

Recepcija ruske literature na Slovenskem od 1918 do 1940

FRANC ZADRAVEC

IZVLEČEK

Predmet razprave so ruski pisatelji in literarna gibanja, ki tačas opazno odmevajo v slovenski literarni zavesti. Namen razprave pa je odgovoriti tudi na vprašanje, zakaj jih Slovenci tedaj tolikanj prevajajo in tudi študirajo. Pregled teh zvez kajpada ne išče slovenskih eklektikov ali kakršnegakoli podrejanja slovanskim pisateljem, mestoma pa vendarle opozarja tudi na prepoznavne neposredne pobude, na pobude v literarni praksi, estetiki in kalistiki. Razprava se ravna po dialektični antinomiji, na kateri so po mnenju Jana Mukašovskega zasnovane vse velike umetniške in kritične osebnosti: vplive sprejemajo, od njih pa se ne pustijo vsrkati in razosebiti.

Ključne besede: ruska literatura, slovenska literatura, recepcija, literarni vplivi, velike umetniške osebnosti

ABSTRACT

THE RECEPTION OF RUSSIAN LITERATURE IN SLOVENIA FROM 1918 TO 1940

The subjects of this discussion are Russian writers and literary movements which met with a noticeable response in the Slovene literary consciousness of the time under discussion. The purpose of the discussion is also to answer the question why the Slovenes translated and studied them to such an extent. The survey of these connections does not seek Slovene eclectics or any subordination to Slovene writers; however, here and there it draws attention to recognisable direct initiatives, to initiatives in literary practice, aesthetics and callistics. The discussion follows dialectic antinomy, which is, according to Jan Mukašovski, the basis for all great artistic and critical personalities: they accept influences, but they do not allow themselves to be absorbed and depersonalised.

Key words: Russian literature, Slovene literature, reception, literary influences, great artistic personalities

Slovenci so odprti in pozoren narod, ki rad sprejema kulturne vrednote, vsako individualizira na samosvoj način ter izide iz nje še bolj samosvoj. Geopolitična lega med romansko in germansko kulturo Slovence še posebej spodbuja za odprtost in hkrati zadoščuje za ustvarjalno samosvojost. Tenkočutna odzivnost na evropske literature in duhovne tokove ter poseben izbor iz njih označujeta tudi obdobje med 1918. in 1941. letom, ko nad večjim delom Slovenije preneha nemški jezikovni pritisk, naraste pa italijanski. Pozornost do germanskih in romanskih literatur se zaradi tega premika sicer ne zmanjša, močno pa se poveča do južno, vzhodno in zahodnoslovanskih. Še posebej do ruske.

Nacionalne odzivnosti na druge literature nemara ni dobro meriti s statistično metodo, ki natančno našteva vse prevode ter kritiške beležke in eseje o posameznih delih, pisateljih in literarnih gibanjih. Zanesljivejša je omejitev na najbolj relevantne, saj so edino ti merilo o vrednosti in smislu odzivnosti. Upoštevati je tudi, da odzivnost določajo tudi nazorske drže posameznikov in literarnih skupin, in še, da medliterarnih zvez ne oblikujejo le njihove idejno estetske težnje, ampak jih oblikujejo in določajo tudi vsakokratni mednarodni duhovni in družbenopolitični valovi, v obdobju med svetovnim vojnima tudi takšne ideološke formacije, kot so stalinizem, nacizem in fašizem od zunaj ter velikosrbska hegemonija navznotraj.

Razprava je razčlenjena po stopnji odzivnosti na posamezne pisatelje, na literarna gibanja in na umetnostnoteoretska vprašanja in teme.

Od ruskih klasikov zavzema prvo mesto Fjodor Mihajlovič Dostojevski, kar je docela v skladu z njegovo tedanjo odmevnostjo v Evropi. Kritič Josip Vidmar namreč končuje leta 1931 svoje razglede po *Bratih Karamazovih* tudi z mislijo, da je Dostojevski "v svojem ideološkem in fanatično pristranskem načinu genialen pojav, ki že petdeset let fascinira svet s svojo globino in psihološko tajnovitostjo".¹ Med fasciniranimi so tedaj tudi številni slovenski pisatelji in znanstveniki.

Posebna naloga slovenske literarne vede je raziskati pobude Dostojevskega na črti tistega slovenskega romana, ki je nabit z umsko snovjo in z zahtevno moralno in filozofsko problematiko. Med take romane spadajo *Abaddon* (1893) Janeza Mencingerja, ki je nabit z modroslovnimi dialogi o religiji, znanosti, politiki, socializmu in liberalizmu pa tudi o filozofiji; roman *S poti* (1913) Izidorja Cankarja, ki poganja iz avtorjevega odpora do impresionistično-dekadentne duševnosti in v katerem ni mogoče preslišati glasu "psihologa realista", kakor taisti Cankar leta 1907 imenuje Dostojevskega, ki naj bi znal oblikovati "umska in moralna bitja, ki jih ni mogoče razumeti brez umskega dela in pri katerih je užitek nujno umski".² Z versko, moralno, filozofsko ter vladarsko problematiko je nabit tudi roman *Alamut* (1938) Vladimirja Bartola.

Tudi slovenski avtobiografski roman tega obdobja, ki je nanj sicer vplival tudi francoski in nemški vojno-generacijski roman, ne taji zvez z Dostojevskim. Bratko Kreft si je za motto romana *Človek mrtvaških lobanj* (1929) izbral tale miselni motiv iz romana *Mladenič / Podrostok*: "Vidite, takrat bodo 'Zapiski', kakor so vaši, potrebni in bodo marsikomu rabili za gradivo, samo da so odkritosrčni, naj bodo sicer še tako zmedeni in slučajni. V njih se bodo hranile vsaj nekatere resnične poteze, iz katerih bo lahko uganiti, kaj vse se je skrivalo v srcu marsikaterega človeka iz tiste nemirne dobe." Juš Kozak pa zapiše v romanu *Celica* (1932), v katerem pripoveduje o svojem zaporu leta 1914, miselni motiv iz *Zapiskov iz mrtvega doma*: "Čeprav sem življenje v celici težko prenašal, se mi je vendar tako godilo, kakor pravi Dostojevski nekje v 'Zapiskih': 'Osamljen po duši sem pregledoval vse svoje preteklo življenje, sodil samega sebe neizprosno in strogo ter včasih v nekaterih urah celo blagoslovljal svojo usodo, da me je poslala v to samoto, brez katere bi ne bilo niti te sodbe nad seboj niti tega strogega pogleda na prejšnje življenje'."

Roman *Besi* pa večpramensko učinkuje na slovensko literarno, filozofsko in na politično zavest v dvajsetih letih. "Tiskovna zadruga" ne bi mogla izdati boljše knjige ob primernejšem času, nego je danes prevod tega dokumenta k zgodovini križane Rusije." S temi besedami postavi Bese v slovenski kulturni prostor njihov prevajalec Vladimir Levstik, ko ob prevodu napiše spomladi 1919 še esej *Revolucijski epos Dosto-*

1 Josip Vidmar, *Beležke o Karamazovih*. LZ 1931.

2 Izidor Cankar, F. M. Dostojevski, *Ponižani in razžaljeni*. DS 1907.

jevskega.³ Nekateri razlagajo roman kot diagnozo bolezni ruske duše, ki se je nujno končala z oktobrsko revolucijo; socialne razmere zamenjujejo z etnopsihiko, narodnim značajem, s slovansko raso, šigaljevščino pa imajo za nujni nasledek oblomovščine.⁴ Besi jih opozarjajo tudi na nravni propad posameznika, ki ne obvlada "notranje svobode". Osrednji miselni motivi v njih, obseženi v binomih čustvo - razum, bog - satan, bogočlovek - človekobog spodbujajo enaka nasprotja v slovenski ekspresionistični literaturi.

Prvi med umskimi navdih iz Besov je skepsa Šatova v znanost in razum, ki da igra v življenju narodov in posameznika podrejeno in nevarno vlogo. Del slovenske ekspresionistične generacije pripisuje moralni propad človeka v prvi svetovni vojni njegovi pretirani razumski, scientistični, civilizacijski zagnanosti. Vzorčni pesnik te vrste Miran Jarc se v korespondenci pogostoma sklicuje na Dostojevskega in v prozi ponavlja, da je "človekova največja zmaga v življenju - premagati razum" (Črni čarodeji, 1922). Celó desetletje piše poetično dramo *Vergerij* (1927-1932), v kateri se pesnik, se čustveni etos bojuje z racionalističnim dvojnikom, s tehnikom/inženirjem, kulturni jaz s civilizacijskim jazom. Naj piše o *Marcelu Proustu*,⁵ *Franzu Kafki*⁶ in Andreju Gideu,⁷ zadeva Jarc znova tudi na Dostojevskega, ker se ne more ubraniti moči njegovega psihološkega "kaosa", njegovih "alogizmov" ter "večnega obraza sveta z druge strani".

Drugi umski navdih, podkrepjen tudi z Besi, je tedaj dilema, katera revolucija je bolj etična, ali proletarska ali personalna. Večina ekspresionističnih pesnikov se zavzema za personalno prenovo ter veruje, kakor Srečko Kosovel v sonetu *Revolucija*, da socializem lahko pride le iz osebne etične prenove. Ne samo pesniki, ampak tudi dostojevskologi, kakršna sta tedaj Janko Lavrin in Ivan Prijatelj, nahajajo v Besih žarišče personalizma in etičnega individualizma. Personalisti nahajajo v Besih tudi poudarke na duhovnih in religioznih načelih, ki nikakor niso sovražna revoluciji, kadar ta ne uničuje vrednot. Srečujejo pa tudi Verhovskega, ki ruši zgolj zato, da poruši, torej radikalizem, nasilje, šigaljevščino in "svežo kri", skratka, srečujejo način, ki "ne potrebuje žive duše" in ki ga Dostojevski zavrača, ker ne upošteva vse človeške narave, ker je torej le polresnica, polresnica pa je najhujši despot, saj zaslužni tudi znanost.

Tretji umski navdih iz Besov je razmerje človek - bog in bogo - človek, torej glavno bivanjsko vprašanje Kirilova. Religiozni pesniki ubesedujejo razdor med dušo in krvjo, bogom in demonom, razdor pa izpovedujejo ali v pesmih ali po epskih osebah, po duhovnikih na ozadju evropskih verskih spopadov v 16. stoletju. Ko jih muči vprašanje notranje svobode, ne gredo tako daleč kot Kirilov, ne gredo "skozi ognjeno peč dvoma". Slovenski "borivec z bogom" je še zmerom verni borivec in upornik, načelo notranje svobode ga pripelje največ do izjave: oba sva "tajni, nerazrešljivi uganki", hkrati pa boga priznava za odrešenika. En sam ekspresionistični pesnik se nazadnje odpove zaporedju bogo - človek, zdvomi v boga, dvoma pa ne potrdi na kirilovski način, ampak z odločno, protestno skepsjo in resignacijo v sonetu *Zavrženi angel*.

Kot odmev razdornega motiva o božjem in demonskem velja imeti tudi esejski dialog med Edvardom Kocbekom in Francetom Vodnikom, med esejema *Enemu izmed ozkih*⁸ in *Enemu izmed širokih*,⁹ ki slonita pač na motivu Mitje Karamazova: "Človek z

3 Vladimir Levstik, *Revolucijski epos Dostojevskega*. Slovenski narod 1919, št. 122.

4 Joža Glonar, *Boljševištvu in oblomovstvu*. Slovenski narod 1919, št. 115, 116.

5 Miran Jarc, *Marcel Proust*, LZ 1927.

6 Miran Jarc, *Franz Kafka*, DS 1931.

7 Miran Jarc, *Evropski duh v sodobni francoski književnosti*. LZ 1927.

8 Edvard Kocbek, *Enemu izmed ozkih*. DS 1935.

9 France Vodnik, *Enemu izmed širokih*. Dejanje 1939.

globoko dušo in srcem pričinja z idealom Madone in konča z idealom Sodome. Najstrašnejše pa je, da se človek, ki ima za ideal Sodomo, ne odpove Madoni. Njegovo srce se še vedno vnema zanjo prav kakor v dneh nedolžne mladosti. Da, človek je širok, preveč širok. Bilo bi bolje, če bi bil ožji." Kocbek se zavzema za odprto doživljanje usode, za vernikovo tveganje, za dinamično, široko osebnost, ki odklanja dogmatične resnice in taylorovski red, mistiko in bogoiskateljstvo. France Vodnik pa sluti v tveganju, skepsi, odprtosti, širini nevarnosti za odpadništvo katoliškega izobraženca.

Kakor v Rusiji in drugod po Evropi tudi na Slovenskem dramatizirajo romane Dostojevskega ali pa uprizarjajo tuje dramatizacije, obenem pa problematizirajo dramatizacijo kot nekakšen izrastek ali literarno paravrsto.

Prva pobuda pride z moskovskim Hudžestvenim teatrom, ki leta 1921/1922 ugledališči v Ljubljani Brate Karamazove in Selo Stepančikovo, pa tudi v Mariboru uprizorijo februarja 1922 "Raskolnikova" Leva Birinskega.¹⁰ Ljubljanska Drama se odloči še za dramatizacijo romana *Idiot*, pripravi pa jo ruski emigrant Boris Vladimirovič Putjeta. Jeseni 1932 uprizori Drama še dramatizacijo *Zločina in kazni*, kakor jo pripravi Peter F. Krasnopoljski. Razmeroma ugodni kritični odmevi spodbudijo Cirila Debeveca za dramatizacijo Bratov Karamazovih (1934).

Ob tej priložnosti pa se zaostri vprašanje o smislu in o estetski/neestetski naravi dramatizacije romana sploh. Filip Kalan pride do sklepa, da je "vsaka dramatizacija v svojem bistvu nesmiselna in v najboljšem primeru samo surogat, kastrat prvotne zamisli", je usodna zmota o globokih, tipičnih razločkih epske in dramske umetniške zvrsti. Že dialog ima v romanu drugačno nalogo kakor v drami. Če služi v njem le kot bolj ali manj "ilustrativni poudarek pri posameznih prizorih, ki jih neka imaginarna oseba, pripovedovalec že ves čas pripravlja s svojo smotno urejeno pripovedjo", je v drami "agens vsega odrskega dogajanja". Oblika dramskega dogajanja je dvogovor med osebama, medtem ko pripovedna proza lahko isto dogajanje izrazi brez premege govora oseb. Junaki Dostojevskega sicer strastno govorijo, "in katastrofe med njimi se velikokrat razrešujejo v zgoščenih prizorih, ki sličejo dramskemu prizoru", vendar bodi romaneskni prizor še tako napet in dramatičen, učinkuje v dramatizaciji "narejeno, improvizirano, premalo nujno". Dramski dialog je boj med osebama, je igra in proti-igra, močna dialektika dveh nasprotnikov, epske osebe pa v dialogih ne doživljajo neposrednih naskokov in umikov; govor epskega junaka je pravzaprav umikanje pred dejanjem, je le "ilustracija za latentno aktivnost".¹¹

Kalanova estetsko kritična presoja dramatizacije se kaj dobro ujema s pogledom Dostojevskega nanjo, kakor ga je opisal 20. januarja 1872 v pismu neki ženi, ki mu je napovedala dramatizacijo romana *Besi*, ki ga je tedaj objavljala v Ruskem vestniku. Dostojevski jo opozarja na bistven razloček med epsko in dramsko umetniško obliko, pravi ji, da izvirata že iz pesniške misli same in da zato zelo ovirata, če ne že kar preprečujeta, da bi lahko dobil dobro dramsko obliko, kdor bi npr. le v vrsto nanizal romaneskne prizore. "Neka skrivnost umetnosti je", jo svari Dostojevski, "po kateri epična oblika ne bo nikoli našla česa nji odgovarjajočega v dramski. Jaz mislim celo, da so različne umetnostne oblike tudi vrste odgovarjajočih pesniških misli, tako da se kaka misel ne da nikdar izraziti v drugi, nji odgovarjajoči obliki. Nekaj drugega bi bilo, če bi roman kolikor mogoče predelali in izpremenili, da bi od njega obdržali samo kako epizodo za predelavo v dramo ali, da bi uporabili prvotno idejo, docela pa spremenili sužet ..."¹²

10 Repertoar slovenskih gledališč 1867-1967. Ljubljana 1967.

11 Filip Kalan-Kumbatovič, Fjodor Mihajlovič Dostojevski: *Bratje Karamazovi*. Osem slik iz romana. Za oder priredil Ciril Debevec. Modra ptica 1934/1935.

12 Fran Albrecht, *Dostojevski o dramatizaciji svojih romanov*. LZ 1926.

Slovinci tačas veliko prevajajo romane Leva Tolstoja, vendar o njih in ob njih ne publicirajo toliko, kakor o delih Dostojevskega, velja jim za duševno in metodično premalo nenavadnega, zato pa za toliko bolj tipičnega realista. Ta naravni "čudoviti človek", kakor ga imenuje Maksim Gorki, v dvajsetih letih manj ugaja zato, ker številni nagibajo k iracionalizmu, mistiki in fantastiki, nazorsko dogmatskim pa manj zato, ker se ni sprijaznil z nobenim filozofskim sistemom, nazadnje še s krščanstvom ne, saj je proti koncu svojih let tudi izjavljal, da mu je "ljubezen do evangelija omrznila".

Nekateri pa v njegovih romanih vendarle nahajajo veliko pobud za "današnji čas", ko prevladujejo kolektivistične ideologije, ki omejujejo vse osebno; Jakob Šilc nahaja posebno aktualnost npr. v Romanu *Vojna in mir*: "Problem množinskega in osebnega človeka se odločuje pred našimi očmi, zato je roman aktualen kakor prvi dan, ne glede na njegov umetniški pomen."¹³ Ob trideseti obletnici Tolstojeve smrti opisuje Josip Vidmar težišnice njegovega literarnega dela in ugotavlja, da v njem prevladujeta telo in narava, ne duh, ampak tisti del duše, ki je del telesnega bitja, npr. delo na polju, lov, ježa, vojna, elementarna bitnost; polna čutnost pa čustveno zdravje ter ljubezen so temeljne substance njegovega besednega umetništva; v skladu z njegovim umevanjem življenja je tudi popolno razčaranje ljubezni.¹⁴

Kakor je Tolstojev odmev v slovenski literaturi nedvomno manjši, kakor je odmev Dostojevskega, in je le poredkoma srečati kakšen ženski lik v njej, za katerim je slutiti tudi ozadje Ane Karenine, je vendarle tudi res, da slovenska pripovedna proza pripoveduje v tridesetih letih predvsem o enakem "delu duše", kakor Tolstojeva, npr. o delu na polju in drugod, o vojni, da enako strga ves čar ljubezni, da se, skratka, razen redkih izjem, bolj ujema s Tolstojevim konceptom življenja, kakor s konceptom Dostojevskega, da ji je bližji Tolstojev realizem, kakor pa realizem, ki ga Dostojevski prepleta s fantastiko in groteskim.

Medtem ko prevajanje pesmi Aleksandra Sergejeviča Puškina v dvajsetih letih umirja slovenski verz, ki sta ga močno sprostila futurizem in ekspresionizem, ga Slovenci veliko prevajajo in o njem pišejo sredi tridesetih let, ko ga ob stoletnici smrti častijo tudi v Sovjetski zvezi. Aktualizirajo njegovo sovraštvo do mračnjaštva in negativnih ideoloških moči, ki v tridesetih letih še kako grozijo evropski kulturi in še posebej slovenskim. Puškin obvelja na Slovenskem za simbol upornika proti teoriji manjvrednih in večvrednih narodov in ras.¹⁵ Tine Debeljak ga šteje za velikega življenjskega realista, ki sicer ima teistične izjave, vendar se ne obremenjuje z mistiko s posmrtnimi vprašanji, ne pozna obeh ruskih skrajnosti, namreč anarhističnega nihilizma in apokaliptičnega mysticizma; je razumski stoik, pri katerem so "človek, zemlja, vest" edine trdne točke življenja in sveta.¹⁶ Debeljak prevede tudi nekaj pesmi, Pesnik, *Exegi monumentum* in druge, pa tudi odlomek iz drame Boris Godunov. Dom in svet objavlja leta 1937 tudi studijo *Puškin - dramatik*¹⁷ Alfreda Bema.

Revija Ljubljanski zvon pa mu namenja desetino letnika 1937. Juš Kozak pravi, da je Puškin "bolj človeški, bolj domač ... kakor liriki romanske in germanske krvi. V njegovih verzih živi svetla radost in naj so še tako otožni, ob njih se celo starec pomladi". Puškinovo poezijo ima za veliko korekturo vsakemu pesniškemu gibanju, ki razkraja pesniško obliko, nič manj pa za oviro vsakomur, ki terja od literarnega umetništva utilitarnosti, ali pa blodi, da se po načelih družbene teorije lahko vsakdo priuči

13 Jakov Šilc, *Vojna in mir*. DS 1934.

14 Josip Vidmar, *Lev Tolstoj*. Ob tridesetletnici smrti. Sod. 1940.

15 A. V., *Aleksander Sergejevič Puškin, 1799-1837*. Sod. 1937.

16 Tine Debeljak, *Problem Aleksandra Sergejeviča Puškina*. DS 1937.

17 Alfred Bem, *Puškin - dramatik*. DS 1937.

umetništva.¹⁸ Puškinovo umetnost ima potemtakem za svarilo vsem, ki tedaj že tonejo v socialistični realizem, pišejo himne o množicah in za množice in so prepričani, da mora umetnik služiti bogovom in voditeljem. Kozak srečuje v Puškinu torej pomembnega nasprotnika vsakogar in vsake ideologije, ki ovira in zatajuje umetnikovo individualnost, a nič manj tudi nasprotnika larpurlartistov, ki vsakič terjajo, naj se umetnik ne vmešava v nevarne duhovne in ideološke tokove časa.

Mile Klopčič in Oton Župančič objavljata prevode trinajstih Puškinovih pesmi, zlasti aktualna je pesem *Čadejevu*, ki spodbuja proti vsakršnemu nasilju in suženjstvu ter kliče po svobodi. Bratko Kreft objavlja študijo *Puškin kot dramatik*,¹⁹ Oton Berkopec *Puškinovo življenje*, Božidar Borko prevod študije *Razvojne poti Puškinovega genija* Vladimirja Franceva, Vera Šermazanova članka N. Bahtina *Puškinov konec* in A. Lunčarskega *Ob Puškinu kritiku* ter poročilo o Župančičevem prevodu *Pravljice o carju Saltanu*. Oton Berkopec pa poroča še o Klopčičevem prevodu *Puškinovih pesmi*.

Puškinov življenjski realizem, njegov odpor do konservativnosti, do neizvirne osebnosti, do površnosti in papagastva je videti tudi iz umevanja Tatjane Lavrinove v *Evgeniju Onjeginu*. Ona je tip pozitivne lepote, ravna dostojanstveno in v skladu z ljubeznijo, medtem ko je Onjegin skrojen po tujem vzoru, je abstrakten in brez duhovne in čustvene globine in samozavesti; Tatjana je kristalizacija močnega duha, Onjegin pa komaj parodija velikega človeka. Tatjana je zgled samozavesti, pokončnosti, v tridesetih letih torej zgled, kako naj bi posameznik ohranjal svojo zasebno in nacionalno identiteto pred ogrožajočim ga tujstvom.²⁰

Kritiški in esejski razgledi zaobsežejo v tem času tudi številna druga pomembna imena iz ruske klasične literature 19. stoletja in še naprej do oktobrske revolucije, kakor so Lermotov, Gribojedov, Gogolj, Garšin, Gončarov, Turgenjev, Ščedrin, Nekrasov, Čehov, Blok, Andrejev in seveda Gorki. Opisujejo in razčlenjujejo njihovo liriko, koncepte epskih in dramskih oseb, njihova temeljna življenjska občutja, duhovnost, tehnopoetske značilnosti, skratka, kar največ tistega, kar je pri njih nacionalno in kar je splošno človeško in kar je umetniško ali oblikovno posebno, samosvoje, "rusko". Nekaj domostrojevščine iz Ščedrinovega romana *Gospoda Golovljevi* je srečati tudi v Kranjčevem romanu *Do zadnjih meja* (1940), brez otipljivih snovnih in oblikovnih impulzov pa ne ostajata tudi Gogoljev *Revizor* in drama Gorkega *Na dnu*.

Ruska literarna klasika je kdaj oporišče tudi za tedanje slovensko estetiko in kalistiko.

Potem ko od preloma stoletja hoče na Slovenskem vladati neotomistična estetika, ki umetniško lepoto zasidruje v mistično transcendenco, jo svobodoumniška pisateljska smer zavrača z načelom, da je tudi ta lepota človeška stvar, da izraža človekova nasprotja in združuje ideal Madone in ideal Sodome. Estetika "neba in pekla" se opira tudi na estetiški nazor Dostojevskega in jo praktično uveljavi Ivan Cankar, teoretska veja, zvezana z njim in Dostojevskim, pa drži od Ivana Prijatelja, prek Srečka Kosovela do Josipa Vidmarja in še koga. Estetiška misel v romanu *Bratje Karamazovi*: "Lepota - to je strašna in grozna stvar. Strašna zato, ker je neopredeljiva. Tu se bregovi stikajo, tu protislovja skupaj žive ... tu se vrag z bogom bori in bojno polje - so srca človeška" - je idejna os dveh pomembnih esejev Ivana Prijatelja: *Perspektive. Estetičen načrt* (1906) ter *Pesniki in občani* (1917).

Tudi pesnik Srečko Kosovel vgrajuje estetiko Dostojevskega v svojo lastno zato, ker je prepričan, da umetnik, ki doživi npr. vojne grozote, ne more gojiti le skladnih in

18 Juš Kozak, *Nekaj minut s Puškinom*. LZ 1937.

19 Bratko Kreft, *Puškin kot dramatik*. LZ 1937.

20 Milena Mohorič, *Larina Tatjana v Jevgeniju Onjeginu*. Modra ptica, 1936/1937.

popolnih oblik, ne more biti le blesteči artist, ampak se hočeš nočeš odloča tudi za vsebinsko, za "borbeno in temno umetnost". Kosovel zares piše tudi borbeno in temno liriko in meni, da šele generacija "ekspresionistične dobe", ki nosi "v sebi kaos", "razkol" in "razdvojenost", primerno razume Dostojevskega. Kakor Leonid Andrejev, ga Dostojevski prepriča in osvoji s svojim "groznim" življenjskim realizmom.²¹

Dostojevski in Tolstoj pomagata slovenskim estutom in kritikom razlagati literarni realizem, fantastični realizem Dostojevskega razmejevati od tedaj modernega "konstruktivnega nadrealizma", ali pa se nanj opirati tudi pri opisovanju "metafizičnega realizma".

Tolstoj je po Vidmarju pravi realist, ker oblikuje življenjske in naravne pojave v naravni velikosti, naravni napetosti, v naravnih zvezah, medtem ko Dostojevski zdrži takšen realizem še z grotesknim in fantastičnim. Razloček med njima izvira iz različnega umevanja sveta in iz duševnih moči, ki prevladujejo pri enem in pri drugem. Pri realistu Tolstoj "razum ... čustvo in domišljijo smiselno obvladuje in razpredeljuje", zaradi česar Tolstoj in realist njegovega kova sploh "oblikuje v mejah vnanje resničnosti, v soglasju z realnim svetom", življenje predstavi "takorekoč v naravni velikosti, v naravnem tempu in ritmu, v naravni napetosti, v naravno velikih in naravno razporejenih ljudeh, v naravnih situacijah in v naravnem odnosu do prirode". Dostojevski ravna tudi drugače, pogostoma namreč prepušča premoč domišljiji, fantastiki, ki daleč presega faktografsko gmoto in je bolj ali manj čista, očarljiva igra duha.²²

Pisanje Dostojevskega je tudi podlaga za sintagmo "simbolični realizem" ter za realista v "višjem pomenu", ki z življenjem ne ravna "kakor fotograf niti kakor mnogi romantiki, ki ga pačijo". Njegova snov je aktualnost, vendar jo intuicija predeluje toliko časa, "da postane bolj realna, kakor je v dejanskem življenju", in je način, s katerim pride umetnik "per realia ad realiora".²³ Evgen Spektorski pa loči "zagrešeni" realizem Balzaca in Zolaja od pravega, kakršen je po njegovem le realizem Dostojevskega. Francozoma pa tudi Levu Tolstoj očitata, da obožujeta fakt, dejstvo "kot edino vsebino resnice", prisegajo torej na pozitivistično resnico, medtem ko temelji realizem Dostojevskega na "neomajni veri v objektivno resnico", na "metafizičnem patosu". Pri Francozih, Tolstoj in tudi Turgenjevu ima svet svoje zakone, pri Dostojevskem pa svetu "vlada Bog in Njega zakoni"; tam determinizem, po katerem dobro in zlo temeljita v naravi in človekovi nesvobodi, pri Dostojevskem pa človek svobodno odloča o vsem in ravna po zakonih krščanskega dualizma.

Pri Dostojevskem temelji vsa teorija realizma na zahtevi po "resnici" (pravdi) v onem dvojnem ontološkem in etičnem smislu, kakor ga ima ta beseda v ruščini. Medtem ko je Tolstoj ves pogreznjen v življenje iskal izhoda iz njega, je premišljeval Dostojevski o življenju z vzvišenega stališča one Resnice, ki jo je našel v krščanskem idealizmu.

Dostojevski ni posnemovalni ali takšen realist, ki si sicer prizadeva gledati človeka in razmere naravnost v oči, pa se zagledanega ustraši, ampak je "idealistični realist":

Idealistični realizem motri življenje z višine. Odtod se mu odpirajo tako široki razgledi, da se prične raz nje ustroj stvarstva in metafizični pomen vesolja ... Resnično veliki so samo pisatelji, ki se povzpno do te višine. Le nje moremo označiti kot pristne

21 Srečko Kosovel, *Kritika, gibalo življenja in umetnosti*. Zbrano delo III. Ljubljana 1977. - *Dve knjigi "Splošne knjižnice"*: Tolstoj, Kreutzerjeva sonata, Andrejev, Črne maske. Prav tam.

22 Josip Vidmar, Ivan Prijatelj, *Predhodniki in idejni utemeljitelji ruskega realizma*. Kritika 1925.

23 Janko Lavrin, *Dostojevski in moderna umetnost*, LZ 1926.

realiste. In tak je bil predvsem Dostojevski. Zategadelj bo na vekomaj ostal eden največjih učiteljev resničnega realizma v književnosti.

Seveda je tako umevanje življenjskega koncepta Dostojevskega močno ideologizirano, njegov literarni realizem pa proglašen za svojevrsten krščanski, mistični obred, pa čeprav je znano tudi njegovo stališče, da je religija nujni pogoj npravnosti. Ta pogoj zavrne tedaj le Josip Vidmar.²⁴ Sicer pa se slovenska filozofska kritika ogiba njegovih pogledov na religijo. Predvsem molčijo katoliški filozofi, nemara zato, ker bi kljub zanje ugodnemu religioznemu pogojevanju npravnosti morali z njim polemizirati zaradi njegove filozofije zgodovine krščanstva (Veliki Inkvizitor!) in zaradi njegove rusko-pravoslavne mesijanske ideje o kulturni prenovi človeštva.

Eden največjih slovenskih kritikov dvajsetega stoletja, Josip Vidmar, preizkuša ob ruski predoktobrski literaturi tudi razmerja umetnost pa svetovni nazor, umetnost pa morala in podobna. V letih 1920-1922 preučuje svetovni in moralni nazor Tolstoja, Andrejeva, Čehova in Dmitrija Merežkovskega ter vpliv nazora na besedno umetnino.²⁵ Ko ima literarno delo Čehova tudi za izraz pozitivističnega nazora, "andrejevsko grozo" tudi in predvsem za izraz svetovnega nazora Andrejeva, zagotavlja, da "tvorijo najvišjo možno vsebino umetnosti" razpoloženja, ki so že odvod nazora. Umetniško so produktivna seveda zgolj temeljna čustva / razpoloženja, ta so namreč prava življenjska resničnost, medtem ko "preveč intelektualski način opazovanja" zgolj pogloblja prepada med čustvi in možnostjo, da se izoblikujejo v umetnino. Razum in nazor sicer sodelujeta pri oblikovanju epskih in dramskih likov, kadar pa jih oblikujeta predvsem sama, jih izrineta iz območja prave umetnosti.

Razmerje med umetnostjo in nazorom preišča torej tako, da se vprašuje o naravi in posledicah nazorskih navdihov. Ob Bratih Karamazovih dokazuje npr., da je Dostojevski idejni pisatelj in pri vsej svoji veličini zato vendarle tudi opomin, da idejni navdih nikdar ne doseže kakovosti čistega umetniškega navdih, ker še tako spretni ideolog, ki vsiljuje in dokazuje svojo oceno življenjskega pojava, tega ne more napraviti tako živo kakor nekdo, ki naravnost pokaže: takole sem občutil svet, takšno je življenje, takšen sem človek. In ko sooča Leva Tolstoja in Dostojevskega s Čehovom, ugotavlja, da sta do svojih oseb nazorsko večkrat pristranska, medtem ko je Čehov pozitiven pozitivist ali čisti "verniki življenja", je dramatik, ki oseb ne prikazuje "ne v bengalsčini in ne v reflektorski razsvetljavi idej", ampak zgolj po njihovi naravi.²⁶

Ob teh klasikih se vprašuje tudi o razmerju med umetnostjo in moralo ter sklepa, da ima umetnost svojo posebno moralo, s katero počlovečuje. Sprejema misel Tolstoja in Andrejeva, da je človek po bistvu dobro bitje, da po Tolstoju "ni ne zver ne angel, temveč angel, ki se poraja iz zveri", sprejema torej moralno dialektiko, po kateri je "človeško življenje porajanje, je rast njegovega duhovnega bitja, razumne ljubezni, boga - v človeku samem" in da prav umetnost kot neizogibni človekov izdelek dokazuje njegov etični vzgon. Takšna umetniška morala služi vsemu človeštvu enako, medtem ko ideološke morale umetnost ovirajo in ji največkrat tudi nasprotujejo.

Da sta lepota in etos edina prava "koristi" umetnosti, si Vidmar potrdi tudi s prevodom dialoga *Mozart in Salieri* A. S. Puškina. Ta dialog namreč pove, da umetnik ustvarja po zakonih umetnosti le, kadar sledi svoji "obsedenosti" / navdihu, in ne po naročilu, pove, da torej umetnost ne koristi v smislu tega in onega nazora, ampak le kot izraz duhovnega in etičnega stremljenja. Koristnosti učinek umetnosti je torej rast iz

24 Kot pod 1.

25 Josip Vidmar, *Svetovni nazor Merežkovskega*. LZ 1920. - *Tolstoj in njegov "krščanski nauk"*. LZ 1921. - *Bogoiskanje Leonida Andrejeva*. LZ 1922.

26 Josip Vidmar, *Čehov, Striček Vanja*. Gledališki list, 1939/1940.

nižje v višjo duhovno in moralno zavest.

Kakor o ruski klasični, se obe desetletji vrstijo razgledi in eseji tudi o posameznikih in smereh rusko-sovjetske literature.

Med posamezniki so v ospredju imažinist Sergej Jesenin, futurist Vladimir Majakovski ter Maksim Gorki, vsak po svoje predstavnik ruske revolucijske književnosti.

Jesenin je pravzaprav tragični pesnik, saj ga ruska vas po revoluciji sprejema kot tujca, prepeva pa pesmi boljševiškega pesnika Demjana Bednega. Jesenin je vsekakor pripravljen prepustiti "vso dušo maju in oktobru, /a lire svoje vam ne izročim", se pravi, da bi revoluciji hotel služiti s pesmijo o harmoniji in ljubezni na ruski vasi, ne bi pa upesnjeval politične tematike sovražstva in upora.²⁷

Jeseninova pesnitev *Inonija* (1919) je poskus najti v revoluciji ostvaritev svojega vaškega ideala in je hkrati kmečka protiutež Blokovi pesnitvi *Dvanajsterica* (1919) (slovenski prevod 1929).²⁸ Ker ga vas odbije, industrializacije pa ne more opevati, postane poleg Borisa Pasternaka središčna osebnost imažinistov, a brez puhlih slikovnih ozaljškov, brez sentimentalnega kupa slik in primer brez notranje vsebine, medtem ko je Pasternakova tedanja poezija nekakšen "kinematograf, uklenjen v strogo, skoro klasično obliko".²⁹

Jeseninova pesem *Pismo materi* (prevod Klopčič, LZ 1939) odmeva v Kajuhovi *Kje si, mati?* Motiv o ločenosti, pomisel na morebitno smrt, dikcija in ritem obeh se precej prekrivajo:

Jesenin: "Predraga mati moja, si še živa?"

Kajuh: "Te morda v Šleziji je glad izžel?"

Razloček pa je v temeljnem sporočilu: Jesenin ji sporoča, naj ni zaskrbljena, ker so se mu podrli mladostni ideali, Kajuh pa ji sporoča svojo upornost in svetlo perspektivo: "A želel bi, da ne utihne prej mi glas, dokler ti ne porečem: Glej, ta svet je tudi zate!"

Komisar za ljudsko prosveto Lunčarski ocenjuje tedaj Jeseninov samomor kot znamenje, "simbol duhovnega propada" ruskih intelektualcev in uvede za splošnejši pojav, ki mu podleže tudi Majakovski, ironični izraz "jeseninščina".³⁰

O *Majakovskem* pišejo Slovenci razmeroma manj, kakor o Jesninu. Dokaj izčrpno pa predstavi Bratko Kreft njegovo futuristično poetiko, glavne motive in idejno protimarinetijevsko usmerjeni futurizem.³¹ O njegovi "poeziji s tendenco" piše tudi Janko Lavrin.³²

Načela Majakovskega "Kako se delajo pesmi" pa dobijo Slovenci v članku *Misli Vladimirja Majakovskega* J. Rusa,³³ torej z dvajsetletno zamudo. Njegova poetika pravi, da je revolucija vrgla v ospredje grobi jezik množic, žargon iz predmestij je vdrl na glavne ulice, nežno šepetanje po kavarnah je strto. V poeziji je uvesti potemtakem to "novo obliko jezika". Amfibrah je izgubil svojo ceno, "ne poznam ne jambov, ne trohejev, nikdar jih nisem razlikoval in jih nikoli ne bom". Rabiti je zatorej "krik namesto napeva, grmenje bobnov namesto uspavanke".

Kakšno strahotno nasprotje npr. stališču starejšega Konstantina Dimitrijeviča *Bajmonta*, ki leta 1929 predava v Ruski matici v Ljubljani in recitira svoje pesmi v Ljubljanskem gledališču, nasprotje s pesnikom, ki vpliva že na ruske simboliste s

27 Mile Klopčič, *Sovjetska Rusija*. LZ 1928.

28 Janko Lavrin, *Sergej Jesenin*. Študija o ruski revolucionarni književnosti. MP 1936/1937.

29 Mirko Javornik, *O strujah v sodobni ruski literaturi*. MP 1930.

30 Tone Krošl, *Sergij Jesenin*. MP 1930/1931.

31 Bratko Kreft, *Fragment o Majakovskem*. Književnost 1934.

32 Janko Lavrin, *Poezije ruske revolucije*. MP 1940/1941.

33 Jože Rus, *Misli Vladimirja Majakovskega*. Sod. 1940.

teorijo zvoka, naj pesnik skrivnostne glasove narave presaja v zvočne čare verza, naj miselne, duhovne, čustvene in druge prvine podreja blagozvočju. Baljmont sporoča slovenskemu poslušalstvu tudi svoje poetiško prepričanje, da je daktil "najbolj skrivnostna stopica", da omogoča "enakomerno lirično čustvovanje" in da je ta stopica skladna z ruskim duhom in jezikom: "Ruska, podzavestno pojoča govorica rabi za vsako logično podčrtano besedo ali sklepno besedo na koncu stavka vedno daktil." Obenem pa vprašuje, "katero stopico smatrajo Slovenci kot najbolj značilno za svoj jezik". Preobraženski ne poroča, ali je dobil odgovor ali ne; vsakršen odgovor bi bil seveda le hipoteza.³⁴

Predstavljeni pa sta radikalno nasprotni poetiki: Baljmont - Majakovski: glasovi narave v verzu - grmenje bobnov; naravni ritem - gneča mestne ulice; zvočna, melodična beseda - groba, hreščeča beseda.

Dosti prepozno pride tudi informacija o ruskih konstruktivistih iz začetka dvajsetih let, namreč spet šele 1940 leta.³⁵ Prepozno zato, ker pri Slovencih pesni konstruktivistično Srečko Kosovel sredi dvajsetih let, približno tedaj, kot Ilja Selvinski (avtor *Uljajeva*, epopeje o kmečki vstaji) in Edvard Bagricki. Lavrin pravi, da je konstruktivizem otrok futurizma. "Toda konstruktivizem poudarja izključno tehniko, ali bolje, konstrukcijo kot takšno in ji podreja vsa druga sredstva. Selvinski organizira svojo pesniško snov tako, da so videti njegovi eksperimenti (zlasti *Ciganske pesmi*) še veliko radikalnejši od futurističnih eksperimentov. Bagricki je subjektivnejši od Selvinskega, pesnik z močno romantično žilo, s katero obravnava nekatere motive iz državljanske vojne, kakor pesem o Opanasu, Zmagovalci itd." Kosovelova tehnopoetika "Integralov" je dovolj analogna konstruktom pesniške snovi Selvinskega, čeprav med njima ni dokazljivih medliterarnih ali drugačnih "korespondenc".

In druge smeri iz dvajsetih let?

Akmeisti so reakcija na ruske simboliste, na ekstatičnost Andrejeva, demonizem Sologubarjeva, okultizem Zinaide Hippius, in poskušajo tega tehnopoetsko združiti z radikalizmom v sintezo ali v "novi realizem". Gumiljov, Mandelstam, Ana Ahmatova so torej reakcija na izraske skrajnosti simbolizma.

"*Proletkult*" ali "monumentalno proletarsko umetnost" - predstavljata deloma tudi Majakovski in Aleksej Tolstoj, ki uporablja tudi sintagmo "monumentalni realizem". Proletkultu se upira zlasti Lev Trocki, med drugim mu ugovarja z mislijo, da na račun novega ne gre pozabljati na klasično umetniško literaturo, ampak jo je nujno "kritično prisvajati".

Novo realistično prozo pišejo tedaj "popučiki" Romanov, Nikitin, Zejfulina, Ivanov, Gladkov in drugi. Ko ti ne omejujejo stvarnosti, jo nekateri prepletajo s fantastiko in videnji, zlasti Remizov in Zamjatin stvarnemu dodajata izpesnjeno. Novorealisti v glavnem ohranjajo stvariteljsko subjektivnost. Njihovo središče je nemara Leonid Leonov z romanom *Jazbeci* (*Barsuki*). Leonov ima nekaj po Dostojevskem, vendar mu posameznik komaj še kaj pomeni v strogem teku vseh stvari in družbe. Njegovo težišče ni na psihološki analizi posameznika, ampak na duševnih dramah mnogih ali množice. Franceta Koblarja spominja v neki pomembni točki na Reymontove *Kmete*: v njih "je pri vsem strastnem materializmu Bog blizu, v ruskih Jazbecih pa je kmečki veri daleč in molči".³⁶

V Sloveniji je precej znan tudi Ilja Erenburg, čigar konstruktivistična proza *Mercure de Russie* (LZ 1925) je najbrž okrepila eno od tematskih plasti Kosovelovih

34 Nikolaj Preobraženski, *Konstantin Dimitrijevič Baljmont*. DS 1929.

35 Kot pod 32.

36 France Koblar, *Leonid Leonov, Jazbeci*. DS 1927.

"konstruktov" ali "integralov", vplivala pa nemara tudi na njihovo obliko. Erenburg je znan tudi po članku *Fašizem med francoskimi pisatelji*³⁷ in po nekaterih zapisih o njem. V njegovo bližino spadajo še Izak Babelj, Boris Piljnak, Aleksander Fadjejev in Fjodor Gladkov, čigar roman *Cement* izvabi daljše in krajše analize.³⁸

Slovinci so kmalu opozorjeni tudi na "kozaško epopejo Tihi Don" Mihaila Šolohova (Književnost 1933), Vera Šermazanova pa objavi *Dva prizora iz Preorane ledine* (LZ 1939), prizor, kako Nikita Hoprov roti kulake, naj končajo upor proti sovjetski oblasti, in prizor, kako kulak Polovcev ubije njega in njegovo ženo s sekiro. Realistično popisane strasti v dramatičnih dogodkih kolektivizacije predstavijo Šolohova kot psihološko in stilno pomembnega umetnika.

In *Maksim Gorki*? Slovenci ga poznajo že od konca 19. stoletja, našem obdobju pa močno odmeva njegova razlag socialističnega realizma.

Ob 45. obletnici njegovega vstopa v literaturo opiše Josip Vidmar svoje prvo srečanje z njim, z njegovo črtico Človek. Pravi, da ga je ta himna človeku slovesno presunila in mu pomagala "do prvega in osnovnega, veselja in bolečine polnega stika z življenjem, s smrtjo in z vso to nerazumljivo stvarjo, ki je človeško življenje."³⁹ Ob smrti pa Gorkega označi za "talent", čigar življenjsko čustvo je manj elementarno, umetniški vzgon manj silen, kakor pri nekaterih ruskih klasikih, saj ga pri oblikovanju človeških usod vodi "tudi socialno kritična misel in socialno sočutje, vodi in omejuje". Šteje ga za prvega predstavnika "bodrega pozitivizma" ali nazora, da je človeku prav zaradi smrtnosti "živeti lepo, pogumno in bodro". Gorki je vzel rusko literaturo z meščanskih in gosposkih prizorišč in jo spustil v proletarski milje in še dalje "na dno". Postal je inspirator in organizator nove ruske literature ter jo rešil ozkih ideoloških spon, ko je opozoril na dragoceno tradicijo starejše ruske literature.⁴⁰

Leta 1934 se zgodi moskovski kongres ruskih pisateljev.

Bratko Kreft opiše ta kongres kot dogodek, ki naj bi spravil dotlej različne literarne tokove v SSSR in kot edino merilo postavil "idejno in umetniško vrednost besedila". Zlasti Gorki naj bi s poudarkom na Shakespearu in na ruski klasični literaturi zavrnil vsakršno šabloniziranje epskega in dramskega junaka, zlasti "vsestransko dobrega" junaka. Po Gorkem bodi glavni junak "človek, ki so ga organizirali procesi dela" in ki tudi delo napravi lažje, "ga dvigne do stopnje umetnosti". Kreft navaja tudi stališče Buharina in sklepa, da se je ob prisotnosti številnih zahodnoevropskih pisateljev zgodilo nekaj resnično pomembnega za književnost. Kreft ni vedel, da je novi realizem krstil Stalin že leta 1932, pisatelju dal ime "inženir duš", tudi ne, kaj je takoj po kongresu zadelo Buharina.⁴¹

Jurij Oleša na kongresu še lahko vztraja pri epskem in dramskem junaku kot breznu dobrega in slabega, tedaj še lahko izjavlja, da bi se lagal, če bi šel v tovarno in pisal o delu, saj to ne bi bila snov, "ki bi izhajala iz moje krvi", torej ne bi pisal iz pristnega navdiha, ampak bi si le izmišljal, saj mu je težko "razumeti tip delavca, tip junaka - borca". Buharin tukaj še lahko vztraja pri umetniški kakovosti in zavrača napake proletarskega pesništva, papirnato razreševanje vprašanj živega človeka, ugovarja črno-beli tehniki in brani literaturo, ki izraža človekova nasprotja, notranje konflikte, tragiko, poraze in zmagoslavja ter za vzor nove literature postavlja Fausta ali dramo "titanske ustvarjalne borbe človeštva, ki odpira v zaključnem aktu pogled v

37 Ilja Erenburg, *Fašizem med francoskimi pisatelji*. Književnost 1934.

38 France Koblar, *Fjodor Gladkov, Cement*. DS 1929. - Mirko Javornik, *O strujah v sodobni ruski prozi*. MP 1930. - Boris Zihel, *Nova ruska proza*. Književnost 1933.

39 Josip Vidmar, *Iz dnevnika IV*. MP 1931/1932.

40 Josip Vidmar, *Maksim Gorkij*. Sod. 1936.

41 Bratko Kreft, *Kongres ruskih pisateljev*. LZ 1934.

velikansko gradbeno delo bodočnosti".⁴² Zdaj tudi že lahko trdi, da noben pisatelj ne more postati malik, tudi npr. "klasik sovjetske poezije" Majakovski ne more, ki ga sicer "visoko ceni(m)". Skratka, nič hudega sluteč zavrača vsakršno "agitko", kakor jo načrtujejo soc-realisti, in se poteguje za "kakovost pesniške proizvodnje".⁴³

Gorkega *Govor o literaturi* na tem kongresu pa objavi Ljubljanski zvon šele 1937.⁴⁴ Gorki priznava kritični realizem za nazaj, ne pa tudi za naprej, češ da ne more vzgajati individualnosti, kar je izrecna naloga novega socialističnega realizma, ki upošteva tudi "tretjo resničnost, resničnost prihodnosti", ali človeka, kakršen bo v moralno uravnoteženi družbi; priznava torej metodo, ki združuje realizem in "revolucionarno romantiko", je poseben patos in ton o "rasti novega človeka" in opisuje življenje predvsem kot dejavnost, kot razvoj osebnih sposobnosti za končno zmago nad naravo. Slovenski pisatelj zve tudi za njegove težke besede o Dostojevskem, češ da je našel resnico "v zverskem, živalskem načelu človeka, in našel je ni, da bi jo ovrgel, temveč da bi jo opravičil". Z *Zaključno besedo* Gorkega na kongresu, v kateri odklanja hiberbolizem Majakovskega in se zavzame za tragično literaturo, kakršna je ona antičnih tragedov, češ da "vstopamo v dobo velikanske tragike".⁴⁵ O tej kar preroški napovedi tragične dobe in tragične literature pa se Slovenci tedaj ne seznani.

Iz opisov soc-realizma je razvidna nevarnost, da človeka bolj mistificira, kakor ga vsestransko razkriva, ga romantično poveličuje, heroizira ter njegova "brezna" zabrisuje s socialnim idealom, z utopijo o njem in družbi. Prav pozitivno ga vrednoti le Boris Zihlerl v eseju *O novem realizmu*.⁴⁶

V tridesetih letih se pojavijo tudi imena nekdanjega Opojaza, ruske formalistične šole. Iz slovaške revije *Slovanské Pohl'ady* prevede Bogomir Fatur študijo Borisa Eichenbauma *Pisateljski obraz Maksima Gorkega*.⁴⁷

V študiji *Historizem v literarni zgodovini in njegovi nasprotniki* navaja Anton Ocvirk še imena Viktor Šklovski, Osip Brik, Viktor Žirmunski in Viktor Vinogradov, mimo njih pa še Poljaka Romana Ingardna. Skupno tezo ruske formalistične šole povzema z besedami: besedna umetnina je le oblikovni, stilni, tehnično arhitektonski problem, zaradi česar je predmet literarne zgodovine razvoj oblik in slogov. Oblika je izhodišče literarne zgodovine, ker je pesem stvar besedne ustvarjalnosti, izvirna torej le kot tehnična novost, tehnična enkratnost.⁴⁸

V znanost o slovenskem verzu med tujci prvi vreže brazdo ruski emigrant A. V. Isačenko s knjigo *Slovenski verz*.⁴⁹ Medtem ko svojo formalistično metodo oslanja predvsem na češko formalno šolo (Roman Jakobson, Jan Mukařovský), omenja iz druge generacije ruskih formalistov Borisa Tomaševskega. Isačenko raziskuje zlasti razmerje med ritmom in metrom, deloma tudi v duhu Župančičevega eseja *Ritem in metrum* (1917), ki je v skladu z rusko in češko formalistično šolo. V poglavjih *Metrum* kot osnova ritma, *Ritem* kot kršenje metra, *Beseda ritem*, *Ritmična analiza pesniškega jezika*, *Trozložna merila* dokazuje produktivna razmerja med ritmom in metrom.

42 V. Angeljev, *Pota nove ruske literature*, Sod. 1935.

43 Buharinova sklepna beseda. LZ 1935.

44 Maksim Gorki, *Govor o literaturi*. LZ 1937.

45 Maksim Gorki, *O literaturi*. Ljubljana 1952.

46 Boris Zihlerl, *O novem realizmu*. Sod. 1941.

47 Boris Eichenbaum, *Pisateljski obraz Maksima Gorkega*. Sod. 1935.

48 Anton Ocvirk, *Historizem v literaturi in njegovi nasprotniki*. LZ 1938.

49 A. V. Isačenko, *Slovenski verz*. Ljubljana 1939.