

posameznik izrabljaj stroge organizacijske predpise in sektaško vnemo pripadnikov, da se je v mladeniški objestnosti poigraval z ljudmi in zaradi »ideje« ubijal v njih vse, kar je človeškega. Prav tako ne bomo karakterizirali konservativnih teženj samo z dejanji človeka, ki je nosil prapor »Kristusa Kralja«, oznanjal strupeno sovraštvo proti nasprotnikom, ki rušijo duhovno kraljestvo na zemlji, sam pa se je v vseh primerih za lastno osebno blaginjo pristržno družil s »hudičem«? Dostojevski je pisal »Bese« in se je dotaknil tipičnosti marsikaterih pojavov, ki jih nikoli ideja ne ublaži.

Družba je do uporne mladine — pogosto ob majhni razliki v letih — zverinsko krvoločna. In če trdi, da se bori proti idejam, priznava le delno resnico, v bistvu je vsa naperjena proti najnevarnejšemu nasprotniku, lastnemu pokoljenju. Mladina, ki ji je po navadi še posebno v današnjim podobnih časih usojeno, da mora vpogibati tilnik in služiti starejšim generacijam za skorjico kruha, se okuži, poleni, izgublja ideale in konkretne cilje, postane preko mere zagrenjena, živi v strupeni atmosferi, se grize med sabo, se predaja uživanju in s ciničnim posmehom izgublja značaj. Treba je pomisliti, kako je težko soditi v času, ko visi nad vsakim svobodnim gibom prepoved, ko so vrata po večini odprta le služeči, hipnotizirani mladini, ki mora pogosto tudi sama svoje najboljše zatajiti, da bi pokazala vdano vnemo, ko je že na neizgovorjenih besedah sodni pečat. Takrat je treba tudi mladino presojeti z drugim merilom. V sedanjih dneh se ne oglašja le potreba, da je treba mladino sprostiti, dviga se že grozeči memento, da bi edino svoboda dela in izživiljanja vrnila mladini značaj in mladost.

Če so že generacije usihale, kazale izmaličene podobe in anemijo v svojih pokreth, je bila njih usoda polna plodnih skušenj, do katerih ima pravico le nova mladina. Zemlja, ki hoče živeti, mora roditi mladino in se ji zaupati. Najsi so premiki in tresljaji še tako nezaznavni, bo moral človek z vestjo in s prepričanjem vendarle pred tribunalom časa priznati, da je mladina, ki je rasla iz zemlje, terjala delo, resnico, svobodo za rodove in je za svoje ideje bila voljna polagati žrtve, dokaz in potrdilo: »E pur si muove«.

## MIROSLAV KRLEŽA

BRATKO KREFT

Ko je vstopil Krleža v hrvaško literaturo, je v njej že umirala tako zvana Moderna, ki se je pri nas s Cankarjem in Župančičem razvila v veliko umetniško gibanje, na Hrvaškem pa ni mogla pognati umetniško globljih korenin. Krleža je njenemu umiranju posvetil prvo svoje večje epsko delo »Tri kavalira gospođice Melanije« — »staromodno povest iz časa, ko je umirala Hrvaška Moderna«, kakor pravi v podnaslovu. Izšla je l. 1920, ko se je v vrvežu prve povojne hrvaške literature njen glas izgubil in utihnil. Če sedaj pogledamo nazaj in skušamo dobiti iz neke višje perspektive jasno sliko o njej, se nam precej odmakne, ker nobeden njenih pojavov ne doseže tistih višin, ki sta jih pri nas dosegla Cankar in Župančič, niti Vladimir Nazor niti Ljubomir Wiesner, ki pa niti nista najbolj tipična in zato niti ne moreta biti prava zastopnika Moderne; sta le vzporedna, a umetniško močnejša



pojava ob njej. Ivo Vojnović je predstavitelj dekorativne, salonske literature, ki je svoje rodoljublje in zaljubljenost v preteklost dubrovniške slave zavila v velemestno svilo in ga poškopila s civilizacijskim parfumom. V njegovih delih je veliko contejevskega in rodoljubnega snobizma, premalo iskrenosti in moči, da bi razbil »dubrovniško kuliso« in pokazal njeno resnično ozadje. Rajši jo je na novo prepleskal in umetno mašil luknje, skozi katere je zijala siva dubrovniška in splošna stvarnost vsakdanjega dne, ki jo je z neprimerno brezobzirnostjo, kakršne ne pozna hrvaška literatura pred njim, začel prikazovati Miroslav Krleža. Civilizacija, meščanstvo, hrvaški fevdalizem, rodoljubje visoke gospode, pred katero se je morala klanjati tudi hrvaška literatura, vse to je zaradi svoje neutemeljene domišljavosti in lažnosti dobilo v Krleži svojega strastnega nasprotnika in ostrega, brezobzirnega oblikovalca resničnosti. Zlaganosti v literaturi in v življenju se je upiral že A. G. Matoš, ki pa kljub borbenosti in nadarjenosti s svojim parnaškim larpurlartizmom ni mogel presekat gordejskega vozla, ki so ga splele razmere in tradicija v hrvaški literaturi kakor v vsem javnem življenju. Pred njim se je mučil z njimi Kranjčević, ki se je iz temne sarajevske provincialnosti vendarle vsaj za hip, če ne trajno, pretolkel skozi suknjo avstrijskega šolnika do jasnejše misli v pesmi »Misli Svijeta«. V pesmi »Resurrectio«, v kateri se spominja borb pariškega ljudstva, je davno pred Blokom zagledal Krista na barikadah. V pesmi »Liberté, Égalité, Fraternité« je zanosno vzkliknil: »Pa napred sada k našem raju... Ah, vlade ginu, puci traju«. (1884). »Njegov Razkoljnikov kriči s preroškim glasom pred kremeljskimi vrati, a njegov Krist na barikadah je veliko progresivneje zamišljen kakor čisto zmedeni in dekadentni Blokovi Krist v »Dva-najst«...« (M. Krleža: O Kranjčevićevoj lirici, Eseji, str. 30).

Milan Begović, ki je z nekaterimi svojimi dramami predrl zapornice evropske gledališke civilizacije, je prevzel vlogo hrvaškega Hermana Bahra. Je tipičen zastopnik civiliziranega meščanstva, ki mu je dalmatinska folklorična včasih dobrodošlo sredstvo za literarno eksotičnost, civilizacijski internacionalizem pa legitimacija za vstop v sodobno svetsko meščansko gledališče, ki bolj ljubi uglajenost in spodobnost, kakor pa panonski barbarizem in brezsravnost. Edini Kosor si je v drami »Požar strasti« pred vojno drznil prikazati drugo stran »hrvaške folklorike«, kar je bilo bržkone vzrok, da doma ni uspel, čeprav je to mogoče najmočnejša hrvaška kmečka drama sploh. Matoš je tip deklasiranega intelektualca, bohema, ki robanti v hrvaški krčmi, izliva gnev nad usodo svojega naroda, vidi Hrvaško na vešalih in umre sredi poti v veri »I dok je srca bit će i Kroacije«. Nazor je nadaljeval tradicijo hrvaške romantične lirike, ki se je začela že pri Mažuraniću in Preradoviću, in dosegla pri njem največjo dovršenost v pesniški obliki.

Takšna je približno podoba hrvaške literature, ko se v njej pojavijo prve Krleževe stvari. Lirika in dramatika vreta v njem, ki sta ga razvnela Petöfijev revolucionarni ep »Apostol« in pesem »Psi in volkovi«; Kranjčevićeva filozofsko-uporniška meditativnost, v katero se že mešajo socialni refleksi, in Matoševa igriva brezsravnost pa ga vzpodbudita, da nadaljuje tam, kjer sta po sili razmer in zaradi mej lastnega ustvarjanja prenehala. Ko izide njegova »Legenda« l. 1914. v »Književnih Novostih«, zapiše nekdo preroško, da se s to dramo začenja nova doba hrvaške literature.

Krleža se pojavi v literaturi tik pred svetovno vojno, ki je za trenutek ustavila tok umetnosti, proti svojemu koncu pa je izzvala vedno večji



razmah različnih umetniških struj, ki niso zanikale samo družbene preteklosti, temveč tudi vse umetniške pojave. Čeprav so se nekatere nove struje že javljale pred vojno (futurizem Marinettija in Majakovskega, Picasso, prvi pojavi ekspresionizma), je vendarle šele vojni kaos sprožil njihov razmah. Prve njegove stvari so pisane v romantično poetičnem stilu, v katerega pa že oklepa svoja razmišljanja o svetu, življenju in njegovih protislovjih, ki peklé tudi v človekovi notranjosti. Bogoiskateljstvo, vprašanja svetovnega nazora, vprašanje resnice in laži in kolikor je še vseh teh nepreglednih vprašanj, ki so vedno mučile razmišljujočega mladega človeka, preganjajo tudi njega. Protislovja in nasprotja, ki jih skuša prikazati v svojih prvih stvareh, še nimajo tako bučnega in burnega izraza kakor pozneje, ko se sprosti vseh spon vsakršne literarne tradicije in ko začne, kakor vulkan lavo, bruhati iz sebe delo za delom.

Prvi dve večji stvari, ki ju napiše, sta »Legenda«, fantazija iz novega zakona, v treh slikah, in »Maskerata«, karnevalska ljubezenska igra. Obe je napisal l. 1913., ko se je razočaran nad svojimi »junaškimi načrti« moral vrniti iz Srbije v Zagreb. »Legenda« je drama z lirično meditativnimi dialogi med Kristusom, njegovo Senco v mesečini in Marijo Magdaleno. Stil teh dialogov je romantično pesniški, artistično gladek in dokaj neprisiljeno prepleten s primerami in metaforami. Odlikuje se po muzikalčnosti in ritmičnosti. Po stilu spominja na Cankarjevo »Lepo Vido«, odnosno na lirske knjižne drame neoromantikov in simbolistov. Posebnost take dramatike je v nepriznavanju odrske materije. Opisi prizorišč so razširjeni v novelistične opise kraja in okolja, ki ga s tehničnimi odrskimi sredstvi nikoli ni mogoče tako poetično in verno pričarati na sceno, ker so pregroba. Če bi pa pisateljeve zahteve vendarle skušali uresničiti v vsej zahtevani barvitosti in občutju, ki ga mora dati scenarija, bi prišli do kičaste odrske podobe, ki bi nalikovala na ceneno romantično razglednico böcklinsko-makartskega stila. Zaradi tega se ni mogoče doslovno držati teh popisov, temveč je treba izluščiti iz njih le ozračje in občutje, ki ga mora odrski okvir izžarevati. Verizma, ki se skriva v besedi takega popisa, ni vzeti doslovno ali ga pa mehanično prenesti na oder, temveč je treba najti primerne odrsko-stilske izraze, ki v svoji svojstvenosti ustrezajo temu, kar dramatik zahteva. Izmed vseh svetovnih režiserjev se je v tej smeri najbolj poskusil Majerhold v svojem »stilnem gledališču«. Novoromantični dramatik in simbolisti so si že pred ekspresionisti prizadevali dematerializirati oder in mu dati kolikor mogoče slikarsko-impresivno podobo in občutje. Odmaknjeni motivi iz zgodovine in sv. pisma so bili zelo priljubljeni. V okvir pesniškega in ritmičnega dialoga v prozi so uklepali svoje meditacije in reflekse, ki so jih položili v usta svojih oseb. Karakterizacija junakov v smislu shakespearske dramaturgije ni bila potrebna, ker se ta preveč približuje naturalistični psihologiji. Kljub temu so obravnavali najelementarnejše probleme človeške narave. Najljubši motiv sta bila religija in erotika. Predhodnik take dramatike je že Wildejeva »Saloma«, ki je v svoji praosnovi tragedija ljubavne sle, ki jo je Wilde pritiral do take pošastnosti, ji dal tako umetniško obliko, da prehaja že v simbole smrti in erosa. Tudi Krleževa »Legenda« ima vse posebnosti take neoromantične in simbolistične dramatike, ki je liričnim občutjem nasproti postavljala demonske sile, ki so v človeku in s katerimi se mora boriti.



Njegov Kristus nastopa v dveh podobah, v »sveti«, po breztelesnosti hrepeneči in se za breztelesnost boreči svetniški podobi, ki noče videti v Mariji Magdaleni nič telesnega, nič človeško ljubezenskega; njegova Senca, njegov človeški jaz, demon zemlje in telesa, pa ga zapeljuje in draži s tostransko stvarnostjo in s človeško telesno bitnostjo. Krležev Kristus je dualist. Ima v sebi dva jaza, človeškega in božjega, toda tudi poslednjega pojmuje Krleža tostransko, ne metafizično, temveč etično in duhovno. Borba duha zoper materijo. Marija Magdalena je celota. V njej ni faustovskega dualizma. Žena je, ki ljubi, ker je to njeno bistvo. Iz ljubosumnosti nad to ljubeznijo do učenika iz Nazareta izda Juda Krista. Podobno je utemeljil Judežovo izdajstvo Pregelj v »Azazelu«, ki je sploh zelo soroden pojav kakor Krleževa »Legenda«, zlasti po stilu in načinu, čeprav nimata idejno nobene druge skupnosti, ker se Krleža v svoji drami ne ukvarja le s vprašanjem ljubezni, temveč posega tudi v cerkvene in verske probleme. Ideologija, ki se skriva zadaj, ni daleč od tolstojanizma in njegove razlage evangelijev. V povojnem času je Barbusse izdal dve idejno sorodni deli o Kristusu, kjer se ukvarja z vprašanji vere, ljubezni in drugih. Tudi on se je skušal priboriti do Kristove človeške podobe, ker si je tako hotel približati njegovo trpljenje in ves njegov lik.

V opisih prizorišča, v razgovoru in dejanju se že čuti Krležovo prizadevanje, vse dogajanje, zunanje in notranje, v ljudeh in okolju kakor tudi v prirodi, med seboj povezati v odvisnost in vzročnost, v prelivanje materialnega z nematerialnim in narobe. Impresionistična in meditativna lirika prevladujeta tudi v dialogih, kjer posamezna oseba govori brez prestanka dolge odstavke, za katerimi se sicer skriva dramatična napetost, ki pa se ravno zaradi dolžine posameznega govora izgublja ter prehaja v epski dialog. kakršne ima zelo rad Dostojevski v svojih romanih. Dolžina dialoga v takih dramah, ki so se upirale vsaki odrski in dramatsko-tehnični omejitvi, je neomejena. (Višek je dosegel K. Kraus s svojo dramo »Poslednji dnevi človeštva«, ki je dolga za pet dram.) Tudi dramatičnost ji ni prvi pogoj, čeprav izhaja iz zapletljaja in ga skuša razrešiti in pripeljati do nekega zaključka kakor vsaka drama. V bistvu so take drame vendarle bolj knjižne drame, kar ni nič drugega kakor v dramatski in razgovorni obliki pisane novele ali celo romani, v katerih pa gre velikokrat bolj za problem ko za človeka. Osebe imajo premalo krvi in mesa, da bi mogle zaživeti polno življenje tudi na odru. So bolj tipi in poosebljeni principi kakor pa polnokrvni ljudje. Vse je problem, ideja in umetniška oblika. Kristova Senca nastopa v Krleževi »Legendi« kakor kakšno drugo bitje, čeprav je le poosebljeno nasprotje in protislovje Kristusovega drugega jaza, nasprotni in skriti tečaj njegovega notranjega življenja, ki se tudi hoče uveljaviti z raznimi svojimi težnjami. V »Legendi« je ta Senca bolj ali manj romantično poosebljenje, v drugi stopnji Krleževega umetniškega razvoja pa dobe prizori, v katerih nastopajo osebe, ki so telesno življenje že zaključile in zato telesno ne obstojajo, še ostrejše, tudi bolj robato, lahko bi rekli, bolj plastično podobo. Senca v »Legendi« je duhovna, je res le senca, v »Galaciji« (l. 1922) pa je nastop mrtve starke stvaren, da kljub vsemu ekspresionističnemu poduhovljenju nastopa v vsej svoji materialnosti. Iz vseh takih primerov iz druge stopnje Krleževega razvoja se čuti materija; v njih se skriva materialistična stvarnost, ki kljub »osebni« smrti živi dalje in se vsiljuje onim, ki še žive neposredno življenje. Starke v »Galaciji« ni le poosebljena



kadetova vest, temveč živi ravno zaradi strašne resničnosti in stvarnosti svoje usode dalje, deluje in učinkuje. Krležev ekspresionizem ni idealističen, metafizičen ali celo mističen. Kljub mnogim potezam, ki so sorodne s poduhovljenim ekspresionizmom, (pri Tollerjevi »Wandlungi« je poetizem, idealizem in romantika, Krleža pa je silil v materializem in naturalizem), je njegovo delo iz druge stopnje kljub vsem idealističnim oblikam že prežeto z materializmom. Groba materija vsega stvarstva sili v raznih oblikah na dan. Povsod se hoče uveljaviti in povsod odločati. Tudi za marsikakim nemškim ekspresionističnim »poduhovljenim« delom, ki je hotelo materijo čim bolj zanikati in vplivati le »duhovno«, so strašili v ozadju hudi vulgarizmi, ki niso bili več daleč od neokusnosti. Večidel so bili izraz bolnega duha in bolne materije. Wildgansov »Dies irae«, ki je skušal biti »poduhovljeno« ekspresionistično delo, je zaradi raznih duševnih, bolje rečeno živčnih ekstaz, zaradi problema o nezaželjenem otroku in razdrtem zakonu, delo, ki ga je pisatelj osnoval na zelo stvarnih, telesnih vprašanih človeškega ljubavnega življenja. Naj ga še tako zavija v kopreno mistike in ekspresionistične metafizike, iz te izhodiščne telesne osnove se ne more izviti. Nekaj podobnega je z Leskovčevo »Kraljično Haris«. Devetdesetim odstotkom ekspresionistične literature, zlasti tiste, ki se je najbolj trudila za poduhovljenost, sta kumovala Strindberg in Wedekind, še bolj pa Tolstojeva »Kreutzerjeva sonata«. Razlika je le ta, da sta Strindberg in Tolstoj (Wedekind že sili čez) ostala v okviru svojega realizma, medtem ko so ekspresionisti vse bolj napeli; razbili so realistični stil in psihologijo ter se za ustvaritev svojega stila posluževali vseh izraznih možnosti, ki so jih našli v literaturi; tako so predvsem kvantitavno izrazno ustvarjali svoja dela. Kratkih pesmi ali strnjenih dram v prvi stopnji niso poznali. To so začeli uvajati drugi, ki so skušali s telegrafskim, malobesednim stilom povedati največ.

Strašen nemir, ki ni izviral zgolj iz živčne in duševne prenapetosti mladih pisateljev, temveč je bil v takratni življenjski stvarnosti, ki jo je vojna zbičala do besnosti, je živel tudi v tej literaturi. Niso se vsi zavedali, da prihajata nemir in negotovost zaradi tega, ker so se začeli majati materialni temelji meščanske družbe. Čutili so, da je vse življenje zašlo iz starega tira, na katerega se po njih mnenju ni bilo mogoče več vrniti. Zato so si prizadevali ga razkrojiti še bolj. S pospeševanjem kaosa, ki so ga izživljali na ta način, da so ga bruhalo iz sebe, so hoteli doseči nekega dne kozmos. Nekateri so videli ta kozmos v socialistično urejeni družbi, drugi spet so mislili na utopije. Izražali so stvarnost, istočasno pa so jo hoteli zanikati. Nobene oblike niso priznavali. Njihovi politični nazori so bili anarhoindividualistični, bolj razdiralni kakor konstruktivni. Vsa umetniška dela raznih izmov, ki so se pojavljali vzporedno s futurizmom in ekspresionizmom, so zaradi teh duševnih posebnosti svojih avtorjev dobivala tako spačeno, skoraj karikirano obliko in vsebino. Grotesknost je prevladovala. Bolest je spačila obraze, duševnost in umetnost. Nemir, živci, ekstaze, feminilna občutljivost, izpadi besovstva, potencirane duševne napetosti, ki so jih našli literarno oblikovane že pri Dostojevskem, a so jih tirali še dalje, vse to so hoteli izraziti v svojih umetniških delih. Zaradi tega je bilo v njih največkrat bolj hotenje po očiščenju, kakor pa po umetniškem ustvarjanju.

Ustvarjali so iz trenutka za trenutek. Klasična mirnost jim je bila zoprna, romani le berilo za sitega buržuja in duševnega filistra. Vse je bil



izbruh. Ustvarjali so petminutne drame in opere, ekspresne romane, ki so na nekaj straneh hoteli obseči ogromne dogodke. (Klabund je napisal l. 1914. roman »Marietta«, ki ima komaj 12 strani! Izšel je šele l. 1920.) Nemir v njih in okoli njih jim ni dopuščal mirnega dela in ustvarjanja. Živci so zelo sodelovali pri njihovem ustvarjanju. Ni slučaj, da sta se ravno v tej dobi psihoanaliza in individualna psihologija tako silno razvili in vgnezdili v leposlovje. Saj je bilo v novih umetniških delih več gradiva za znanstveno psihologijo in patologijo kakor za estetiko in umetniško raziskovanje.

»... Vemo, da ne ustvarjamo klasične umetnosti. Klasika je izraz v sebi krožečega, vzvišenega miru. Mi pa nočemo biti mirni... Danes se marsikdo posmehuje ekspresionizmu, takrat je bil nujna umetniška oblika. Uprl se je tisti umetniški smeri, ki se je zadovoljevala, da je vtise razporejala, ne da bi vpraševala za bistvo, za odgovornost, za idejo. Ekspresionist je hotel več kakor fotografirati prizore; iz spoznanja, da se okolje pogreza tudi v umetnika, da se brusi v njegovem duševnem zrcalu, je hotel to okolje iz bistva ven na novo ustvariti. Kajti namen ekspresionizma je bil vplivati na to okolje, hotel ga je spremeniti, mu dati pravičnejši, jasnejši obraz. Žarek ideje bi naj zagrabil stvarnost.

Vse dogajanje se je razkrajalo v zunanje in notranje dogajanje, ki sta bili važni kot gibalni sili močni. Ekspresionistični stil je bil jedrovit, govorim le o tistem, ki ga poznam, skoraj brzjaven, izogibajoč se obkrajnosti, prodirajoč vedno v središče stvari. Človek v ekspresionistični drami ni bil slučajna zasebna oseba. Bil je tip, zastopnik mnogih, brez vseh njihovih zunanjih potez. Človeka so dajali iz kože in mislili, da bodo pod kožo našli njegovo dušo.

Polnost dejanskega je bila takrat tako mnogoterna in močna, da je nihče ni mogel premagati. Obvladal jo je lahko le z abstrakcijo, z osvetlitvijo tistih črt, ki so določale bistvo stvari.«

Tako prikazuje ekspresionizem Ernst Toller, eden izmed glavnih zastopnikov nemškega ekspresionizma, ki pa je pozneje krenil na drugo pot — podobno kakor Krleža, čeprav je v obeh stopnjah — tako oblikovna kakor stvarna razlika med njima. Ekspresionizem sploh ni imel enotnih načel. Povsod je bil drugačen in povsod se je cepil v nove struje, ki so druga drugi nasprotovale. Kakor ni mogoče določiti za evropske pojave stare romantike enotne podobe v vseh podrobnostih, tako ni mogoče tega storiti za evropski ekspresionizem. Bil je tipična pojava prehodne dobe, tipičen »Sturm und Drang« polpreteklega časa, ki se je na eni strani boril zoper novo romantiko in simbolizem, na drugi strani pa zoper naturalizem. Nasprotoval je vsem tradicionalnim umetniškim pravilom in zakonom, istočasno pa mešal v sebi včasih vse stile in smeri. Zaradi tega je mogoče zaslediti v njem najbrutalnejše naturalizme in najbolj abstraktne romantične lirizme. Kateri od obeh je prevladoval, je bilo odvisno od pisateljevega svetovnonazorskega gledanja, ki pa ga je velikokrat zelo težko izluščiti iz njih, kajti v vesplošnem kaosu, ki so ga videli okoli sebe v stvarnosti in čutili v svoji notranjosti, so se zelo počasi dokopali do bolj strnjene svetovnonazorske izpovedi. Politično so bili vsi na radikalni levici, toda njihova bohemska in anarhoindividualistična narava se ni hotela podvreči nobeni organizaciji in nobeni disciplini. Življenje jih je v svojem propadanju nagrizlo tako globoko, da je večini vzelo vsak smisel za vero v bodočnost in za potrebo podrobnega, vsakdanjega dela. Iz pesimizma so mnogi prešli v nihilizem, drugi pa so se trudili



verovati in propovedovati vero v boljše čase in novo, socialistično družbo. Ker pa je večina bila nagrizena do dna, niso mogli vdahnuti v svoja dela prepričevalnega in resnično živega duha in vere v bodočnost, temveč so oba bolj vsiljevali svojemu delu, sebi in drugim, kakor pa ga resnično ustvarjali. To je pri mnogih pisateljih povojne dobe psihološki vzrok njihovega tendenčnega pisanja in zagovarjanja tendence v umetnosti (proletkult). Niso bili vsi nadarjeni, toda v marsikaterem se je skrival globok razkol med tem, kar je v resnici bil in kar je hotel biti, a ni mogel postati, ker njegove težnje niso rastle elementarno iz vsega njegovega bistva, temveč le iz razuma. Krleža se je takim pojavom v umetnosti uprl, ker je vedel za njih lažno osnovo. Zaveda se namreč, da mora rasti umetniško delo iz neposredne pisateljeve osebne, notranje stvarnosti. Zato se nikoli ni trudil ustvariti kaj takega, kar bi ne bilo v skladnosti z njegovim notranjim bistvom.

Ukvarjanje z vprašanji svojega jaza, ki ga ekspresionist nikakor ni mogel spraviti do ravnovesja, čeprav se je zanj ves čas boril, ga je držalo v okovih skrajnega individualizma. Zahteval je hitre rešitve ne oziraje se na okoliščine, ki jih ni hotel in ni mogel priznavati, ker je gledal vse le iz sebe ven. Taka je ekspresionistova lirika in taki so junaki dram iz ekspresionistične dobe. Krležev ordonanc Orlovič v drami »Galicija« (1922) pravi Kadetu, ki ga hoče pomiriti in ga spraviti na treznejšo pot mišljenja in dejavnosti:

»Haha! Vem! Vem, dragi moj, da se gre! Iz soldaške internacionale v produktivno internacionalo? Kaj ne? Iz Galicije v Kozmopolis? Iz imperIALIZMA v socializem? Za tisoč let bomo torej v Kozmopolisu! Haha! Toda kaj se to mene tiče? Tudi jaz obstojam! Meni se mudi! Ne utegnem čakati! Jaz sploh ne priznam časa! Niti gibanja! Ne tvoje elipse, ničesar!«

(Dalje)

## IVAN FRANKO

FRANCE BEZLAJ

Čeprav so Ukrajinci po številu drugi največji slovanski narod, je vendar njihova literatura naravnost borna in niti oddaleč ne vzdrži primere z rusko ali poljsko. Ker pa je knjiga še danes skoro edino sredstvo, s katerim se Slovani spoznavamo med seboj, vemo o Ukrajincih zelo malo. Slovenskemu inteligentu, ki je zrasel pod vplivom ruske in poljske knjige, pomeni ukrajinsko vprašanje kvečjemu neprijetno zadevo, ki ruši silo slovanskih držav, morda bo govoril o zaostalem in nezrelem narodu, ki dela neumnosti, kadar ni čas za to, težko pa bi našel koga, ki bi imel ustaljen pogled na razmere, v katerih se je razvijala stoletna borba za pravico narodnostnega izživljanja med Ukrajinci in vladajočimi slovanskimi narodi. Pri nas smo ponosni na bogastvo slovanskih literatur, toda radi pozabljamo, da smo sami živeli v drugačnih razmerah. Kadar je bila Avstrija v zadregi pred narodnostnimi težnjami Slovanov, je poskušala gibanje vsmeriti v literarno izživljanje. Že Herodot poroča, da je Kyr premaganim Lydijcem ukazal, naj goje lepe umetnosti. Avstrijski Slovani smo si ustvarili bogate literature, toda bore malo pokretov in še ti so bili največkrat skoro otročje diletantski. Brez-kompromisnega sovraštva in žilavosti ukrajinskega naroda pa ne moremo