

Franc Zadravec

Oktobrska revolucija in slovenski književniki

Oktobrska revolucija je kot silovit uvod iz kapitalistične v socialistično družbeno obliko učinkovala na tedanjo evropsko zavest močno evokativno. Kot družbenoetična in duhovna energija je številne umetniške duhove potegnila za seboj, ali pa jih je izzvala proti sebi. In naslov zastavlja vprašanje, kako so na revolucijski dogodek in njegovo idejo odgovarjali slovenski književniki. Na tem mestu ni mogoče navajati vsega ustreznega gradiva niti vseh imen, ki jim je Oktober narekoval kak motiv ali jim začrtal smer za prihodnost. Pomudili se bomo samo pri glavnih nosilcih odmeva in pri glavnih rezultatih in oblikah leposlovne dejavnosti, kolikor jo je mogoče navezovati na to zgodovinsko ozadje. Razumljivo je, da so književniki pobude sprejemali in zavračali v skladu s svojimi družbenimi nazori in v zvezi s slovenskimi družbenimi razmerami. Znano je, da so meščanske stranke Oktober zavrnile in da socialna demokracija, ki bi po vsej logiki morala videti v Oktobru del lastne zmage, te ni videla. Ravno tako je znano, da je bil en del sociološke publicistike progresiven, da je Ivan Cankar z družbenorevolucionarno plastjo svojega leposlovja pripravil bogato osnovo za nadaljnjo rast takega leposlovja, da je bilo med številnimi književniki močno razvito nacionalno občutje, znani so upori slovenskih vojakov v Avstriji in vzbujenost vaškega proletariata v vzhodni Sloveniji takoj po vojni. Vse to je bilo domače idejno in psihološko gradivo, na katerega se je toliko lažje cepila ideja o »svetovni revoluciji«, ki se je iz Rusije prebila v Srednjo Evropo.

Oktobrska revolucija je v leposlovje pomagala vzdigniti visok val socialnih motivov tako v Sloveniji kot v vsej srednji Evropi. Pri slovenskih pesnikih je okreplila interes za tuje uporniške pesniške koncepte in jih pripravila, da so iz njih tudi prevajali. To pa pomeni, da se pri naslovni temi ni mogoče omejiti le na leposlovne motive, ki so neposredni dialogi z revolucijo, ampak je treba vsaj za prvo polovico dvajsetih let upoštevati obseg in moč socialne tematike sploh. Toda nič manj ni treba misliti še na eno tematsko plast. Kot izreden zgodovinski dogodek, ki je stopnjeval misel o družbeno osvobojenem človeku, je oktobrska revolucija morala v narodu, ki je žejal po nacionalni svobodi, krepiti tudi osvobodilni vzgon, pri njegovih gorečih nacionalistih pa zaradi internacionalistične ideje zbuditi odpor.

Pisateljem, ki so hoteli bojvniško nastopiti za nov družbeni ideal, je oktobrska revolucija začrtala nedvoumno nalogo: odkrivati humano vlogo posameznika v skupnosti in pravice obeh uskladiti; osebnost osvoboditi v množici in množico osvoboditi od kulta osebnosti in od kulta razredne osebnosti. Ko so se odločali o tem važnem vprašanju, so se slovenski pisatelji, kot bo razvidno, razšli v dve smeri.

Dialoge posameznikov z oktobrskimi idejami je najti v Sloveniji v vseh treh literarnih zvrsteh in tudi v literarni publicistiki. Ti dialogi se delijo na dva ča-

sovna vala. Prvi val je trajal do leta 1921, do obznane in do zakona o zaščiti države, do tedaj, doklej je književnik mogel svobodno izraziti tudi svoj »za« revolucijo. Drugi val je trajal do šestojanuarske diktature, ko je revolucijska misel v literaturi vznikala in tlela sicer naprej, vendar v skrajno blokiranem položaju. Mikavno bi bilo ozreti se tudi na leposlovje v tridesetih letih, toliko prej, ker zlasti marksistično usmerjeni književniki tedaj niso prikrivali, da so črpali moč iz misli na sovjetski socializem. Res pa je, da oktobrska revolucija pisateljev v tridesetih letih več ni razgibavala kot neposreden, živ časovni ton ali kot neposredno valoveča duhovna in etična energija. Zdaj je živela v Sloveniji le še njena »metafizična oblika«, to je marksistična socialistična ideja. Ta je zmeroma bolj osvajala prozo in dramatiko. Z drugo besedo: medtem ko je bil slovenski književnik v prvem porevolucijskem desetletju za socialistično idejo bolj emocionalno zavzet in si je njegova revolucijska izpoved poiskala predvsem krajših oblik, zlasti verz in pesem, je v tridesetih letih moral revolucijo graditi iz domačega družbenega gradiva in prostora in jo pripravljati na podlagi lastne zgodovine. In iz te naloge in zgodovinske načrtnosti je poleg drugih dejavnikov, nastal premik v kvantiteti literarnih zvrsti, proza in dramatika sta revolucijsko liriko zdaj močno prerasli. To sicer ne pomeni, da književnost dvajsetih let revolucije ni pripravljala, pomeni le, da je bila ta priprava bolj liriska, druga pa bolj ideološko sistematična. Zgornji naslov zato upravičeno zajema odgovore slovenskih književnikov na socialistično idejo le v prvem porevolucijskem desetletju.

I

V ozračju splošnega narodnoosvobodilnega zagona po letu 1918 ni moglo nikogar presenetiti, da je slovenski književnik revolucijo prej pozdravil kakor pa jo odklonil.

Prvi leposlovni motiv, ki ga je mogoče imeti za dialog slovenskega razumnika z ruskim dogodkom, je bil prevod pesmi *Vstaja* Valerija Brjusova. Prevod te pesmi, ki jo je Brjusov napisal ob ruski meščanski revoluciji 1905, je oskrbel literarni zgodovinar Ivan Prijatelj in ga objavil v marčni številki Ljubljanskega zvana 1918. Motiv »revolucijskih bobnov« in podoba navaljujoče množice sta dovolj nazorno približala to, kar se je zgodilo v ruski družbi 1917, da je namreč napočil čas, ko se bo individualizem moral umikati načelom skupnosti.

Na zanimiv način so sprejeli revolucijo slovenski književniki, ki so ji bili pri-
sotni iz oči v oči in so se vrnili v Slovenijo do leta 1920.

Januarja 1919 se je vrnil iz Moskve pesnik Pavel Golia. Februarja je objavil v Ljubljanskem zvonu *Pesem poljan*, marca pa članek *Igor Severjanin in še kaj*. Ta prispevka sta bila prvo slovensko literarno gradivo, ki je nastalo v središču ruske revolucije, v Moskvi. *Pesem poljan* je Golia prinesel namreč iz Moskve, kjer jo je objavil v tedniku *Vsemirnaja revolucija* 1918. Če kakšen podatek ne bo povedal drugače, je bila *Pesem poljan* prva slovenska pesem, ki je pognala iz živega ritma oktobrske revolucije. Po estetskih lastnostih nesporna, ocenjuje ta pesem revolucijo kot delo »prarazuma«, kot »luč« in »pulz kulture« in še kot »epoh pomlad«. Bržkone bi se motil in bi ne videl pomenkega dna teh simbolov, kdor bi mislil, da je Golia revolucijo z njimi mitiziral, podobno kot ruski pesnik Razumihin, ki jo je izenačeval z »Absolut-

nim«. V njej je videl le ustvarjalno dialektiko in svetovno zakonitost. Zato je pesniško simboliko, za katero je čutiti kajpada globoko družbenoetično vsebino, hotel tudi konkretizirati:

Nalij bokal!
In pij! Iztok
je dal signal.

Četrty del pesnitve dokazuje, da si je po tihem želel, naj bi revolucijska iskra preskočila tudi v njegovo domovino. V članku Igor Severjanin in še kaj pa je med drugim popisal težnje ruskih futuristov in njihovo vlogo in ceno po Oktobru, hkrati pa vedel povedati, da so boljševiki izdajali dela ruskih klasikov od Puškina naprej in da so bile te knjige »zelo poceni«. Ta podatek je bil prvi resen opomin za tiste Slovence, ki so ruskim boljševikom začeli odrekati smisel za kulturo in umetnost. Da je Golia leta 1919 še dosti mislil na vrednost ruskega dogodka, dokazuje tudi njegovo *Pismo v Dobrudžo*, ki ga je objavil v Slovenskem Narodu za konec leta. V njem je najprej obsodil tiste Slovence, ki so se pridruževali ruskim kontrarevolucionarjem, nato pa je pobjagrovil padle tovariše v Dobrudži z besedami, ki so v tedanjih slovenskih razmerah povelečevale Oktober:

Naj vam ne bo dolgčas po domači zemlji. Pri nas je sedaj pusto in hladno, nad vašimi grobovi pa se sliši prhutanje mogočnih kril velikega in svobodnega ruskega duha.

Golia je bil med slovenskimi književniki prvi neposredni in pomembni znanilec »Iztoka«, in trditi je mogoče, da slovensko leposlovje v dvajsetih letih ni dalo nobenega revolucionarnega besedila, ki bi estetsko in idejno preseгло njegovo Pesem poljan.

Za Golio se je vrnil iz Rusije Josip Vidmar. Ta se ni spuščal v revolucijsko tematiko. Vplivu Oktobra in njegovim simpatijam zanj pa je pripisati, da je ta tedaj protistrankarski razumnik v začetku leta 1920 sodeloval v Naših zapisih Lemeževe, to je komunistične redakcije. Za njim se je vrnil Vojeslav Molé in spomladi 1920 izdal pesniško zbirko *Tristia ex Siberia*. Tisti, ki so pričakovali, da jih bo Molé presenetil s prodorno podobo revolucije v Sibiriji, so knjigo odlagali razočarani. V njej sicer je nekaj revolucijskih motivov. Toda novoklasik Molé, ki ga aktualne družbene teme v pesmi tudi prej niso zanimale, je videl v revoluciji le »krvavi kaos« in v marksistični ideji o svobodi, kot se je začela oblikovati iz proletarske revolucije, le »prazno teorijo« (V tajgi, Svoboda).

Ta ruska skupina slovenskih književnikov v naslednjem desetletju ni objavila ničesar, kar bi se vezalo na doživljajske osnove revolucijskih dni, Molé se je posej ukvarjal predvsem z umetnostno zgodovino. Golie in Vidmarja revolucija ni toliko prevzela in do dna pretresla, da bi se jima spremenila v generalni navdih ali da bi odločala pri prvem v poeziji in dramatik, pri drugem pa v literarni teoriji in kritiki. I v a n V u k se je kot četrti član ruske skupine vrnil šele leta 1922.

Podobno kot Golia in Molé, ki sta stala z ocenami Oktobra na dveh nasprotnih bregovih, so se polarizirali tudi književniki, ki se med revolucijo niso vojevali v območjih ruske fronte oziroma v Rusiji, ali pa so živeli v Sloveniji.

Nimamo podatkov, da bi o Oktobru pisal I v a n C a n k a r. Toda svoj socialni program, s katerim je nasprotoval Tavčarjevemu liberalizmu, je v tržaškem predavanju Očiščenje in pomlajenje in v repliki Antonu Kristanu na to predavanje

tako izostril, da pri tem bržkone ni mogoče odmisлити ruskega revolucijskega ozadja. Zdaj je Cankar zavrnil slovensko socialnodemokratsko stranko kot organizacijo, ki se ni znala zasidrati v proletariatu. Zdaj je terjal »vtelesenje socialističnih idej« in spregovoril o »mladih socialistih«, od katerih si je obetal preusmeritev stranke. In zdaj je slovensko narodno vprašanje najtesneje povezal s socialnim. Ko je govoril o jugoslovanski državi, je menil, da bi »organizirano delavstvo na slovenskem jugu« moralo biti »pripravljeno na vse«, toliko bolj, ker se je po njegovem nova država postavljala za Slovence tudi kot »krušna stvar«, saj bi se Slovenci v hipu, ko bi se rešili »političnega jerobstva tujcev, odreši(mo)li tudi gospostva tujega kapitala«. Zaradi avstrijskega državnega okvira, v katerem je decembra 1918 umrl, Cankar še ni mogel začeti javnega dialoga z oktobrsko revolucijo. S poudarkom je začrtal le odločilno vlogo proletariata tudi za slovensko narodno osvoboditev in jasno predvidel, da bo socialna demokracija ovirala preboj marksizma v Slovenijo, da bo zavajala v pacifizem in reformizem in da bo to nujno hromilo pisatelje, ki se bodo vezali na njen program. Nekaterim se je kmalu to res tudi zgodilo.

Socialni demokrati so namreč razširjali idejo, da slovenskemu značaju ter gospodarski in kulturni stopnji slovenskega naroda revolucija ne ustreza. In celo Demokracija, ki so jo urejali in polnili mladi socialisti, je priporočala kulturno evolucijo namesto proletarske revolucije. Ko je komunizem imela za humanizem, je hkrati trdila, da prekucuhi nimajo pravice, to idejo zlorabiti za »nepotrebno razdejnanje« in za »nekulturne in nehumane svrhe« (*V Ljubljani, 10. junija 1919*). V nasprotju z mladimi socialisti je en del svobodoumnih razumnikov, ki je težil za tem, da uresniči jugoslovansko državo, sicer poudarjal, da je svet zasegla »velika revolucija«. Te pa ni razumel v sociološkem smislu, ampak v nacionalnem. V skladu z nacionalnimi težnjami je za idejo XX. stoletja oklical namreč »demokratizem in nacionalizem«, torej stvar XIX. stoletja (Anton Loboda, *Naše politično življenje do sedaj in v bodoče*, Ljubljanski zvon 1918). Toda čeprav je bila to ideja XIX. stoletja, ideal meščanstva, je v celoti ustrezala krizi slovenskega narodnega vprašanja v prvih povojnih letih. Ta kriza in osvobodilna težnja sta v teh letih navdihnili velik del leposlovja. Številni književniki so vzklicali legendarnega junaka Matijo Gubca in ga v pesmih tematizirali kot simbol upora (Janko Glazer, Rudolf Golouh, Peterlin Petruška; Juš Kozak), eni v nacionalnem smislu, drugi so poudarjali njegovo razredno razsežnost.

Osrednji pesnik, ki revolucije ni doživel sredi nje, vendar jo je intenzivno pesniško interpretiral, je bil v tem prvem časovnem valu Fran Albreht. Urejal je glasilo socialistične mladine Demokracija (1918—1919), Svobodo (1920) in sodeloval v Naših zapiskih Lemeževe redakcije. Prvi val navdušenja med delavskimi publicisti je povzročil, ko je 1919 izdal v prevodu *Slezke pesmi* Petra Bezruča. V Demokraciji je leta 1919 pozdravil zagrebški revolucionarni pisateljski krog, Miroslava Krležo in Avgusta Cesarca, in kot sourednik sodeloval v njuni reviji Plamen. V oktobrski revoluciji je videl izbruh in zmago sile, ki bo v prihodnosti odpravila etično škodljivo meščansko družbo:

Rdeči vihar, ki se je izrväl iz ožganih ruskih step... je razodetje in poslednja vera človeštva, ponižanega na stopnjo brezpravne živali... Nov razred, svež in neoskrunjen od predsodkov, stopa na plan, da vzame v roko usodo človeštva.

Albreht je delal v dveh smereh: kot publicist, ki je hotel iztehtati položaj umetnika v socialistični družbi in v boju zanjo, in kot pesnik, ki je hotel potrditi pripadnost novi družbeni etiki in svojo misel o sodobni poeziji. V članku *Misli k sodobnemu slovstvu* (Naši zapiski 1920) je zapisal, da je oktobrska revolucija začela nov kvaliteten skok v družbenem razvoju, »do absurdnosti pritirani kult osebnosti« je z njo začel propadati in na mestu tega kulta bo stopila skupnostna misel. Boljševizem je etičen, je menil dalje, ker ustvarja okoliščine za to, da se uresniči ideja o mednarodnem bratstvu. To pa pomeni, da mu ustrezajo ideje v sodobnem slovstvu, ki poudarjajo, da umetnost mora biti »puntarska, sodobna in aktualna« in ki pospešujejo razkroj individualistične etike. Ko pa se je Albreht potegoval za nesubjektivistično leposlovje in odklanjal »mekko liriko«, ker po njegovem ni ustrezala »osnovnemu tonu dobe«, po katerem bi umetnost morala prerajati posameznike in celotno družbo, je hkrati odvzel pravico, da bi kdorkoli pesnika vpregel v vsakdanji aktivizem in da bi se umetnost »udinjala kakršnikoli politični struji, idejni špekulaciji ali pa socialno materialnim borbam«.

Zbirko *Pesmi življenja* (1920) je sklenil z mislijo:

Le kdor utone v nas,
v brezimno množico —
bo večno živel:
za eno smrt življenj stotero.

Središče njegove umetnostne ideje pa ni bila toliko skupnost, kolikor posameznik oziroma človek. Človek kot posameznik bi moral doživeti preporod, individualist bi se moral preporoditi v kolektivist. Ta preroditvena volja se je ujela tudi z nekaterimi tokovi tedanjega ekspresionizma, ki Albrehtu ni bil tuj. Vendar Albreht sveta ni maral krojiti po svoji podobi. Spet pa je res, da se niti v pesmih niti v člankih ni odločil za proletarsko revolucijo, ampak je klical personalno renesanso in reetizacijo posameznika. Po letu 1920 je njegovo revolucionarstvo slabilo.

Podobno kot Albreht v Ljubljani, so o razmerju med socialistično idejo in besednim umetnikom razpravljali tudi v Trstu. Jože Pahor je socialistično angažiranega književnika hotel obvarovati pred politizacijo. Tak književnik sicer mora biti glasnik etosa »onih na dnu« in iti skupaj »s tlačenimi in izkoriščanimi« *Socializem in književnost*, Njiva 1919). Toda izražati mora »vse življenje« in ne le eno tendenco v njem.

Albrehtovo pobudo, da naj se posameznik ukloni skupnosti, je najbolj prizadeto zavrnil Miran Jarc. Pobuda, naj bi posameznik odstopil mesto skupnosti, ga je tako prizadela, da je z njo vred zamahnil tudi po pesmi, v kateri je našel takšno misel. Hkrati je odločno zavračal zahteve po bojeviti poeziji, kar pomeni, da se ni strinjal s tistimi, ki so jo hoteli aktualizirati in objektivizirati. Albrehtove izraze »Car Kapital«, »buržuj«, »Prvi maj« in »Rdeči prapor« je zavračal kot izraze, s katerimi si resnična poezija ne zna pomagati. Še bolj se je uprl njegovega idejnemu motivu »Le kdor utone v nas...«, in zagledal v njem recept, ki človeka razoseblja. Spričo takšne nevarnosti je klical, naj se vsa literatura obrne ravno v nasprotno smer, to je od zunaj navznoter, zakaj preporod more priti le iz subjektivnega očiščenja, iz osebne katarze, nikdar pa ga ne bo prinesla nasilna preobrazba družbenih odnosov. Pesniki se morajo zato potegovati za personalno

revolucijo in ne za razredno. Boreč se proti Albrehtu, pa Jarc ni opazil, da tudi Albreht ni bil pravi proletarski revolucionar in da je tudi on sprejemal bolj načelo evolucije in osebnega prerajanja, kakor pa misel, da je novega človeka mogoče izoblikovati le na ruševinah meščanske države.

Ideje oktobrske revolucije so vznemirile tudi katoliške književnike. Nekateri med njimi so spoznali, da slovenski duhovno sterilni klerikalizem ne bo kos, da bi tem idejam preprečil aktiven vstop v slovensko zavest. Ko so se jim upirali, so to delali tako, da so radikalizirali krščansko etiko in terjali religiozno poglobitev. Strah pred proletarsko revolucijo jih je zavezal, da so pretresali dotedanja katoliška politična in kulturna načela. Tega presnavljanja niso mogle zaustaviti še tako negativne ocene boljševikov v tomističnem *Času* in drugod po katoliškem časopisju.

V prvem časovnem valu sta bili zanimivi zlasti stališči *Stanka Majcna* in *Jožeta Pibera*. Majcen seveda ni pridobival za proletarsko revolucijo, pozival pa je, da umetnik mora stati pri delavcu.

...dokler se snuje bodočnost in kuje novi red v tvornicah in kašmah, stoji umetnik pri delavcu. Njegov temperament, njegova naprej hiteča slutnost sta tam, kjer se pripravljata pogibelj kapitalizma in porod socialne družbe (*Umetnik in družba*, DS 1920).

In najsi je Piber v *Majski pesmi* (Novi čas, 1920) poudarjal zgolj krščansko socialna načela — usmiljenost, ljubezen, odpuščanje — je med katoliško mladino, zlasti pa med njenimi voditelji povzročil preplah, ker je Majska pesem bila kljub vsemu refleks »svetovne revolucije« in upor proti kapitalističnemu klerikalizmu v Sloveniji.

Liberalna, nacionalno in celo nacionalistično zavzeta skupina književnikov je poskušala razbliniti vtise, ki so jih napravili v letih 1918—1920 Ivan Cankar, Pavel Golia, Fran Albreht in nekateri drugi domači in tuji pisatelji o revoluciji. Predvsem G. (lonar*), Vladimir Levstik in Ivan Tavčar so od maja 1919 do marca 1920 v Slovenskem narodu storili vse, da bi revolucijo razvrednotili.

Prvi se je oglasil G. z daljšim člankom *Boljševištvu in oblomovstvo* (Sn 1919, št. 115—116). Revolucijo je poskušal razvrednotiti z dokumenti, ki jih je štel za najprepričljivejše, namreč z nihilističnimi epskimi in dramskimi junaki iz ruske klasične literature. Ker je literatura sklenjen in totalen dnevnik, ki si ga pišejo narodi o sebi, je hotel prav po njej dospeti do pravih izhodišč za oktobrsko revolucijo. In kaj je našel? Nič več nič manj kot to, da je oktobrska revolucija bila posledica ruske duševne strukture in sicer njene posebnosti, ki se je tipično izrazila v Oblomovu. »Psihološko je boljševizem pendant oblomovstva,« je G. vzkliknil ob svojem nenavadnem odkritju. Boljševiki hočejo sicer odpraviti »lenobo in apatijo«, ki sta »temeljna poteza ruskega značaja«. Toda naj se še tako upirajo pasivnemu in lenobnemu tipu ruske duše, njihov aktivizem ustreza samo tej duši: revolucionira, podira, hujska, ne priznava ne reda ne avtoritete, oznanja »analfabetskim tolпам« prevratne ideje, v resnici pa ne gradi nič novega. Da bi G. vendarle nekoliko omilil svojo psihološko diagnozo boljševizma, je še navedel, da so naivno rusko dušo zapeljali ruski izgnanci, ki so se na Zahodu

* V članku Pismo uredniku (Sodobnost XVI/1, 1968, str. 109 sl.) domneva in dokazuje Dušan Kermavner, da je članek 'Boljševištvu in oblomovstvo' napisal dr. Joža Glonar.

nasrkali idej nemškega socialnega radikalizma (marksizma). Ko so se vrnili, so »bistveno pripomogli Nemčiji premagati Rusijo na bojiščih in v diplomaciji«. Ko je objokoval takšno rusko »tragedijo«, je G. imel predvsem dvojen namen: da Slovence dokaže, kako je bila revolucija interna stvar ruske duše, in drugič, da ruske revolucije niso izvedli v socialističnem duhu, ampak so »včerajšnji sužnji« postali čez noč »despoti«, čez noč je uzurpirala oblast »vseruska glupost, neizobraženost«. Če bi revolucijo dopustili, bi torej tudi v Sloveniji zavladovala taka »neizobraženost«.

Zvičajno teorijo, da je bila oktobrska revolucija nerazredni in zgolj psihološki pojav, »bolezen ruske duše«, in da nekultivirani delavec ne more postati nič drugega kot despot, zaradi česar se revolucija Slovencev niti ne tiče, niti je, kot kulturno ljudstvo, ne morejo priznati za način, s katerim bi uredili svoje družbene odnose, je potrjeval tudi Vladimir Levstik, ko je leta 1919 komentiral idejno plat romana *Besi*. V *Besih* naj bi Dostojevski pokazal »golo dušo plemena«, ruskega seveda, in opozoril na njeno večno razdvojenost kot na podlago oktobrske revolucije. In kakor njegov zahodnjak Karmazinov, tako so se tudi ruski boljševiki »mednarodno zabaljili« in zavedli Rusijo v »brestlitovsko sramoto«. Levstik je vzdignil iz *Besov* tudi nauk, da družbenokonstruktivnega dejanja ni mogoče izvesti s silo, ampak le tam in tedaj, kjer in kadar zmagata duh in ljubezen. Pacifistična trpljenjska teorija in poudarjanje ljubezni, ki odrešuje — to je bila tedaj Levstikova oblika boja za meščanske reforme. Levstik je videl v *Besih* odrešilni evangelij za Slovence in trdil, da liberalna »Tiskovna zadruga ne bi mogla izdati boljše knjige o primernejšem času, nego je danes prevod tega dokumenta k zgodovini križane Rusije« (*Revolucijski epos Dostojevskega*, Sn 1919, št. 122). Tako razumljeni *Besi* so pri enem delu slovenskih razumnikov izzvali pravcati oddih. Na eni strani so bili uvod k vrednotenju Dostojevskega kot protirevolucionarja, zlasti liberalna inteligenca je videla v tej svetovni leposlovni avtoriteti argument in zadoščenje, da je oktobrsko revolucijo odklanjala. Na drugi strani so katoliški pisatelji hoteli imeti v Dostojevskem veliko oporo za svoj bo-goiskateljski pohod v dvajsetih letih. Eni in drugi so si ga prikrojili in godilo se mu je skoraj podobno kot domačinu Ivanu Cankarju.

Med tedanjimi slovenskimi književniki in celo politikci bo težavno najti nekoga, ki je s tršo ostrino in primitivneje naskočil oktobrsko revolucijo, kot je to opravil Ivan Tavčar. »Ruski boljševizem« ga je presunil toliko bolj dramatično, ker je dobro preštudiral članke v *Naših* zapiskih 1920, v katerih je Miloš Lemež navedel stališče ruskih boljševikov (Lenina) na konferencah v Zimmerwaldu in Kienthalu, da je mogoče socialistično družbo razviti le na ruševinah meščanske države in tako, da se odpravi privatna lastnina. Povod za izbruh pa so mu dale informacije in lastna spoznanja, da se je del slovenskih študentov močno zavzel za marksizem. Morebiti je Tavčar mislil, da bi kot ugleden pisatelj, ki je pravkar izdal romana *Cvetje v jeseni* (1917) in *Visoška kronika* (1919), utegnil vplivneje zaustavljati prodiranje socialistične miselnosti v Slovenijo. Bodi tako ali drugače, v polemiki s študenti se je spustil v odločen razrednoideološki spopad. Trdno je zagovarjal kapitalizem in utemeljeval družbeno razdelitev na delavce in posestnike kot osnovno logiko zgodovine. Egoizem je označil kot vzgon za družbeni napredek in se tako znašel na okopih meščanske sociogogije, ki povečuje individualni uspeh in ga konkurenčno postavlja proti uspehu skupnosti. V tem duhu je slovensko mladino odvrčal od prevratne miselnosti, češ

da je »za mladega človeka silno nevarna«, ker mu zmede možgane. Namesto da bi zanj veljalo edino pomembno sodobno načelo: »Narod je glavno, narod mora večno stati!« — se bo raje predajala zločinstvu proti narodu.

Ce naj se na Slovenskem najprej vse na drobne kosce razbije, če naj se vsem, ki imajo še malo premoženja, vzame zadnji košček kruha, potem bo razbita tudi Slovenija, zavladovalo bo brezdomovinstvo in rabelj s svojo sekiro bo glavni reprezentant Slovenstva (*Komunizem in naša mladina*, Sn 1920, št. 69).

Tavčarjevo nacionalno stališče je bilo v danem zgodovinskem momentu brez dvoma aktualno. Kot družbeni mislec pa se je vendarle zelo slabokrvno in nazadnjaško uprl Ivanu Cankarju in njegovemu socialističnemu programu.

Naštete in druge prvine v slovenski književnosti in književni publicistiki v letih 1918—1920 pričajo, do kakšne mere je Oktober tedaj že odjeknil med našimi književniki in koliko so se revolucijske ideje povezovale tudi z narodnim vprašanjem. Do sporazumno polne besede so prišli progresivni književniki in mladi socialisti, vendar se v glavnem niso odločili za proletarsko revolucijo. Kakor meščanskim svobodoumnikom, je bila tudi njim bližja misel o kulturni evoluciji, le da so za podlago sprejeli oktobrske ideje. Revolucija se je dotaknila tudi katoliških političnih in kulturnih programov in jih deloma radikalizirala. Izzvala pa je tudi duhovno naravnost na stara načela liberalizma, zlasti na gospodarski individualizem.

II

Jugoslovanska meščanska država je z obznano (1920) in zakonom o zaščiti države (1921) poskrbela, da vsa dvajseta leta ni bilo mogoče ustanoviti leposlovnega časopisa, ki bi temeljil na marksistični ideologiji in literarni estetiki in ki bi zbiral okoli sebe marksistične pisatelje in njihove somišljenike. Prežihov Voranc, ki je tedaj delal na Ravnah na Koroškem, je še zlasti hudo občutil pomanjkanje takšnega časopisa, v katerem bi z leposlovno besedo lahko delal »za našo stvar«. Anton Podbevšek se je 1922 sicer poskušal z Rdečim pilotom in zbral okrog sebe skupino progresivnih pesnikov in publicistov, toda po drugi številki ga je prenehal izdajati. Vrh tega ga tudi ni bil marksistično zasnoval. Anton Kristan je v reviji Pod lipo dopuščal sicer različna ideološka stališča, prevladoval pa je vendarle socialnodemokratični reformizem. Tudi revije Mladina ni mogoče imeti za marksistično glasilo, ne glede na to, da je ponekod bolj ali manj odkrito zastopala marksistična načela. Slovenci so imeli samo dve glasili, kjer je do leta 1923 bilo mogoče kolikor toliko neovirano objavljati tudi marksistično zasnovane študije in poglede na literaturo. To sta bili tržaško Delo in tržaški Učiteljski list. V obeh je marksistične poglede na umetnost uvajal Tržačan Vlado Martelanc, ki je imel vsaj posredne stike tudi z Moskvo. Ko so fašisti v Italiji prevzeli oblast, je prenehala tudi ta »zamejska« publicistična možnost.

V takšnih kulturno in politično organizacijskih razmerah ni bilo ravno lahko v literaturi uveljavljati socialistično misel in klicati revolucijo kot »pulz kulture« in kot znanilko »prarazuma«, kot jo je bil napovedal in oznanil Pavel Golia. In vendar politična blokada ni mogla zaustaviti naraščajočega vala socialnih motivov in tudi ne takšnih leposlovnih besedil, v katerih je pisatelj postavljaj razumnika

pred odločitv: ali za socializem ali za meščanski individualizem. Pulz oktobrske revolucije je ostajal navzoč, saj ideje o stvarnem mednarodnem bratstvu v tedanji državno razčetrjeni Sloveniji ni bilo mogoče ilegalizirati, kakor ni bilo mogoče preprečiti zvez med delavstvom in pisatelji in kot v literaturi ni bilo mogoče potišati in omejiti narodne bolečine.

Med pesniki in pisatelji, ki so tudi v takih okoliščinah, ta bolj drugi manj revolucionarno, vztrajali pri socialni in revolucijski tematiki in socialistični ideji oziroma so jo obravnavali tudi z nasprotnega stališča, so opazna zlasti tale imena: Tone Seliškar, Mile Klopčič, Srečko Kosovel, Jože Pahor, Juš Kozak, Ivan Vuk in Prežihov Voranc, Rudolf Golouh, Bratko Kreft in Anton Leskovec.

Tone Seliškar je veljal za dokaj revolucionarnega pesnika, toliko bolj, ker je razen na idejo splošnega bratstva zasidral svojo pesem tudi na trboveljsko rudarsko stvarnost. Njegov tematski objektivizem je požel soglasno priznanje tedanje literarne kritike. Nekateri sodobniki so ta objektivizem čutili kot olajšanje v poeziji, ki je tedaj težila v abstraktno simboliko in duhovnost. Seliškar se je z literarnimi nastopi in delom v delavsko prosvetnem društvu priljubil delavcem, da so organizirali zbiralno akcijo za izdajo zbirke *Trbovlje* (1923). In kako je razumel in upesnil revolucijo? Izrazoma revolucija in revolucionar je dajal večinoma litotičen in nerazredni pomen, enako »prividom«, ki jih je vezal nanju.

Ko je npr. upesnil rudarski pogreb, je v zadnjem verzu sicer poudaril razredno nasprotje: »Zakaj pa vas nikoli ne udari hudič v obraz«, namreč »cilindrov na plešastih glavah«. Toda meje očitkov v *Pogrebu* ni prestopil. Kakor tega, je tudi številne druge revolucionarno zastavljene motive hromil in omejeval njihovo udarnost tako, da je priporočal bratstvo in pomirjenje. Ljudje so se razdružili in razdelili »v same predalčke« oziroma na razrede. Zdaj vsak tak »predalček« terja z veliko začetnico pisano »Pravico«. Toda nasprotje ne bo razrešil boj za »Pravico«, ampak jo bosta dala samo »srce in ljubezen«.

Kako pa to mislite, bratje, s Pravico —
če ste zaklali srce in ljubezen?

Še jasneje je potrdil pacifistično stališče, vero v evolucijo in zmago dobrega v *Pesmi revolucionarjev*. Revolucija, beremo tu, traja že od mističnih časov, »od Kajna sem, od početka gorja«. Kajn je porazil ljubezen in dobroto. Zatorej ne revolucije, ne »morije«, ljubezni in reform je treba tudi današnjemu človeštvu:

Svečeniki smo mi
miru in ljubezni,
prostih ljudi in
popolnih ljudi.

(Pesem revolucionarjev)

Vladimir Premru ga je zato upravičeno imenoval »apostol srca in ljubezni«. Bolj revolucionarno pa je Seliškar ravnal, ko je kritiziral plast proletariata, ki se je podirala sama v sebi, se utapljala v pijanstvu in zato ni bila sposobna, da bi marksizem sprejela in bila dejaven in vpliven nosilec revolucionarne ideologije (*Plačilni dan*).

Leta 1924 je izšla pesniška zbirka Mileta Klopčiča *Plamteči okovi*. Bila je prva in edina slovenska zbirka, posvečena »Spominu Lenina«. Napisal jo je rudarjev sin, dijak, skojevec in kulturni delavec v delavsko prosvetnih druš-

vih v Zasavju. Pesmi so mu pognale takorekoč »iz duše delavstva« in iz razpoloženja, ki je leta 1924 preraslo v trboveljske protiorjunaške demonstracije. Ob oktobrski revoluciji je Klopčič štel komaj dvanajst let. Pesniški navdih mu je zato mogla biti le posredno, skupaj z upornostjo zasavskih rudarjev ter z domačo in nemško delavsko poezijo. Delo, trpljenje, boj, upor in jetnišnica — to so osrednje besede Plamtečih okovov. Pogosto se oglasi v njih tudi idejni motiv špartakovstva, torej neposreden odmev na nemško revolucionarno gibanje. V nasprotju s sočutno socialno poezijo Toneta Seliškarja je bila Klopčičeva pesem evokativna govornica razrednega upornika. Poskušal se je tudi s tipom poezije, v katerem bi združil ljubezen do ženske s socialnimi motivi in z revolucionarno idejo, vendar mu to ni uspelo. Pesnikovo lirsko točko pa je še naprej postavljal v množico, se z njo identificiral in hotel biti njen bard. Vsa ta revolucionarna zagnanost mu je določila tudi sociološko mesto. Medtem ko je Seliškar lahko od leta 1925 poučeval na meščanski šoli v Ljubljani, Albreht pa tajnikoval na pravni fakulteti in urejal Ljubljanski zvon, so njemu vse desetletje onemogočali, da bi končal gimnazijo. To dejstvo najbolj zgovorno dokazuje, kako je oblast čutila in vrednotila njegovo pesniško in politično delo. Klopčič se ni zadovoljil z reetizacijo človeka, ne s »srcem in ljubeznijo« in tudi ne z nasvetom, naj človek utopi svoj mali jaz v skupnosti, torej z nobenim od nedramatičnih osnutkov, ki so jih dajali tedanji pesniki za prerod človeštva. Klical je proletarsko revolucijo in samo v njej videl jamstvo za resničen osebni prepород.

In kako je vrednotil socialistično idejo in se opredeljeval do revolucije Srečko Kosovel?

Okoli leta 1923 je odklanjal tako imenovani »materialistični socializem« in materialistično filozofijo ter se potegoval za »etični socializem«, kot so ga po njegovem učili Kristus, Lev Tolstoj in Tagore. Toda — kot je na nekem mestu pravilno pripomnil Vlado Martelanc — Kosovel pri idealističnem pogledu na družbo ni mogel dolgo vztrajati in tudi ne pri božji zasnovi človeka, s katero je hotel obraniti pravice Slovencev pod italijanskim fašizmom. Začel je nihati med čisto človečansko oziroma personalistično in med proletarsko revolucijo. To dilemo, ki jo je mogoče zasledovati v njegovih člankih od leta 1923 do 1925, je polagoma sprejel tudi v pesem.

Sprva je bil pripravljen v pesmi slaviti vse, kar bi ljudi osvobodilo, tudi nasilnost, torej družbeno revolucijo, če bi preprečila, da bi kdorkoli človeku še lahko grenil življenje in mu odvzemał dostojanstvo. Toda kdaj bi pesnik slavil tako silo? »Toda, dragi, ne sedaj, potem...« (*Revolucija*). In kdaj potem? Ko bi se končala »borba v nas«, ko bi bila končana notranja ali etična revolucija v ljudeh. Zakaj samo ta, je veroval Kosovel, bi lahko preobrazila in počlovečila družbene odnose. Povrh se je ta pesnik toliko zaveroval v dobroto kot temeljno človeško lastnost, da je iz te idealne točke gledal v prihodnost in v njej etično lepo uskladil svet. Tam »na rdeči obali« si bodo vsi ljudje bratje, zato ljudje morajo čakati na »belo bodočnost« (*Oda na bodočnost*). Ko pa mu je romantična iluzija o lepi bodočnosti začela razpadati, je v pesmih svetoval etični pogum in kvietizem:

Trpiš krivico? Trpi jo pogumno!
preizkusi v molku svojo moč.

(Ne toži, drug)

Misel o »močnih dušah« je ponavljal kar naprej (*Ne prosí, brat*), celo v *Rdečem atomu III* je prepričeval, da bo samo »zvezda duše« pokazala pot

k pravemu človeškemu cilju. Še je vztrajal pri tolstojanski trpljenjski filozofiji, naj se človek nasilju ne upira z nasiljem, ampak le s plemenito dušo, z etosom in povečanim spiritualizmom.

Od pesmitizma in od misli, da človeka mora voditi »božje poslanstvo«, je v pesmi *Ne prosí, brat* napravil tudi že korak v levo. Tu je že dovolil upor, vendar z omejitvijo, da je najprej treba ločiti »kdo je naš« in »kdo stopa preko naših bolečin« in šele po tej spoznavni razloki izbrati »upor«. V to koncesivno obliko upornosti spadajo tudi idejni motivi, s katerimi je napovedoval, da se bodo družbene vloge neizogibno zamenjale. Takšni so zlasti nekateri verzi iz *Rdečega atoma* in *Iz cikla Peto nadstropje*. Končno je v nekaj pesmih privolil v družbeno revolucijo in na »krvav« upor:

Podor! Vse do tal in le tako
vstal bo nov tempelj, bleščeč in bogat. (Meditacije II)

In če je treba, prelij svojo kri! (Pravim ti, brat)

Mladi razumnik je naposled odklonil tudi dualistični nazor, saj ga je ta zadrževal na tleh humanistične utopije in romantičnega pomirjanja družbenih napetosti.

V *Pesmi o preobrazbi sveta v Svet* je razmišljal tudi o smislu revolucionarne in kvietistične pesmi in se spraševal, ali je ravnal pravilno, ko je začel vabiti tudi k uporu in ko je opominjal, da »Evropa umira, / Rusija vstaja«. Sklep, ki ga je naredil in z njim zadolžil resničnega pesnika humanista, je bil zanj sicer dramatičen, vendar neizogiben:

Joj, bratje, ste šli skozi
rdečo zarjo krvi?
Joj, vsak mora skozi njo,
joj, bratje in drugovi!

»Vsak mora skozi njo«, kdor hoče resnično preporejati človeka. Iz drugih verzov te pesmi je namreč razvidno, da se je kot graditelj humanističnih odnosov Kosovel znašel v tragičnem protislovju: klical je smrt, da bi človek mogel živeti, sovražil je človeka, ker je ljubil ljudi, ubijal je, da bi oživiljal. V tem ustvarjalnem protislovju je vztrajal do smrti.

V času, ko je urejal *Mladino*, se torej ni več strinjal s Tolstojevo pasivistično modrostjo, obupal je nad »duhovno revolucijo« in vsako »notranje«, v resnici pa pasivno revolucionarstvo odbil z utemeljitvijo:

Ni mogoče, da človek veliko misli na svojo dušo, če mora ves dan kopati premog... Tako trpljenje ne obuja človeške duševnosti, marveč jo otopeva (*Razpad družbe in propad umetnosti*, Mladina 1925—1926).
dina 1925—1926).

Utopistične ideologije od krščanstva do tolstojanstva, ki so na Slovenskem hromile misel o »ponosnem človeku«, so pri Kosovelu, ki se je krepil pri Ivanu Cankarju, Maksimu Gorkem in Romainu Rollandu, morale doživeti polom. Naposled je priznal marksizem kot najbolj človečansko akcijsko dediščino XIX. stoletja in oktobrske revolucije. Hkrati je dezavuiral personalistično ideologijo, za katero so se vse bolj zavzemali »križarji« in jo postavljali proti materialistični filozofiji in proti slovenskim marksistom.

Imenovati je mogoče še vrsto pesnikov, ki so oktobrskim idejam ali pritrjevali ali jih odklanjali. Bolj ali manj uporniške pesmi so pisali Karlo Kocjančič, Anton Tanc-Čulkovski, Vladimir Premru, Fran Onič in še kdo. Toda njihovi verzi teh let komaj kje dosežejo literarni interes, nikjer pa ne presežejo idejnovsebinskega pomena in vrednosti pesmi, ki so jih napisali Seliskar, Klopčič in Kosovel.

Pripovednik, ki želi napisati umetniško trajnejši socialni tekst, mora bržkone izpolniti vsaj dva pogoja: da si ustvari primerno časovno distanco do snovi in da snov — ta pogoj izvira iz prvega — tudi temeljito spozna in loči pojave, ki so bistveni, od tistih, ki so mimobežni in površinski. Iz same ideje, pa naj še tako navdihuje in je človeško dragocena, najbrž ni mogoče napisati dobre proze, saj je osnova dobre proze življenjska in družbena erudicija.

Kako so pripovedniki tačas znali oživiti socialistično idejo v slovenski sociološki snovi? Kakšne umetniške rezultate je dalo prvo soočenje te ideje in stvarnosti? In še eno vprašanje: je tedanja slovenska socialna proza rasla bolj iz ideje ali pa je vanjo vdrlo tudi že življenje?

Juš Kozak se je kot narodni radikalist in svobodoumnik leta 1922 poglobljal tudi v marksistični nazor (v pismu Dušan u Kermavnerju z dne 25. oktobra 1940). Da je to res, dokazuje roman *Tehtnica*, ki je izhajal v Ljubljanskem zvonu 1922. Dve stvari v njem osvetljuje ta tedanja čas. Najprej je to inženirjeva odločitev, da se bo boril skupaj z delavci proti kapitalistu, druga pa je slikanje revolucijskega pohoda množice. Juš Kozak je po Ivanu Cankarju bržkone prvi ostro zastavil naloge slovenskega razumnika v družbi, ki je stopila na razpotje. Ali bo razumnik izbral socialistično misel ali pa bo prvi nosilec individualizma? Kozak je vrednotil razumnika kot pomembnega družbenega ustvarjalca. Zato se mu je zdelo naravno, da ima intelektualni ustvarjalec svojega pravega zaveznika samo v fizičnem ustvarjalcu, torej v delavcu. Po takšni razrešitvi dileme je naslikal revolucionarni pohod množice in svojega inženirja pridružil vrsti evropskih revolucionarjev in upornikov skozi stoletja. Roman pa je vendarle bolj ekspresionistično simbolistična meditacija o intelektualčevi družbeni vrednosti in usmeritvi kakor pa realistična razčlenitev slovenske družbene zgradbe. Konec desetletja, ko je meščanska agrarna reforma postajala vse bolj vroče torišče jugoslovanske gospodarske politike, je Kozak vzel za junaka povesti človeka, ki se je vrnil iz ruske fronte in širil misel, da je zemlja tistega, ki je obdeluje (*Lectov grad*, 1929). Boj za zemljo je v literaturi aktualiziral snov, ki je bila epsko zanimiva že takoj po vojni. Kozak pa se je v *Lectovem gradu* spoprijel tudi že z liberalno in klerikalno ideologijo, ki sta na vasi izmalčili socialistično misel, jo razetizirali ter jo slikali le kot naravno razpuščenost, svobodno ljubezen in podobno. Ker slovenska vas še ni imela revolucionarnega vodstva, sama pa s socialistično idejo ni znala kaj početi, ji je bilo lahko slikati revolucijo kot naravno nesrečo.

Jože Pahor je »socialni roman« *Medvladje* (1923) prostorsko zamejil v nacionalno in socialno problematiko med Gorico in Trstom po prvi svetovni vojni. V sklepnih poglavjih se je upiral italijanskemu nacionalizmu, v glavnem pa je iskal novega človeka. Iskal ga je na ozadju spopadov med kapitalisti in delavci. Novega človeka je našel v obeh slojih. Njegov tovarnar Rojnik je najprej varianta Oblomova. Toda Rojnik se spreminja iz Oblomova v dejavnega človeka, se moralno obnavlja in doživlja nekakšno personalno revolucijo. Kakor da ga je avtor krojil po načrtu socialnih demokratov in pesnikov personalistov. Rojnik se

»grize«, ker je odstavil delavca, da so ga vrgli na fronto, doma pa so mu ostali lačni otroci, se »kesa« in se naposled vprašuje: »Bo li prišel oni ogenj, ki me razje in prenovi? Bo li prišel?« Pahor je naslikal razrednega spokornika, zglednega romantičnega junaka in ga na koncu razrešil še z obrabljenim obrazcem socialne povesti, z ljubeznijo. Čemu staviti umetno pregrade, ko narava vendar podira razredne meje? Najprimerneje je torej: spraviti se, pomiriti se, ljubezen naj nasprotnike poveže v harmonično skupnost. Torej »Oblomov«, ki ne ruši, ne huj-ska, marveč le še gradi. Kakor da je Pahor poznal človeka G. — ja Boljševištvu in oblomovstvo in iz njega dobil recept za to, kako je treba idealizirati nosilce meščanske miselnosti in jih napraviti za najbolj zveste zaveznike delavstva.

Lovra Kuharja za socialistično misel ni pridobila šele oktobrska revolucija, ampak se je ogrel zanjo v italijanskem vojnem ujetništvu vsaj že leta 1917. In ko je po vojni služboval v jeklarni na Ravnah na Koroškem, je tu delal tudi kot sekretar Komunistične stranke Jugoslavije. V črticah *Borba* (LZ 1921), *Obračun* (Kres 1921) in *V Strugi* (Pod lipo 1924) je opisal teme, ki so ustrezale njegovi ideološki dejavnosti, družbenemu nazoru in etiki. Voranc je dobro poznal kmetški in industrijski proletariat in je zato lahko opisoval problematiko obeh. Črtica *Borba* je učinkovala kot simbol, kako se je treba prebiti do socialne svobode ter si priboriti dostojanstvo in družbeno enakovrednost. V dialogu *V strugi* pa je najodločnejše zavrnil teorijo, s katero so Ivan Tavčar in drugi poskušali ohromiti vpliv marksizma na Slovenskem, trdeč, da socialistična ideja ne bo spremenila etičnih norm, ampak bo zamenjala le oblastniške vloge. Kuhar je misel, da bi bilo treba uničiti vse ljudi in ustvariti »novega človeka«, zavrnil kot prazno »filozofijo« in »besedičenje«.

Ko je Klopčiču leta 1925 poslal svoje *Povesti*, knjigo, ki zaradi realističnega stila ni doživela ustreznega odmeva v tedanji literarni publicistiki, (ob premočnih valovih simbolističnega in ekspresionistično-futurističnega stila in nazora), mu je hkrati tudi pisal, da bi bilo treba ustvariti revijo, v kateri bi lahko združili moči »revolucionarni delavci na polju ,muze'« in ustvarili »Proletkult«. Pismo dokazuje, da je leposlovje v tistih letih gojil tudi zaradi družbenopolitičnega učinka. O »proletkultu« je mogel brati v *Zapiskih Delavsko kmečke matice*. Misli je predvsem na kritično pisanje, na vaško in proletarsko tematiko, še zdaleč pa mu »proletkult« ni pomenil plitvo koncipirane socialne književnosti, ali pa oblikovne površnosti. Tedaj je namreč tudi sam skrbel za zgoščen epski izraz in za plastično podobo. Proze ni napenjal z lirističnim patosom in z revolucionarnostjo za vsako ceno. Kritično in neprizanesljivo je opisoval le negotovo eksistenco bajtarskega in industrijskega delavca in opominjal, da socialni nered uničuje stvariteljske ljudi in ovira duhovni razvoj sploh. Idejni podton njegove tedanje proze je bila neugonobljiva vera v prihod »drugačnega družbenega reda«. Prav nič pa ni veroyal v sentimentalne personalistične »revolucionarne« privide. Osnovno nalogo slovenskega pisatelja je videl v tem, da se kritično poglobi v antitezo dveh interesov in načel, ki sta se dramatično spopadla na vasi in v predmestju.

Podoben Lovru Kuharju je bil tudi bajtarski sin in pisateljski »samouk« I v a n V u k z vzhodnega roba Slovenskih goric. Ta je živel v ZSSR do leta 1922, sodeloval v Vsemirniji revoluciji, kot Pavel Golja, v taškentskem Crvenem barjaku in tudi v nekaterih sovjetskih časopisih. Ker je po vrnitvi začel sodelovati v odboru »rdeče pomoči«, so ga odvedli v beograjski preiskovalni zapor. Tu ga je portretiral Moša Pijade. Ko se je vrnil, je dobil službo delavskega sindikalnega funkcio-

narja v Ljubljani, seveda že v okvirih socialnodemokratske stranke, čeprav je bil tedaj še komunist. Leta 1923 je osnoval Proletarsko knjižnico in izdal knjigo krajše proze *Pravljice Iztoka*. Sprva je objavljaj tudi pesmi z revolucionarnimi motivi, vendar jim ni mogel dati umetniških potez. Pravljjičnost njegovih »pravljic« je bila predvsem kriptoliterarna oblika, ki jo je uporabil zato, da je nekoliko omilil in pregrnil napadalno razredno ideologijo. V pravljicah je iskal Človeka, pozival na upor in na podiranje kulturnega družbenega razreda in kulturnih oseb, ki naj bi bile predestinirane, da vodijo druge in jim vladajo. Z njimi je potrgal teoretične obličje, s katerimi so konservativne družbene sile že v davnih časih pobožanstvile oblast. Demistificiral je razredna nasprotja in pokazal, da so zacementirane »večne« kvalitete še danes prisotne in vzdržujejo meščansko individualistične odnose in pravice. Z demitizacijo religioznih biblijskih motivov, ki jih je ljudstvo poznalo, je neprisiljeno in nazorno ustvarjal nezaupanje v kapitalistični družbeni red in s tem v bralcih demitiziral biblijske motive same. Oblika pravljice si je morebiti izbral tudi zato, ker je bila ta v tedanjem evropskem pripovedništvu dokaj moderna, zlasti še na Češkem. Dokler je Vuk predeloval biblijske in druge tuje socialno pravljjične motive ter jih uporabljal v duhu revolucionarne romantike, je pisal še užitno prozo. Ko pa je stopil korak k stvarnosti in hotel biti socialno kritični realist ter se opreti na družbene podobe v slovenskem prostoru, so mu načrti zakrneli v slabokrvno socialno tendenčnost in v črnobelega slikanice. Od socialne reportaže se ni mogel vzdigniti in se prebiti naprej k širši prozi in do kompozicije, v kateri bi lahko dramatično zapletal in razpletal slovensko družbeno stvarnost.

Ivan Vuk je bil četrti slovenski pisatelj, ki je doživljal rusko revolucijo sredi nje same in za katerega je mogoče trditi, da ga je revolucija za nekaj let v celoti pridobila zase. Vrnil pa se je v času, ko je blokada naprednega pisateljstva in komunistov še naraščala. Pašičeva in Pribičevićeva vlada je namreč 12. julija 1924, kmalu po orjunaškem porazu v Trbovljah, izdala še tako imenovano malo obznano in z njo razpustila vse delavske organizacije, v katerih so ilegalno delali člani KP Jugoslavije. Ta pritisk je zamajal tudi Vuka, da je leta 1925 izstopil iz KP, ostal pa je delavski pisatelj.

Črtice *Eksplozija duš, V plamenih* (LZ 1920) in druge, ki jih je Milan Fabjančič objavljaj leta 1920 in 1921, so zanimive le toliko, kolikor je mladi pisatelj zavlil revolucijo v ujetniške zgodbe in pokazal njen odmev v ujetniških taboriščih pri Sofiji z naturalistično-ekspresionistično simboliko in patosom. Od začetnih liriziranih črtic z uporniškimi motivi se ni mogel vzdigniti in preiti k mirnejšim pripovednim lokom. Pač zato je že leta 1923 pisateljsko pero dokončno odložil.

Slovenska socialno revolucionarna proza je v prvi polovici dvajsetih let bila potemtakem takale:

Del te proze, zlasti Vukove »pravljice« in Fabjančičeve ujetniške zgodbe motivno in problemsko niso zrasle iz notranje problematike slovenskega družbenega sestava. Vukove pravljice so podajale univerzalno resnico o družbi in so spričo tega le posredno osvetljevale tudi slovenska družbena nasprotja. Poudarjale so etično voljo in ideološki razum, ki sta spreminjala poglede na meščanski družbeni red in izpodkopavala njegovo mistično motivacijo v enem delu duhovne nadzgradbe. Kuhar, Pahor in Kozak so dobili snov in navdih v slovenskem prostoru, zlasti prva sta jo pobarvala časovno in regionalno. Kljub bogati socialni

erudiciji se Kuhar dolgo ni prebil prek črtice in krajše povesti. Poleg tehnične izkušnje mu je manjkala moč arhitekta, ki bi zanesljivo začrtal poteze in postavil nosilce večje zgradbe, v kateri bi se mogla svobodno razmahniti nakopičena nacionalna in socialna nasprotja Koroške. Osamljen v koroškem delavskem bazenu, ni mogel bistveno preseči dobe, ki je liristično razdrobljenost komaj kdaj premagala z romanom. Je pa vendarle nakazal osrednjo nalogo: da je slovenski prostor potreboval socialno kritično in aktivno umetniško prozo, ki bi odprla krizo slovenske vasi in predmestja. Jože Pahor je širšo kompozicijo do neke mere sicer obvladal in napisal prvi povojni slovenski »socialni roman«. Ker pa ni priznaval kritične realistične metode oziroma je ni obvladal, se je nagibal k idealizaciji. Hkrati je poskušal uveljaviti literarno teoretično stališče, da mora besedna umetnost odzrcaljati vse življenje in ne le eno tendenco v njem. Ta »vse« pa je Pahorja pokopal, prvič kot ne-realista, drugič zato, ker sta snov in problematika, rastoča iz načela »vse«, usodno prerasli njegove kompozicijske moči. Največ tehnične erudicije je najti pri Jušu Kozaku. Tehnica ni bil njegov prvi poskus širše proze niti ne prvi zagon meditativnega iskalca, ki je razumniku hotel najti smisel in pomen v družbi. Njegova rešitev, da sta razumnik in delavec zaveznika, je bila za tisti čas pomembna programska misel za slovensko književnost. Potrdila in nadaljevala je Cankarjevo tezo o progresivnem razumniku in bila hkrati izrazit odtenek socialistične ideje.

Na dramatsko pisateljstvo je socialistična ideja vplivala šele sredi in v drugi polovici dvajsetih let. Tedaj so nastala besedila, kot so Kreftov Tiberij Grakh, Golouhova Kriza in svojski drami Antona Leskovca Jurij Plevnar in Dva bregova.

V letniku 1925—1926 Mladine je Bratko Kreft objavil prizore iz *Tiberija Grakha* in na ozadju rimljanskega razrednega boja odgovarjal na razmere v Sloveniji. Kreftova razredna teza »Dol s partijci! Živel Grakh!« je mogla spodbudno odmevati tudi v takrat aktualno vprašanje meščanske agrarne reforme v Jugoslaviji. Prvo nadaljevanje je Kreft naslovil z besedami ‚*Smrt ljudskega tribuna*‘ in v zadnjem prizoru obtožil patricije-kapitaliste, ker so pobili in zmerom znova pobijajo tistega, »kdor ljubi plebejce in pravico«. Tiberij Grakh je bil Kreftov edini leposlovni prispevek v Mladini. Z njim je pokazal, da hoče v leposlovju premagovati ideologijo meščanskega humanizma in se potegovati za proletarski humanizem. Prizore je napisal v ekspresionistično zasnovanem ritmu, viharne in izzivajoče. Množični nastopi so ustrezali ekspresionistični dramatik, ki se ni odtrgala od vojne in zgodovine. Ustrezali pa so tudi novemu ruskemu gledališču, v katerem so nastopale množice.

Rudolf Golouh je leta 1926 objavil »socialno dramo v šestih slikah« *Kriza*. V uvodu je opisal snov in tendenco dramskega besedila. Iz tega opisa sledi, da je hotel razčleniti in popisati vzroke gospodarske, duševne in moralne krize v povojni Sloveniji in ublažiti posledice, ki so izvirale iz tega stanja za slovensko ljudstvo. Hotel je pokazati izhod iz napetosti in pot, na kateri bi si majhen narod lahko zagotovil prihodnost. Menil je, da more Slovence rešiti »le pogumna in nagla obnovev gospodarske konjunktore«. »Krvave socialne in nacionalistične konflikte« je v šestih slikah razrešil tako, da je spopadljivce rezonersko pomiril. Ravnal je po načelu kulturne »revolucije« oziroma revolucije, kot jo je programirala socialna demokracija. Ne likvidacija kapitalistov, ampak sodelovanje in delo med razredoma, »osvoboditev tovarne« pa je lahko le daljna perspektiva. Golouh

ni ponovil Marksove ideje »krono z glave, žezlo iz roke!«. Zato je Ivan Cankar tudi po Krizi ostal še zmerom največji družbeni revolucionar v slovenski dramatiki.

Po dramaturškem osnutku pa je Kriza prva slovenska drama, ki nima glavnega junaka oziroma je glavni junak množica, delavski razred, njegov protiigralec pa razred kapitalistov. Takšna dramska zgradba, v kateri sta si stopila iz oči v oči nasprotna družbena bregova, je postala aktualna zlasti po oktobrski revoluciji, ko je v ZSSR zamrlo meščansko salonsko gledališče Stanislavskega in ko sta odprla nov, množični gledališki oder Tairof v Moskvi in Erwin Piscator v Berlinu. Na skupinsko dramaturgijo je prežala kajpada nevarnost, da postane bolj površinska kot globinska, bolj idejno polemična in dialoška, kakor pa dramatičen spopad individualiziranih nasprotnih sil. Tudi Golouhove slike, ki se izmenjujejo kot črno-bele antiteze in kot nekoliko nasilna sinteza, so ostale večinoma pri polemični dialoški snovi. Ker je avtor reduciriral subjektivno in se omejil na »tipično«, na idejno, dramska snov ni mogla prav zaživeti in njeni nosilci so skrajno fragmentarni. Za besedo je komaj kje mogoče čutili klico osebne strasti in osebne prizadetosti. Zato Golouhove slike niso niti v posameznostih niti v celoti živa umetniška struktura. Kriza je v svojem času bržkone učinkovala na gledalca, ker je slonela na neposredni in aktualni politični snovi. Tega časa pa ni preseгла.

Zanimiv primer, kako je povojna katoliška pisateljska generacija sprejemala revolucijo, je bila dramatika Antona Leskovca. Leskovec je bil bajtarski sin, doštudiral je pravno fakulteto. Zdi se, da si je izbral dramatiko tudi zato, da bi hromil revolucijsko miselnost, zakaj drugače si miselnih osnutkov njegovih dveh dramskih besedil skoroda ni mogoče pojasniti. Leta 1927 je objavil dramo *Jurij Plevnar*. Plevnar je navidezni revolucionar, ki stavkajočemu delavstvu obljublja rešitev. Vodi ga socialno-etična emocija, občutek za krivice in upornost proti poniževanju človeka. Toda tega »etičnega« časnika, slovenskega intelektualca, spremlja pri socialnem delu »dvojniki«, ki mu v odločilnih trenutkih pomagajo, da si reče »ne morem«. Kolikor že razmišlja in v rahli polemiki s kapitalističnimi individualisti tudi dialogizira o tem, da bi družbene pravice bilo treba spremeniti, je pripravljen razumeti tudi kapitalistove argumente in opravičiti izdajstvo stavke s tem, da bi konkurenca utegnila tovarnarju odtegniti kupce in prizadeti njegove delavce. Razredni boj je Leskovec potemtakem poenostavil in sklenil, naj se oba »bregova« sporazumeta. Toda je tak sporazum bil mogoč? Čez dve leti je v drami *Dva bregova* (1929) to možnost zanikal in trdil, da teče med razredoma široka reka in ju nezdržljivo ločuje. Uvidel je, da miren prehod s proletarskega brega na drugi breg ni mogoč. Idejo pa je poenostavil tako, da sin berača Macafurja mora ostati na drugem bregu, ker je študiral; izobraženca beraški tabor ne mara medse, tudi kot revolucionarja ga ne mara. Po Leskovcu naj bi med »berači« vladal fatalizem in odpor do revolucionarne inteligence. Toda Leskovčeva ocena, da je delavstvu nemoralno vse, kar ni ono samo, in da ima tudi inteligenco za sebi sovražno, ni bila objektivna. Iz njegovih dveh dram pa je jasno videti, da je katoliška literatura polemizirala z oktobrsko revolucijo in njenimi idejami še v drugih polovici dvajsetih let.

Podrobnejši pregled po zvrsteh bi pokazal, da je socialistična ideja zapustila več sledov v poeziji, kakor pa v prozi in dramatiki. To razmerje z vidika zgodovinsko razvojnih sil in tedanje sociološke strukture na Slovenskem prav nič ne preseneča. Slovenska družba je bila premalo zdiferencirana in kot sociološko slabo

razvit organizem, z majhnimi kulturnimi centri in šibkimi industrijskimi okoliši, je tudi premalo ustrezala za naglo rojstvo družbenega romanopisja in pomembne dramatike, ki bi tematizirala notranje družbene napetosti v duhu socialistične ideje. Notranja moč slovenske družbe je narekovala bolj lirski kakor pa epski in dramatski odmev na Oktober. Drugi razlog za tak odmev je bil notranje umetniški: pesnik je lahko hitro odgovarjal na zgodovinski dogodek, ga ocenil in emocionalno odklonil ali se zanj zavzel, v pripovedniku in dramatiku pa je morala dozoreti domača družbena snov, če ni hotel živeti samo od ideje.

III

Oktobrska revolucija je poostrila vprašanje, kaj je besedna umetnost in kakšen je njen namen. Ali je samo »sredstvo«, s katerim človek odkriva in izpoveduje svoje bistvo in bistvo stvari, ali pa je tudi sila, ki pomaga spreminjati človeške odnose? Ali se omejuje na to, da podaja »resnico biti« in se njen namen in pomen v tej dejavnosti izčrpa, ali pa oživlja poleg spoznavnega in estetskega tudi etični občutek in se bije za humanizacijo človeka? Ali je objektivizacija leposlovja in humanizacijska angažiranost smrt za umetniško pesem, roman in dramo, ali pa umira leposlovje tam, kjer se preveč usmerja v »bistvo« in v »notranjost« človeka? Na ta vprašanja je mogoče najti nekaj pretiranih odgovorov, nekaj zagnanega proletkultovstva, ki pa ni dosti vplivalo na razmere v leposlovju. Vlado Martelanc je sprva družbeno pogojenost umetnosti preveč razredno determiniral (*Razredni moment v moderni umetnosti*, Učiteljski list 1923). Nekaj časa ni videl, da odraz-izraz v umetnosti nista omejena le na razred, ampak sta vsota vseh silnic časa, ki so se lahko realizirale skozi umetnika. Nekateri književniki so menili, da literatura mora zapustiti ozke meje izjemne osebnosti in sprejeti vase objektivne teme, podajati življenjski ton časa. Ne sme pa postati dnevno aktualistična in se podrejata političnim smerem in interesom strank. Ugodno je bilo, da se v teoriji ni razvila večja nezaupnica subjektivnemu v umetnosti. Pesnik, ki je terjal, da bodi pesem aktualna in puntarska, je v istem času pisal tudi intimno ljubezensko poezijo (Fran Albreht).

Kulturno ideološka zavzetost in bitka za novega človeka sta priganjali številne književnike, da so se bolj ukvarjali z družbenoaktualno publicistiko, le malo pa se je loteval vprašanj, ki spadajo v literarno estetiko. Oktobrska revolucija je na Slovenskem aktivirala le dvoje načelnih literarnih vprašanj: kakšen verz in pesniška oblika bi lahko avtentično podajala skupnostno občutje in vsebino delavčeve duše, in drugič, ali družbeni razredi kaj odločajo v razvoju umetnosti, ali pa je ta avtonomna in živi mimo njih in prek njih? O pesniški obliki je pisal Vlado Martelanc, posredno, v pesmi, tudi Mile Klopčič, o položaju umetnosti v zgodovinskih prelomih in o vplivih teh prelomov nanjo pa Fran Albreht in Jože Pahor.

Opirajoč se na prosto obliko in svobodni verz, ki sta v slovenski poeziji v letih po prvi svetovni vojni prevladovala, je Martelanc menil, da bi proste oblike proletarskemu pesniku bolj ustrezale, kakor tradicionalni rimani verz. Kako naj bi namreč gladek verz in zveneča rima adekvatno izrazila bolečino, ki se je nakopičila v delavskih rodovih? Povrh je imel Martelanc formalne znake leposlovnega dela za sekundarne. Naj bi bili namreč še tako umetelni, po njegovem ne

jamčijo umetniškosti, ker ne ustvarjajo jedra umetnine. To jedro je ideja in zato leži moč besedne umetnine v ideji, ki jo vsebina in oblika podajata skupno. In Klopčič? Ko je nehal pisati v prostih oblikah in svobodnem verzu, si je izbral — sonet. Nenadoma se je pokazalo, da arhitektonsko jasno razčlenjeni in uskladeni sonet, da klasična oblika lahko dobro služi za družbenohumanistične vsebine, vsaj tako dobro, kot za izpovedovanje elementarnih lirskih tem. V enem sonetu je razmišljal celo o tem, da harmonična tektonika soneta še kako ustreza socialni ideji, ki si je zastavila cilj, da uskladi družbene odnose. Tako je umetniški obliki priznal avtonomnost in jo imel za izrazni pojav, ki presega razredne meje. To sicer ne pomeni, da družbeni prevoji ne bi odpirali poti do novih umetniških oblik. Pomeni le, da se te avtonomizirajo v trenutku, ko zaživijo kot resnične umetniške oblike.

Iz pobud oktobrske revolucije so se v Sloveniji pojavile tri oblike: demitizirana religiozna pravljica (Vuk), kolektivna drama (Golouh) in pesem za recitacijski zbor (Klopčič). Zlasti zadnji sta hoteli dokazati, da umetniški nista le osebna izpoved in drama, ampak je lahko umetniški tudi misterij množice oziroma skupnosti. Obe obliki sta se prebili v Slovenijo iz ZSSR in iz nemškega delavskega gledališča in poezije. O gledališču množice in o zborni recitaciji je bržkone prvi pisal Stane Melihar v Zapiskih delavsko kmetske Maticice 1925 in to v članku *Nove kulturne smernice*. Menil je, da je bilo gledališče množice ali novodobni misterij oblika ruskega proletkulta, ki je spodrinila tako imenovano literarno gledališče. Novo sovjetsko gledališče se je po njegovem dalo primerjati samo še s srednjeveškimi misteriji. Množica je v tem gledališču namreč z igro vplivala sama na sebe. Ob obletnici oktobrske revolucije so igrali na kremeljskem trgu igro, v kateri je nastopalo petnajst tisoč ljudi. Takšna množica igralcev je zlahka vključevala v emocionalni sestav igre tudi stotisočglavo gledalstvo. Množično gledališče je zato začelo resnično služiti množici in hkrati tudi politični ideji. Utemeljil pa ga je režiser Meierhold. Tudi recitacijski zbor je bil ustanovljen, da bi podčrtaval skupnostno zavest in občutek. Ta vidik skupnostne deklamacije se je lepo ujemal z vzgojnimi vidiki revolucije. O recitacijskem zboru je pod naslovom *Sprechchor-deklamatorski zbor* podrobneje pisal tudi tednik *Enotnost*, 3. avgusta 1928. Pisec je opozoril na ruskega igralca Serjožnikova, ki je leta 1915 ustanovil »prvi moskovski inštitut dikcije in deklamacije« in razlagal, da so nekatera pesniška dela napisana tako, da jih ustrezno lahko podaja samo zbor, podobno kot glasbena dela orkester in baletno kompozicijo skupina plesalcev. Tudi deklamatorski zbor je bila oblika, s katero so gojili občutek za kolektivno umetnost, ta pa naj bi pospeševala duhovno revolucijo množic in v posamezniku podirala kult individualizma ter mu razvijala posluš za skupnost in za soglasje z voljo in težnjami množice.

Te oblikovno-teoretične pobude pa si, poleg omenjenih osamljenih primerov, v slovenski književnosti niso mogle pridobiti večje praktične veljave.

Idejna razpotja in umetniške težave

Izsek poezije, proze in dramatike v prvem desetletju po svetovni vojni priča, da je socialistična ideja segla sorazmerno daleč v slovensko literaturo in da je slovenske književnike razdelila v glavnem na dva tabora. Eni so se odločili za

osebnostni prepoved in menili, da vsota socialno čutečih in etično osveščenih posameznikov edina zagotavlja pot v harmonično skupnost. Drugi so trdili, da socialnega zla ne bo mogoče odpraviti z renesanso posameznikov, ampak je treba radikalno spremeniti okoliščine, ki posameznika ovirajo, da bi razvil, uveljavil in zaščitil pravilno sociabilno količino in se uskladi v sebi in z družbo. Prvi so zagovarjali personalno, drugi proletarsko revolucijo. Nekateri so postopno opustili okvire personalne katarze in priznali, da družbo lahko ozdravi le kolektivizem. Večina pa jih je uperila svojo ost na individualizem kot najvišjo negativno antropološko obliko, ki jo je dosegel človek v sodobnosti. Socialistična misel je močno vplivala na to, da je pesnik obrnil pozornost v svet okrog sebe in stopil od »malega jaza« in »Samojaza« (Vuk) k skupnostni problematiki in tematiki. Lirska, epska in dramatska točka so se prenesle iz območja ožjega pesnikovega subjekta v množico. Tisočletne lirske teme kot sta ljubezen in smrt, človek in narava so se v poeziji umaknile aktualnim temam, bojevitosti in sočutnosti. Odtod špartakovski in orfejski motivi, odtod tudi utopistični idejni motivi bratstva in sprave med vsemi razredi.

Količinski razmah in smeri socialne tematike in idejnosti v povojnem leposlovju je mogoče vezati tudi na razredno osnovo avtorjev. Iz klasičnega delavstva je vzšlo le malo imen (Klopčič in Seliškar), nekaj več iz bajtarskega in kmečkega (Vuk, Kuhar, Leskovec, Kreft), nekateri iz uradništva in predmestnega obrtništva. Toda socialistična misel jih je družila in zabrisovala stanovske meje. Vse je povezovala lastnost, da so v estetsko dogajanje močneje vzdignili delavstvo, kot je bilo dotlej zastopano v slovenskem slovstvu. Zaradi te inovacije je slovensko leposlovje po vojni doživelo znaten premik in razširitev. Hkrati pa moramo priznati, da je bil ta premik vendarle močno omejen. Pavel Golia je s Pesmijo poljan namreč dokazal, da bi se slovenski socialni pesnik moral poglobiti tudi v vaški proletarijat. To pa se je zgodilo samo neznatno in večina je potencialno revolucionarno energijo slovenske vasi pozabljala, kljub dogodkom v Beli krajini in Prekmurju v letih 1918—1919. Edini Lovro Kuhar je pisateljsko stal tudi med kmečkim proletariatom v duhu revolucionarne ideje. Matija Malešič je sicer jemal motive iz prekmurskega sezonskega življenja, ni pa presegel mohorjanskega koncepta socialne vaške povesti. Z eno besedo, poziv tretje internacionale, da je kmetski proletarijat zaveznik klasičnega, je v slovenski literaturi komajda odjeknil, zaradi česar je ostalo socialno leposlovje dvajsetih let enostransko. Klasični delavec se je v njem spreminjal v kvaliteto, ki naj bi družbo humanizirala. Številni pa so humanizacijsko misel vendarle vzdignili tudi iz socioloških mej v čisto človeške in občečloveške okvire.

Zato se velja vprašati, ali to literaturo lahko imenujemo »delavska literatura«? Pesnikov — delavcev Slovenija tačas še ni imela, nekaj verzifikatorjev se je najavljalo le v tržaškem Delu, drugi, kvalitetnejši so nastopili pozneje. Socialno poreklo književnikov bi komaj kje dovoljevalo takšno terminologijo. Toda ne samo razredno poreklo pisateljev, marveč še nekaj bolj bistvenega preprečuje, da bi za to leposlovje lahko rabili izraz »delavska literatura«. Po sociološkem izvoru tipičen delavski pesnik Mile Klopčič je namreč sam odklanjal ta pojem in priznaval samo umetniško literaturo, ne pa razredne. Ko si ni izbral poklica, za katelega je bil sociološko določen, ampak besedo, ta beseda ni mogla biti več razredna, kakor hitro je hotela biti umetniška. In Klopčič se je tega zavedal. Ni si prizadeval ustvariti »delavsko« literaturo, ampak je težil za umetniško literaturo.

Obseg in kvaliteta leposlovja, ki je pognalo iz revolucijskega duha, bi bila drugačna, če bi monarhistična država manj prežala na napredne pisatelje in če bi dovolila svobodni razmah delavskega tiska. Toda že od začetka leta 1921, od obznane, se je moralo napredno leposlovje prebijati čez cenzuro, ki je sproti dušila delavske mesečnike za kulturo in drugi tisk in s tem onemogočala tudi hitrejši razvoj marksistične leposlovne miselnosti.

Zunanja, družbenopravna okoliščina pa seveda ni bila edini razlog, da je socialna literatura dvajsetih let v vseh zvrsteh dosegla tako malo umetniške kvalitete. Pregled nas namreč prepričuje, da je med mnogim gradivom le nekaj takih besedil, ki jim je še mogoče priznati literarno vrednost. Golieva Pesem poljan, pa kakšna Albrehtova, Seliškarjeva in Klopčičeva ter več pesmi Srečka Kosovela, Prežihova novelica Borba, Kozakov roman Tehtnica, ena, dve Vukovi »pravljici«, morda še Leskovčeva drama Dva bregova — in že je treba naštevanje končati, če naj beseda teče še o umetniški literaturi. Estetske pomanjkljivosti tega leposlovja so izvirale tudi iz notranjih, literarnih razlogov. Spremljata ga namreč dve slabosti, ki nasprotujeta kvalitetnemu artizmu, brez katerega besedne umetnine kratko in malo ni. Prva slabost je bila, da je avtor vztrajal pri socialni antitezi in tendenci, artistično plat dela pa zanemarjal. Nastalo je nekaj romantificiranih delavskih figur, nekaj idealizacij. Pisatelj je reduciral v imenu ideje, ali pa v imenu ideje dodajal, namesto da bi človeka, delavca, industrijca in razumnika opisoval v njegovi osebni in družbeni celovitosti. Reducirali so predvsem »meščanski« pisatelji, pri katerih družbena tema ni bila toliko del njihove osebnosti, kolikor bolj plod simpatije in ideje. Pri Lovru Kuharju pa je družbena tema zaživela skozi pisateljevo individualnost, bila je del njega samega. Druga slabost je izvirala iz futuristične in ekspresionistične poetike in iz pretiravajočega simbolizma, torej iz prevelike redukcije snovi in iz stilnih svoboščin, ki so manjše talente zanesljivo pokopale. Prenapenjali so metafore in premalo skrbeli za koncizen pesniški izraz in za svežo osvajajočo dikcijo.

Težka naloga, ki spada v sociologijo besedne umetnosti in ki ostaja pred nami, se steka v vprašanje, kako je literatura, ki je nastala iz pobud oktobrske ideje in proti tej ideji, vplivala na zavest tedanjega slovenskega delavstva in inteligence. Mogoč je teoretični pomislek, da zaradi umetniških pomanjkljivosti njen vpliv ni mogel biti prodoren. Toda to je le teoretični pomislek. Kako je dejansko učinkovala, bodo v prihodnosti morali povedati morebitni spomini književnikov in publicistov iz tistih let ter podrobnejši razbori leposlovne publicistike in druge dokumentacije, ki je to literaturo spremljala oziroma se nanjo nanaša.