

Zdi se, da se po težkih preizkušnjah zadnjega časa vendar polagoma začrtava pot, ki nas lahko privede iz tega kaosa nemira in negotovosti. Dasi je položaj zelo težak, morda še ni zamujena možnost, da se prepreči grozeče zlo. Francoski narod prinaša v evropsko politiko novih smernic in iniciativ. To pot res lahko rečemo: francoski narod, ker je s svojo jasno in odločno voljo po miru ter pripravljenostjo, se zanj boriti, stopil neposredno v mednarodno politiko. Francosko ljudstvo se je zavedlo, da je usoda njegovega življenja odvisna od njega samega. Znašlo se je v stiski naših dni in ni zmedeno sledilo svojim dosedanjim politikom, temveč je bilo toliko zrelo in močno, da je šlo v borbo za obrambo demokracije in miru ter s tem začelo svojo politiko. Vlada Ljudske fronte bo popravila greh Lavalala in postala v mednarodni politiki vodilni člen fronte miru.

Znova oživlja upanje v tolikokrat razočaranih narodih, ki v istem času, ko fašistični režim proslavlja svojo krvavo kolonijalno vojno, vidijo v Franciji prvič v zgodovini čisto nove smernice mednarodne in celo kolonijalne politike. Nova vlada je z vsem poudarkom napovedala sodelovanje le z državami, ki branijo demokracijo in mir. Zdaj pa francoska javnost čisto resno razpravlja o nujnosti reform v francoskih kolonijah, v katerih naj se poleg splošne amnestije uvedejo demokratske svoboščine tiska, zborovanja in združevanja ter gibanja. Francoska Ljudska fronta uvideva nadvse težki gospodarski in socialni položaj narodov v francoskih kolonijah in ima v svojem programu izboljšanje tega položaja. Kajti francoski narod od strahotnega izrabljanja kolonijalnega prebivalstva ne bogati, temveč le nekateri posamezniki. V javni diskusiji se je to vprašanje že načelo in čisto odkrito in z vsem poudarkom se ugotavlja: „Edino moralno opravičilo kolonizacije bi bilo, iskreno pripraviti neodvisnost domačih (scil. kolonijalnih) narodov.“ Kolonije, ki so danes predmet sporov in vojn, naj se vključijo kot enakovredni člen v skupnost svobodnih narodov in naj postanejo nova opora miru.

Zmedeni človek z ulice in tisti, ki so ga te razmere navzlic vsem občilom našega stoletja potisnile na periferijo dogajanj, je uzrl pot, po kateri bo šel. Prvič v zgodovini svojega naroda se bo tudi naš človek zavedel svoje veljave in bo nekaj hotel. Naučil se bo samostojno presojati politiko in sodelovati v njej. Spoznal bo tesno povezanost svojega življenja z mirom, ki mu ne bo prazna beseda v jeziku diplomatov. Vedel bo, da gre za največja vprašanja njegovega življenja. Saj živi na važnem križišču največjih cest. Njegova zemlja je v Srednji Evropi, ki je danes osrednji evropski problem. Preko borbe za demokracijo gre borba za mir in enakopravnost tudi slovenskega naroda.

Albert Kos.

Kronika

Dos Passos kot problem sovjetske literature

John dos Passos je poleg Sinclairja Lewisa pač morda najbolj znano in upoštevano ime v dolgi vrsti novejših ameriških romanopiscev. S svojimi tremi poglavitnimi velikimi romani, ki nosijo značilne naslove: 42. vzporednik, Leto 1919 in Manhattan Transfer, je Dos Passos podal tipične primere modernega proznega veleteksta kot izraz XX. veka, in sicer tako po vsebini kakor stilu izrazito ameriškega: umetniška resničnost, ki jo ta pisec podaja, je popolni ponatis najnovejše podobe Novega sveta in tehnika, ki jo pri tem uporablja, prav tako malo evropska (v tistem starem pomenu besede). Johna Dos Passosa bi v resnici mogli imenovati „narodnega pisatelja“ U. S. A., nadaljevalca tradicije Theodorja Dreiserja, Cabella, Catherja in Hergesheimerja; zgoraj imenovane knjige njegove obsežne pi-

sateljske tvorbe so Človeška komedija, prenešana v Ameriko, z eno edino razliko: v nasprotju z meščanstvo v mladem vzponu in v polni moči opisujočim realizmom evropskega XIX. stoletja je Dos Passosovo pisanje realizem zaslužnjene razreda, realizem ljudi, ki trpijo pod težo rušečega se kapitalizma, realizem dobe, ki nosi pod svojim srcem zarodek revolucije.

Dos Passos, ki je po družabnem izvoru doma iz vrst ameriške inteligence, je pred letom 1917 študiral na univerzah in se je že tam pričel postavljati po robu podli stvarnosti življenja okrog sebe in se upirati toposti in brezizhodnosti hiper-civilizirane domovine. Nato je preživel svetovno vojno, izgubil je v njej še zadnje iluzije in poslednjo vero v fetiške tkzv. ameriške kulture in napredka, postal (v Treh vojaki) strasten nasprotnik vojne kot pacifist in humanist, kot glasni besednik vseh tistih nepreglednih ljudskih množic in življenj, ki so jih gnali v frontne klavnice, da se bore in branijo „demokracijo in svobodo“. Od tega svojega prvega važnejšega teksta dalje je Dos Passos rezal vedno globlje v kritiko kapitalistične družbe in se ni več zadovoljeval s samim opisom — v nasprotju z močno strujo hladne in čiste zgolj umetnosti t. j. formalizma, esteticizma in larpurlizma, ki se je tedaj v literaturi onstran luže spet pričel pojavljati (tako n. pr. v delih Dos Passosovega svoječasnega prijatelja in vrstnika Ernesta Hemingwaya). Če primerjamo Tri vojake z L. 1919 bomo videli, kako usodni motiv protesta raste od pacifistične humanistične demokratske kretnje vedno težje v socialistično zavedni udarec, dasi tega še ne more doseči — Ulica noči in zlasti Manhattan Transfer sta zopet dva poizkusa, ki naj vodita do nove analize resničnosti, do ponovitve zbranosti sil, do široke obkolitve vsega življenja kapitalistične družbe; toda izhodišča in rešitve iz silovitega železnega oklepa nam pisatelj še ne ve pokazati. Manhattan Transfer, morda Dos Passosovo najbolj svojsko delo, je v celoti zgolj ena sama neprestana in često že kar mučna variacija na v zadnjem bistvu večno isti tema vseh dosedanjih Dos Passosovih literarnih tvorb — tema: kako individuum v sedanji družbi propada, kako ta družba posameznika uničuje in ubija, kako pomeni njen socialni red za človeka neizogibno propast in smrt.

V pogledu tehnike, kompozicije, stila itd. predstavlja delo Johna Dos Passosa velik in nad vse zanimiv eksperiment. Pisateljev končni namen je en sam in ves njegov napor je usmerjen k njemu: ujeti svet v vseh možnih razmerjih in odnosih, podati čim verneje vso tisto kaotično, komplicirano, tisočobrazno in vendar determinirano in nedeljivo trajanje, ki ga opazujemo na zemeljski obli. Tehnični pisateljski prijem, katerega se Dos Passos pri tem poslužuje, je tkzv. kombinirani pogled z raznih strani, tkzv. filmska perspektiva in osvetljava z vsemi svojimi številnimi in čudovitimi umetniškimi možnostmi. Stil, ki bi ga nekoliko shematično mogli nazvati psihološki impresionizem, hoče v besedah in stavkih fotografirati resničnost v vsej njeni bogati pestrosti in podati v zapovrstnem redu analize ter obenem v najrazličnejših oblikah kombinacije čim neposredneje ves tok življenjskega dogajanja. Dos Passosov roman napravlja vsled svoje barvitosti vtis nekekega umetnega ognja: poglavja so kakor snopi raket, ki se prižigajo, sikajo, švigajo po bliskovito v višino in se spet utrinjajo; ogromna množica ljudi in prizorov, ki drvi skozi strani ene same knjige v živi vpijoči svetlobi, govor in kretnje nastopajočih, naivni intuitivni oris, podan zgolj s pomočjo lastne domišljije in brez obupnih anatomskih pripomočkov starih naturalističnih šol — vse to učinkuje na človeka kot mojstrsko izdelan filmski trak. Morda je tehniko Dos Passosa zadel še najpravičnejše Francoz M. E. Coindreau, ki pravi: „Dos Passos je kot šef orkestra, ki si je vtepel v glavo, da ga bo publika bolje razumela, če ji mesto glasbe nudi v čitanje partituro, napisano na papir. Ampak slabost te tehnike je v tem, ker nikakor ne more doseči, da bi publika slišala vse v istem trenutku, kajti

oko ni kakor uho sposobno za tako sintetično delo, dočim kompliciranost kontrapunkta povzroča, da osnovno temo često izgubi iz vida. Pažnja ti uide na stranpota. Čitatelju se izmakne nit iz rok, ker ni zmožen, v istem mahu doumeti vse detajle orkestra; spomin ga prične puščati na cedilu in tako pozabi marsikaj, kar bi mu moralo ostati v glavi vsaj do konca romana.“ Kakor Joyce (v romanih *A Portrait of the Artist as a Young Man* in *Ulysses* ter v zbirki novel *The Dubliners*), ki ga nekje v predgovoru k ameriški izdaji *Manhattana* *Transfera* Sinclair primerja z z Dos Passosom in tega v smislu dovršene tehnike še nekoliko bolj povzdigne („to je roman v najvišjem smislu besede, v katerem bo književni analitik zagledal znamenje nove orjaške in sijajne zarje, ki jo Američani tako pričakujejo in ki bo mogla postati temeljni kamen nove šole v romanu in nove pripovedne umetnosti sploh — ne samo za Ameriko, marveč za ves svet“) — kakor njegov irski učitelj se torej tudi Dos Passos v doseg svojega cilja poslužuje virtuoznosti psihologizma, podaja poleg ogromnih, docela kakor s pomočjo fotografske plošče posnetih prikazov objektivnega sveta, še množico tkzv. momentnih psihogramov svojih „junakov“, kar vse ustvarja v delu tisto značilno in svojsko, delno že staremu evropskemu romanu znano atmosfero, ki so jo litrarni teoretiki krstili za „notranji monolog“: sleherna oseba (pa tudi stvar), ki jo avtor postavi v svojo kompozicijo, je zdaj objekt, zdaj subjekt, vsaka štorija je monologično pripovedovanje o nekem ali nečem, interpretirano še z novim stranskim pripovedovanjem, nanizanim okoli glavnega.

Kot *Ulysses* (ki ga sam Sinclair Lewis na omenjenem mestu zelo karakteristično imenuje „beli merjasec“), je bil dolga leta tudi *Manhattan Transfer* z ostalimi svojimi tovariši izpod Dos Passosovega dleta trd oreh celo za najnaprednejše književne kroge velikega sveta, dokler se končno niso udali in ga po Lewisu ponižno proglasili za „bodočo obliko romana“. Vendar je dejstvo, da se danes in že dokaj časa javlja v svetovni publiki in kritiki krepak odpor proti te vrste literaturi, ki končno res ni bila več kot zgolj eksperiment, kot zadnja konsekvence določenih stilnih možnosti, ki pa je nujno že nosila v sebi klice popolnega razkroja. Današnjega bralca teh brezkončnih knjig resda omamlja in prav rada kar potegne za seboj vsa genijalna polnost dogodkov in vizij, ki jih pisatelj zna privabiti čez prag domišljije in postaviti v svet umetniške eksistence — ampak neredko reveža, ki preobrača list za listom „brez upa zmage“ in se s trudom prebija dalje, vse to tudi vražje in strahovito dolgočasi. S pravo pravcato strastjo si spet želi nazaj „domov“ v svet jasne ravne linije in čistega pogleda, ki ne pozna nikakih preveč čudnih deformacij — nazaj k romanu Tolstega ali Balzaca. Veličina Dos Passosa kot enako in še v višji meri tudi njegovega učitelja Joyceja, pa ostane v tem, da pomenijo njegova dela mogočno realizacijo borbe proti literaturni sentimentalnosti, blebetavosti in poziranju, da prinašajo nepregledno množino novih vidikov in mišljenj, ugibanj in reagiranja: na najrazličnejše situacije in variacije, prilike in možnosti, prigode in eventualnosti individualnega, socialnega, svetovnega, vesoljnega življenja. Dos Passos res nima „pike na jeziku“, ne piše zato, da piše, marveč da nekaj pove in to z nenavadno točnostjo in sigurnostjo, dokumentarno in udarno, študirajoč svoj predmet prav od vseh strani. —

Dos Passos, ki smo ga v gornjih par potezah poizkušali orisati, je na svojstven način postal v sovjetski literaturi zanimiv problem. Kako in v kakšnem smislu, naj pokaže naslednji referativni prevod odlomkov tozadevnih člankov (dveh) češkega kronista ruskih književnih prilik in udeleženca kongresa sovjetskih pisateljev v Moskvi leta 1935. Jiříja Weila, ki so bili objavljeni v letošnjih številkah praškega štirinajstdnevnikarja Čin. — „Diskusija o Dos Passosu“, piše Weil, „ki se je pričela v sovjetski literaturi okoli leta 1935, še do danes ni zaključena. Pri njej prav za prav ne gre toliko za Dos Passosa samega na sebi kolikor v mnogo večji

meri predvsem za temeljna vprašanja sovjetske književnosti, za probleme njene nadaljnje poti in razvoja... Dos Passos, eden izmed najpriljubljenejših sovjetskih avtorjev v sovjetski Uniji, predstavlja v teh diskusijah zapadnoevropsko literarno umetnost, njene napore in napredek v pogledu forme, njene stilne metode in oblikovna sredstva — zastopa šolo Jamesa Joyceja, kajti Joyce sam doslej še ni bil preveden na rusko. (Iz njegovih del so izšli samo posamezni odlomki, dočim je napovedan celotni prevod *Ulisessa* za 1936 v Leningradu). — Če je torej v sovjetski Zvezi toliko debate o Dos Passosu, gre kot že rečeno pri vsej tej diskusiji v prvi vrsti za odnos sovjetske literature do zapadnoevropske, zlasti do njenega poslednjega razdobja; postavljeno je principiелno vprašanje, ali in koliko naj sovjetska literatura sprejema vase mimo vplivov zapadnoevropskih klasikov tudi take zapadnih modernistov; poizkuša se definirati, kaj je obema literaturama: sovjetski in sodobni revolucionarni zapadnoevropski skupnega in še — ali ni današnja zapadnjaška literatura v celoti dekadentni pojav in ne zeva morda med njo in med literaturo sovjetske Rusije nepremostljiv prepad... V diskusiji o Dos Passosu gre seveda enako za problem socialističnega realizma, ampak vsa debata sega vendarle še precej preko ozkega okvira tega tehničnega termina. Kajti socialistični realizem, tudi takšen kot se javlja v delih najboljših sovjetskih pisateljev (kot je na primer Šolohov), kljub vsemu še vedno nekoliko šepa in zaostaja za veliko stvarnostjo socialistične družbe in za mogočnim porastom kulturne stopnje v sovjetski Uniji. In razen tega: v poslednjem času vedno bolj opuščajo izraz socialistični realizem, ker je vse preozek in vzbuja odvečne asociacije na meščanski realizem XIX. stoletja, s katerim pa utegne imeti pač le prav malo skupnega... Novo sovjetsko geslo: proletarski humanizem, katero ne velja izključno za književnost, marveč za vso kulturo sploh, ima v mislih to-le: umetniško udejstvitev resničnega človeka v deželi, v kateri eksistira stvarnost zaradi človeka in ne človek zaradi stvarnosti... — Diskusija o Dos Passosu se tedaj ne vrši v tem smislu, da naj sovjetska literatura navezuje zgolj na klasike meščanskega realizma v zapadni Evropi (predvsem seveda na Balzaca in Stendhala) in kratkomalo zavrže ves nadaljnji razvoj (zlasti literaturo iz epohe imperializma v zapadnih državah); pač pa je veljavno razjasniti se o tem, ali naj gre sovjetska literatura v svojem sedanjem štadiju samostojno svojo lastno pot — ne prepuščajoč se vplivom moderne literature z zapada, najsi je ta tudi tako revolucionarna kot jo predstavlja nedvomno Dos Passos in v enaki meri, kakor je pokazala diskusija, James Joyce (kot negacija kapitalistične stvarnosti).

Naj po tem točnem Weilovem principielnem očrtu in prikazu tega, za kar gre, navedemo sledeč njegovim člankom samo še glavna dejstva in dosedanje rezultate tega velezanimivega „dvoboja duhov“. — Debata se je pričela ob priliki in na povod v Literarnih novicah 1933 objavljenega članka o Odesi in odeskih pisateljih, ki ga je napisal eden najbistrejših sovjetskih kritikov in nekdanji glavni predstavnik poznane ruske formalistične literarnozgodovinske šole Viktor Šklovskij, čigar knjige iz področja literarne vede so prevedene že v mnoge evropske jezike. V tem članku podaja Šklovskij nekaj zanimivih primerov, ki naj dokažejo njegovo tezo, da so bili najvažnejši in najboljši sodobni sovjetski pisatelji tako ali drugače pod vplivom zapadne kulture in literature in sicer mnogi že čisto regionalno: s tem, da so po rodu doma iz Odese, tega v carski Rusiji najbolj zapadnega in docela evropskega obmorskega mesta; tako satirik Valentin Katajev (roman *Naprej*), dalje zelo priljubljeni poet Edvard Bagrickij (epopeja *Dumka o Apanasu*, ciklus *Poslednja noč*), novelist Isak Babel (*Rdeča konjenica*, *Odesa*), čudoviti Jurij Oleša (*Zavist*) in končno humorista Ilja Ilf in Evgenij Petrov (*Dvanajst stolov*, *Zlato tele*). Šklovskij misli, da vsi ti primeri niso zgolj slučajni,

marveč nujni in izvaja iz njih zahtevo, naj sovjetski pisatelji žive v stiku z zapadom in se uče od njega; sovjetska literatura, tako nasvetuje Šklovskij, naj se orientira čim globlje v zapadno Evropo. — Proti temu članku in njegovim izsledkom pa se je z vso odločnostjo postavil velik del ruske literarne kritike in zlasti ostro je pobijal stališče Šklovskega bivši emigrant in sin ministrskega predsednika neke carske vlade, svoječasn Denikinov oficir, kasneje profesor oxfordske univerze, literarni zgodovinar Svjatopolk Mirskij. Njegovo ime je v Evropi dobro znano, saj je nekaj let urejal angleško Slavonic Review ter sodeloval tudi v praški Slawische Rundschau; kasneje je ta nadarjeni aristokrat preko študija literarne zgodovine postal prepričan marksist, vstopil je v angleško komunistično stranko in se končno vrnil v Rusijo, kjer je zasedel mesto profesorja za svojo stroko na moskovski univerzi. V svojem odgovoru na razmišljanja Viktorja Šklovskega je Mirskij napadel njegovo formalistično stališče v povojnih letih in postavil trditev, da je tudi njegov najnovejši odnos in simpatija do modernistične zapadnjaške literature zgolj logično nadaljevanje prvotne znanstvene linije. V diskusijo je nato posegla še cela vrsta znamenitih sovjetskih kritikov in književnikov, tako Kirpotkin, Selvinskij in drugi. Ruska formalistična literarna in literarnohistorična šola po Mirskem ni bila nič drugega kot gesta bohème, tesno združene z meščanstvom in kot taka globoko meščanski in reakcionarni pojav; formalisti se niso mogli ali pa niso hoteli odločiti za novega gospodarja in za sodelovanje pri gradnji novega družabnega reda in so zato delali raje na nevtralnem, socialno manj odločilnem in izpostavljenem področju študija forme; Mirskij imenuje formalizem sploh vsako prenavdušeno zagovarjanje nove forme pod vsako ceno in se izreka za tradicionalno realistično metodo starega ruskega romana, o kateri trdi, da predstavlja edino pot k polnemu socialističnemu realizmu, za katerega sovjetski literaturi edino gre; Šklovskega „odesovstvo“ označuje končno kot poizkus za recidivo formalizma in ga kot takega odklanja.

„Ko smo se seznanili s tem člankom Mirskega“, piše Weil dalje, „nam bo razumljiv njegov nadaljnji članek (Dos Passos, sovjetska literatura in zapad), ki je zopet izzval strastne polemike. Ob istem času s tem drugim člankom je objavil Mirskij daljši esej o Joyceju, v katerem poizkuša dokazati, da je Joyce pisatelj razkrajajoče se meščanske družbe in celo, da služi njegovo delo s tem, da idealizira podzavestne, elementarne sile — finančni in parazitski buržoaziji. Mirskij ocenjuje Joyceja kot naturalista, kar je v bištvu docela prav, a obsoja njegovo tvorbo, ker je statična, kar seveda nujno izvira iz Joycejevega naturalizma. Toda ta obsodba Joyceja se nam zdi preveč mehanična, kajti Mirskij gre molčé mimo zelo bistvene strani Joycejevega dela, to je njegove negacije kapitalistične resničnosti, njegove razjedajoče kritike meščanstva in malomeščanstva, ki mora objektivno vzeto učinkovati revolucionarno, pa naj bo Joyce v kakršnikoli zvezi ali nezvezi z vladajočim razredom. Saj celo Mirskij sam v svojem eseju priznava, da je Joycejev Bloom grandiozna podoba evropskega malomeščana.“

Kakor smo videli, izhaja Mirskij v svoji polemiki proti Dos Passosu, Joyceju in Šklovskemu iz svojih starih predpostavk o tradicionalnem realizmu in formalnem novotarstvu, ki ga identificira z nihilizmom, ter postavlja zanimivo trditev, da si sedanje meščanstvo v svojem konkretnem zgodovinskem štadiju sploh ne more ustvariti nikake velike umetnosti več, ker mu zato primanjkuje pozitivnega odnosa do življenja in iz tega odnosa izvirajoča stvariteljska moč: kot primere navaja Prousta in Joyceja, ki sta oba zgolj negativna analitika, „naturalista podzvesti“, psihoeksperimentatorja, defetista; ne prvi ne drugi po Mirskem ne čuti globoke realnosti socialnega življenja; zato sta oba nečloveška, inferiorna pisatelja; ergo ni treba, da bi jih bral ali celo študiral ne sovjetski čitatelj, ne sovjetski pisatelj,

ne sovjetski kritik; od njiju ne more socialistična kultura sprejeti ničesar, kajti še celo negacija meščanske družbe, kolikor je v njenih delih sploh moremo zaslediti, že celo ta negacija ni zdrava in napredna, marveč prepojena s strahom, vsihajoča, že v naprej poražena, „masohistična“. Mirskega kritika Dos Passosa temelji v tem, da ga v nasprotju z Joycejem, ki je „tipični meščanski avtor“, poizkuša označiti kot pisatelja malomeščanstva. Z Joycejem ga sicer družijo nemalo oblikovnih sredstev, tako da bi ga mogli imenovati njegovega učenca; takó uporabljata oba notranji monolog, montažo, stilizirano naivnost, nekaj stalnih besednih ključev in obratov — Dos Passos konkretno: navajanje dejstev, lastna doživetja, kinožurnal, portrete Amerikancev; loči pa se Joyce od Dos Passosa po svojem izredno močnem dekadentskem nagnjenju do vsega ogabnega in nagnusnega kakor enako po oni tezi, ki je dosegla v poslednjih delih irskega „čudaka“ zelo velik obseg, namreč po tvorbi neprestano novih izrazov. Mirskij bistroumno navaja dalje, kako se tudi najosnovnejša črta Dos Passosovega pisateljskega dela t. j. enostavni prijem dejstev, krepko odbija od mračne Joycejeve ornamentalistike; vprav ta stran Dos Passove proze pa nedvomno priča proti Mirskemu in za to, da je karakteristika Dos Passosa realizem in sicer realizem v modernem, dinamičnem, od tradicije topega naturalizma neobteženem smislu.

„Mirskij ostro napada Dos Passosa radi njegovega oblikovnega novotarstva in ga dolži, da je razbil formo ter postavil na njeno mesto kaotičnost, čeprav je popolnoma jasno, da se vsi Dos Passosovi „ključiči“ (da rabimo Mirskega izraz) skladajo v celoto in sicer v takšno celoto, ki stoji na višji stopnji kot pa gola sredstva opisanega realizma. Revolucionarno stran Dos Passosove umetnosti pa vidimo v tem, kako je uporabil infantiliteto, to je otroško naivni in preprosti pogled na svet v ta namen, da strga sleherne in vsakršne iluzije s kapitalističnega reda, kakor so nekoč meščanski realisti trgali z opisom medsebojnih odnosov in odvisnosti realnega sveta „vsake in vsakršne maske“ z obličja meščanske družbe. Za to stran Dos Passosovega dela sicer tudi Mirskij ni slep, toda on zanika njen revolucionarni učinek.“ —

Svjatopolka Mirskega so v sovjetski kritiki ostro zavrnila važni in odločilni faktorji in oblikovalci, zlasti mu je napisal temperamentni odgovor Vsevolod Viš-njevskij (dramatik, avtor Optimistične tragedije, član obrambne komisije zveze pisateljev). Diskusija, kot že omenjeno, še ni končana in problem, za katerega gre, še ni definitivno odpravljen; sicer je sploh dvomljivo, ali morejo takó bitna in bistvena vprašanja, ob katerih se vrši prav za prav borba za osnovno linijo celotne kulturne orientacije takega ogromnega občestva kot je sovjetska družba, vršiti zgolj posamezne oficijelne ali neoficijelne osebnosti in še to po določenih premisah in načrtu: zdi se nam mnogo verjetneje, da se takšni odnosi rešujejo spontano, ob vidni ali nevidni, toda dejanski asistenci vsega ljudstva, pod vplivom celokupnega, političnega in kulturnega razvoja sovjetske Rusije, zapadne Evrope in vsega sveta — odgovor na postavljeno dilemo bo prineslo šele življenje samó. Naš namen pa je bil, da pokažemo, kako se je ob drobnem kamenčku razvalovila vsa giantska površina, kajti stvar, za katero gre, sega nedvomno v najgloblje globine medsebojnega občeevropskega položaja; razodel se nam je čisto nepričakovano pojav izredne zanimivosti, ki pa v svojem bistvu morda le ni drugo kot zgolj nova, celo najnovejša, sovjetska variacija davnega ruskega pratémata, ki se je zdelo, da ga najdemo samo še v zgodovini pod poglavjem: boj slavofilstva z zapadnjaštvom.

B. Fatur.

Naznanilo.

Prihodnja številka izide za mesec julij in avgust v začetku avgusta.