mesesnel čisto v skladu s teorijo aktivnega realizma. Konec 30-ih let je vabil slikarje proč od abstraktne umetnosti, »iz goščave teorij in oblik raz-

krojene umetnosti«. Umetnik bi se »moral povrniti od spekulacije na zemljo in se intenzivno pečati s problemi časa in ljudi«. Po njegovem so bila tista leta čas, ko bi bile upodabljajoče umetnosti morale zapustiti suvereno izolacijo in beg v artizem in spet služiti dobi, umetnik pa bi bil moral pogledati resnici časa v obraz, »če je še tako odbijajoča in grozna« (Umetnik in njegova doba, Umetnost in revolucija, Sod, 1939).

Poudarim naj še, da je kljub posebnemu stališču o razmerju med miselnostjo in umetnostjo in kljub svobodomiselnosti hodil blizu marksistične slovenske teorije s svojo kritiko tudi Josip Vidmar, zlasti še z načelom, da se umetnik ne oddaljuje od življenja in ga pristno izpoveduje. To kritiko in teorijo je podpiral tudi tako, da je za Prešernovo nagrado mesta Ljubljane zavzeto predlagal estetsko nesporna dela komunistov (Voranca in Kranjca).

Poleg diktata, ki ga je v razvoj slovenske književnosti tudi v 30-ih letih pisala družba kot materialna sila, je mogoče trditi, da je na obrat k človeku kot osebno-družbeni vsoti, torej na premik motivacijskih osnov od vere, duhovnosti, teorije podzavesti k družbeni motivaciji, zlasti v dramatik in prozi, v začetku 30-ih let in naprej vplivala tudi marksistična umetnostna misel in kritika. Z drugo besedo: slovsvena zgodovina se ne more izogniti resnici, da je marksistična misel vplivala na pisatelje v 30-ih letih. Kreft je premaknil motivacijski vzvod slovenske dramatike po ekspresionizmu v družbeno tipologijo in izpelejal osebne poteze dramskih značajev tudi iz razrednih podlag. Tudi v prozi Miška Kranjca, Prežihovega Voranca, Ivana Potrča, Antona Ingoliča in še pri nekaterih je stopil v ospredje družbeni in psihološki zasutek in tip človeka. Povečalo se je tudi število pisateljev in pesnikov marksistov (Voranc, Klopčič, Kreft, Kranjec, Potrč, Brnčič).

Zapiski, ocene in poročila

ANDRÉ MAZON (1881—1967)

Letos poleti je umrl André Mazon, vodilni francoski slavist; v svojih številnih knjigah, razpravah in kritikah je obravnaval tako obsežno in raznovrstno problematiko in v teh območjih prispeval izvirne dosežke, da v slavističnem svetu dandanes velja že za izjemno osebnost. Sicer je strokovno rastel ob znamenitem jezikoslovcu Meilletu, vendar je videti, da so Mazona poleg jezikoslovnih pritegovala zlasti literarnozgodovinska in širša kulturna vprašanja v slavistiki, še posebej tista, ki so povezovala slovansko in francosko umetniško tvornost. Tudi za Mazona veljajo besede, s katerimi je označil slovenskega slavista Matijo Murka (RÉS, 1953, nekrolog): *un slaviste aux vues indépendantes et larges* (slavist z neodvisnimi in širokimi pogledi).

Čeprav Mazon v svojih delih ni reševal slovenističnih vprašanj, je s svojo organizatorsko vnemo in skrbjo vendarle spremljal slavistična prizadevanja pri nas in jim v *Revue des Études slaves* dajal prostor tako v poročilih o naših objavah kakor tudi s prikazovanjem delovnih rezultatov naših pomembnejših slavistov od Pleteršnika do Ramovša. Z objavo in dialektološko analizo štirih južnomakedonskih evangelijskih odlomkov je sodeloval tudi v *Slavistični reviji* (Ramovšev zbornik, 1950).

Mazonovo znanstveno delovanje v slavistiki objema kar šest desetletij in ga je v kratkem spominskem zapisu komajda mogoče označiti. Skoraj ga ni slavista, ki se ne bi bil v času svojega študija, še bolj pa seveda pozneje, srečal z njegovimi objavami ali vsaj z njegovimi jedrnatimi, bistvo zadevajočimi prikazi v bibliografski kroniki RÉS. Kdor se je ukvarjal s slovansko slovnico, ni mogel mimo več izdaj Mazonove češke