

Franc Zadavec

Filozofska fakulteta v Ljubljani

SLOVSTVO V ČASU NOB KOT PERIODIZACIJSKO VPRAŠANJE

Slovenska Matica je izdala knjigo z naslovom *Zgodovina slovenskega slovstva VII*, obravnava pa slovstvo v času NOB. Pred tem sta izšli dve knjigi iste serije, ena se končuje v začetku leta 1941, druga se začneja sredi leta 1945. Obe torej novo knjigo gradivsko in časovno bolj ali manj natančno razmejujeta. Ko se izogibata štiriletnega vmesnega obdobja, ga izpostavljata in morda tudi priznavata kot samostojno slovstveno obdobje, ki ga je treba obravnavati kot celoto zase, ker ima pač neke lastne notranje zakonitosti in zato tudi lastne periodizacijske meje. Ali so avtorji teh dveh knjig tako ravnali iz teoretskih premislekov ali pa zato, ker ob pravem času niso dovolj temeljito poznali slovstvenega gradiva iz časa NOB, je vprašanje, ki v tem trenutku ne more biti zanimivo. Resnica ostane, da nova knjiga uresničuje vsaj praktični narek obeh prejšnjih.

V zadnjih letih izdajajo zgodovino slovenskega slovstva tudi mariborska Obzroja. Ker sem sopisec te izdaje, sodeloval pa sem tudi pri Matičini *Slovenski književnosti 1945—1965*, sem se znašel v tveganem položaju, brž ko sem ravnal tako, da v knjigi z naslovom *Ekspresionizem in socialni realizem** kot šesti knjigi mariborske serije — slovstva iz časa NOB nisem tematsko zaokrožil niti časovno zakoličil v posebno poglavje. To kajpada ne pomeni, da sem se izognil partizanskemu odru in dramatiki, partizanskemu verzu in metafori in njihovim čustvenomiselnim dominantam, ali pa drugemu tedanjemu zanimivejšemu slovstvu, npr. Francetu Balantiču in Stanku Majcnu. Toda vse to vključujem v slovstvene razvojne loke v tridesetih in štiridesetih letih. Povedano nakratko, letnicama 1941—1945 ne priznavam periodizacijsko razmejitvene moči.

Prof. Viktor Smolej, pisec *Zgodovine slovenskega slovstva VII*, in Slovenska Matica sta me ob strokovnem spominjanju na tridesetletnico vstaje povabila nakratko povedati, kaj mislim o periodizacijski problematiki tega obdobja.

Preden bom svoje stališče utemeljeval, naj povem tole. Ko menim, da obdobje od leta 1941—1945 ni tako slovstveno obdobje, ki bi moralo dobiti lastne periodizacijske meje, izhajam iz načela, da odsek nekega slovstva upravičeno dobi te meje le takrat, če jih narekuje njegov enoten idejno-estetski sestav, ki se bistveno loči od prejšnjega in naslednjega. Zelo vprašljivo pa je, ali je tak sestav v našem času nastal in ali je sploh lahko nastal. Slovenska literatura je bila v tridesetih letih idejnovsebinsko in estetsko razvit, stilno zahtevno izražen pojav v vseh treh vrstah, tudi v dramatiki. Okupacija je njen nadaljnji vzpon, ki sta ga zagotavljali generaciji iz dvajsetih in tridesetih let, nasilno prekinila. Namesto novega vzpona je nastal zastoj, ki ga označuje sicer močan, neposreden, a časovno kratkotrajen vsebinski impulz in neznaten oblikovni premik, ki pa ni sta bistveno spremenila prekinjene slovstvene strukture. Res je sicer, da je nad-

* Knjiga bo izšla letos spomladi.

individualna, narodna usoda pisatelje tematsko, motivno, razpoložensko in miselno, zato pa tudi izrazno bolj združevala kot razdvajala, res pa je tudi, da so živeli in delali razpršeno, predvsem pa zavestno bolj služili mobilizacijski besedi kot iskali novih umetniških poti.

Tu pa sem se približal elementom, ki lahko kaj več povedo o razmejevalnih možnostih in nemožnostih tedanjega slovstvenega dogajanja.

Poudariti je vredno, da so se nekateri idejnovsebinski in oblikovnostilni pojavi, ki jih je štiriletni boj radikaliziral, razmahnili že v tridesetih letih, da je slovenski pisatelj narodni odpor in socialno revolucijo pripravljal že vsa trideseta leta.

Na prvem mestu naj omenim navzočnost tako imenovanih objektivnih literarnih navdihov, nacionalnega in socialnega. Znano je, da sta po prvi svetovni vojni precej zamenjala vlogi, več, do sredine tridesetih let je socialni nacionalnega domala izrinil iz slovstva. Toda po letu 1935 se je nacionalni nezaustavljivo vračal vanj in od leta 1938 dobival kar največji vpliv (France Bevk, Prežihov Voranc, Ciril Kosmač, Miran Jarc, Igo Gruden). Okupacijski čas je prinesel nov razmah tega navdiha, predvsem pri avtorjih, ki so se že prej potegovali za angažirano slovstvo ali pa so takega pisali. To velja tudi za Mateja Bora, ki se je bil kot Vladimir Pavšič v kritiki in esejistiki že nekaj let sem potegoval za angažirani socialni realizem, potem pa je radikalnost prenesel še v območje nacionalnega navdiha, v pesem upora in revolucije.

Prvo, kar se je zgodilo, je torej bilo, da je zaostreni zgodovinski čas stopnjeval moč ne le tradicionalnega, ampak enega glavnih navdihov slovenskega slovstva sploh. Nekatera partizanska dramatska besedila so manj intenzivno ohranjala socialni navdih, ki je tako plodno in kvalitetno vodil slovensko slovstvo med prvo in drugo svetovno vojno.

V drugi polovici tridesetih let so liriko začeli polniti tudi toni novega pesimizma in optimizma, himničnosti in potlačenosti pa prividi smrti, kar si je najbrž moč razlagati tudi kot odmev španske državljanske vojne, predvsem pa s pripravami na nov evropski spopad. Analitični preizkus pesemskih vrst bi pokazal, kako se je npr. krivulja balade od ničelne stopnje leta 1935 v naslednjih letih strmo dvigala, kar pač pomeni, da sta evropska fašistična grožnja in domača malomeščanska brezperspektivnost razumnika obkoljevali, upogibali v brezizgledne položaje. Trpljenje in upor med okupacijo sta kajpada le še povečala, ostro stopnjevala možnosti za balado, za objektivno in za lirsko subjektivno. Močni premiki so opazni tudi v metaforiki. Ta se je začela predmetno radikalizirati, postajati podobna nekdanji futuristični, deloma tudi ekspresionistični, takoj po letu 1935. Leta 1936 je npr. Edvard Kocbek objavil pesmi *Temne podobe*, *Na Prager-skem* in druge in jih napolnil s takimile podobami in sporočili: razdivjana lokomotiva »vleče plombirane vagone«, »četrti vlak municije nocej«; pesnik vidi »mlake krvi«, ljudi, ki so »vsi ustreljeni in križani, vsi sežgani in zaklani, vsi razparani / vsi potopljeni, vsi v zemljo zabiti...« Ko je izbruhnila druga svetovna vojna, je Božo Vodušek v pesmih *Uvodne koračnice* in *Zračni napad* leta 1939 uporabil že obsežen vojnotehnični besednjak: tank, oklopnjača, »jekleni ogromni hrošči«, letalo, regljanje; tehnične pojave in stroje je postavil v primerno tesnobno razpoloženje pa tudi v vesoljsko razviharjene, napol apokalip-

tične podobe: letala sipljejo »ognjene odpadke po prepadnem vsemiru«, nad Evropo divja »pošastni bakhanal demonov«. To, po predmetnosti in razpoloženjih že vojno poezijo je zbirka *Previharimo viharje* lahko le še radikalizirala iz neposrednega doživetja železa in krvi, iz novega bojno estetskega načela »zob za zob in glavo za glavo«.

Sicer pa je okupacija komaj katerega, zlasti starejšega pesnika opazneje odvrnila od njegove poetike in stila. Premik je opazen pri Boru, le deloma pri Kajuhu in zelo malo pri Župančiču. Njegov poetološki predlog »pesem za današnjo rabo« je opozarjal bolj na nujen vsebinski premik pesmi, klical njeno vsebinsko objektivizacijo, sestop iz nadzemskih viher na vroča tla slovenske zgodovine. Župančič je že od cikla *Med ostrnicami* iskal novo obliko, jo potrdil v baladi *Obup* (1938), med okupacijo pa v kratkem sekanem verzu napisal le še nekaj pesmi, npr. balado *Vran*. Vladimir Pavšič je leta 1940 objavil umirjene, skoraj melodiozne verze z rimami, se že očitno nagibal v tedanjo novoklasicistično smer, nato pa prve partizanske pesmi izpel v heterosilabičnem, sunkovitem, sekanem verzu. Vendar ne bi bilo dobro popolnoma pozabiti, da je cikel *Na partizanski straži* (osem pesmi) in še dve, tri druge zložil v jamskem enajstercu in verze rimal. Pesem Karla Destovnika-Kajuha pozna v estetskih vrhuncih ritmično in oblikovno ubranost, navdihovala je za nebombastične uglasbitve, za umetniške vrhunce slovenskega samospeva. Zdi se, da je umetniška vrednost partizanske pesmi še najbolj v tem, da je ohranila tudi tradicijo stabilnega verza, da torej ni v celoti izpeta v burnih ritmih.

In kakšno razvojno mesto gre partizanskemu odru in dramatik?

Partizanski oder je bil nedvomno pomemben oblikovalni dejavnik, sotvorec narodne in revolucionarne zavesti. Vemo, da so njegova tla bili gozdna jasa, vaški trg, skedenj, voz naslonjen na zid (Filip Kalan, *Veseli veter*, 1956), da je bil to torej množično gledališče na prostem, da je uporabljal govorski zbor, pripravljena besedila, spontani dialog in podobno gradivo. Večina tega ima korenine v oblikah proletarskega odra in farnega oziroma »pravega ljudskega odra«. Slovensko farno »gledališče pod milim nebom« je bilo seveda povzeto po podobnem francoskem, švicarskem in nemškem tipu pasijonskih iger in govorskih zborov, podobno pa je bilo tudi obliki politično agitacijskega gledališča v nemškem tretjem rajhu in v Sovjetski zvezi. Farni oder je služil katoliški akciji, proletarski oder pa delavskemu odporu proti kapitalističnemu razredu. Partizanski oder je po obliki, po mobilizacijski tendenci enak tema predhodnikoma. S proletarskim se ne razhaja tudi vsebinsko. Besedila zanj poudarjajo namreč narodno osvobodilno in socialno revolucionarno tendenco, so socialno-rodoljuben pojav. Tematizirajo nosilce groze in svetlobe, povečujejo pogum, smešijo strah in individualizem, izdajalstvo in koristolovje. Stilna obdelava pa zaostaja za to idejnovsebinsko veličino. Zaradi črno-belih značajev, zaradi nezahtevne dramaturgije ostaja ta dramatika na ravni romantično realistične spodbudne ljudske igre, čeprav jo prerašča po iskrenosti, avtentičnosti in neposrednosti tega, kar prikazuje.

Omenil sem le nekatere, vendar zelo vidne elemente partizanskega slovstva in gledališča. Ti elementi niti po obsegu niti po kvaliteti niso tako enkratni, novi, netradicionalni, da bi terjali periodizacijske meje. O takih mejah nas ne bo pre-

pričala še tako podrobna, vsestranska razčlenitev tega slovstva. S tem pa se narodnopolitični in kulturnozgodovinski pomen tega slovstva ne bo prav nič zmanjšal.

Slovstvo, ki je nastajalo zunaj teoretskih in praktičnih okvirov osvobodilnega boja, zunaj narodno zavezujočega, mobilizacijskega »kulturnega molka«, pa bo le še manj moglo kdaj postati razmejitveni, periodizacijski dejavnik. Večina tega slovstva je namreč zdrsnila na rob velikega, dramatičnega zgodovinskega prizora, njegovi avtorji so se umikali v dozdevno idiliko kmetske hiše, v vaško domačijsko preteklost, ali pa so se ujeli v tragični subjektivizem. Kam z idealizacijo kmetskega življenja in z liriko predmetov kmetske hiše, potem ko so v tridesetih letih v Prežihovi, Kranjčevi, Kosmačevi, Ingoličevi, Potrčevi, Kreftovi... prozi zazijale razpoke kmetske duševnosti in npravnosti, največkrat motivirane s slovensko kmetsko revščino? Zlasti pa kam s to idealistično tančico v trenutku, ko je okupacija kmetskega človeka narodno in socialno preizkušala enako rezko in natančno kot delavca in razumnika? Tega slovstva tudi ni moč imeti za plod »notranje« emigracije, saj ne izraža nesoglasja ali celo odpora do slovenskih profašističnih sil. Še manj je ta literatura — razen ene, dveh Majcnovih legend in Gregorinovega romana *V pečevju* — prikrita opozicija proti okupatorjem. V nobenem primeru pa ni junaštvo, kot je bila npr. pri enem delu nemških pisateljev, ki so morali notranjo emigracijo ali poživitev uradno nezaželenih tem poplačati v koncentracijskih taboriščih. Kot motivacijsko ozadje dobršnega dela te literature lahko služi izjava Stanka Majcna, zapisana v Gledališkem listu 27. aprila 1945 ob premieri njegove drame *Materi*. Povedal je namreč, da s to dramo, ki se godi med prvo svetovno vojno v Slovenskih goricah, ni maral biti angažirani pisatelj: »Hotel sem se iztrgati iz hudih dni, v katerih živimo, vsaj za nekaj ur, izruvat se iz časa in okolja, ki sem vanju zaprt, sleči se in biti drug človek. Kakšen? Miren, ne živčen, trezen, ne vročičen, spravljiv, ne razdražen, resničen, ne lažniv. Delo sem napisal, da se premamim. Zato naj tudi občinstvo ne išče, česar ni v njem. Strašnih ugank, ki nam jih zastavlja čas, umetnost ne rešuje in jih reševati ne more.« Izjava poudarja zavesten umik pred resničnostjo v romantični svet subjektivne, navidezne svobode, hotenje po navidezni odrešenosti pred »strašno uganko« časa. Hkrati je pacifistična in preseneča toliko bolj, ker je Majcen po prvi svetovni vojni objavljaj nespravljljive, kritične drame, v neprimerljivo hujšem narodnem položaju pa izpovedoval pasivno slovstveno ideologijo.

Dodati pa je treba, da je teorija in praksa samozadovoljne domačijske romantike z idealistično novo stvarnostjo vred v teh letih doživela skorajda konec oziroma je životarila predvsem kot program kulturnopolitičnega in slovstvenega ideologa (drugače Tine Debeljak, *Duh medvojne književnosti*, Zbornik zimske pomoči, 1944). Razen Balantičevih pesmi, Majcnove proze in romana Jožeta Dularja *Krka umira* je večina ostalega slovstva gradivo nižje vrste, ki ga niso napisali umetniški samohodci in iznajditelji.

Tudi ta dejstva govorijo torej proti periodizaciji slovstva z letnicama 1941—1945.

S tem pa še niso izčrpani vsi motivi, ki svarijo pred prenačglimi periodizacijskimi zarezami in poimenovanji dobe in motivi, ki opozarjajo, da letnici 1941—1945 le prekinjata notranje razvojne zakonitosti slovstva tridesetih in štiridesetih let.

Tak motiv je npr. tudi resnica, da najpomembnejši pisatelji iz tridesetih let: Prežih, Krefc, Kranjec, Kosmač, Vodušek, Kocbek, Klopčič, Bevk, oba Kozaka, Brnčič, Ingolič in še kdo v letih 1941—1945 slovstveno ali sploh niso, ali pa so zelo malo delali. To je bilo toliko usodnejše, ker ni moč dvomiti, da bi obdržali umetniško vodstvo morda še deset let. Podobna ugotovitev velja tudi za prekinjene vodilne literarnoteoretske in literarnokritične publiciste.

Navedena imena pa so hkrati tudi tista, ki ustvarjajo kontinuiteto, trdno vez med desetletjema. Predvojni socialno kritični realist je po osvoboditvi lahko popolnoma objektivno zapisal, da se slovenska književnost za marksističnega duha ni začela bojevati šele po letu 1945, ampak je s tem duhom prepojena slovstvena knjiga zavzela opazen položaj že v tridesetih letih, in da se je napredni pisatelj po vojni spopadel z malomeščansko dekadenco in solipsizmom s položajem, ki jih je zavzel že pred vojno, čeprav bi kdo po letu 1948 hotel dokazovati tudi drugače (Miško Kranjec, *Za socialistično idejnost naše kulture*, 1948). Predvojni socialno kritični realizem je po osvoboditvi dobil primes heroizma, prejšnja socialna revolucionarnost se je prevešala v socialistični optimizem, ta pa je včasih izgubil, zasenčil realistično podobo človeka. Take šablonizacije in tipizacije pa je najbrž treba veliko bolj vezati na povojni optimizem in na misel, ki je nekoč sanjane cilje hotela zdaj čez noč uresničiti, manj pa jih je moč oslanjati na ždanovizem.

Napredna, revolucionarna pisateljska skupina iz tridesetih let je skupaj z mlado vojno generacijo leta 1945 dobila ves revijalni tisk in utrjevala svoja stališča. Osvobodilna vojna je postala prag, spodbuda, možnost in poglobitev tistega, kar se je razmahnilo v tridesetih letih. Hkrati je jamčila tudi odločnejši spopad z vsako novo idealistično estetiko, tudi z estetiko socialističnega realizma in eksistencializma. Iz tridesetih let se je v štiridesetega preneslo estetsko načelo socialnega realizma, ki zahteva zgodovinsko motivacijo dramskega in epskega karakterja, lirsko pesem pa odpira tudi za socialno problematiko in zavzetost. Ko je predvojna kritika poudarjala spoznavni pomen socialnega realizma, ni zemarjala estetskega kriterija. Vztrajala je pri zahtevi, da umetniško obstaja le, kar ima svoj umetniški slog, svojo izoblikovanost. Po vojni se to stališče ni spremenilo. Ostal je humanistični cilj te kritike, ostali pa so tudi poudarki na formalnem načelu. Kalanov klic Boru leta 1946: »Postani mojster pesniške besede!« (*O starih in novih poetih*, 1946) je povzegal in hkrati nadaljeval sporočilo tridesetih let, da je lepota vogelni kamen vsakršnega umetniškega ustvarjanja, oblikovanje preizkus, kjer socialni realist in vsak drug pisatelj pade ali pa zmaga. Tudi med Kozakovimi *Blodnjami za lepoto* (1940) in esejem *Komu zvon* (1952) bi ne odkrili bistvenih estetsko teoretskih razločkov.

In kakšni bi utegnili biti razločki med personalizmom in krščanskim eksistencializmom iz tridesetih let in med onim, ki ga uresničujeta knjigi *Tovarišija*, *Strah in pogum* in še Kocbekove pesmi iz teh let? Očitnejših razločkov ne vidim, pač, enega samega: da je negacija marksizma tukaj omiljena in da je pesnik svojo predvojno grozo, ki jo je doživljal v okviru nazora, zdaj poglobil še z zgodovinsko določenostjo.

Na koncu naj dodam, da utegne letnici 1941—1945 zanikati kot slovstveno periodizacijski letnici tudi pogled na slovensko slovstvo med prvo svetovno vojno

in na dejstvo, da si let 1914 in 1918 doslej še noben slovenski literarni zgodovinar ni izbral za periodiziranje. Ta motiv je kajpada le primerjalen in o našem vprašanju ne more občutneje soodločati iz dveh razlogov: prvič zato, ker je bil zgodovinski položaj slovenskega naroda in njegovih pisateljev v obeh primerih bistveno drugačen, drugič zato, ker obe štiriletji deli več kot dvajsetleten sloj slogovno in idejnovsebinsko kvalitetne literature. In vendar je deloma v stilni, zlasti pa v vsebinski strukturi slovstva obeh dob najti presenetljive sorodne črte. Tam kakor tu vojni motivi, tesnoba, tožba, odpor in krik iz narodove politične in npravne stiske, neprikrito osvobojevalni idejni motivi, ki se stopnjujejo do nacionalnega junaštva (Župančičevi motivi, Cankarjeve *Podobe iz sanj*, Finžgarjev cikel *Prerokovana*, Levstikovo *Gadje gnezdo*, nekatere Gradnikove pesmi, Pugljeve novele in podobno gradivo). In ne nazadnje: pesnik, ki je leta 1917 v *Našem pismu* obtoževal in rotil zmedene slovenske politike, je leta 1941 mobiliziral slovensko slovstveno muzo za boj proti narodnemu genocidu s pesmijo *Veš, poet, svoj dolg?*

Zgornji mozaik idejnoestetskih sestavin slovenskega slovstva v tridesetih in štiridesetih letih, njegovo notranjo sklenjenost in štiriletno prekinjenost je seveda moč dopolnjevati in še globlje razsvetliti. V celotni slovstveni masi tega obdobja poznamo iz let osvobodilnega boja nekaj desetih estetsko neoporečnih pesmi, dve, tri srednje dobra dramska besedila ter nekaj krajših pripovednih proz, ki vzdržijo estetsko presojo. Zato omogočajo slovstvena dejstva iz tridesetih in štiridesetih let ob naslovu »Slovstvo v času NOB kot periodizacijsko vprašanje« sklepati takole:

1. Posebna obravnava slovstva iz časa NOB je možna, vendar bolj iz pietete do njenega revolucionarnega dela, kakor pa kot neizogibna naloga, ki izvira iz umetniške slovstvene strukture. Okupator je pri korenini ogrozil slovensko besedo. Zato je dragocen vsak verz in spis, vsako talčevo pismo, ki so nastali iz individualnega, narodnega in socialno revolucionarnega odpora in junaštva. Toda še tako plemenita, pristna manifestacija volje po svobodi, ohranjena v zapisani besedi, ne more biti umetnostni kriterij. Meje morajo ostati jasne: nekaj je besedna umetnina, nekaj človečansko in narodno dragocen jezikovni dokument. Teh meja ni moč zabrisati kot ni moč zamenjati fragmenta s celoto, zasnutka za umetnino z umetnino samo. Zlasti ne sredi dvajsetega stoletja, ko ima slovensko slovstvo za seboj že dobro stoletje sestave visoke besedne umetnosti.

2. Nekateri tematski, idejni in oblikovni loki slovenskega slovstva so med letnicami 1941—1945 odmrli ali se za daljši čas umaknili, drugi so se radikalizirali. Veliko pisateljev je vojna uničila, v osvobodilnem boju pa so se oglasili tudi pesniki začetniki, ki so kasneje dosegli umetniško raven. Osvobodilni boj je bil dramatično prizorišče, na katerem je nastalo več pobud za novo slovstvo kot novih umetniških realizacij.

Ker je doba od 1941 do 1945 dala sorazmerno malo velike literature, bila pa velika pobuda za nova vsebinska in stilna iskanja, ostajata letnici 1941—1945 z narodnopolitičnega stališča izjemno pomembni, njuna literarnozgodovinska, periodizacijska določevalnost pa je znanstveno neuporabna.