

gradivo in tako opozoriti na probleme, ki bi jih bilo treba natančneje preiskati. Po kratkem času se je res začelo samostojno raziskovanje madžarskih prvin v posameznih slovanskih jezikih in skupinah. S tem se je ukvarjala vrsta madžarskih in slovanskih znanstvenikov. Primerno sedanji stopnji etimološke vede pa so obdelani madžarizmi v slovanskih jezikih samo za redke slovanske jezike, pa tudi tu končana dela niso še vsa objavljena. (Prim. vendar Gyula Décsy: Die ungarischen Lehnwörter der bulgarischen Sprache (Mardž. sposojenke bolg. jezika), Wiesbaden 1959.)

S področja preučevanja prekmurskega narečja so posebno dragocena dela slovenskega znanstvenika na Madžarskem, Avgusta Pavla (A vashidegkúti szlovén nyelvjárás hangtana = Fonetika slovenskega narečja Cankove, Budimpešta 1909, idr.). Njegovo dejavnost je primerno ocenil v svojih člankih Vilko Novak. Toda veliko nalog je še nerešenih. Dobro bi bilo mikrofilološko obdelati besedišče stare prekmurske slovenske književnosti, zbrati žive madžarizme sodobne prekmurščine, poiskati in vsestransko raziskati rokopis velikega prekmurskega slovenskega slovarja Jánosa Fliszárja (natisnjen je le del tega slovarskega gradiva). Na podlagi vsega povedanega bi bilo zaželeno napisati zgodovinsko-etimološko monografijo o usodi madžarizmov v prekmurščini. Tako obširnega dela se seveda ne more lotiti vsak slovenist, temveč le tisti, ki govori prekmurščino kot materni jezik in poleg tega pozna madžarščino ter je izveden v madžarskem zgodovinskem jezikoslovju. To so velike zahteve, zato pa bo večja tudi cena opravljenega dela.

Franc Zadavec

GLAVNI LEPOSLOVNI TOKOVI V SLOVENIJI MED PRVO IN DRUGO SVETOVNO VOJNO*

I

Ob koncu prve svetovne vojne je bilo v slovenskem leposlovju več stilnih smeri. Ivan Cankar (1876—1918) je bil pravkar končal Podobe iz sanj, vrhunsko delo slovenskega simbolizma v prozi. Impresionizem, čeprav ne več v prvotni obliki, je živel še naprej v Župančičevi (1878—1949) poeziji in pri nekaterih njegovih in Murnovih (1879—1901) učencih. Na realizem in naturalizem je vplivala moderna, zlasti impresionizem in simbolizem, le katoliški pisatelji so vztrajali pri »idealnem« realizmu. Futuristična poetika je prodrla v slovensko poezijo že leta 1910 in nadomestila mehko podobo vodne gladine s »ploščo jekleno« (Anton Debeljak, 1887—1952), ekspresionizmu pa je utiral pota tudi Oton Župančič z vesoljsko razsežnostjo in vizionarnostjo, hkrati pa je v enem delu katoliške poezije med vojno zaživela barva z duhovno simboličnimi učinki.

Nravstvena kriza, ki je po vojni zajela evropskega človeka, je tudi v slovenskih književnikih nakopila tesnobo in terjala razrešitev. Eni so mislili, da

* Predavanje slovenskim učiteljem in profesorjem v Trstu aprila 1967.

bodo morali dokončno razdreti »racionalistično-materialistično Evropo« (Miran Jarc 1900—1942), ki se je prebila v XX. stoletje in zapustila v njem npravstveno razdejanje. Ker so razvrednotevali pozitivizem sploh, so zlasti mladi katoliški pisatelji mislili, da morajo v besedni umetnosti zavreči impresionizem, realizem in naturalizem, skratka vso tisto leposlovno zavest, ki je po njihovem zanemarila dušo. V zagonu k duši so nekateri aktualizirali tisti del Cankarjeve umetnostne ideje, ki je pozival k »intenzivni hoji v notranjost« (Miran Jarc), k duhu, k »pravim« osnovam človeške bitnosti, na Cankarja realista pa so hote ali nehote pozabljali. Drugi so se enosmerni umetnostni misli, hoji v notranjost, odrekli in predlagali, naj se slovensko leposlovje zasnije na »svobodnem ruskem duhu« (pesnika Fran Albreht, 1889—1965, Pavel Golia, 1887—1959), torej na idejah oktobrske revolucije. Leposlovna umetnost naj bi se poslej ne omejevala na krhko, zasebno in ogroženo osebnost, ki si je izbrala nasproti družbi opozicionalni položaj, marveč naj bi rasla iz burnih stikališč med subjektom in objektom, človekom in družbo, iz zgodovinskih življenjskih pretokov, vendar ne realistično, ampak romantično revolucionarno. Tako sta se napovedovala dva leposlovna aktivizma: prvi je usmerjal v umetniško psihološki Jaz, drugi v umetniško psihološki Mi. Obstajala pa je še tretja smer. Ta ni priznavala nazorskih in ideoloških zanosov, nobenega orfejsstva, odklanjala je pretirani subjektivizem in privide abstraktnih in npravstveno uravnoteženih svetov ter vztrajala pri pesniškem realizmu, zlasti v pesništvu in prozi.

V prvih letih po vojni sta bila futurizem in ekspresionizem programsko najglasnejša in v pisateljski praksi najbolj razširjena nazora in stila. Zlasti ekspresionizem se ni omejeval samo na poezijo in na svetovno in družbeno-nazorsko skupino, ampak je zasegel vse tri leposlovne zvrsti in književnike različnih nazorov.

Slovenski futurizem je bil bližji ruskemu kot italijanskemu, čeprav je nastal v dotiku z Marinettijevimi proglesi. Slovenski futuristi so vojno namreč odklonili, zavrniti pa so morali tudi »pasatizem« oziroma futuristično zatajevanje kulture preteklosti, saj so nesporne umetnine slovenske moderne duha prej oživljale kakor hromile. Pesniške zbirke, ki so nastale na podlagi bolj ali manj izrazite futuristične poetike (Tone Seliškar — Trbovlje, 1923; Fran Onič — Darovanje, 1923; Anton Podbevšek — Človek z bombami, 1925), niso bile brezbrizne niti do vojne niti do družbenih nasprotij. Na Slovenskem je dobil futurizem bolj človečansko vsebino. Bolj kakor z vsebino so slovenski futuristi vznemirili leposlovno miselnost s tehniko prostega verza, ki so jo prignali do skrajnih možnosti, z likovnostjo pesmi in z ritmiko naglo in asociativno se menjajočih predstav in misli. S trdimi, ostro zamejenimi toni in poudarki so premaknili tudi pogled na pesniški jezik in raztrgali pevni in zveneči tok simbolistično impresionističnega Cankarjevega stavka in Župančičevega verza. S fantastiko in asociativno tehniko, torej z močno omejitvijo razumske utemeljenosti v zgradbi pesmi, pa so se rahlo približali tudi Bretonovemu nadrealizmu. To se je zgodilo toliko lažje, ker so na Slovenskem poročali o Appolinarjevi zbirki Les Alcools, tej predhodnici nadrealizma, že leta 1913, o Andréju Bretonu in njegovem programu pa leta 1925. Rodú pa si futurizem na Slovenskem ni ustvaril. Njegov glavni ideolog Anton Podbevšek (1898) je bil prešibak umetnik, da bi sugestivno vodil druge. Tudi družbeni prostor — pretežno poljedelski in med štiri države raztrgani slovenski narod — ni ustrezal nazoru in stilu, ki

sta temeljila na velemestnem ritmu in na dinamiki strojev in vojske. Kar so slovenski književniki in futurizma nesli naprej, sta bili le bolj sproščena fantastika in asociativna tehnika. Verzna tehnika Majakovskega se je v dvajsetih letih le rahlo nakazala (v zbirki Plamteči okovi Mileta Klopčiča, 1924), vidneje jo je sprejel šele konec tridesetih let Karel Destovnik-Kajuh, že preizkušene futuristične snovne motive je uporabil Vladimir Pavšič-Matej Bor (1913-) v partizanski pesniški zbirki Previharimo viharje (1942).

Ekspressionistični praksi in doktrini je sledila slovenska publicistika že od leta 1912 (umetnostni zgodovinar Izidor Cankar). Okrog leta 1920 je bilo slovenskim književnikom jasno, da mora ekspresionist postaviti notranjo resnico proti zunanji resničnosti, dušo proti snovnemu svetu, da hoče v dramatični dramo duše in ne psihologije, da mora iskati človeško »bistvo«, »jedro« in »poslednjo vsebino«, da je ekspresionizem stilno sicer manj strnjena, zato pa duhovno toliko bolj aktivistična romantična smer, ki išče »novega človeka« in je zasnovana zdaj versko, drugič družbeno in tretjič individualistično.

V Sloveniji je bila najštevilnejša verska skupina ekspresionistov. Če vemo, da je bil ekspresionizem v filozofskih podlagah v glavnem protimaterialistična smer in če vemo, da se filozofski materializem v Sloveniji tedaj še ni kaj prida razvijal, ta resnica ne preseneča. Verski ekspresionisti so dobili podporo pri sorodnem nemškem toku, zlasti pri Reinhardu Sorgeju in Franzu Werflu, in se sklicevali tudi na druge idealistične estetike od Frančiška Asiškega do Vladimira Solovjeva. Ruski bogoiskatelji so jim klicali iz polpreteklosti, da naj »umetniki in pesniki /.../ zopet postanejo duhovniki« (Solovjev). Najvidnejši pesnik te smeri, Anton Vodnik (1901—1965), je razumel in razlagal poezijo kot »doživetje«. Doživeti pa je po njegovem pomenilo »iz večnosti uzreti samega sebe«. Ko pesnik »razodeva« doživetje in uzrtosti samega sebe, razodeva večnost. To mistično misel o pesniku je skušal utrditi tudi izrečno. »Bistvo«, torej to, kar pesnik upesnjuje in umetniško biva, je »prižgano v onostranosti«. In ko umetnik pesniško pravilno biva onstransko »bistvo«, svet poduhovlja in razsnovlja njegove znane pojave in prodira v tisto »centralnejšo duhovno sfero«, ki mora zavladati nad umetnikom in njegovim delom. Vodnik se je potegoval torej za načelo, da naj pisatelj vzdigne leposlovje kolikor le mogoče iz snovnega sveta in ta svet preseže z duhovnim. Po tem načelu je napisal pesniški zbirki z naslovom Žalostne roke (1922) in Vigilije (1923), ki sta kljub ljubezenski tematiki pomenili v prvi polovici 20-tih let nekaj program in navidezno zmago odmikanja od snovnosti, pohod v duhovnost in stran od realnih življenjskih zvez. Kljub neskladjem, ki jih spričujeta, je pesnik poskušal ohraniti videz harmoničnega človeka. Pot v duhovnost mu je narekovala skrajno pretanjen stil in kar največ abstraktnih in kar se da malo snovnih izrazov; to vse je poganjalo pesništvo v pojmovno simboliko do stopnje, kjer je začela lirska količina slabeti in ugašati. V slovenskem verskem ekspresionizmu se je zgodilo še nekaj globljega in bolj prelomnega. Klerikalna slovstvena estetika, ki je v Sloveniji niso gojili laiki, ampak višja duhovščina, je zlasti od začetka 80-tih let poudarjala nujnost po katoliški harmonični literaturi, ki bi rasla iz nazora in vodila poglede v »onostranstvo«. Zdaj, po prvi svetovni vojni, je večina verskih ekspresionistov vzor harmoničnega pesnika porušila do tal. To se je zgodilo v enem delu proze, ki je videla »bistvo« sveta v spopadu med verno dušo in silami krvi (Ivan Pregelj, 1883—1960), še bolj pa v pesništvu tistih pesnikov, ki so hoteli najti in si potrditi božjo zasnovanost. Motiv »borivca z bogom« (Francé

Vodnik, Borivec z Bogom, 1932) za osebnega boga je postal najbolj dramatičen nazorski motiv enega dela katoliške poezije, proze in dramatike v 20-tih letih. V ozadju tega boja je stal verski eksistencialist Sören Kierkegaard. Nazorsko mistično usmerjena skupina je iskala opore tudi pri sorodnih srednjeevropskih leposlovnih in duhovnih tokovih, pri pesnikih in dramatikih R. Sorgeju in Otakarju Březini, Georgu Traklu in Franzu Werflu, pa tudi pri F. M. Dostojevskem. Še leta 1929 je pesnik in esejist te skupine Tine Debeljak (1903-) zapisal o Březini: »Na nas napravlja vtis prvega človeka novega Kraljestva duha, mističnega Nadčloveka, ki ni upornik Boga, ampak ponižni izpolnjevalec Njegove Volje«. Debeljak je tudi opomnil, da je bil S. Kierkegaard velik poznavalec človekove verske zasnove in tesnobe, s čimer je pač razločno povedal, da je poznal — a gotovo ne samo on — krščansko eksistencialistično filozofijo.

Slovenski pesniki verske eksistence in neubranosti so zadeli na odpor klerikalizma in njegove uradne neotomistične racionalistične estetike. Čeprav so ti pesniki ostro spodbijali marksistično filozofijo umetnosti in zgodovine, jih je klerikalizem zavračal kot sanjače, ki so pozabljali na »etični racionalizem« v leposlovju, torej na vzgojno koristnostni vidik. Kulturnopolitično nasprotovanje v lastnem nazorskem taboru in vse poduhovljajoča težnja, sta to skupino književnikov v začetku 30-ih let razcepila: Anton Vodnik je umolknil skoraj za celo desetletje, nekateri so ubirali pot v krščanski socializem in idealistično novo stvarnost, katoliški skrajnež pa je postajal zlasti Tine Debeljak.

En del ekspresionističnega leposlovja je sooblikovala človečanska ideja oktobrske revolucije. Zato tudi tista umetniška stališča in tisto leposlovje, ki so izvirala iz vprašanja, kako naj umetnost učinkuje na razmerje med posameznikom in skupnostjo. Od domačih književnikov je glede tega zapustil dovolj jasno oporoko Ivan Cankar, od drugih pa so tisti mladi, ki jih je razvnela socialistična oziroma ekspresionistična ideja bratstva, prebirali zlasti Ernsta Tollerja in Johanna Becherja, Petra Bezruča, Jiřija Wolkerja in Maksima Gorkega ter knjige, kakršna je bila Rubinerjeva nemška antologija Kameraden der Menschheit. Slovenski socialni ekspresionisti Fran Albreht, Mile Klopčič in deloma Tone Seliškar in Srečko Kosovel so zavrgli vase zamaknjene pesnika, ki se je zagledal tudi v »Sestro smrt«, zavrnilo so brezmočno kolobarjenje v samem sebi, zazrtost v večnost ter potonevanje v čisti in statični duhovnosti. V slovenski prostor so vrgli »bojne ritme«. Toda njihovi »bojni ritmi« niso imeli namena priklicevati družbeno revolucijo, večina se je navduševala za spravo vsega človeštva. Pesnik ni maral poglobljati razrednega razdora in stopnjevanja družbenih napetosti, ampak je hotel biti »bлагovest sveta« in »bakla«, ki gori »v novo svobodo in v novi dan« (Fran Albreht). Plemeniti orfeji so ruskemu komunizmu priznavali, da je npravstven kot politična misel, ker ustvarja mednarodno bratstvo, sožitno obliko, kakršno so tudi sami terjali. Hkrati pa so branili umetnikovo svobodo pred vsakim družbenim sestavom in stranko, pa naj bi bila še tako humana. Ko so opevali revolucijo kot »prarazum« (Pavel Golia — Pesem poljan), so se približali tudi Ivanu Razumihinu, ki jo je v spevih izenačeval z »Absolutnim« in jo opeval kot večno bitje. V nekaj letih so napisali za tri pesniške zbirke, ki se kajpada med seboj dokaj razlikujejo (Fran Albreht, Pesmi življenja 1920, Tone Seliškar, Trbovlje 1923, Mile Klopčič, Plamteči okovi, 1924) zlasti po revolucionarnosti njihovih tvorcev.

Izrazu revolucija in revolucionar sta dajala Albreht in Seliškar drugačen pomen kot Klopčič. Res je prvi rabil besede »Car-Kapital« in »buržuj«, drugi pa posvetil zbirko »sajastim bratom in sestram«, torej delavstvu. Ne prvi in ne drugi pa nista izgorevala za revolucionarno in nasilno uresničitev socialistične ideje. Seliškar je oznanjal spravo in plemenito obliko sožitja in označil sebe in sebi enake »revolucionarje« z izrazi: »svečeniki smo mi / miru in ljubezni« (Pesem revolucionarjev). Nazorska znamenja tega humanizma v leposlovju so bili sicer delo, delavec, človek, vstaja, »revolucija«, a vse to na splošno.

Drugi del tega leposlovja se ni prebil do revolucionarne volje in občutja iz kake »višje« ravnine izbranih duhov, ni bil abstraktno voluntarističen, ampak je neposredno izražal družbenopolitični revolucionarni napon Slovenije. V tem leposlovju so se interesi in revolucionarne težnje proletariata ujemale s težnjami pesnika, njegov glas je bil delavski glas. In ideološki znaki tega leposlovja so bili proletarec, razredni boj in proletarska revolucija.

Pesnik, ki je uporabljal bojno besedo tako, da ni izražala niti sočutja niti pomirjenja, marveč je oznanjala neposredne vzgibe njegove osebne, razredne in bojovite bitnosti, resnični pesnik revolucionar je bil takrat samo Mile Klopčič. Njegovi Plamteči okovi so vzpodbujali k uporabi in prevratu in niso filozofsko pomirjevali in propovedovali pacifistično miselnost splošnega bratstva. Klopčič se je vladajoči družbi jasno uprl in zato moral pisati pesniško razredno izpoved tudi v ječi. Pesniku tega tipa je postalo kmalu jasno, da je bilo treba zavreči abstraktno revolucionarno romantiko in zavzeti stvarnost. Na tej poti je polagoma izginil tudi njegov ekspresionistični socialni zanos in v socialno pesništvo je stopila konec dvajsetih let mirnejša realistična oblika.

Vsi trije so vznemirjali pesnike, ki so se zagledali v strmine mističnosti in verske prepade ali pa so priznavali le svoj Jaz. Stališče »Le kdor utone v nas, / v brezimno množico / bo večno živel...« (Pesem življenja), s katerim je Albreht hotel podreti kult individualizma v leposlovju in življenju, je zlasti prizadel Mirana Jarca. Ta se je uprl misli, da bi raztopitev osebnosti v množici odrešila človeštvo, in je postavil nasprotno težo, personalno preobrazbo, ter se zanjo potegoval v dramatik in drugod vse tja do začetka tridesetih let. Pridružil se je evropskemu iracionalizmu, terjal kontemplativnost in videl v umetnosti vse drugačno moč, kakor to, da odkriva, postavlja in izpoveduje tisto mejno snov, kjer se stikata posameznik in skupnost. Kakor je omaloževal umstvenika in tehnika, ki sta po njegovem v Evropi zledenila žive slapove vzhodnjaške mistike in mrzle pojmovne sestave, tako je zavrnil tudi nazor, da bi umetnost imela kakršne koli naloge poleg ene same: da je »pot k Bistvu vsega«, kakor so mu potrjevali Dostojevski, Whitman, Tagore in Wagner. Taka njena izbranost je individualističnega ekspresionista pripeljala do sklepa, da je umetnost »edina rešiteljica zapadnega človeka« in da ga ne moreta odrešiti niti vera niti kakšna družbeno humanistična miselnost. Zanimivo pa je, da je ravno pesnik, ki je tako odločno nasprotoval umovanju, razjedal svoje pesništvo in dramatiko z mnogim umovanjem o razmerjih in vrednotah, kot sta čustvo in razum, oseba in skupnost, pesnik in inženir in njun pomen za človeka in družbo.

Videti je torej, da so si slovenski ekspresionisti usekali prvotno troje poti: eni versko duhovno, drugi socialistično humanistično in tretji, individualisti, izključno umetnostno.

Ko se je del ekspresionistov umikal v mistično zasnovano osebo, drugič v individualistični in esteticistično beli sen o umetnosti in v duhovno dramo, in ko je del ekspresionistov ustvarjal hiliastično iluzijo ter nadomeščal družbene napetosti z abstraktnim nravstveno uravnoveženim svetom, je kritični Srečko Kosovel zasajal svojo ekspresionistično pesem v realna družbena tla. Dolgo časa je sicer tudi on vztrajal pri personalni revoluciji. Toda potem ko je odklonil poetiko simbolistov (ne več glasbeno načelo v poeziji, besede se morajo »treti«, »pesem mora biti trenje bolesti«), zavrnil tudi Kantov imperativ o umetnikovi nezavzetosti in trpni navzočnosti v svetu, imperativ, ki ga je zagovarjal v letih 1925—1926 Josip Vidmar (1895-), da bi zmanjšal moč ideologije in nazora, s katerim se je po njegovem obtežila slovenska katoliška literatura, je Kosovel ekspresionizem pozdravil kot umetniško govorico iz evropske duhovne krize ter ga pesniško »bival« in uresničeval kot eksistencialni upor proti meščanski Evropi. Vrednotil (in uresničil) ga je torej bistveno drugače kot Georg Lukács, ki ga je imel za odtenek razkroja evropske meščanske zavesti in umetnosti. Kosovel se je sprva približeval tudi futuristu Podbevšku, a je kmalu spoznal, da se je futurizem odpravil bolj v artizem kakor k človeku. Lastni vitalizem in humanistični zagon sta ga potegnila h konstruktivizmu in njegovi dinamični in aktivistični estetski misli. Konstruktivisti so v Sloveniji leta 1927 izdajali mednarodno revijo Tank, v kateri so sodelovali poleg drugih tudi Marinetti, Tristan Tzara, H. Walden, Lunačarski in Kurt Schwitters. Kosovel ni bil več med njimi, a je edini napisal za zbirko pesmi, v katerih je konstruktivizem postal na Slovenskem resnična umetnost.

Nekateri pesniki, tudi mlajši, so se v 20-ih letih vzdržali vsakršnega glasnega aktivizma, odklanjali so prvide abstraktnih moralno uravnovešenih svetov ter vztrajali pri bolj ali manj klasični uravnoveženosti stila in vsebine. Nobenih bojnih ritmov in idejnih zanosov, nič zagonov v mistiko, tudi nič orfejtva — le izpovedovanje bivanjske resničnosti v skopi in nepatetični pesniški govorici so imeli za dragoceno umetnostno in humanistično kakovost. Od sebe in drugih so navzlic vsem oblikovnim in ideološkim ekstazam časa zahtevali, da mora v umetnini zautripati predvsem tista življenjska resnica, ki se »sto- in stokrat godi«. Umetnikova dolžnost je, da se do kraja razskrivnosti in in demitizira, kadar pa tega več ne more, naj utihne, ker očitno ni več zmožen pesniško živeti resnico svoje biti in biti svojega okolja. Ker je hotel biti ta tip pesnika do kraja pristen, je odklanjal futuristične in ekspresionistične novosti v obliki in izrazu, to »imitacijo« in »naplavljenjo zemljo«, kot je mislil eden od njih (Janko Glazer) ter hkrati zahteval, da mora biti oblika organski korelat vsebine, da mora zrasti »od znotraj navzven«, »iz doživetja, duševnega izkustva«. To je bila vsebinska estetika, ki je težila v stran od hotenih oblikovnih eksperimentov in subjektivizma k realistični psihologiji in »realističnemu« pesniškemu jeziku. Vrhovno oblikovno načelo maloštevilnih pesnikov tega tipa je bila zgoščenost ljudske in klasične poezije: kratkost, jedrnatost, nobene besede preveč (Alojz Gradnik, Pavel Golia, Janko Glazer).

Slovenska dramatika si je v dvajsetih letih ustvarila dokaj močne zveze s tedaj moderno dramaturgijo, zlasti ekspresionistično, hkrati pa dalje razvijala deloma grotesko deloma simbolistično dramsko pesnitev, kot ju je začrtal Ivan Cankar. Obravnavala je dokaj podobne snovi kot nemški ekspresionizem: spopade med spoloma, napetosti med dušo in telesom, pravice materinstva in očetovstva ter spore med očeti in sinovi zaradi »novega človeka«; svetovje vrže-

nega človeka, pri čemer je bil »kosmos« prispodoba za družbo; spore svetosti in zla na svetopisemski osnovi; spopade med pesnikom in kolektivistično idejo, protimilitaristične in pacifistične motive in podobno.

V pripovedništvu se sili niso tako naglo prelamljali; več pripovednikov se je vezalo še na konkretno vaško in mestno snov in psihologijo, zlasti pripovedniki svobodoumnega nazora. Močne sledove sta zarezala v prozo simboliistična tradicija in ekspresionizem. Katoliški pripovedniki so se pri tem razdelili v dve stilni skupini: eni so vztrajali pri nravstvenem racionalizmu in pisali v preprostem realističnem stilu, drugi pa so snovne razsežnosti človeka prepojili z duhovnostjo ekspresionizma in simbolizma. Podobno cepitev je mogoče opazovati tudi pri svobodoumnih pisateljih (Juš Kozak), vendar pri teh snovne podlage človeške bitnosti niso povzročale takšnih, ponekod v baročne zamahe in grotesko stopnjujočih se notranjih prelomov »duhovnega človeka« kakor pri onih (Ivan Pregelj).

II

Razvojne težnje slovenskega leposlovja so v drugi polovici dvajsetih let narekovale javni pogovor o tem, po kateri poti naprej. Leta 1927 so se književniki že morali odločiti ob stilnih in filozofskih načelih »nova stvarnost« in »neo-realizem«, ki sta se v Evropi že dalj časa postavljala proti idealističnim tokovom. Miran Jarc, ki je leta 1927 izdal izrazito ekspresionistično zbirko Človek in noč, je še istega leta priporočal sebi in drugim, da preostaja slovenski književnosti samo ta pot, da preneha izgublјati človekovo družbeno razsežnost, da pesnik prizna sebe kot del družbene resničnosti in bolj demokratizira pesniški izraz. Tudi osrednji verski ekspresionist, Anton Vodnik, je izjavljal, da ne more več vztrajati v zaprtem duhovnem položaju in pri zgolj abstraktno-simboličnem izrazu. Kakor hitro je slovstvena dejavnost za zgraditev mistično uravnotežene družbe postala zgolj nestvarna domišljajska igra, je tak pesniški stil izgubil svoj filozofski smisel. Svetovna gospodarska kriza je tudi socialne ekspresioniste, zlasti Mileta Klopčiča, iztrgala iz romantičnega poslanskega zanosa, jih prikovala na realne družbene zakone in postvarjala njihov pesniški izraz.

Brezposelnost in fašistični izpadi v Evropi in tudi v Sloveniji so povzročili, da so na književnost, zlasti na roman in dramatiko, začele močno vplivati politične in gospodarske teorije. Na prelomu desetletja se je začela v slovenski književnosti zamenjava v leposlovnih vrstah. Če je v dvajsetih letih prevladovalo pesništvo, sta se sedaj novelistika in družbeni roman močno vzdignila nad njo. Meščanstvo se je že toliko uredilo, da so nastajale založbe, ki so skrbele zlasti za prevodno leposlovje. Najbolj so se usmerile na realistični in naturalistični roman 19. in 20. stoletja. Moderni so postali zlasti Honoré de Balzac, Henri Beyle-Stendhal, Gustav Flaubert, Émile Zola, Charles Dickens, Wladislaw Reymont, L. N. Tolstoj, F. M. Dostojevski, Knut Hamsun in deloma André Gide, nič pa psihološki roman, ki sta ga razvila James Joyce in Wirginia Woolf.

Slovenske družbene razmere, glas nekaterih revolucionarnih književnikov, ustvarjalna tesnoba ekspresionistov in prevodi iz evropskega realističnega romanopisja so konec 20-ih in v začetku 30-ih let učinkovali tako, da se je slovensko leposlovje začelo vračati k vprašanju družbene stvarnosti in k realističnemu stilu. Ekspresionizem se je sicer nadaljeval kot idealistična nova stvarnost, kot njegovo zanikanje pa sta se izoblikovala radikalna in socialna

vrsta nove stvarnosti. Ti trije temeljni tokovi v Sloveniji 30-ih let so se med seboj ločili po stilu, po viziji človeka in po družbenih slojih, ki so jih izražali in opisovali. Ločili pa so se tudi po razmerju do evropskih leposlovnih in filozofskih tokov.

Idealistična nova stvarnost kot zakonita naslednica ekspresionizma je uveljavljala filozofijo »metafizičnega realizma«. Metafizični realist bi moral življenje umetniško obravnavati sub specie aeterni, ne pa s »predsodki«, kot so slovenski idealisti imenovali materialistično filozofijo. Metafizični realizem ali »sintetična umetnost« naj bi vrnila v leposlovje ravnotežje med dušo in telesom, med duhom in snovjo, ki sta ga porušila impresionizem in ekspresionizem. Oznanjevalci in pisatelji te smeri, zlasti France Vodnik, so se sklicevali tudi na Nikolaja Berdjajeva in na njegovo geslo »kompakten in mističen realizem«. Mnogi prilastki, s katerimi so pesniki in esteti opredeljevali »metafizični realizem«, so estetiko leposlovnega realizma le zamegljevali. V enem delu proze in zlasti v pesništvu Edvarda Kocbeka se je pokazalo, da je doktrina »metafizičnega« realizma pospeševala pot v še globlji iracionalizem. Iracionalizem se je javljal zlasti v tem, da je pisatelj človeka in svet doživljal kot območji, ki sta nasičeni z nedoumnimi subjekti, in da je za predmeti slutil in najdeval »duhovno bistvo«, torej je ves svet oprl na mitično ozadje. Tako je ta leposlovna smer nadaljevala prejšnjo ekspresionistično duhovnost. V Kocbekovi zbirki Zemlja (1934) je misticizem iz ekspresionizma ostal, več je bilo le podob iz predmetnega sveta. Spiritualisti so čutili in vedeli, kako je izgubljena resničnost postala temeljni izvor stiske in središčni problem osamljenega, odtujenega človeka v dvajsetem stoletju. Toda razodtujitve niso iskali v družbi, marveč v geslu »nazaj k zemlji, k stvarem in k Bogu«. Supranaturalistična ideja in idealistična predmetna filozofija sta pomirjali človeka zunaj zgodovinskih zvez. Zato se jima je usklajevanje človeka posrečilo le navidezno, in v slovenski poeziji in prozi idealistične nove stvarnosti je kaj lahko opaziti močne pojave eksistencialne groze, kakor jih je doživljal krščanski personalist v spopadu z zgodovino (Edvard Kocbek) ali pa umik v leposlovje čiste predmetnosti (Emilijan Cevc, Preproste stvari, 1944).

Boj za idealistični »sintetični realizem« je potekal tudi v spopadih s slovensko marksistično leposlovno fronto. Doktrina se je opirala predvsem na nemško idealistično novo stvarnost, zlasti na Oskarja Loerkeja in druge, na »predmetno etiko« Nicolaja Hartmanna, na Kierkegaardovo ontologijo, a nič manj tudi na Paula Claudela, Ramuza, Gionoja in na francoski personalizem. Tako je bila sestavni del širšega evropskega idealističnega umetniškega usmerjevanja.

Radikalna nova stvarnost je nastala predvsem kot deziluzija nad slovensko malomeščansko dušo, a nič manj tudi kot deziluzija nad slovenskim neotomizmom in brezuspešnimi verskimi zanos v književnosti. To smer je začela izjemno korenita deziluzija v dramski obliki leta 1927. Dramsko vzmet, s katero je odprl etos malomeščana, si je dramatik Slavko Grum (Dogodek v mestu Gogi, 1927) izposodil sicer pri Sigmundu Freudu, toda s psihoanalitično vendarle ni podrl tudi motivacije okolja. Bivanjske stiske malomeščana ni osvetlil samo s stališča biološke travme, ampak tudi s stališča človekove družbene in predmetne odtujenosti in popredmetnosti. In poezija te smeri? Verski ekspresionist iz dvajsetih let Božo Vodušek se je nenadoma znašel brez moči sredi malomeščan-

stva in začutil, da je oropano vseh idealov. Romantični beg v smrt, ki ga je opazil pri verskih ekspresionistih in tudi pri Kocbeku, je začutil kot vdajo, nravnstvene spore meščanske družbe pa kot svojo usodo in vsebino svoje duše. Izbral je »bolečino razuma«, zavrgel »lirizem brez ostrine«, pesništvo temeljito intelektualiziral in z močjo odpadniškega kompleksa demitiziral sebe in katoliško meščansko okolje. Pesništvo nenadoma ni bilo več samo sanjskost in idealnost, ampak tudi »strahotno brezdno gnoja«, odprlo je »odčarani svet«. Tako je raztrgal skrivnostni sij, ki ga je pletla okrog umetnosti, življenja in sveta idealistična nova stvarnost, in si pomagal s sredstvi ironije in groteske. S sredstvi, kot jih je našel deloma pri Charlesu Baudelaireju deloma pri Erichu Kästnerju, je človeka depoetiziral. Pesnik človeku nenadoma ni pel več himen, ampak je potrgal maske in se brezobzirno dotipal do njegovih balad (Očarani svet, 1940).

Popolna depoetizacija umetnosti in življenja, pesnika in človeka pa ni bila graditvena v duhu, kot so si umetnost predstavljali marksistično usmerjeni književniki in kritični realisti Mile Klopčič, Bratko Kreft, Miško Kranjec, Prežihov Voranc, Ivan Potrč, Ivo Brnčić in drugi. Umetnostna zavest in praksa teh in njihovih meščanskih simpatizerjev, kot sta bila Juš Kozak in Ferdo Kozak je usmerjala pisatelja »na cesto«, po kateri se človek in družba prerivata v bodočnost. Tudi na tej »cesti« je ostajal pisatelj duhovni vodnik, ki zmerom prvi »krene v nove ulice« (Klopčič), ni pa hotel biti več niti čarovnik in prerok niti popoln depoetizator. Imenovani in drugi, ki so utemeljili v 30-ih letih socialno novo stvarnost, so zavračali hermetični stil »praskrivnostnih sozvočij«, esteticistično ošamitev umetnika in umetnosti. Terjali so besedno umetnino, ki bi bila kar najmanj obremenjena z metaforičnimi viharji in razumsko nevezanimi nadrealističnimi asociacijami. Kakor je težnja po demokratičnem stilu, po jasnosti leposlovnega izraza in pregledni zgradbi umetniškega dela zadrževala večji razmah nadrealizma v poeziji in »toka zavesti« v romanu, tako je preprečila tudi razcvet proletkulta, ki se je okoli leta 1930 rahlo nakazoval in zanemarjal umetniško obliko. Pisatelj socialne nove stvarnosti, pesnik, dramatik in pripovednik, bi moral pričevati in tudi je pričeval o sebi in človeku kot osebnem in družbenem pojavu hkrati. Kritiki so poudarjali, da je vsaka velika umetnost neoporečna tudi z vidika objektivne, tj. družbene stvarnosti (Brnčić), in terjali psihološko polnokrvni realizem. Socialni realisti so si prizadevali dotipati se do resničnih izvorov odtujitve, hkrati pa osvetljevati sile, ki bi človeka najhitreje vrnile v notranje in družbeno ravnotežje. »Meščanski« kritični realisti so v dramatik in prozi osvetljevali krizo zavesti in nravi slovenskega intelektualca, ki se je deloma umikal v esteticizem, na »beli kontinent lepote« (Ferdo Kozak) ali pa kot brezznačajni uradnik padal iz izdajstva v izdajstvo ter se končno »poblomovil«. Socialno kritično pojmovanje so umetniško uresničili zlasti tisti pripovedniki, ki so raztrgali idealistični pajčolan, s katerim je slovenska proza z nekaj slovstveno pomembnimi izjemami do tedaj prikrivala in zatajevala stvarno psihologijo in nravnost slovenske vasi. Pri pojmovanju socialne nove stvarnosti so odigrali vplivno vlogo nekateri spisi Plehanova, Franza Mehringa in Georga Lukácsa, a nič manj tudi zapisi o umetnosti Karla Marxa, Friedricha Engelsa in Lenina. Ti spisi so vplivali zlasti na dramatika Bratka Krefta, ki je v prvi polovici tridesetih let urejal Književnost, prvi slovenski marksistični časopis za književnost in kulturo, in zasnoval svoje zgodovinske drame na filozofiji zgodovinskega materializma. V drugi polovici

30-ih let so dobili Slovenci tudi dva umetniško pomembna romana z narodno obrambno snovjo. Nastala sta iz problematike na slovenski narodnostni meji nasproti Italiji in Avstriji in sta bila uporna polemika slovenske kulture z evropskim nacionalizmom in fašizmom.

Ker je Josip Vidmar terjal, naj slovenski umetnik izloči iz svojega dela svetovni nazor, in ker mu je bil nazor prej ovira kakor tvorna sila umetniškega dejanja, so marksistično usmerjeni in katoliški književniki z njim polemizirali in zavračali takšno filozofijo umetnosti. Dokazovali so, da nazori ne onečesčajo umetnosti, marveč lahko le stopnjujejo njeno živost in moč. Od takega umetniškega dela ščasoma sicer lahko odpade — so poudarjali — kar je v njem izrazito časovnega in aktualnega, ostane pa vse, kar je v njem resnično umetniškega. Kadar prihaja »ideja od znotraj in je delo oblikovano umetniško, če je čutiti za delom celega človeka, harmonično oblikovano osebnost, ki je tesno zvezana s celoto, z množico . . .«, tedaj se ni bati za umetnostnost dela, je zapisal Mile Klopčič. Sredi 30-tih let je prodril v Slovenijo tudi izraz »socialistični realizem«. Odgovori nanj do druge polovice tridesetih let kažejo, da se slovenski književnik zanj ni navdušil, ker je menil, da je lahko resnično socialističen le kritični realizem, če ga bogatijo tudi prvine, ki odpirajo poglede v prihodnost človeštva (Juš Kozak). Ostra družbena nasprotja in sproletaziranost večjega dela slovenskega ljudstva so kritičnost terjale in jo ohranjala v pisateljstvu in v leposlovni teoretični miselnosti. Ne glede na simpatije do SSSR je slovenski književnik zato zadržano gledal na kaj nezanesljivo novo misel o realizmu. In ko je nemški napad v Srednji Evropi v drugi polovici 30-ih let izzval določen pritisk slovenskih marksističnih politikov na revolucionarno razpoložene književnike in željo, da bi se odločneje in razvidneje razodeli v levi fronti, so se nekateri družbenemu naročilu uprli z utemeljitvijo, da umetniško neoporečno delo ne služi mračnim silam, ampak le tistim, ki ženejo življenje v nova obzorja, da torej ni nikdar do kraja trpno in nihilistično, ampak učinkuje v duhu človekovega vzgona.

Kakor je klerikalna kritika v 20-ih letih odklonila iluzije svojih pesnikov o idealni mistični družbi, tako se je v 30-ih letih bojevala proti kritičnemu realizmu in ga hotela razvrednotiti kot naturalizem in kot marksistično estetiko. Zamenjati ga je hotela z idealnim realizmom oziroma z »etičnim racionalizmom«. V korist sredotežnosti slovenske poljedelske družbe bi se pisatelj moral odpovedati kritičnosti in deziluzionizmu in naj bi raje prosvetljeval nravi kmečkega in drugih »stanov«. Idealni realizem kot književni program se je ujema s konservativnim agrarističnim programom klerikalne stranke. Ostajal pa je brez vidnejših umetniških rezultatov, iz slovenske književnosti se je umikal vzporedno s pojemanjem pisateljske moči etičnega racionalista Frana Finžgarja.

Polarizacijo slovenske književnosti na njen marksistični — svobodoumniški in na katoliški del v času med dvema evropskima vojnama sta v začetku 40-ih let sklenila partizanski pesnik Karel Destovnik (1922-1944) in versko ekspresionistični pesnik France Balantič (1921—1943), ta izrazita simbola za ostre slovenske nazorske razklanosti v drugi polovici 30-ih let.

Pregled glavnih leposlovnih tokov dovoljuje takle povzetek:

Med letnicama 1918 in 1941 so se v slovenskem leposlovju uveljavili kot glavni stilni tokovi ekspresionizem in nekatere prvine futurizma (oba zlasti v

prvi polovici 20-ih let) ter novi realizem ali nova stvarnost, ki se je v 30-ih letih razcepila v tri tokove: v idealistično, radikalno in socialno novo stvarnost. Poleg maloštevilnih utripov naturalizma je pojemale tudi načelo idealnega realizma ali etičnega racionalizma, in kakor je v pesništvu mogoče še najti odmeve impresionizma, prav tako se je v neznatni meri prijavljal v njej tudi že nadrealizem. Leposlovna pojmovanja kažejo, da je slovenska leposlovna zavest v tem času aklimatizirala in ustvarjalno potrdila nekatere tedanje evropske umetnostne tokove. Slovenci pa niso ustvarili nobenega leposlovnega nauka, ki bi bil presegel narodne meje in bi kot novost vplival na jugoslovanske in evropske književnosti. Narodna in gospodarska stiska sta slovenske pisatelje obvezovala, da so se ukvarjali bolj z vsebinskimi in filozofskimi vidiki besedne umetnosti in mnogo manj z oblikovno umetniškimi vprašanji. Slovenski narodni položaj je v 30-ih letih postajal znotraj države in v načrtih tedanjih evropskih imperialističnih sil tako resen, da književnik ni imel več priložnosti za utopične igrčke in za čaranje abstraktnih, nravstveno uravnoveženih svetov, kar je delal še v 20-ih letih. Vsaka subjektivistična umetnostna misel je ob naraščajočem pritisku na slovenski zemljepisni prostor postajala smešna. Revolucionarna utopija pa se vendarle ni mogla in najbrž tudi ni smela povsem umakniti iz slovenskega leposlovja, in nekateri pripovedniki so ustvarili epske junake, ki so uporno sanjarili o novih družbenih odnosih in se upirali notranjemu in tujemu fašizmu na slovenskih tleh. Z deloma romantično in deloma realistično opozicijo so premagovali krizo slovenske duše in ohranjali narodno perspektivo.

Po socioloških osnovah je slovensko leposlovje bilo tačas ali malomeščansko in kmečko, sorazmerno močno je v njem navzoča narodna misel, zlasti v tistih epskih prostorih, ki so vzeti iz slovenskega narodnostnega obrobja, iz Koroške, slovenskega Primorja in Beneške Slovenije. Višje meščanstvo in izobraženci so dobili leposlovne pričevalce razmeroma pozno. Slovensko delavstvo je stopilo v slovstvo le deloma, največ v pešništvu. Dalo je samo enega zanimivega pesnika in nobenega pripovednika in dramatika, čigar besedila bi vzdržala strožje estetsko vrednotenje. Res je marsikaj zakrivil politični in cenzurni pritisk, ki je književnike hromil, vzrok za odsotnost proletariata v književnosti pa je iskati seveda tudi v razrednih izhodiščih tedanjih slovenskih pisateljev in v njihovem družbenem izvoru, ki je bil povečini kmečki in malomeščanski.

Leposlovja, ki je nastalo v zasebnem zatišju in ubranosti, pa lahko pokazeta obe desetletji presenetljivo malo, kakor da je v letih med prvo in drugo svetovno vojno slovenskemu književniku zmanjkalo časa za olimpijski, klasični oddih. Medtem ko v njem še niso zamrli prividi vojne smrti in še ni ponehala stiska zaradi narodne razkosanosti, je smrt že ponovno kosila na španskih tleh, od tod pa vse drznejše preskakovala na druge ploskve Evrope in se leta 1938 prebila še na severno mejo Slovenije. Kantovo estetsko načelo o umetnikovi nezainteresiranosti, ki so mu nekateri slovenski kritiki in književniki dajali pač svoj značaj, v takšnih zgodovinskih okoliščinah ni moglo postati glavna poteza slovenske besedne umetnosti. Celo Miran Jarc, ki mu je na začetku 20-ih let množica pomenila toliko kot razosebitev posameznika, je proti koncu 30-ih moral pisati in napisati Slovenske sonete.