

POGLEDI SLOVENSКИH MARKSISTOV NA KNJIŽEVNOST (1919–1941)

Slovenska slovstvena zgodovina še ni raziskala, kolik je delež marksistov v predvojni slovenski leposlovni kritiki in teoriji besedne umetnosti. Prav tako manjka analiz, iz katerih bi nedvoumno izhajalo, kako je marksistično pojmovanje umetnosti, človeka in družbe vplivalo na književnike in njihove pisateljske zasnove. V dialektični igri dveh plasti: kako so pisateljske zasnove vplivale na delo kritikov in na oblikovanje teoretičnih stališč in kaj sta kritika in teorija pisateljem vračali, čaka torej še nerešena raziskovalna naloga. Za tokrat je preobsežna in se je bom dotaknil le mimogrede v sklepu razpravljanja. Omejujem se namreč le na pregled glavnih meril in kritičnih zaključkov, ki so jih napisali marksisti o pojavih v tedanji slovenski književnosti.

Sistematik bo v zgradbi članka pogrešal tiste zamisli, po katerih si zgodovinar izbere le bistvene prvine določene problematike, jih analizira in o njih sklepa v zaporedju, kakor ga narekuje logika predmeta. Pregled je zasnovan namreč kot mozaik vprašanj, ki so jih obravnavali marksistični publicisti v 20-ih in 30-ih letih. S tako zgradbo sem hotel doseči to, da njihova merila in vrednotenja bolj beležim, kakor vrednotim. Mozaično zgradbo poskušam deloma premagati s povzetkom po prvem in drugem desetletju: ta hočeta strnjeno opozoriti, katera leposlovna vprašanja so marksiste predvsem zaposlovala in kako so jih postavljali.

Imena, ki se v članku največkrat ponavljajo in ki predstavljajo jedro slovenske marksistične leposlovne kritike in teorije v tem času, so: Vladimir Martelanc, Bratko Kreft, Dušan Kermavner, Boris Kidrič, Ivo Brnčić, Edvard Kardelj in Boris Zihel.

I.

V 20-ih letih zaradi premajhnega števila marksističnih književnikov in publicistov v Sloveniji ni bilo mogoče ustanoviti leposlovnega časopisa, ki bi temeljil na marksistični leposlovni estetiki in marksistični filozofiji.

Anton Podbevšek se je 1922 poskušal z ‚Rdečim pilotom‘ in izbral skupino naprednih pesnikov in publicistov, toda po drugi številki je časopis ustavil. Povrh ga tudi ni zasnoval marksistično. *Anton Kristan* je v reviji Pod lipo dopuščal sicer različna nazorska stališča, prevladoval pa je vendarle socialdemokratski reformizem. Tudi revije *Mladina* ni mogoče imeti za marksistično glasilo, ampak le za filomarksistično, v kateri so sodelovali nekateri mladi komunisti. Revija *Gruda* je sprva uveljavljala novo rusovjstvo pozne ekspresionistične romantike in pesniki so na veliko idealizirali kmečko življenje in pokrajinska občutja. ‚Zapiske delavsko kmečke Matice‘, edino marksistično zastavljeno revijo, so po nekaj številkah 1925. nehali izdajati. Spričo naštetih dejstev je bilo razumljivo, da je *Prežihov Voranc*, ki je tedaj delal na Ravnah, hudo občutil pomanjkanje takega časopisa, v katerem bi mogel v leposlovni obliki delati »za našo stvar« (pismo Miletu Klopčiču, 1925). Marksistična literarna publicistika je izhajala torej neorganizirano. Več načrtnosti je mogoče opaziti le v

publicistiki *Vladimira Martelanca* v tržaškem Delu in Učiteljskem listu, v letih 1922—1923 in v publicistiki *Bratka Krefta* v Mladini in Svobodni Mladini 1926—1928.

Naslovi *Martelančevih* člankov *Moderna umetnost in njene naloge* (Učiteljski list 1922), *Proletarskim pesnikom*, (Delo 1922, št. 123), *Proletarska umetnost* (Delo 1922, št. 132) in *Razredni moment v moderni umetnosti* (Učiteljski list 1923) pričajo, da umetnosti ni utemeljeval niti z ontološko niti z oblikovno estetsko zamisljivo, ampak jo je zasidral na psihologiji in na socialistični ideji. Usodno odločitev pisatelja v dvajsetem stoletju je videl v alternativni, ali se bo odločil za socialistično idejo ali pa bo služil kultu individualizma. Martelanc ni zanemarjal estetskega merila, mislil pa je, da je ideja o človeku tista matica, ki umetnini zagotavlja tudi estetsko kakovost in trajnost. Zato je bilo naravno, da je odklanjal teorijo o »čisti umetnosti«. A tudi kritičnega realizma ni priznal za stil in nazor, s katerim bi si pisatelj socialist lahko bistveno pomagal. Menil je namreč, da ostra diferenciacija nazorov in etike v 20. stoletju pisatelju nalaga več kakor samo kritičen odraz-izraz in subjektivno sliko objektivnih razmer. Spoznavno merilo kot važna prvina realistične estetike mu ni zadoščalo. V svoj umetniški nazor je vključil Marxovo misel, da filozofi sveta niso samo razlagali, ampak tudi spreminjali. In ko se je skliceval na Marxovo definicijo, »kdor pravi človek, pravi svet človeka« (= narava, družba), je podrl meje med umetnikom, dobo in družbo ter oba, umetnost in umetnika, družbeno določil.

V takem teoretičnem položaju se je moral spopasti s tedaj prevladujočo iracionalistično življenjsko filozofijo (Lebensphilosophie) in Freudovo teorijo podzavesti, ki sta prodirali v slovensko leposlovno kritiko, torej s teorijami, ki so poskušale med drugim dokazati, da je umetniško ustvarjanje posledica apriorne narave in predvsem stvar podzavesti in da niti nazor niti gospodarski duhovni in etični sestav v njem nista bistveno navzoča ter sta zato za umetnost nevažna in nebitvena. Martelanc ni motila trditev, da je »nezavedno ustvarjanje« pogojev umetnosti. Toda brž ko priznamo, da je umetniško ustvarjalni potek »nezaveden«, je ugovarjal, moramo tudi priznati, da ni nič bolj naravnega kot to, da pisatelj in pesnik izrazita v umetnosti svojo ideologijo oziroma svoj svetovni in etični nazor. Še več! Za umetnost je celo zelo ugodno, da je umetniško izražanje »nezavedno«, kajti samo tako je umetnikov nazor v umetninah navzoč prvinsko in neprisiljeno. Je pa prav zaradi »nezavednosti« neizpodbitno navzoč, zaradi česar bi ga morali v prvi vrsti priznati ravno tisti, ki se sklicujejo na izjemno vlogo nezavestnega ali podzavestnega v besedni in vsaki drugi umetnosti.

V članku *Razredni moment v moderni umetnosti* pa moti, da je besedno umetnost napravil za glasnico »duha razrednosti«, namesto da bi videl v njej tudi kritiko tega duha in celo zanikanje razrednosti. Tu je Martelanc preveč poudaril »socialni faktor« in družbeno razredno merilo. Lok je prenapel bržkone tudi zaradi polemičnega izhodišča članka.

Nekaj časa je bil Martelanc mentor delavcem pesnikom, ki so objavljali pesmi v delu. Ko je pisal »poetiko« za te pesnike, je izhajal iz oblikovnih teženj v tedanjem slovenskem pesništvu. Odklonil je tradicionalne pesniške oblike. Menil je namreč, da je delavska duša revolucionarna in eksplozivna, eksplozivnega občutja pa ni mogoče »vkleniti v stalne pesniške oblike«. V težnji po dialektiki med novo vsebino, idejo in pesniško obliko, je pisal:

Današnje duševno življenje zahteva prostih oblik izražanja. Največja napaka naših proletarskih pesnikov je, da hočejo spraviti svoja čustva in svoje misli v verze in rime. Moderna umetnost je z njimi obračunala... Predvsem pa ne smemo pozabiti, da tudi najbolj gladki verzi in najlepše rime niso še umetnina. Bistvo te leži v ideji, podani v lepoti vsebine in oblike. (Proletarskim pesnikom.)

Oblike ne negiram, ampak trdim, da mora biti povsem individualna, samonikel izraz občutja v umetnikovi duši, in da dosedanje oblike izražanja ne morejo več objeti današnjega občutja, ki je preveliko, da bi se moglo vkleniti v njej. (Proletarska umetnost.)

V zgodovini slovenske filozofije je Martelancu bržkone pripadlo tudi mesto prvega pisca, ki je nasproti nekaterim pisateljem branil marksizem in materializem kot etični in znanstveni nazor. V članku Nekoliko o historičnem materializmu (Učiteljski list 1923) je pojasnjeval marksizem spiritualistom in idealistom, ker so ga napačno razlagali, med drugim tudi komunistu Jožetu Pahorju in Srečku Kosovelu. Zlasti Kosovelu je dokazoval, da filozofskih izrazov materializem in idealizem v članku Narodnost in vzgoja (Učiteljski list 1923) ni uporabljal filozofsko, ampak je posnemal tiste, ki so te filozofske izraze uporabljali v praktične namene, materializem izenačevali z gmotnimi strastmi in iz takih vulgarizacij smešili materializem kot filozofijo in mu odvzemali značaj etične miselnosti.

Martelanc je odklanjal nekatera tedanja slovenska leposlovna pojmovanja, skupino Treh labodov in Rdečega pilota, in očital Otonu Župančiču in Alojzu Gradniku, da sta, zanemarjajoč socialistično idejo, stala zunaj osrednjega evropskega spopada. Slovenske književnike je opozarjal tudi na marksistično usmerjenost Avgusta Cesarca in Miroslava Krleže. Zavrnil je Leva Tolstoja, ker je videl v tehniki in civilizaciji tragično kal za človeštvo ter zato klical »Retournons!«, zavzel pa se je za Whitmana, ker je klical »Allons!« in bi zato proletarski pesniki morali videti v njem velikega predhodnika (*Walt Whitman*, Učiteljski list 1922).

Drugi pomemben marksistični leposlovni publicist v tem desetletju je bil *Bratko Kreft*. Kot je povedal v romanu *Človek mrtvaških lobanj*, se je že okoli 1923—1924 spreminjal iz »zanesenega tolstojanca« in pristaša »duhovne revolucije« v vernika proletarske socialistične ideje. Marksizem je začel vplivati nanj zlasti močno od leta 1924—1925, ko se je vpisal v prvi letnik slavistike na dunajski univerzi. V časopisu *Arbeiterliteratur* je lahko bral vrsto člankov o socialno revolucionarnem leposlovju madžarskih, nizozemskih, ameriških in o sovjetskih leposlovnih razmerah. Prva številka 1924 je bila posvečena Leninu, njegovim pogledom na leposlovje in umetnost; tu je utegnil brati njegov članek Partijska organizacija in partijska literatura, teze o proletarski kulturi, ki jih je sestavila znanstvena komisija prolektulta v Moskvi, gotovo pa sta ga zanimali tudi študiji o Vladimiru Majakovskem in njegovi šoli in o Mamjanu Bednem, pesniku oktobrske revolucije. Poleg prvega letnika *Arbeiterliterature* je vzel v Ljubljano tudi knjigo Leva Trockega *Literatur und Revolution*.

Če strnemo Kreftovo leposlovno publicistiko 20-ih let na njena idejna izhodišča in cilj, potem zasledimo v njej na eni strani leposlovnega teoretika, ki utemeljuje leposlovne in gledališko-idejne zamisli tudi z družbenimi razmerami, na drugi strani pa vnetega popularizatorja znanih družbeno zavzetih evropskih in ameriških pisateljev. Ko je raziskoval marksistično družbeno misel pri Jacku Londonu, Uptonu Sinclairju in drugih, je hkrati poudarjal, kako ta

misel ni čisto nič prizadela umetniške vrednosti njihovih besedil. In ko je pisal o Emilu Zolaju, je zavrnil »čisto« umetnost, ki so jo v slovstveni estetiki tedaj razširjali nekakšni »revolucionarni (!) slovenski književniki«. Aktualna je bila zlasti njegova študija Ruski teater (Mladina 1927 in Svobodna mladina 1928) in sicer iz dveh razlogov. Prvič zato, ker se je strinjal s Tairofom, da je odpravil naturalistično gledališče, hkrati pa zavrnil njegovo tezo »théâtre pour le théâtre« ali gledališki esteticizem, kakor ga je zagovarjal ta ruski režiser v knjigi Sproščeno gledališče. In drugič zato, ker se je ustavil tudi pri nasprotju, ki je nastalo v ruski filozofiji med Levom Tolstojem in Leninom. Tolstoj je poskusil ustvariti novo človeštvo na podlagi ruske mistične religioznosti, Lenin se je temu idealizmu uprl z močjo materialističnega svetovnega nazora in menil, da je izhod samo v revoluciji. »Kaj pomaga Tolstojeva pasivnost, sočustvovanje, kaj je pomagala Mahatmi Gandiju pasivna resistenca?« je spraševal Kreft. »Ako nosiš v sebi načrt, bij se zanj, trpi in žrtvuj in umiraj.«

To je tista živa vera vsake revolucije: aktivnost zoper pasivnost, optimizem zoper pesimizem, pogled obrnjen v tostranstvo in vera samo v življenje, ki ga vidiš in ki ga zamoreš živeti. Tako pravi in dela ruski revolucionar in naj se strinja kdo z njim ali ne (Slovenska mladina 1927—1928, str. 45).

Kakor se je v članku o Zolaju uprl slovenski teoriji larpurlatizma, tako je tu zavrnil tolstojansko ideologijo, ki je na Slovenskem v 20-ih letih našla več privrženecv.

Kreft se ni ustavljal le v okvirih leposlovja in gledališke estetike, ampak je pisal tudi ostre glose na evropsko imperialistično politiko in na militarizem (Smrtna rosa, Mladina 1926—1927).

Če upoštevamo še njegovo leposlovno delo tega desetletja in izjavo iz leta 1930 v anketi Slovenskega naroda (Proletarski glasniki o sebi in proletariatu, SN 1930, št. 129), potem se je v 20-ih letih razvil v vnetega predstavnika in teoretika družbeno zavzete leposlovja, objektivno pa bil deklasiran razumnik in, kot se je sam izrazil, vnet pisateljski »sopotnik« delavskega razreda.

V okviru literarnofilozofske miselnosti, kot sta jo razvila Martelanc in Kreft, je mogoče zbrati tudi slovstveno publicistiko nekaterih drugih tedanjih marksistov oz. komunistov, *Frana Albrehta* (do Obznane), *Jožeta Pahorja*, *Draga Gustinčiča* (1922), *Ivana Vuka* (1923), *Staneta Meliharja* (1925) in *Mileta Klopčiča*. Albreht je podobno kot Martelanc opisoval pomen socialistične ideje za tedanje pisateljstvo in zavrgel kult individualizma (Misli o sodobnem slovstvu, Naši zapiski 1920). Kakor je boljševizmu priznal, da je dejavni etos, ker ustvarja mednarodno bratstvo, je umetnost vzdignil nad vse ideologije, stranke in razredne boje. Vendar je tudi vztrajal, da bodi umetnost »puntarska, sodobna in aktualna«. — Podobno je hotel napraviti iz pisatelja »glasnika onih na dnu« in obvarovati pred politizacijo in pred nevarnostjo, da bi ga dnevni aktualistični tokovi potegnili vase, tudi Jože Pahor (Socializem in književnost, Njiva 1919). Tudi Ivan Vuk je umetnost nasproti meščanskemu razredu branil kot svobodno in osvobajajočo silo (v pravljici Adapa, 1923), Drago Gustinčič je v Delu polemiziral z modnimi izrazi »čista umetnost«, »večna etika« in drugimi in zahteval od pisateljev, da bi si morali pridobiti jasno vednost o družbi in temeljnih svetovnih nazorih. Toda njegova kritika je zvenela ozkosrčno in na nekatere je delal vtis »sovražnosti« (Juš Kozak v pismu Dušanu Kermavnerju, 25. 10.

1940) do umetništva (Duševna kriza slovenskih intelektualcev, Delo 1922, št. 121—123). Stane Melihar je s poudarkom poročal o novih leposlovnih oblikah, ki so nastajale v sovjetskem leposlovju in gledališču (Nove kulturne smernice, ZDKM 1925), Prežihov Voranc pa je zaman čakal na revijo, v kateri bi mogel uresničiti svojo inačico »proletkulta« (Voranc Klopčiču, 1925).

Mile Klopčič je ob koncu desetletja pisal v socialnodemokratski reviji Svoboda o recitacijskem zboru oz. o zbornem glasovnem izražanju lirske, epske in dramske pesnitve, ki naj bi bilo primerno za novo, skupnostno reproduciranje in uživanje besedne umetnosti. Tak zbor si je zamislil Vasilij Konstantinovič Serjožnikov in ga že okrog leta 1915 s Teatrom čteca (Gledališčem bralcev) dvignil do simfonije človeških grl. Klopčič je priredil tudi fonično zrežirana prizora iz recitacijskega zbora »Vojna« Karla Vogta. Seznanil je tudi z njegovo teorijo rec. zbora (Praxis des Sprechchors) in opozoril, da se je tak zbor v Nemčiji razvil že v umetnostno obliko, ki priznava muziko glasov in gibanje skupin na odru za svoje bistvo (Mile Klopčič, *O recitacijskem zboru*, Svoboda 1929).

Ko se je konec desetletja razvnelo razpravljanje, kaj je proletarska književnost in ali sploh jè, je Klopčič povzel glavne misli iz razprave Juliusa Baba Delavsko pesništvo (M. K., Nemško delavsko pesništvo, Svoboda 1930). Povzel jih je zato, da bi tudi slovenski delavski pesniki tehtali sebe in si prizadevali za umetniško pesništvo. J. Bab je sicer menil, da delavska pesem mora biti spočeta od duha delavskega razreda, ni pa pozabil povedati, da v pesništvu odločuje oblikovna moč. To opozorilo je bilo dragoceno, ker je delavske pesnike in njihove simpatizerje svarilo, da v umetnosti ni mogoče slepomišiti z navideznim revolucionarstvom in da specifičnosti estetskih zakonov v pesmi ni mogoče obiti, naj jo pišeta delavec ali meščan, marksist ali svobodoumnik.

Na pojave v sovjetskem romanu je v Svobodi opozarjal filomarksist *Bogo Teplý* (Novi ruski roman, Svoboda 1929, 1930). Zavračal je teoretike larpurlatizma, nazor, da je namen umetnosti olepšavati življenje. Skliceval se je na tedanje sovjetske romanopisce, ker so po njegovem izbrali način, s katerim so globoko posegali v življenje in ga skušali preurediti v duhu socialističnih idej. Navedel je tudi marksistično misel ruskega leposlovnega teoretika, da »umetnost ne prikazuje, temveč oblikuje življenje«. Sam pa je ugotavljal, da se individualizem umika iz evropskega leposlovja in da ga zamenjuje »kolektivna umetnost«. S takim pisanjem je podpiral naloge in cilje, ki so jih pisateljem stavili maloštevilni marksistični publicisti.

Kar so marksisti v 20-tih letih povedali o literarnoestetskih vprašanjih, je bilo priložnostno, le pri Martelancu in Kreftu načrtno in podprto tudi z mislimi klasikov marksizma. V enem so se strinjali: da umetnika in njegovo delo določa družba in je zato le relativno svoboden. Kakor so ga odvezali od apriorne narave, so ga odvezali tudi od strank in aktualnih političnih gesel. Potegovali so se za to, da bi kult umetnika individualista padel in bi se dotlej izjemna osebnost, ki jo vežejo le zakoni vnaprej dane nadarjenosti in narave, umaknila načelu skupnosti in njeni psihologiji. Umetnik bi moral biti glasnik skupnosti, njen »prerok in demon«, in nosilec socialistične ideje. Pisatelj bi moral prerasti realistični odraz-izraz z idejno substanco, ki pa bi jo moral znati izpeljati in zasidrati v celotni družbeni stvarnosti. V novem leposlovnem načrtovanju je realizem potemtakem izgubljal lastnost, da bi lahko objektivno podajal vse sile,

ki so se nakopičile v družbi. Misel na naravno prepletanje ideje in življenja jih je zavarovala pred nevarnostjo, da bi se zagledali v »proletkult« in a limine odklanjali »meščansko« umetnost. Martelanc je sicer stopil predaleč, ko je preveč poudaril razrednega duha in ko je podvomil v vrednost »mehke, trubadurske lirike«, vendar še ne tako daleč, da bi se potegoval za tip takšnega idejnomehničnega konstruktivizma, kot ga je kasneje uveljavila tako imenovana socialističnorealistična sovjetska šola. Vsi po vrsti so odklanjali šolo »čiste« umetnosti. Nekateri so razmišljali tudi o novih oblikah, vendar Martelanc s poetiko svobodnih pesniških oblik ni prodr. Za občutno pomanjkljivost je mogoče imeti to, da so problematiko lepega in grdega, torej ožjo estetsko vprašanje umetnosti, čisto zanemarili. Nihče se namreč ni spopadel s teorijami lepega, ki so tedaj živele v slovenski publicistiki in so bile ali izrazito formalističnega ali teološko ideološkega izvora. Martelanc se je omejil na izvor umetnostne resnice in jo izpeljeval iz medsebojnega učinkovanja subjektivnega in objektivnega, premalo pa se je ukvarjal s tem, kaj to resnico spreminja v umetnostni pojav. Opredeljevali so osrednjo misel nove umetnosti in naloge novega leposlovja, prezrli pa so, kako pomembno bi bilo, če bi načeli tudi nekatera estetska teoretična vprašanja. Deloma je to naredil Kreft, vendar samo za gledališko umetnost.

Sorazmerno šibko udeležbo marksistov v leposlovni teoriji tega desetletja kaže tudi to, da niso prevedli nobenega besedila iz marksistične leposlovne teorije in kritike.

II.

V 30-ih letih se je število marksističnih razumnikov povečalo in ta novi val je opazen tudi v obsegu in teoretični moči leposlovne publicistike. Okrepilo se je tudi jugoslovansko marksistično literarnoteoretično zaledje (Miroslav Krleža, Milan Bogdanović, Stevan Galogaža, N. Kostin idr.). Martelanc je v začetku 20-ih let lahko opozarjal samo na Cesarca in Krležo, zdaj je izhajalo več leposlovnih časopisov z napredno literarnoteoretično zasnovo (Literatura, Izraz, Danas). Tudi slovenski marksisti so konec 1932 začeli izdajati revijo Književnost. Do ustanovitve 1935 so v njej objavljali leposlovno kritiko Dušan Kermavner, Bratko Kreft, Ivo Brnčić, Boris Kidrič in Edvard Kardelj, v njej je začel Boris Zihlerl, torej vsi glavni predstavniki marksistične publicistike v 30-ih letih.

Glavno vprašanje, ki je stalo pred njimi, je bilo, kako opredeliti lastnosti socialnega pisatelja in socialnega realizma. Potreba, da oba natančno določijo, je bila toliko glasnejša, ker se je v Sloveniji v drugotni plasti leposlovja porajal proletkult, ki je pri vsej svoji nazorski neogljenosti in estetski primitivnosti hotel biti napredna, revolucionarna proletarska umetnost. Zarodki primitivnega proletkulta so naraven razvoj socialnega leposlovja ovirali in v enem delu kritike porajali dvome tudi o njem. Marksistična kritika je tudi zato morala pojasniti značaj socialnega realista in opozoriti, da raste tak pisatelj tudi iz širokega družbenega obzorja, ki pa je slovenskim proletkultovcem manjkalo.

Estetsko načelo, ki so ga zastopali marksistični kritiki, je bilo, da mora besedna umetnina biti dialektično zasnovana. To je pomenilo, da mora pisatelj človeka izražati in odražati v družbenih nasprotjih. Da so tako pojmovali »di-

alektično zgrajeno umetnino« (Ziherlov izraz), je razvidno iz Kermavnerjevih kritik Mrzelove zbirke Luči ob cesti in Bartolove drame Lopez, iz številnih Kreftovih člankov o književnosti in umetnosti, še zlasti iz eseja Književnost o vasi in kmetu ter kritike Seliškarjevega romana Nasedli brod, iz Ziherlove kritike Kreftove drame Celjski grofje, iz Kardeljeve kritike Čufarjeve drame Februarska noč in Kidričeve analize njegovega romana Polom ter ne nazadnje iz več Brničičevih kritik, zlasti še iz njegovega eseja Fragment o umetnosti.

Dialektika v leposlovnem delu jim je pomenila mnogo več kot tedanja formula pisatelja Ludvika Mrzela, da je za umetnika dovolj, da vse ve in vse razodene (LZ 1931, št. 1), več kakor samo pasivno odslikavanje in izražanje stanja stvari in človeka. Nekaterim od njih realistično načelo odraz-izraz ni zadoščalo in se jim je dozdevalo prepasivno. Svojo zamisel o realizmu so razločevali od realizma 19. stol. Novi realizem naj bi ne podajal le tipičnih značajev v tipičnih okoliščinah, marveč naj bi vseboval tudi nazorsko akcijsko prvino in nekakšno romantično perspektivno težnjo. Izrazi »novi človek«, človek bodočnosti in podobni so v tej kritiki napovedovali leposlovni realizem, ki revolucionira in vodi poglede v prihodnost. Slovenski pisatelj pa bi bil moral skrbeti za to, kako bo uskladi filozofski in zgodovinski materializem z estetskimi zakoni tega novega realizma.

Dialektično leposlovno načelo in izraz »socialni pisatelj« sta jim pomenila torej takšno umetnikovo ravnanje, s katerim odkriva v družbi dejavnike, ki nakazujejo novo etiko. Odkrivaljski etos novega realizma je Edvard Kardelj takole opisal:

Od socialnega pisatelja pa zahtevamo nekaj več kakor samo objektivno slikanje. Ne zadostuje konstatacija, da so ljudje zrasli iz razmer. Treba je najti v teh razmerah tendenco, ki vodi ven iz njih, treba je pokazati pot iz teh razmer v druge, ki bodo spremenile tudi človeka. Čufar ne gleda dialektično in to je njegova poglavitna napaka. Brez dialektike pa ni socialne literature. Socialni pisatelj mora pokazati proletariatu pot preko dnevnih ekonomskih borb v bodočnost.

Ko so poudarjali perspektivo, so hkrati svarili pred vsiljivo tendenco. Boris Kidrič je očital Tonetu Čufarju, da je roman Polom popleskal »z zunanjo tendenco«. Kot socialni realist bi moral vedeti, da je pogoj proletarske književnosti realizem, ki ne prenesé vsiljive tendence, ker je nujno idealistična:

Ne mehanično nizanje zunanjih dejstev in idealistična razlaga razvoja, kar oboje je poglavitna značilnost meščanskega realizma, temveč realno podajanje na višji stopnji, to se pravi podajanje stvarnosti z odkrivanjem njenih vsestranskih odnosov, razvojnih tendenc in perspektive v bodočnost (Polom, 1935).

Tudi Bratko Kreft je zavrnil formulo vse vedeti in vse razodeti s predlogom: najti korenine za novo življenje na vasi in pokazati, kateri sili naj se kmet pridruži. Tudi on je opisal temeljno značilnost novega oziroma socialnega realizma:

Današnji socialni realizem, ali če hočete naturalizem, se ne naslanja več na mehanični materializem enciklopedistov, temveč na dialektični materializem, s pomočjo katerega skuša prikazati ljudi in razmere, družbo in človeštvo v dialektičnem razvoju, v gibanju, v nasprotjih in protislovjih in išče vzroke in posledice tega gibanja (Ob De-tonijevi mapl).

Dialektika v besedni umetnini je tem kritikom torej pomenila, da bi pisatelj moral opaziti »novega človeka« in se ne ozirati samo na »stari propadajoči svet« (Kermavner) ter da bi moral jasno pokazati napredno družbeno silo. Samo tako bi se uveljavila »zahteva naših dni: novi realizem« (Kermavner). Leposlovje novega realizma bi moralo povečevati bralčevo družbenoetično zavzetost, v njem samem pa prebujati pogum in optimizem, učinkovati bi moralo torej tako, kakor mu je naloge začrtal tudi Maksim Gorki (*O socialni književnosti*, Koledar Cankarjeve družbe za leto 1930). Kritiki so od pisatelja pričakovali, da bo znanstveno preučeval zgradbo meščanske družbe, saj bi le tako mogel izbrati glavne probleme in »tipične individualnosti« ter z njimi prepričljivo aktivirati in zbuditi optimizem. Zahteva po tipičnem in razvojno novem je bila kritika subjektivizma in individualističnega zasnutka človeka v leposlovju, bila je tudi polemika s statiko »večnega« človeka, ki je ugajal meščanu in njegovim ustanovam. Toda človek ni »večen« in socialni pisatelj osebne problematike ne more izločiti iz družbenih razmer. Drama osebnosti je v dialektično pisanim dramskem besedilu nujna posledica tudi teh odnosov, dramski in epski zgodovinski junak je nujno tudi družbeno določen. Če je osebno in družbeno pravilno zasnovan, ga je mogoče razčleniti z zgodovinsko materialistično metodo, po njem pa določiti tudi pisateljev družbeno nazorski položaj.

Ko so ti kritiki odklanjali nazorsko medla ali pa rusojevsko in meščansko zasnovana dela in svetovali, naj slovenski pisatelj spoznava zgodovinski materializem oziroma naj upošteva dialektiko človeka in družbe, so s tem polemizirali in spodbijali tudi stališče, po katerem svetovni nazor za umetnost ni važen. Josip Vidmar, ki je tedaj največ pisal o vprašanju nazora in umetnosti, je sklepal, da nazor umetniku škoduje, ker ga ovira pri svobodnem človeškem odnosu do stvari. Marksisti pri Književnosti se s to tezo niso strinjali, vendar z Vidmarjevim stališčem tedaj niso neposredno polemizirali.

Omenim naj še, da se je z meščansko leposlovno kritiko in zgodovino spopadel Dušan Kermavner in jima očital, da ju zanima predvsem oblika oz. estetska urejenost umetniškega dela in pisateljeva oseba, premalo ali nič pa njegova idejnost. Ko pa je idejnost napredna ali celo marksistična, jo ta kritika takoj napada kot umetnosti tujo prvino. Sam je vztrajal pri pomenu idejne kritike, hkrati pa ni zametaval estetskega merila. Z Martelancem pa ga je družilo to, da je dajal umetniški obliki drugo mesto.

Kakšno teoretično ozadje je mogoče najti pri imenovanih kritikih v Književnosti?

Med številnimi prevodi marksistične filozofske in politične literature, ki so jih izdali v Sloveniji v času, ko je izhajala Književnost, zaman iščemo takih, ki zadevajo leposlovno estetiko. Revija sama je objavila Lukáčsev esej Marx in Engels o vprašanih dramaturgije (1939), kjer sta navzoči tudi znana Engelsova teza o realizmu in njegov pogled na tendenco v umetnosti. To je bilo vse. Toda kritiki se v svojih besedilih večkrat sklicujejo na Franza Mehringa (Kermavner, Kreft), na V. Plehanova (Ziherl), na Lenina (Kreft), na Andorja Gaborja, ki je sodeloval pri nemški slovstveni lestvici v reviji Linkskurve (Kermavner) (kot Johannes Becher, Kurt Kläber, Ludwig Renn in Erich Weinert), od Jugoslovanov pa na Stevana Galogažo, Miroslava Krležo, Milana Bogdanoviča in druge. Močno je čutiti slovstveni nazor Maksima Gorkega, nekateri pa so poznali tudi »bajko o svobodi umetnosti« v razredni družbi oz. Die goldene Kette

Upton Sinclairja (Berlin 1928). Zihlerl je navajal misel Plehanova, da nastaja larpurlartizem tedaj in tam, kadar in kjer zazeva brezupni razkol med umetnikom in družbo, žlahtni utilitarizem pa tedaj in tam, ko umetnik s slikami iz življenja in sodbami sodeluje v življenjskih bojih. Bratko Kreft je v eseju Književnost o vasi in kmetu navajal iz Leninovega članka Lev Tolstoj kot ogledalo ruske revolucije (1908) odlomek, v katerem Lenin med drugim dokazuje, da »protislovja v nazorih in naukih Tolstoja niso slučajna, ampak so izraz protislovnih pogojev, v katere je bilo postavljeno rusko življenje v zadnji tretjini XIX. stoletja« (prim. Lenin o kulturi in umetnosti, Ljubljana 1950, 68).

Predvsem pa je prevladovala literarnonazorska misel Gorkega, da namreč pisatelj mora poiskati in upodobiti zlasti novo, tisto, kar v družbi šele nastaja. Podreti staro je premalo — videti novega človeka, ki prihaja, to mu je bilo bolj bistveno. Toda ravno ta »novi človek« je bil kljub proletariatu še neznanka, za umetnost še dvojna neznanka. Kako namreč slikati in opisovati človeka, ki ga še ni bilo? Mogoče ga je bilo domišljijsko predvideti, pri čemer se je odpirala pot romantično revolucionarni utopiji. Nevarnost je tičala zlasti v tem, ker je utopija v osnovi spodmikala tla realizmu. Če je hotelo napraviti vtis, je bilo treba tisto dobro, plemenito, jutrišnje ne le tipizirati, marveč tudi stopnjevati, opevati, povečevati, današnjega človeka »domišljati« — vse to pa je vodilo čez resničnost in nad njo. Nekatero leposlovno zamisli Gorkega pa so bile seveda popolnoma sprejemljive.

Leposlovni nazor Maksima Gorkega je bil tisto križišče, na katerem so se pota tedanjih slovenskih marksistov že v Književnosti začela razhajati. Niti Kreft niti Brnčič nista sprejela vseh prvin te umetnostne miselnosti.

Če si natanko ogledamo odlomek, v katerem Kreft opredeljuje socialni realizem, ni mogoče prezreti, da v njem ni izrecnega poudarka na perspektivi umetniške ideje, da perspektiva ni pogoj socialnega realizma. Po Kreftu umetnik mora biti odprt do vse stvarnosti, mora vztrajati v protislovnih in jih odkrivati v gibanju. Gibanje tu kajpada ni kolobarjenje v istih krogih, marveč razvoj, ki pelje naprej. Toda v misli, ne za vsako ceno zahtevati optimistično in perspektivno leposlovje, se je nakazoval drugačen odnos do socialnega leposlovja oziroma do socialnega v leposlovju. In ko se je začela polemika o socialni književnosti v hrvatski in srbski književni levici v začetku 30-ih let, se je Kreft odločil za Krležo. Odobral je zamisel socialne književnosti in umetnosti, kakor jo je Krleža razložil v Uvodu k Podravskim motivom Krste Hegedušiča (1933) in nato še v knjigi Moj obračun s njima (1934). Krleža je tu poudarjal, da v umetnosti ne odloča motiv, marveč estetska obdelava motiva. Kdor bi s svojim delom hotel učinkovati na bralca in »spreobračati«, mora izpolniti vsaj osnovni pogoj: da ustvari umetniško sugestivno delo. Brez umetnosti ni sugestije, brez sugestije ne trajnejšega učinka na bralca. V eseju ob Detoniji mapi je Kreft dal vedeti, da se s Krležo strinja in da se razhaja s tisto socialno leposlovno kritiko, ki je zahtevala, da umetniško delo mora kazati pot v prihodnost. Tako kritiko je začel imenovati kritiko dogmatično mehanične smeri, torej le na videz dialektično kritiko. Odklanjal je možnost, da bi umetnost zamenjavali z agitko in dnevno aktualnostjo. Pri tem se je skliceval na Franza Mehringa, da sta »politika in poezija ločeni polji, njiju mej ne smemo zabrisati«. Vendar je navajal tudi tisto mesto, kjer Mehring umetnika postavlja daleč nad strankino streho, hkrati pa od njega zahteva, da mora poleg starega sveta

videti tudi novega, »v vladajoči mizeriji ne sme opaziti samo bede sedanosti, temveč mora znati odkriti tudi upanje bodočnosti« (Književnost 1934, 42). Kreft je perspektivo torej dopuščal, ni je pa absolutiziral. In kakor je dopuščal perspektivo, je enako dopuščal tudi defetistično liriko (Mile Klopčič, Preproste pesmi, Književnost 1935). Celó zagovarjal jo je, ker je menil, da je tudi malodušna lirika znak sodobnih družbenih nasprotij, saj je vsak umetnik podvržen zakonom okolice. Z eno besedo: tudi defetistično leposlovje je lahko priznано kot važna napoved razmer in kot umetnost, in ker odkriva pogled v razmere in ker jih osvetljuje, jih pomaga tudi spreminjati.

Videli bomo, da se z »defetistično« liriko ni stranjal Ivo Brnčič (Slovenska katoliška lirika). Toda nasprotje med dvema kojmovanjima socialnega leposlovja in marksistične kritike je nastalo torej že v Književnosti.

Iz različnih prevodov in esejev v Književnosti je videti, kako so si marksistični kritiki prizadevali, da bi dobila prost vstop v Slovenijo tudi sovjetska književnost in drugo družbeno revolucionarno leposlovje. S to dejavnostjo so notranje slabili in odpravljali »slovensko malomeščansko omejenost«, ki je videla v leposlovni umetnosti nevarnost za lasten obstoj.

Se bo nadaljevalo

Aleksander Skaza

»SOVJETSKA KNJIŽEVNOST« ALI »SOVJETSKE KNJIŽEVNOSTI«

(Nekaj pripomb k preučevanju in obravnavanju medsebojnih zvez in odnosov med sovjetskimi književnostmi)

V uvodu k zborniku Armenska poezija od najstarejših časov do naših dni je ruski pesnik Valerij Brjusov med drugim napisal: »V preučevanju Armenije sem našel neusahljiv vir najvišjih duhovnih radosti... kot zgodovinar znanstvenik, sem odkril v zgodovini Armenije — nenačeti, samobitni svet... kot pesnik umetnik, pa sem spoznal v armenskem pesništvu — enako samobitni svet lepote, novo veselje, ki ga nisem poznal in v katerem so se bleščale in svetile velike stvaritve prave umetniške ustvarjalnosti.«¹ Nekoliko manj patetično, zato pa z večjo toplino in prizadetostjo riše Boris Pasternak človeško in umetniško podobo nekaterih gruzinskih pesnikov; v zadnjem poglavju svojega avtobiografskega esaja Ljudje in položaji² se pod naslovom Tri sence spominja življenjskih usod ruske pesnice Marine Cvetajeve in Gruzincev Paola Jašvillija ter Ticiana Tabidzeja, pišoč: »Zakaj sta mi bila poslana ta dva človeka?³ Kako naj imenujem naše odnose? Oba sta postala sestavni del mojega osebnega sveta. Prednosti nisem dajal niti temu niti drugemu, tako sta bila nedeljiva, tako sta dopolnjevala drug drugega. Usodi obeh je skupaj z usodo Cvetajeve bilo namenjeno, da je postala moje največje gorje.«⁴ Pasternak omenja tudi asociacije, ki mu jih zbudijo spomini na ta dva gruzinska pesnika in ob imenu njihovega pesniškega tovariša Gruzincev Giorgija Leonidzeja pravi: »... po popotovanjih,