

PREGLED JUGOSLOVANSKIH KNJIŽEVNOSTI

(Konec)

Franc Zadavec

V zvezi z umetnostno vrsto realizem se uveljavlja v knjigi nazor, da književna umetnost nekaj »rešuje«. Hrvatski realisti so n. pr. »v leposlovni prozi reševali gospodarske, socialne, politične in moralne probleme različnih pokrajin« (256); Simo Matavulj je opisoval »samo sedanjost in reševal aktualne probleme brez strasti in mirno«. In dalje: »...obdobje socialnega realizma, ki je reševal v prvi vrsti socialna vprašanja, liriki ni bilo naklonjeno« (525). Te in podobne formulacije pripisujejo realizmu neko vlogo, ki je umetnost po svoji naravi nima. Sociološko-kritična metoda si pač ne more postavljati vprašanja, kaj umetnost rešuje, marveč, koliko človeške in družbeno-spoznavne moči je v njej, kako odkriva stvarnost in jasni človeku razgled po določeni življenjski in socialni resničnosti. Književnost lahko postavlja temeljna vprašanja neke družbene skupnosti, rešitev pa ni niti njena dolžnost niti vrednostni kriterij zanjo. Mislim, da ne bo mogoče konkretno ugotoviti, kakšna vprašanja je rešil novi realizem v tridesetih letih, nekoliko lažje pa bo razložiti, kako in s kakšno močjo je lahko vplival na premike človeške socialne zavesti.

Glede realistične stilne metode pa je v knjigi še več nesporazumov. Pri Lazi Lazareviću beremo: »Stvarnost je proučeval, a jo je preoblikoval.« Za kakšno preoblikovanje stvarnosti gre tukaj, če je že narava umetnosti taka, da »preoblikuje« stvarnost, in če realizem ni stil enostavne projekcije nekih življenjskih dejstev in oblik v besedni sistem emotivno-estetske vrste? In dejstvo, da je realistični stil najbližje življenjskim oblikam in predmetnosti, še v ničemer ne spremeni osnovnega zakona vse umetnosti: da je njeno bistvo preoblikovanje. Če pa je Lazarević mnogokrat »prezrl stvarnost in jo idealiziral« (231), nima to nobene načelne zveze s stilom. Ob Čipiku beremo: »Nič ni razmišljal in nič ni analiziral, zavzemal se je za realizem in socialnost« (245). Mar naj to pomeni, da realisti niso ničesar analizirali? Anteja Kovačića je gnal temperament »v odkritosrčno in brezkompromisno realistično prikazovanje stvarnosti« (261) — pleonazem, ki je nastal zaradi tega, ker ni dovolj pojasnjeno estetsko načelo umetnostne vrste; kompromisni »realizem« ni realizem, ampak poetizacija, idealizacija stvarnosti. Z domačim terminom bi ga mogli imenovati tudi »poetični realizem« in »idealni realizem«. Za slovenski »poetični realizem«, s katerim označuje

knjiga po Prijatelju čas od 1881—1895, navaja eno samo lastnost, ki spada pač v splošno kulturo umetniške besede, o značaju poetičnega realizma pa ne pove ničesar: Kersnik je »v skladu s teorijo poetičnega realizma pazil na lepo in uglajeno izražanje« (291).

»Moderno« opisujeta, razen Ketteja, razmeroma dobro. Po moderni pa uporabljata avtorja za slovensko literaturo pojme »rod na prehodu«, »prehodna generacija« (477), »prehodna doba« (490), pod to rodovno kategorijo pa najdemo imena: Pregelj, Bevk, Juš in Ferdo Kozak, Marija Kmet, Gradnik, Gruden, Golia, Glazer, Albrecht, Golar, Mole. Uvrstimo te ustvarjalce k »prehodni generaciji«, če je to ravno potrebno, saj je vsaka generacija bolj ali manj prehodna tako v idejnem kot stilnem pogledu. Če pa se vprašamo, ali je Gradnik v svoji poeziji izviren in umetnik, ali je to ponekod Pregelj v svoji prozi in Juš Kozak v svojih »maskah«, Šentpetru in drugje, in na taka vprašanja pač ne moremo odgovoriti drugače kot pritrdilno, potem se pojem »prehodna generacija« razblini v nič. Ta rod in posamezniki v njem je svoje ustvaril, kakor vsak drug rod, in ni nič bolj prehodni, kakor vsak drug rod, ki je po svoji subjektivni ustvarjalni nadarjenosti in umetniški moči podoben njemu. Ali pa gre za družbeno-politični »prehod«? Toda potem spadajo sem tudi slovenski modernisti, tako prvi kot tisti iz dvajsetih let, zakaj kulturni boj s slovenskim liberalnim in klerikalnim malomeščanstvom in pa tujim imperializmom v obliki raznarodovalnega in gospodarskega pritiska traja v slovenski literaturi od komedije Za narodov blagor do Vorančeve Požganice in Kajuhove Slovenske pesmi. Navedeni termini s predznakom »prehoden« samo povečujejo nejasno periodizacijo slovenske literature po moderni.

Ekspresionizem doživlja v knjigi skoraj izključno negativno oceno. Že v splošni uvodni karakteristiki sta avtorja izbrala Krležovo ostro sodbo o ekspresionizmu. Zanju je ta sodba odločilna. Toda če hočemo slovenski ekspresionizem ovreči, je za ta cilj potrebna sistematična diferenciacija vseh njegovih značilnosti, nemogoče pa ga je prizadeti s splošnimi ugotovitvami Krleževe redakcije. Za načelno odklonitev neke literarne smeri je potrebna torej vsestranska analiza njenih umetniških rezultatov, in še po taki analizi nam je ta in ona struja lahko neprijetna zaradi svoje nazorske opredelitve življenja in sveta, priznati pa ji moramo, če je poglobila pesniška sredstva in obogatila jezik z dotedaj manj razvitimi izraznimi možnostmi.

Nekaterih dejstev v zvezi z ekspresionizmom dandanes ne moremo več prezreti. Jasno je razvidno, da je skrbel za izraz in s tem za kar najmočnejše odkrivanje človeka. Važnosti in vrednosti pesniškega jezika pa se zavedata tudi avtorja, saj citirata zanimive misli, ki jih je

o njem zapisala Izidora Sekulić (448). Danes je tudi že jasno, da bi precej osiromašili slovensko slikarstvo, če bi zreducirali iz njega vse, kar je ekspresionističnega porekla. Mar ne velja ta vidik tudi za glasbo? In v območju književnosti? Ekspresionizem nikakor ni last samo religioznih, mistično razpoloženih književnikov, ne najdemo ga samo v območju literarne estetike, ki je hotela vse poduhoviti. Ko knjiga nasplošno govori o ekspresionizmu, bi morala pač bolj upoštevati dejstvo, da so bili nemški ekspresionisti okoli lista Aktion izrazito levo usmerjeni, četudi niso ustvarili jasne, trezne pesniške analize razkroja nemškega meščanstva, ampak bolj abstraktno, utopično, kot pravi Georg Lukács. Sodobni ruski literarni raziskovalec Ivan Fradkin trdi celo naslednje: »Odvrzite ekspresionizem — in nemški revolucionarni-proletarski literaturi boste odvzeli estetska tla, ki so hranila njeno prvo rast, zakaj v tej ali oni stopnji so bili povezani z ekspresionizmom v zgodnji razvojni fazi svoje ustvarjalnosti: Johannes R. Becher, Friedrich Wolf, Bertolt Brecht, Rudolf Leonhard, F. C. Weiskopf, Anna Seghers (da, tudi Anna Seghers, čeprav se na to neredko pozablja) in drugi, a nič manj tudi tako napredni in antifašistični književniki kot Leonhard Frank, Ernst Toller, Alfred Döblin, Georg Kaiser, Franz Werfel, Paul Zech, Walter Hasenclever, Max Hermann-Neisse, Carl Sternheim in drugi... Razumljivo, da je bilo v tem aktivizmu mnogo ideološko nezrelega in nerealističnega, mnogo subjektivnega, abstraktnega in vizionarnega. Toda pripisovati ekspresionizmu (gre za njegovo glavno in najmočnejšo strujo, za »aktivizem«), da je antihumanistično in nesocialno usmerjen, pomeni, trditi nekaj, kar resnici diametralno nasprotuje« (Replika T. Motiljevoj, Voprosi literaturi 1959, št. 6, 48).

Če prenesemo Fradkinov pogled na slovenski ekspresionizem, obstojimo pred splošno znanim dejstvom, da je prva poveljna proletarska poezija — Seliškar, Klopčič, Kosovel, da imenujem tri mlajše in med dvema vojnama najpomembnejše revolucionarne pesnike pri nas — zrasla tudi na estetsko-stilnih tleh ekspresionizma. Tudi Bevkova prva prozna in dramatska dela vsebujejo motivne in stilne elemente ekspresionizma, celo Juš in Ferdo Kozak nista šla mimo njih, prav tako ne Alojz Gradnik, tudi Voranc se jih ni popolnoma ubranil, premetavali so Miška Kranjca in celo ob prvi Kosmačevi noveli (Cerkovnik Martin, 1933) nismo v dvomih, ob kateri struji je šolal svoj prvi stil. In Krleža? Na začetku je bil levi ekspresionist. Treba bi bilo odgovoriti tudi na vprašanje, ali je bil ekspresionizem samo oblikovna revolucija, kakor meni Lukács, samo narobe obrnjeni impresionizem, kakor pravi Krleža — ali pa tudi humanistična revolta. Odgovor pač ni težak, zakaj v

svetovni literaturi dotlej najbrž ni pesniške antologije, ki bi s takim aktivizmom in deklaracijsko nepopustljivostjo klicala človeka, tistega v prvi svetovni vojni moralno prizadetega človeka, kakor antologija *Menschheitsdämmerung*. Tega pesniškega dejstva vsekakor ne kaže podcenjevati v času imperialističnih vojn in fašistične deformacije človeka, najmanj pa smo danes upravičeni podcenjevati Becherjev pesniški poziv »Človek, vstani!« Humanističnega patosa, ki pač ni zlagan, v tej neharmonični evropski in domači literaturi nikakor ne moremo in ne smemo prezreti, ko načelno opredeljujemo ekspresionizem. Res je, da v slovenskem ekspresionizmu dokaj močno vlada motiv človekove osamljenosti in zgubljenosti v svetu pa tudi motiv smrti. Eksistencialistična občutja osamljenosti, groze, tesnobe, strahu ... nekaterim pesnikom, zlasti pa Jarcu v dvajsetih letih niso neznana občutja. Plastično so ta občutja razodeta v Jarčevi prozi Iz dnevnika vseмирskega skitalca (DS 1922, 445), v pesmih Slap, Jesen, Človek in noč — še bolj pa v Kosovelovi Tragediji na oceanu. Vendar motiv osamljenosti ni vodilni motiv teh pesnikov, zlasti ne Kosovela; ne eksistira kot totalni brezup in resignacija, zlasti pa ne kot znak dekadentnega razkroja. Ta motiv postulira nekaj, česar »ni« — kriči po človeku in skupnosti.

Tudi ko pregledujemo ekspresionistično literaturo religioznega koncepta, ne moremo reči, da je ta del ekspresionizma nehumanističen, odkrita dekadenca, izraz imperialistične reakcije in podobno. Tako ga ni mogoče ocenjevati tudi tedaj, ko upoštevamo, da ne more humanistično tvorno posegati v družbo zaradi tega, ker se včasih oddaljuje od stvarnih življenjskih zvez. In če ta literatura ni takšna — ne glede na ves idealistični, ponekod naravnost reakcionarni ideološki koncept, ki jo spremlja tako zmedeno, kakor ni spremljal nobene prejšnje literarne smeri pri Slovencih —, tedaj je treba pregledati pač tudi njene kvalitete, ne pa samo negativne lastnosti.

Spričo teh in takih dejstev ekspresionizma ne moremo vrednotiti samo po njegovi idealistični, religiozni varianti in njenem neposluhu za vprašanja družbenega človeka. Slovenskega in zlasti evropskega ekspresionizma ne bomo ocenjevali samo z vidika Doma in sveta in Križa na gori! Razen tega je treba upoštevati še to resnico, da je slovenska križarska kulturna ideologija, ki se je borila tudi proti realizmu v književnosti, proti materialistični filozofiji in estetiki, bila nekaj drugega kot pesništvo, ki se ni moglo docela odtrgati od človeka. Ob ekspresionizmu so v Sloveniji in drugod po Evropi dosti idealistično filozofirali, toda pravi izvor in nosilec ekspresionizma ni bila taka in taka oblika idealistične filozofije, ampak ga je pobudila družbena konstelacija, kriza zavesti v Srednji Evropi. Jarčeva zbirka

Človek in noč je simboličen dokument te krize. Nihče pa ne more zametavati pesniško izpete bolečine subjekta v sklopu kapitalističnega individualizma, zdvajanja in groze — kar vse napaja tudi Kosovelovo poezijo.

Slovenski ekspresionizem ni samo formalistična, »literarna revolucija«. Nadaljuje tudi Cankarjevo izročilo, njegovo iskanje človeka — pa čeprav ga deloma išče tudi v »toplih gredah« svoje fantazije, ne pa v realnih zapletih njegove družbene biti.

Ker literarni stili nikoli ne obstajajo čisto, ampak se med seboj križajo celo pri istem avtorju, sta pisca zadela na razmerja med ekspresionizmom in realizmom n. pr. pri Seliškarku, Kreftu, Bartolu in drugih. Pri označitvi Seliškarja se je zgodilo, da izenačujeta revolucionarnost in realizem, iz ekspresionizma pa revolucionarnost izločujeta: »Seliškar je revolucionarni pesnik, ki je le uporabljal ekspresionistično tehniko in metaforiko, zato je njegov realizem moral priti v nasprotje z ekspresionizmom« (494). Je revolucionarnost pogoj za realizem v literaturi? Kaj naj rečemo v tej zvezi za Berta Brechta, ki estetskih vidikov fantastičnega in eksotičnega ni štel samo načelno za važne umetniške činitelje revolucionarne literature, činitelje za odkrivanje resnice, ampak jih je v svoji dramatiki tudi bogato uporabljal? Ali Seliškar v zbirki Trbovlje ni dejansko revolucionaren in ali moremo govoriti zares samo o ekspresionistični »preobleki« njegove pesmi v tej zbirki? Na kratko: Razmerje med realizmom in ekspresionizmom ni preprosto razmerje med revolucionarnostjo in stagnacijo, družbenim begom pesnika. Da se ekspresionizem in revolucionarnost načelno ne bijeta, dokazujeta pisca tudi sama, ko pravita: »V novelah je Kreft kritični realist z ekspresionističnimi elementi v slogu, razgaljuje zlaganost meščanske družbe...« (500).

Mimo cele vrste vprašanj, ki se postavljajo pred bralca, naj navedem še nekaj važnejših.

Ni težko ugotoviti, da opisujeta avtorja pesnike nekoliko slabše kot prozaiste in dramatike, kar priča, da sama nista dovolj tenkoslušno proniknila v liriko jugoslovanskih literatur. To sicer ne velja za vse pesnike, velja pa za mnoge. Oznaka Kettejeve poezije je neorganična, razmetana. Ne podaja n. pr. tipa njegove erotične izpovedi in nato filozofske ali pa obratno, ampak obe tematiki meša, zaradi česar ni mogoče dobiti dovolj plastične predstave o čustvenih in miselnih osnovah njegove poezije. Zlasti ničesar pa ne izvemo o zanimivem Kettejevem verzu, ali vsaj ničesar drugega kakor to, da je »v slovensko poezijo uvedel prost ritem...« (247). Toda tudi pri Cankarku lahko beremo: »Cankar je kot pesniška izrazna sredstva uporabil nove oblike prostega

verza in uvedel sproščen ritem...« Kateri od obeh je tedaj uvedel prosti ritem v slovensko poezijo?

Literarnozgodovinski portret osrednjega slovenskega pesnika med dvema vojnama, Srečka Kosovela, pa je še bolj površen. Pisan je s primitivno rutino srednješolske naloge, v kateri nista oživelii niti umetniška sila pesmi niti pesnikova duhovna biografija. Kaj se je v tem »portretu« zgodilo z njima, naj ponazorijo citati. »Pesnik ljubi kraške kmete in njih preprosto besedo, na obrazih jim vidi načrtane doline, skale in bore.« Umetniška podoba se je na poti v »prozo« popačila v absurd, v karikaturu dejanske pesnikove vizije kraških kmetov. Očitno je nevarno na tak način prevajati umetniške podobe; primerov, ko se je umetnost maščevala nad tem »prevajanjem«, je v knjigi še več. Od biografskih prvin pa sta za Kosovela posebno značilni naslednji: »V Ljubljani si je v domotožju zamišljal kraško pokrajino in jo vsakokrat prikazal v njeni tedanji (!) podobi.« In druga: »Pesnikova žalost, boleost in samota so imele vzrok: Srečko Kosovel je bil hudo bolan, tako je bil bolan, da bi se zaprl v sobo in umrl...« Da, to je tisti sentimentalizem, ki Kosovelovi uporni pesmi nasprotuje.

Ponekod je sodba preveč ekskluzivna. Cene Vipotnik n. pr. »ni nikdar obupaval in se vdajal pesimizmu. Zmerom je verjel v življenje in zaupal v življenje«. Kategorični »zmerom«, ki je v literarni zgodovini pogosto sumljiv, je seveda lahko glavna značilnost Vipotnikovega odnosa do človeka in življenja, saj je konec koncev lastnost slehernega pravega umetnika. Da pa Vipotnik ni nikoli obupaval in se vdajal pesimizmu — to preklicujeta avtorja sama, ko pravita, da v predvojnih pesmih izpoveduje tudi »razklanost, boleost in odpoved«. (Primerjaj še pesmi Slovo, Samotarjeva pesem, Bolnik v podstrešju, Na sestrinem grobu!).

Naslednja teza pa je že kar hudo zastarela: »Finžgar velja za najboljšega slovenskega ljudskega dramatika.« Tukaj se ne moremo ubraniti vprašanja: Za kakšnega dramatika pa velja Ivan Cankar? Mogoče napačno pojmem termin »ljudstvo«? Je »ljudstvo« še vedno manjvrednostni pojem kakor za Jeranovih časov? Dejstvo je tudi, da Cankar Finžgarja ni proglasil za najboljšega slovenskega ljudskega dramatika. Sicer pa naj nekdo ponovno pojasni termina, ki sta tukaj uporabljena samo ob Finžgarju: »slovenski ljudski dramatik«, »predstavnik slovenskega ljudskega pripovedništva«. »Ljudsko pripovedništvo« — je to mohorjanska povest ali prosvetljenska literatura novejšega časa? Na kratko: Mogoče je Finžgar kdaj veljal za slovenskega ljudskega dramatika, v primitivnih vaških in malotrških kul-

turnih potrebah, na nekaterih vaških odrih pred prvo svetovno vojno in v času po njej. Danes, to je leta 1961, pa je taka formulacija o Finžgarjevi kulturni vlogi popoln anahronizem.

V knjigi pogrešamo idejno-estetskih sintez ob zaključkih posameznih stilno-estetskih formacij in smeri. Nekaj drobnih sintezic sicer je v njej, vendar so neznatne in premalo jih je. Take sinteze bi morale združiti vse, o čemer razpravlja knjiga v informativno-analitičnem delu. Med drugim bi morale vsebovati: novosti v sociološki problematiki literature, opozarjati na stilno-izrazne inovacije, vedeti bi morale za nove zvrsti, ki so vstopile v neko nacionalno literaturo, in povedati, zakaj se je ta zvrst uveljavila bolj od one, pokazati bi morale literarno-teoretično in literarno-kritično spremljavo posameznih literarnih obdobj, morda pojasniti tudi razmerje do mejnih duhovnih aktivnosti, n. pr. do filozofije, in ne nazadnje opisati koncepcijo človeka in narave v določenih smereh posameznega literarnega obdobja. Tako bi učbenik precizneje določeval fiziognomijo posameznih jugoslovanskih literatur, in kar z metodološkega vidika ni nič manj važno: družbeno-historični uvodi bi dobili primerno ravnotežje. V sedanji kompoziciji pa ni plastično razvidno, kaj literarno-idejno zamira in kaj sili v ospredje, jasne dialektične kontinuitete v knjigi pogrešamo. Tudi ni dovolj razvidno, kaj imajo jugoslovanske literature skupnega in po čem se razlikujejo. Koliko pomembnejši bi utegnil biti tak priročnik, če bi namesto fabul in »vsebin« nekaterih romanov (pri enih književnikih jih avtorja navajata, pri drugih ne; sicer pa sploh ne spadajo v to knjigo) vseboval take sintetične in komparativne razglede.

Splošnega informativnega pomena te knjige nikakor ne tajimo. Če pa se bosta avtorja odločila za ponatis, bosta morala nekatere probleme na novo premisliti, zlasti pa naslednje: kako razvrstiti posamezne nacionalne literature, kako dosledneje uveljaviti metode in kriterije, po katerih opisujeta posamezne književnike in smeri, in končno, kateri književniki zares spadajo v to knjigo in kateri so samo memoarni balast, ki mladega človeka prej odbija in duši, kakor pa vžiga v njem ljubezen do literarne umetnosti.