

Franc Zadravec

Pogledi slovenskih marksistov na književnost (1919 — 1941)

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

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

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

I

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

Anton Podbevšek se je 1922 poskušal z Rdečim pilotom in zbral skupino naprednih pesnikov in publicistov, toda po drugi številki je časopis ustavil. Povrh ga tudi ni zasnoval marksistično. Anton Kristan je v reviji Pod lipo dopuščal sicer različna nazorska stališča, prevladoval pa je vendarle socialnodemokratski reformizem. Tudi revije Mladina ni mogoče imeti za marksistično glasilo, ampak le za filomarksistično, v kateri so sodelovali nekateri mladi komunisti. Revija Gruda je sprva uveljavljala novorousseaujevstvo pozne ekspresionistične romantike in pesniki so na veliko idealizirali kmečko življenje in pokrajinska občutja. Zapiski delavsko kmečke Matice, edina marksistično zastavljena revija, so po nekaj številkah leta 1925 nehali izhajati. Spričo nešte-

tih dejstev je bilo razumljivo, da je Prežihov Voranc, ki je tedaj delal na Ravnah, hudo občutil pomanjkanje takega časopisa, v katerem bi mogel v leposlovni obliki delati »za našo stvar« (pismo Miletu Klopčiču, 1925). Marksistična literarna publicistika je izhajala torej neorganizirano. Več načrtnosti je mogoče opaziti le v publicistiki Vladimira Martelanca v tržaškem Delu in Učiteljskem listu v letih 1922—1923 in v publicistiki Bratka Krefta v Mladini in v Svobodni Mladini 1926—1928.

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

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

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

Nekaj časa je Martelanc bil mentor delavcem-pesnikom, ki so objavljali pesmi v Delu. Ko je pisal »poetiko« za te pesnike, je izhajal iz oblikovnih teženj v te-

danjem slovenskem pesništvu. Odklonil je tradicionalne pesniške oblike. Menil je namreč, da je delavska duša revolucionarna in eksplozivna, eksplozivnega občutja pa ni mogoče »vklentiti v stalne pesniške oblike«. V težnji po dialektiki med novo vsebino, idejo in pesniško obliko, je pisal:

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

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

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

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

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

Če strnemo Kreftovo leposlovno publicistiko 20-ih let na njena idejna izhodišča in cilj, potem zasledimo v njej na eni strani leposlovnega teoretika, ki utemeljuje leposlovne in gledališko idejne zamisli tudi z družbenimi razmerami, na drugi strani pa vnetega popularizatorja znanih socialno zavzetih evropskih in ameriških pisateljev. Ko je raziskoval marksistično družbeno misel pri Jacku Londonu, Uptonu Sinclairju in drugih, je hkrati poudarjal, kako ta misel ni čisto nič prizadela umetniške vrednosti besedil. In ko je pisal o Emilu Zolaju, je zavrnil »čisto« umetnost, ki so jo v literarni estetiki tedaj razširjali nekakšni »revolucionarni (!) slovenski književniki«. Aktualna je bila zlasti njegova študija *Ruski teater* (Mladina 1927 in Svobodna mladina 1928) in sicer iz dveh razlogov. Prvič zato, ker se je strinjal s Tairofom, da je odpravil naturalistično gledališče, hkrati pa zavrnil njegovo tezo »*théâtre pour le théâtre*« ali gledališki esteticizem, kakor ga je zagovarjal ta ruski režiser v knjigi *Sproščeno gledališče*. In drugič zato, ker se je ustavil tudi pri nasprotju, ki je nastalo v ruski filozofiji med Levom Tolstojem in Leninom. Tolstoj je poskusil ustvariti novo človeštvo na podlagi ruske mistične religioznosti, Lenin se je temu idealizmu uprl z močjo materialističnega svetovnega nazora in menil, da je izhod samo v revoluciji. »Kaj pomaga Tolstojeva pasivnost, sočustvovanje, kaj je pomagala Mahatmi Gandiju pasivna resistenca?« je spraševal Kreft. »Ako nosiš v sebi načrt, bij se zanj, trpi in žrtvuj in umiraj.«

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

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

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

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

V okvire literarnofilozofske miselnosti, kot sta jo razvila Martelanc in Kreft, je mogoče zbrati tudi literarno publicistiko nekaterih drugih tedanjih marksistov oziroma komunistov, Frána Albrehta (do obznane), Jožeta Pahorja, Draga Gustinčiča (1922), Ivana Vuka (1923), Staneta Meliharja (1925) in Mileta Klopčiča. Albreht je podobno kot Martelanc opisoval pomen socialistične ideje za tedanje pisateljstvo in zavrgel kult individualizma (*Misli o sodobnem slovstvu*, Naši zapiski 1920). Kakor je boljševizmu priznal, da je dejavni etos, ker ustvarja mednarodno bratstvo, je umetnost vzdignil nad vse ideologije, stranke in socialne boje. Vendar je tudi vztrajal, da bodi umetnost »puntarska, sodobna in aktualna«. Podobno je hotel napraviti iz pisatelja »glasnika onih na dnu« in obvarovati pred politizacijo in pred nevarnostjo, da bi ga dnevni aktualistični tokovi potegnili vase,

tudi Jože Pahor (Socializem in književnost, Njiva 1919). Tudi Ivan Vuk je umetnost nasproti meščanskemu razredu branil kot svobodno in osvobodujočo silo (v pravljici Adapa, 1923), Drago Gustinčič je v Delu polemiziral z modnimi izrazi »čista umetnost«, »večna etika« in drugimi in zahteval od pisateljev, da bi si morali pridobiti jasno vednost o družbi in temeljnih svetovnih nazorih. Toda njegova kritika je zvenela ozkosrčno in na nekatere je delal vtis »sovražnosti« (Juš Kozak v pismu Dušanu Kermavnerju, 25. X. 1940) do umetništva (Duševna kriza slovenskih intelektualcev, Delo 1922, št. 121—123). Stane Melihar je s poudarkom poročal o novih leposlovnih oblikah, ki so nastajale v sovjetskem leposlovju in gledališču (Nove kulturne smernice, ZDKM 1925), Prežihov Voranc pa je zaman čakal na revijo, v kateri bi mogel uresničiti svojo inačico »proletkulta« (Voranc Klopčiču, 1925).

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

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

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

Kar so marksisti v 20-ih letih povedali o literarno estetskih vprašanjih, je bilo priložnostno, le pri Martelancu in Kreftu načrtno in podprto tudi z mislimi klasikov marksizma. V enem so se strinjali: da umetnika in njegovo delo do-

loča tudi družba in je zato le relativno svoboden. Kakor pa so ga odvezali od apriorne narave, so ga odvezali tudi od strank in aktualnih političnih gesel. Potegovali so se za to, da bi kult umetnika individualista padel in bi se »izjemna osebnost«, ki jo vežejo le zakoni apriorne nadarjenosti in narave, umaknila načelu skupnosti in njeni psihologiji. Umetnik bi moral biti osebni glasnik skupnosti, njen »prerok in demon« in nosilec socialistične ideje. Pisatelj bi moral prerasti realistični odraz-izraz z idejno substanco, ki pa bi jo moral znati zasidrati v totalni družbeni stvarnosti in izpeljati iz nje. V novem leposlovnem načrtovanju je realizem potemtakem izgubljal lastnost, da bi lahko objektivno podajal vse značilnosti, ki so se nakopičile v družbi. Misel na naravno prepletanje ideje in življenja je marksistične publiciste zavarovala pred nevarnostjo, da bi se zagledali v »proletkult« in a limine odklanjali »meščansko« umetnost. Martelanc je sicer stopil predaleč, ko je preveč poudaril razrednega duha in ko je podvomil v vrednost »mehke, trubadurske lirike«, vendar še ne tako daleč, da bi se potegoval za tip takšnega idejnomehničnega konstruktivizma, kot ga je kasneje uveljavila tako imenovana socialističnorealistična sovjetska šola. Vsi po vrsti so odklanjali šolo »čiste« umetnosti. Nekateri so razmišljali tudi o novih oblikah, vendar Martelanc s poetiko svobodnih pesniških oblik ni prodril. Za občutno pomanjkljivost je mogoče imeti to, da so problematiko lepega in grdega, torej ožje vprašanje umetnosti čisto zanemarili. Nihče se namreč ni spopadel s teorijami lepega, ki so tedaj živele v slovenski publicistiki in so bile ali izrazito formalistične ali teološko ideološkega izvora. Martelanc se je omejil na izvor umetniške resnice in jo izpeljeval iz medsebojnega učinkovanja subjektivnega in objektivnega, premalo pa se je ukvarjal s tem, kaj to resnico spreminja v umetnostni pojav. Opredeljevali so osrednjo idejo nove umetnosti in naloge novega leposlovja, prezrli pa so, kako pomembno bi bilo, če bi načeli tudi nekatera teoretična vprašanja estetike. Deloma je to naredil Kreft, vendar samo za gledališko umetnost.

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

II

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

Glavno vprašanje, ki je stalo pred njimi, je bilo, kako opredeliti lastnosti socialnega pisatelja in socialnega realizma. Naloga, da oba natančno določijo, je bila toliko glasnejša, ker se je v Sloveniji v drugotni plasti leposlovja porajal proletkult, ki je pri vsej svoji idejni neobjeljenosti in estetski primitivnosti hotel biti napredna, revolucionarna proletarska umetnost. Zarodki primitivnega proletkulta so naraven razvoj socialnega leposlovja ovirali in v enem delu kritike

porajali dvome tudi o njem. Marksistična kritika je tudi zato morala pojasniti značaj socialnega realista in opozoriti, da raste tak pisatelj tudi iz širokega družbenega obzorja.

Estetsko načelo, ki so ga zastopali marksistični kritiki, je bilo, da mora besedna umetnina biti dialektično zasnovana. To je pomenilo, da mora pisatelj človeka izražati in pokazati v družbenih nasprotjih. Da so tako pojmovali »dialektično zgrajeno umetnino« (Ziherlov izraz), je razvidno iz Kermavnerjevih kritik Mrzelove zbirke *Luči ob cesti* in Bartolove drame *Lopez*, iz številnih Kreftovih člankov o književnosti in umetnosti, še zlasti iz eseja *Književnost o vasi in kmetu* ter kritike Seliškarjevega romana *Nasedli brod*, iz Ziherlove kritike Kreftove drame *Celjski grofje*, iz Kardeljeve kritike Čufarjeve drame *Februarska noč* in Kidričeve analize njegovega romana *Polom* ter ne nazadnje iz več Brnčičevih kritik, zlasti še iz njegovega eseja *Fragment o umetnosti*.

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

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

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

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

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

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

Današnji socialni realizem, ali če hočete naturalizem, se ne naslanja več na mehanični materializem enciklopedistov, temveč na dialektični materializem, s pomočjo katerega skuša prikazati ljudi in razmere, družbo in človeštvo v dialektičnem razvoju, v gibanju, v nasprotjih in protislovjih in išče vzroke in posledice tega gibanja (O b D e t o n i j e v i m a p i).

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

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

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

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

Med številnimi prevodi marksistične filozofske in politične literature, ki so jih izdali v Sloveniji v času, ko je izhajala Književnost, zaman iščemo takih, ki zadevajo leposlovno estetiko. Revija sama je objavila Lukásev esej Marx in Engels o vprašanjih dramaturgije (1935) kjer sta navzoči tudi znana Engelsova teza o realizmu in njigov pogled na tendenco v umetnosti. To je bilo vse. Toda kritiki se v svojih besedilih večkrat sklicujejo na Franza Mehringa

(Kermavner, Kreft), na V. Plehanova (Ziherl), na Lenina (Kreft), na Andorja Gaborja, ki je sodeloval pri nemški slovstveni levici v reviji *Links kurve* (Kermavner), (kot Johannes Becher, Kurt Kläber, Ludwig Renn in Erich Weinert), od Jugoslovanov pa na Stevana Galogažo, Miroslava Krležo, Milana Bogdanovića in druge. Močno je čutili literarni nazor Maksima Gorkega, nekateri pa so poznali tudi »bajko o svobodi umetnosti« v razredni družbi oziroma *Die goldene Kette* Uptona Sinclairja (Berlin 1928). Ziherl je navajal misel Plehanova, da nastaja larpurlartizem tedaj in tam, kadar in kjer zaveza brezupni razkol med umetnikom in družbo, žlahtni utilitarizem pa tedaj in tam, ko umetnik s slikami iz življenja in sodbami sodeluje v življenjskih bojih. Bratko Kreft je v eseju *Književnost o vasi in kmetu* navajal iz Leninovega članka *Lev Tolstoj kot ogledalo ruske revolucije* (1908) odlomek, v katerem Lenin med drugim dokazuje, da »protislovja v nazorih in naukih Tolstoja niso slučajna, ampak so izraz protislovnih pogojev, v katere je bilo postavljeno rusko življenje v zadnji tretjini XIX. stoletja« (prim. Lenin o kulturi in umetnosti. Ljubljana 1950, 68).

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

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

Če si natanko ogledamo odlomek, v katerem Kreft opredeljuje socialni realizem, ni mogoče prezreti, da v njem ni izrečnega poudarka na perspektivi umetniške ideje, da perspektiva ni pogoj socialnega realizma. Po Kreftu umetnik mora biti odprt do vse stvarnosti, mora vztrajati v protislovjih in jih odkrivati v gibanju. Gibanje tu kajpada ni kolobarjenje v istih krogih, marveč dinamika, ki pelje naprej. Toda v točki ne za vsako ceno zahtevati optimistično in perspektivno leposlovje, se je nakazoval drugačen odnos do socialnega leposlovja oziroma do socialnega v leposlovju. In ko se je začela polemika o socialni književnosti v hrvatsko-srbski književni levici v začetku 30-ih let, se je Kreft odločil za Krležo. Odobral je zamisel socialne književnosti in umetnosti, kakor jo je Krleža razložil v *Uvodu k Podravskim motivom Krste Hegedušića* (1933) in nato še v knjigi *Moj obračun s njima* (1934). Krleža je tu poudarjal, da v umetnosti ne odloča motiv, marveč estetska obdelava motiva. Kdor bi s svojim delom hotel učinkovati na bralca in »spreobračati«, mora izpolniti vsaj osnovni pogoj: da ustvari umetniško sugestivno delo. Brez umetniškosti ni sugestije, brez sugestije ne trajnejšega učinka na bralca. V eseju *Ob Detonijevi mapi* je Kreft dal vedeti, da se s Krležo strinja in da se razhaja s socialno leposlovno kritiko, ki

je zahtevala, da umetniško delo mora kazati pot v prihodnost. Tako kritiko je začel imenovati kritika dogmatično mehanične smeri, torej le navidez dialektična kritika. Odklanjal je možnost, da bi umetnost zamenjavali z agitko in dnevno aktualnostjo. Pri tem se je skliceval na Franza Mehringa, da sta »politika in poezija dve ločeni polji, njiju mej ne smemo zabrisati«. Vendar je navajal tudi mesto, kjer Mehring umetnika postavlja daleč nad strankino streho, hkrati pa od njega zahteva, da mora poleg starega sveta videti tudi novega, »v vladajoči mi-zeniji ne sme opaziti samo bede sedanjosti, temveč mora znati odkriti tudi upanje bodočnosti« (Književnost 1934, 425). Kreft je perspektivo torej dopuščal, ni je pa absolutiziral. In kakor je dopuščal perspektivo, je enako dopuščal tudi defetistično liriko (Mile Klopčič, Preproste pesmi, Književnost 1935). Celo zagovarjal jo je, ker je menil, da je tudi defetistična lirika znak sodobnih družbe- nih nasprotij, saj je vsak umetnik podvržen zakonom okolice. Z eno besedo: tudi defetistično leposlovje je lahko priznано kot važna napoved razmer in kot umet- nost, in ker odkriva pogled v razmere in ker jih osvetljuje, jih pomaga tudi spreminjati.

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

Iz različnih prevodov in esejev v Književnosti je videti, kako so si marksi- stični kritiki prizadevali, da bi dobila prost vstop v Slovenijo tudi sovjetska knji- ževnost in drugo socialno revolucionarno leposlovje. S to dejavnostjo so notranje slabili in odpravljali »slovensko malomeščansko omejenost«, ki je videla v lepo- slovni umetnosti nevarnost za lasten obstoj.

Časovni prostor od 1935—1938 sta zapolnila s kritikami in esejmi o leposlovju Ivo Brnčić in Vladimir Martelanc. Martelanc, ki je molčal skoraj celo desetletje (od 1927), je zdaj objavil eseja Nekaj misli o slovenskem narodnem in slovstvenem razvoju (Sodobnost 1935) in O Cankarjevem sve- tovnm nazoru (Sodobnost 1937), Brnčić pa nekaj esejev o slovstveni umet- nosti, vrsto leposlovnih kritik ter polemično študijo o Ivanu Cankarju. Razprav- ljanja o kulturnih vprašanjih se je znova lotil tudi Dušan Kermavner, zlasti v člankih K pravdi za Cankarja (Sodobnost 1938) in Problem »tretje- ga tabora« (Sodobnost 1939).

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

Kot kritik se je začel uveljavljati leta 1934, naslednjih nekaj let pa je postal najplodovitejši predvojni marksistični literarni kritik. Književnoteoretsko izob- razbo in misel je zasnoval na zgodovinskem materializmu in na Adlerjevi indi- vidualni psihologiji, kar ga je oboje navajalo v kritiki na to, da je iskal v lite- rarnih osebah in liriki dialektično sintezo subjektivnega in objektivnega, osebne- ga in družbenega. V razvoju slovenske marksistične literarne kritike je posebno zanimiv njegov prvi esej, to je Fragment o umetnosti (Književnost 1935). Ta esej je bil namreč prvi teoretični obračun z vsemi estetikami, ki iščejo izvor umet- nosti, umetniške lepote, v »večni lepoti«, »božji ideji« in podobnih mističnih me-

glenicah. Brnčič se je skratka odločil, da podre na slovenskem prevladujočo teorijo o lepem. Izšel je iz dialektične teze, da »nadčasne, nadčloveške, nadsnovne ‚Lepote‘ ni. Če lepote ni zunaj časa in prostora, zunaj snovi in zunaj človeškega, potem tudi ne more biti nič večnega, statičnega, nespremenljivega. Pogoj lepote je občutje za lepo. To občutje pa se spreminja, kakor se spreminjata človek in družba, hkrati pa je to občutje stvar procesov med človeško duševnostjo in objektivnim svetom. »Edino merilo vrednotenja, kaj je lepo in kaj ni, kaj je umetnost in kaj ni umetnost«, je po Brnčiču zmožnost, »najti v stvareh in rečeh poteze in odtenke, ki utegnejo v nas zbuditi estetske tresljaje in razburjenja«. V slovenski estetski teoriji je torej lepota postala čisto snoven-duševni in človeški pojav in lepo in grdo kot imanenca besedne umetnine je dobilo svoj stvarni temelj v zapletenem naravnem poteku duševnih odzivov na objektivno stvarnost.

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

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

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

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

Najvišja tedenca umetniškega dela je, skratka, zmerom in povsod ta, da izraža in odseva osebno in po njej tudi družbeno stvarnost in nagib. Zato sta po Brnčiču najvišje estetsko merilo resničnost in prirodnost umetniške izpovedi in tega, kar je izpovedano v besedni umetnini. Brnčič je vztrajno odklanjal zlasti misel idealistične estetike, po kateri bi bila umetnikova dolžnost v prvi vrsti ta, da kaže človeka sub specie aeternitatis, kar nič pa se ne meni za čas in prostor, v katerih pisatelj ustvarja. Enako je pred idealistično kritiko zagovarjal tudi čutno-emocionalno prvino v pesništvu. Ugotovil je, da je katoliška kritika zmedla pojem o liriki, in s tem da je poveščevala omejevanje emocionalnosti, je liriko spreminjala v suh intelektualni napor in okras dogmatičnega nazora.

Razumljivo je, da je kritik, ki mu je bila naravno-osebna in družbena stvarnost pogoj avtentičnega leposlovja, moral zadeti na omejitve, ki jih vsaka dogmatična misel zasadi v leposlovna dela. Njegov estetski nazor je silovito privrel na dan v polemičnih analizah slovenskega katoliškega ekspresionističnega pesništva (*Slovenska poveljna katoliška lirika*, Sodobnost 1935; *Razgledi v liriki*, LZ 1935). Analize so mu pokazale, da je ta lirika močno zatajevala

življenjsko resničnost in jo poskušala nadomeščati z dogmatično idejno resnico. Po njegovem je bila sprta z realnostjo, in predvsem zato polna groze, pasivnosti in statike. Manjkale so ji lastnosti zrele lirike, emocionalna prvobitnost, neposrednost, preprostost, elementarna liriska iskrenost, strastna čustvena napetost — torej prvine, ki privro v dobro lirsko pesem iz neizsiljenega čustva in misli in so pravi lirizem. Deloma je zavrnil tudi Kocbekovo zbirko *Zemlja* in s tem slovensko inačico idealistične »nove stvarnosti« ali »metafizičnega realizma«, kot jo je teoretično razvijal France Vodnik, praktični zgled zanjo pa je bilo leposlovje Edvarda Kocbeka. V tej zvezi je opozarjal, da si sme izraz realizem lastiti le tako pesništvo, ki ne beži pred življenjem in se ne trga iz realnega dogajanja in glavnih problemov človeštva. »Pravi realizem išče probleme dejanskega človeka.« Brnčić je potemtakem zavrnil idealistično filozofsko osnovo »nove stvarnosti«. V članku *Misli o liriku* (1941) je ponovno polemiziral z idealističnimi esteti, kritiki in pesniki in družbenemu dogajanju odpiral vrata v liriko. Tem in literarnim zgodovinarjem je očital, da brez podlage in po nemarnem štejejo družbeno tematiko za manjvredno in nepesniško. Za majhnega je štel pesnika, ki se je v evropskem vojnem požaru lahko zamaknil v »nadčasovni« svet in zakrknil v nesocialno in brezbrizno držo, v kateri se je nemoteno lahko ukvarjal samo s svojo notranjostjo.

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

Leta 1937 je Izidor Cankar zaključil izdajo *Zbranih del Ivana Cankarja* (XX. zvezek je uredil France Koblar). Ravnal je v skladu s svojim nazorom, ko si je ves čas prizadeval dokazati, da je bil Ivan Cankar po nazoru in ideologiji katolik in da so bile materialistične in socialistične nazorske prvine v njegovem delu in njegovi življenjski filozofiji nebitvene in nevažne. Brnčić (*Za Cankarjevo podobo*, LZ 1937) je to stališče zavrnil z dvema dokazoma. Najprej je dokazal, da je Izidor Cankar po svoje rekonstruiral historični in dialektični materializem in s stališča takega neresničnega marksizma prepričeval, da Ivan Cankar ni bil marksist. Takšno prepričevanje je bilo neznanstveno in subjektivistično. Čeprav se je Brnčiću pravda za Cankarja marksista in Cankarja katolika zdela odveč, je Izidorja Cankarja zavrnil naposled z mislijo, da je Ivan Cankar kot socialist s tenkim občutkom in zanesljivo apliciral sociologijo na kulturna in umetniška vprašanja.

Tudi Vladimir Martelanc je ugovarjal, da so Ivana Cankarja na silo pokatolicanili. Dilemo, »ali je Cankarjev socializem istoveten z marksizmom ali ne«, je zavrnil kot »že a priori napačno«. Zavzel se je za to, da je treba dialektično razlagati protislovja v Cankarjevem nazoru. Kakor Ivo Brnčić je tudi Martelanc ugotavljal, da Cankarja k marksizmu nikakor ni približalo poznavanje marksizma kot filozofskega sestava, ampak je bila glavna vzmet za to približanje njegova umetniška metoda. V svojih glavnih delih je namreč izvedel človeka, njegovo miselnost, način čustvovanja in ideologijo iz gospodarskih oziroma družbenorazrednih dejavnikov. Njegov svetovno življenjski nazor je bil socializem z nekaterimi primesmi miselnosti, »ki je bila plod slovenskega socialnega in kulturnega razvoja«. Martelanc je ravnal pravilno, ko je pisateljev nazor odmaknil od filozofskih sestavov, torej iz abstraktnih oblik teh sestavov (idealizem, materializem,

monizem, dualizem itd.) in je videl v njem živ sklop pisateljevih idej o človeku in družbi, »njegovo stališče o velikih vprašanjih sodobnosti in predvsem duha, ki preveča vso njegovo ideologijo« (A. V. Vladimir Martelanc, O Cankarjevem svetovnem nazoru, Sodobnost 1937). S tem je Cankarja in umetnika sploh vzel iz oklepov vsakršne nazorske dogmatike.

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

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

Priznati moramo, da tako postavljena in ocenjena vloga slovenskega pisatelja v narodni zgodovini ni olepšana. Kardelj mu je povsem upravičeno priznal vlogo prvega oblikovalca slovenskega kolektiva. Vlogo slovenskega pisateljstva je utemeljil na marksistični teoriji literarne zgodovine in umetniškega ustvarjanja. Pisateljstvo je vrednotil kot eminenten družbeni duhovni pojav. Knjiga je tudi pokazala, da marksist na pisatelja ne gleda kot na brezmočno in pasivno determiniranost in družbeni rezultat, marveč tako, da ta razpolaga z močjo osebnega odraza in izraza in je zato enkratna, vplivna in zgodovinsko odgovorna oseba. Pisatelj je trdno vključen v čas in prostor, toda dvojna determiniranost mu ne odjemlje osebnih dispozicij in izrazne suverenosti.

Ta teoretična načela in knjiga sama so bila posredno tudi polemika z literarno-kritičnimi zamisleki, ki so videli v umetnosti posebno estetsko igro duha, fenomen za sebe, ki ni družbeno pogojen, zaradi česar naj se literarni zgodovinar in kritik omejita le na estetsko plat fenomena. Bila je tudi polemika s predlogi, ki so knji-

ževnosti omejevali družbenoanalitično vlogo in jo poganjali v moralno in utilitarno ožino. Skratka, knjiga je vidno opredeljevala stališče, da je bistvo velike umetnosti in umetnikov tudi boj proti vsemu, kar človeka in narod omejuje in tlačí in da je bila slovenska besedna umetnost v svojih estetskih vrhovih ena sama, četudi ovirana revolucionarnost.

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

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

V takem leposlovnazorskem ozračju na levici in pri njenih simpatizerjih je bilo nujno ponovno razmišljati o realizmu, zlasti še o novem oziroma socialističnem realizmu, o katerem so prihajali podatki iz Sovjetske zveze. Doktrina »socialističnega realizma« je v drugi polovici 30-ih let že povzročala pregone sovjetskih pisateljev. Stalin je namreč z nazori nekdanjega Lefa, z nazorsko nestrpnostjo, utilitarizmom in z zanikanjem osebnega na račun skupnosti v leposlovni teoriji zvijačno nadigrjal ne samo Gorkega, marveč tudi Šolohova, A. Tolstoja, Gladkova in druge sovjetske pisatelje. Te novosti so v Sloveniji odmevale neugodno in zbujale nezaupanje do socialističnega realizma. Slovenskemu marksističnemu kritiku se je nudila izjemna priložnost, da vrednoti socialistični realizem, kot ga je imel v mislih in praksi Maksim Gorki, da ga vrednoti s stališča naprednih pogledov na književnost, ne pa s položaja stranke in oblasti. Te naloge se je lotil Boris Zihrel.

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

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

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

Takšen nazor o realizmu in naprednem pisateljstvu mu je narekoval negativne sodbe o poeziji, ki je stvarnost zatajevala zdaj tako, da jo je najodločneje ironizirala in depoetizirala mesto, salon, politiko, vero, življenje in poezijo samo, ne da bi namesto razkrojenega znala postaviti novo vrednost, ali pa tako, da je uprizarjala brezciljno beganje po mistiki onstranstva in po neki drugi »realnosti« ter se utapljala v artističnih nalogah. Kritično je zavrnil nazorske in čustvene osnove treh pesniških zbirk: Šalijeve Slap tišine, Ludvikove S potepuško palico (Poezija zagate, Sodobnost 1940) in Voduškove Odčarani svet (Sodobnost 1941). Voduška je kritiziral zlasti zato, ker njegov poskus razodtujitve ni mogel biti uspešen, saj je pesnik podrtlo ravnotežje med ideali in stvarnostjo odpravljal v okvirih meščanskega sveta, torej tam, kjer je njegov spor nastal, namesto da bi si poiskal naravnega zaveznika v delavstvu. Predlog, ki ga je pesnik zato lahko dal, je bilo hrepenenje po koncu, po smrti. V vseh treh primerih je Ziherl odklanjal dokončni obup in življenjski strah. Obup in strah, pesimizem in nihilizem je zajel te pesnike

po njegovem zato, ker svoje ontološke izpovedi niso zasnovali celovito, na vsej družbi, ampak so se oklenili le odmirajočega v njej in prek tega niso videli. Zato sta bila njihov pesniški pesimizem in beg enostranska in negativna, in ne revolucionarno romantična, kot je bil npr. Prešernov pesimizem. Ta namreč je bil pesimizem, ki zatajuje staro, ker sluti novo in negativni odnos do starega in še obstoječega družbi s pozitivnim, življenjsko vedrim odnosom do prihajajočega.

Brezupno zanikovanje vsega je pomenilo v tedanjem duhovnem položaju in evropskem vojnem kontekstu zanikovanje tistih snujočih sil, ki so kljub vsemu zagotavljale narodno in osebno perspektivo. Mednje je mogoče šteti tudi Ziherlov in drugih marksistov upor proti begu pred življenjem in proti popolni depoetizaciji človeka in družbe.

— — —

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

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

Kakor v 20-ih so se marksisti tudi v 30-ih letih, vendar zdaj z mnogo jasnejšo teoretično argumentacijo, potegovali za dialektiko znotraj realizma kot filozofskega in družbenega nazora in kot umetniško ustvarjalne metode. Realizem, novi realizem, socialni realizem in socialni pisatelj realist — to so bila vprašanja, ki so jih obravnavali na podlagi marksistične filozofije. Njihova teorija novega realizma je od socialnega pisatelja zahtevala celovit pogled na človeka in družbo in umetniško reprodukcijo človeka oziroma duševnosti v družbenih razmerah. V enem delu te teorije je poleg estetskega načela o tipičnih značajih v tipičnih razmerah navzoča tudi čustvena in nazorska romantična prvina prihodnosti, nekoliko optimistično perspektivna zasnova človeka in družbe. Realizem torej, ki vsebuje aktivizirajočo in poudarjeno razodtjuvalno humanistično prvino. Razodtjuvalno načelo v realizmu je narekovalo tudi že prve slovenske modifikacije in opredelitve socialističnega realizma. Spor okrog pečatovščine je marksistično leposlovno teorijo pomaknil na eni strani v bližino poetike Maksima Gorkega in dotodanje slovenske inačice socialističnega realizma, na drugi strani pa je stopnjeval strah za umetnikovo svobodo pred strankarsko aplikacijo družbenih ideologij oziroma pred pritiskom stranke na umetnika.

Boreč se za realistično leposlovje, ki naj bi človeka izražalo in dokumentiralo celovito, kot duševno-razredno enoto v družbenem razvoju, so marksisti grajali pesniška pojmovanja radikalne in idealistične nove stvarnosti, ker — prva s preveč razdirajočo in neomejeno družbenomoralno kritiko, druga z novorusseaujevskim iracionalizmom — nista zagotavljali razodtjujitve oziroma nista pozitivno spreminjali človeških odnosov. V splošnem velja, da so marksistični kritiki pisatelje usmerjali na osrednja vprašanja slovenske družbe, opozarjali na negativne posledice defetizma in mysticizma v leposlovju, zlasti pa na nevarnost, ki preži na umetnost, kadar se umetnik izloči iz domačega življenja in glavnih svetovnih

umetnostnih tokov ter se omeji na »notranjost« ali pa se zastrmi v kozmične nedoglednosti.

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

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

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

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

Vzporedno z marksistično leposlovno kritiko je delal v umetnostni kritiki France Mesesnel čisto v skladu s teorijo aktivnega realizma. Konec 30-ih let je vabil slikarje proč od abstraktne umetnosti, »iz goščave teorij in oblik razkrojene umetnost«. Umetnik bi se »moral povrniti od spekulacije na zemljo in se intenzivno pečati s problemi časa in ljudi«. Po njegovem so bila tista leta čas, ko bi bile upodabljajoče umetnosti morale zapustiti suvereno izolacijo in beg v artizem in spet služiti dobi, umetnik pa bi bil moral pogledati resnici časa v obraz, »če je še tako odbijajoča in grozna« (Umetnik in njegova doba. Umetnost in revolucija. Sodobnost 1939).

Poudarim naj še, da je kljub posebnemu stališču o razmerju med miselnostjo in umetnostjo in kljub svobodomiselnosti hodil blizu marksistične teorije s svojo kritiko tudi Josip Vidmar, zlasti še z načelom, da se umetnik naj ne oddaljuje od življenja in ga avtentično izpoveduje. Podpiral jo je tudi tako, da je za tedanje književne nagrade mesta Ljubljane zavzeto predlagal umetniško nesoporna dela Prežihina in Miška Kranjca.

Poleg vsebine, ki jo je v slovensko književnost v 30-ih letih pisala naša družbena struktura, je mogoče trditi, da je na obrat k človeku kot osebno-družbeni vsoti, torej na premik motivacijskih osnov od vere, duhovnosti, teorije podzavesti k družbeni motivaciji, zlasti v dramatikini in prozi, v začetku 30-ih let in naprej vplivala tudi marksistična umetnostna misel in kritika. Kreft je premaknil motivacij-

ski vzvod slovenske dramatike po ekspresionizmu v družbeno tipologijo in izpeljeval osebne poteze dramskih značajev tudi iz razrednih podlag. Tudi v prozi Miška Kranjca, Prežihovega Voranca, Ivana Potrča, Antona Ingoliča in še pri nekaterih je stopil v ospredje družbeni in psihološki zasnutek in tip človeka. Povečalo se je tudi število pisateljev in pesnikov marksistov (Voranc, Klopčič, Kreft, Kranjec, Potrč, Brnčič). Toda tu se začinja že novo raziskovalno območje, ki presega okvire diskusijske snovi, kot jo predvideva naslov.