

*Vzeti si kaj s seboj. Vzeti si kaj za geslo. Vzeti si kaj za nalogo. Vzeti si ga za učitelja.*

Vzeti si, ki se ne more nadomestiti s preprostim vzeti. **Izbrati si.** Doraslega si naj nasprotnika vzame. V frazah. *Vzeti si dosti (ipd.) časa, pustiti si dosti (ipd.) časa. Vzeti si počitnice, privoščiti si počitnice. Vzeti si pogum, opogumiti se. Vzeti si pravico, prostost, svobodo, drzniti se, upati se, biti tako prost, svoboden. Vzeti si kaj k srcu, gnati si kaj k srcu, žalostiti se nad čim. Vzeti si zgled od koga, zgledeovati se po njem, ravnati se po njem. — Vzeti si življenje, umoriti se, napraviti samomor. Ne dam si vzeti, da, ne dam se prikrajšati, da ne bi.*

VII. Brezosebno.

30. Vzame ga. **Pobere, stisne ga; umre.** V začetku februarja je nenadoma na

pljučnici zbolel Bende in tudi njega je vzelo. Vzame kaj. **Pobere** kaj; **uničeno je, izgine.** Jablane in hruške so v cvetju, pa če pade slana, bo vse vzelo. Sneg je vzelo kar čez noč. — Vzame ga. **Zdela, stisne ga; shujša, oslabi.** Peter je bil spet pri bolniku. **Strašno ga je vzelo od zadnjič.**

Vzame mu. **Je ob.** V frazah. Vzame mu besedo. Vzame mu glavo. Vzame mu pamet, spomin. — Vzame mu sapo, zapre mu sapo. Vzame mu vid, oslepi ga.

Vzame se mu v. **Pride, seže** mu v. Vzelo se je duhovniku v spomin, kako je nekoč bral v starih knjigah o svoji Istri, pa se je moral bridko nasmehniti. — »Ne bom plakal ne vokal ne točil solza.« Pa se mu je po sili vzelo v osrčje, da je jezno segel po vinu.

Božo Vodušek

## FRANZ MEHRING IN SLOVENSKA REVILJA KNJIŽEVNOST

V skoraj desetletje trajajoči polemiki o realizmu v vzhodnoevropskih državah in ob analizah estetskih nazorov literarnih kritikov in teoretikov — marksistov je prodrl v ospredje znanstvenih raziskav tudi Franz Mehring. Vzhodnonemški inštitut za družbene vede je izdal že več obsežnih disertacij o njegovem delu in nazorih, disertacija Hansa Kocha Franz Mehrings Beitrag zur marxistischen Literaturtheorie (Berlin 1959) pa rešuje prav vprašanje, kakšen je Mehringov prispevek k marksistični literarni teoriji in estetiki. Ob tem intenzivnem raziskovanju Mehringovih literarno-estetskih in drugih načel je potrebno, da tudi Slovenci preiščemo njegove pobude pri nastajanju marksistične literarne estetike pri nas v tridesetih letih. To raziskovanje je potrebno najprej z literarnozgodovinskega vidika, nič manj pa zato, ker Mehring sistematično začenja moderno marksistično literarno kritiko in literarno zgodovino, in zato, ker je marsikatera njegova estetsko-teoretična sodba aktualna še danes. Omejujemo se na pregled prvega intenzivnega kontakta med njim in Slovenci, kakor ga izpričuje revija Književnost (1932—1935). Možno je sicer, da je stopil v slovensko literarno-teoretično zavest že prej, povsem naravno pa je, da ga srečamo v reviji, po kateri prvič prodre v Slovenijo tudi Lukács s študijo o dramaturgiji Marxa in Engelsa in v kateri poleg vodilnih ruskih marksistov-teoretikov, Lenina in Plehanova, najdemo v večji meri tudi Gorkega. Mehringovo literarno-estetsko misel zaznavamo zlasti tam, kjer zavzema Književnost stališča do naturalizma in novega realizma, ki ga je slovenska idealistična estetika ves čas med vojnama žigosala kot obnovo senzualizma in popolno poplitenje literarne umetnosti. »Književnost« navaja Mehringa štirikrat. V treh primerih opozarja na njegova estetsko-kritična stališča in ocene, leta 1934 pa objavlja njegov esej »Proletariat in religija« (272—273), v katerem Mehring razlaga religijo kot človekovo blodnjo zaradi pomanjkljivega poznanja narave in družbenega produkcijskega procesa. Da bi spoznali značaj njegovih pobud reviji, si najprej oglejmo nekatere prvine njegove literarne estetike.

### I

Mehringov literarno-estetski nazor je razviden iz njegovega odnosa do estetike »modernega naturalizma« in nove romantike, nič manj pa seveda tudi iz njegovih ocen nemške klasične estetike, zlasti Schillerja in Kanta, in iz literarnozgodovinskih spisov.

Ko zavrača estetiko in literarno prakso nemškega, večidel konservativnega in oportunističnega naturalizma, zadeva na vprašanje umetniškega odseva resničnosti. Pri tem se deloma opira na dognanja nemške klasične estetike, med drugim na Lessingovo formulo: »Umetnost in narava naj vsekdar na odru bo le ena stvar; ko v naravo se

umetnost spremeni, tedaj z umetnostjo narava zaživi,« nič manj pa na historični materializem. Spreminjanje narave in historične resničnosti v umetnost in obratno pa lahko poteka po Mehringu samo proti načelom naturalistične estetike, zlasti pa proti načelom nemškega naturalističnega esteta Arna Holza. Ker običe nekateri naturalisti, zlasti nemški, na površini pojavov, na zunanem videzu stvari, in se zadovoljujejo z odlepki stvarnosti, jih Mehring najostreje odklanja kot rokodelce, ki nasprotujejo »ustvarjalnemu bistvu umetnosti«. Gerhardu Hauptmannu n. pr. očita, da »vse prepogosto običi v brutalni resničnosti, ne preseže fotografa in izdelovalca voščenih lutk« in se utaplja v »plehkkih odlepkih slučajne resničnosti«. Sodba o Tkalcih odkriva isti protinaturalistični nazor: »... v duhu klasične estetike je dal Hauptmann estetski lepoti in resnici prednost pred suženjskim prepisovanjem brutalnega življenja«; Tolstojeve naturalistične drame Moč teme pa naš estēt ne odkloni zato, ker ta vsebuje »tipično podobo ruskega kmečkega življenja«. Mehring je torej odkril v naturalizmu literarno metodo, s katero se da zakriti bistveno, dejansko, tipično dogajanje v individualno-družbeni psihi in etiki.

Literarni tekst po Mehringu nikdar ne more biti umetnina, če je po svoji naravi samo odlepek slučajne resničnosti, literarni lik pa je lahko samo tedaj monumentalen, kadar obsega bistveno kakovost neke individualno in družbeno razvidne psihe. Mehringovo interpretacijo literarnega lika povezujeta Lukács in Koch s sestavino Kantove estetike; rad se je namreč skliceval na Kantov estetski zakon, po katerem stopnja soglasja med literarnim individuom in zvrstjo človek odmerja tudi estetsko popolnost ali pomanjkljivost umetnine. Toda med Kantom in Mehringom obstaja vendarle bistvena razlika: prvi docela abstrahira objektivno, družbeno komponento v individualni zavesti literarnega lika, človeka postavlja samo v zvrst, ne pa tudi v družbo; historični materialist Mehring pa Kantov estetski zakon bistveno razširja in dopolnjuje še z družbeno komponento človeške zavesti (prim. Franz Mehring, Prispevki k zgodovini književnosti. Ljubljana 1952, 226). In ravno zato, ker naturalist po njegovem mnenju beži pred vso resničnostjo, beži pred vso zavestjo, pred zgodovinskim bistvom človeka, pred njegovo protislovnostjo, ravno zato ga Mehring odklanja tudi kot formalista.

Kakor vidi najvišji umetniški vzpon v delu, v katerem je umetnik opisal človeka dinamično, v prerezu njegovega individualnega in družbenega profila, tako vidi silo in poslanstvo umetnosti v tem, da opisuje in uprizarja tudi novo in nastajajoče v človeku in družbi. S tega vidika je vso človeško nepomembnost nemškega naturalizma strnil v tole uničujočo sodbo: »Videli so samo stari, propadajoči, ne pa novi, nastajajoči svet; našli so lumpenproletariat v pivnici in bordelu, niso pa vedeli, kje dela in se bori razredno zavestni proletariat.« Delali so tedaj to, kar je na Slovenskem v istem času uprizarjal Govekar v estetsko in ideološko oportunističnem romanu V krvi. Govekar ni njihov sorodnik samo po navdušenju za zunanjo deskripcijo, marveč je dober zgled za naturalizem tiste vrste, ki je uganjal tačas sentimentalno, zlagano mikrosociologijo in je namesto globokega spoznanja družbenega procesa izbiral pivniške in bordske snovi. Tip govekarskega naturalizma je v osnovi izraz subjektivističnega odnosa do stvarnosti. V nič manj popoln subjektivizem kakor Govekar ni zabredel v begu pred stvarnostjo tudi pesnik Arno Holz, teoretični glasnik nemškega naturalizma. Razmerje med umetnikovo zavestjo in objektivno resničnostjo je poenostavil v idealistični obrazec: kolikor umevanj narave, toliko umevanj umetnosti. In ker obstaja narava samo kot »umevanje narave«, je tudi umetnina samo »vsakokratno umevanje narave«.

Mehring je potemtakem zavračal vsakteri naturalizem iz estetskega razloga (ker njegova opisna metoda nasprotuje realizmu), nemškega pa tudi s filozofskega in političnega vidika. Nemški naturalizem pretežno prikriva stvaren družbeni proces in je zakrnela, naspol razvita literarna struja, ki nagiba v reakcionarnost. Njegovo reakcionarnost je naš kritik med drugim takole opisal: »Naturalizem, nekoč signal viharja v zgodovini — kakor Rousseaujev krik po naravi — je zaplaval zdaj kot zapečarski genij nad vrečami tvrde T. O. Schröter.« Tak, od stvarnosti odmaknjen naturalizem se je seveda kaj lahko sprevrgel v podstavek za skok v dekadenco in mistični simbolizem, in se v resnici tudi je. Po subjektivno-idealističnem odnosu do stvarnosti in po konservativnem značaju svojega družbenozgodovinskega bistva ga je Mehring upravičeno imenoval sorodnika »fevdalne romantike«. Kar zadeva francoski naturalizem, Mehring ne more s tako nepopustljivostjo pisati, da se lepi na površju življenja in ne uporablja realistične metode, čeprav Zolaja nenavdušeno imenuje »pesnik, ki z estetskimi merili merjen ne dosega popolnosti«. Po opisanem odnosu do naturalizma se lahko strinjamo s Kochovo trditvijo, da je Mehring v »marksistični literarni znanosti pojasnjeval, da

suženjska kopija slučajne resničnosti pomeni odklik od resničnosti, rojen iz strahu, da bi se resničnost opisovala tako, kakršna v resnici je in kakor se zgodovinsko razvija.

Velik del svoje literarno kritične misli je usmeril Mehring proti tistim larpurlarističnim estetom, ki so poskušali od umetnosti odvrti nevarnost, da bi se omadeževala s kakšno ostrejšo družbeno sestavino. Nekdanjim in sedanjim teoretikom te vrste dopoveduje, da s tako zahtevo prikrivajo samo poskus povezovanja svoje umetnosti s konservativnimi družbenimi nazori, ki jim pripadajo. Ko se skrivajo za slepilno zaveso tako imenovane »neodvisne« umetnosti, dokazujejo, da je ta neodvisnost tako skrivnostna, da je kratko malo ni nikjer. Mehring odkrito nastopa za takšno umetniško književnost, ki stoji na strani proletariata, in zato tembolj razbija mitos o umetnikovi »neodvisnosti« in o »neodvisni« umetnosti. Na tej fronti podira celo vrsto predsodkov idealistične estetike, med njimi zlasti tisto blodno absolutiziranje pesnikove apriorne narave, tiste narave, ki suje bliske iz nekega »skrivnostnega viharja« in ki se ume »resnično osvoboditi in očistiti« družbenih vplivov, tiste narave in zavesti, ki raste iz nič oziroma sama iz sebe, iz »osebnega načrta«. »Pesniki in umetniki ne snežijo z neba,« odgovarja protagonistom take neodvisnosti, »tudi ne potujejo v oblakih, pač pa žive sredi razrednih bojev svojega naroda in časa. Posamezne glave to na najrazličnejše načine vznemirja in nanje vpliva, toda ven iz tega ne more noben pesnik in mislec.« In ob drugi priliki: »Nihče ne more dojenčku videti, ali tiči v njem umetnik; ko pa se prikažejo prvi znaki umetniške nadarjenosti, je človek že davno v družbenih sponah.« Mehring je torej teoretično čistil pojem umetnikove svobode, ki se uveljavlja pač samo v načinu stvarjalne sinteze subjektivnega in objektivnega in v individualnih stilnih sposobnostih.

Ko je odklonil laž, da je umetnost neodvisna od družbe in družbene zavesti, je moral odgovoriti tudi na vprašanje, kaj je s tendenco v njej. Pravilno trdi, da v literarnem delu nikdar ni politična ali socialna tendenca tista sestavina, zaradi katere bi delo ne bilo umetnina, ampak je estetsko malovredno delo samo logična posledica umetniško nezadostnih sredstev, s katerimi kdo razpolaga, in neznatne umetniško ustvarjalne sile. Tendenco pa je vsako umetniško delo, tudi tisto, ki ga je hotel kdo zamejiti vanj samega, ga obdati z videzom po ničemer povzročenega dejstva.

In kakšen je Mehringov odnos do partijnosti v književnosti? Hans Koch navaja primere, kjer Mehring na videz zavrača partijno književnost, Lukács pa poskuša razložiti to posebnost s tem, da so estetski nazori nemškega teoretika pomanjkljivi. In vendar trdi Mehring, da »v pesniški umetnosti ne gre samo za način pesništva, marveč tudi za način mišljenja« (slov. izdaja, 257). Po njegovi sodbi je revolucionarni subjekt bistven pogoj za visoko idejno vrednost umetnine, ta vrednost pa stopnjuje tudi estetski pomen dela. Zaradi takšnega stališča je pa bilo naravno, da je Mehring odklanjal ozkosrčno in protiumetniško miselnost socialnih demokratov Döschera in Sperberja, ki sta prepričevala, da je estetsko ničvredno vse, kar ne ugaja delavskim množicam. Kakor je pobijal larpurlariste, tako je zavračal tudi vulgarno »estetiko žuljave roke«, tedaj proletkult, ki je proglasal v Nemčiji vso umetnost preteklosti za ničevno in tako, da je proletariat ne more sprejeti. V nemškem naturalizmu je našel zlagano partijnost, jalovo »dejavno sočutje«, ne pa drzno odkrivanje celotnega kompleksa stvarnosti. Kakor pa je bil prepričan, da umetnikova revolucionarna pozicija krepi silo njegovega ustvarjalnega talenta s tem, da ne opisuje samo odmirajočega, negativnega, marveč tudi nastajajočega, perspektivno, pa je enako sodil, da marksistični politični nazor in dobre umetniške dispozicije same še ne zagotavljajo umetniških mojstrov. Umetnika napravi za pristnega ustvarjalca šele neposredno poznanje življenja, ustroja človeške psihike, njene spletenosti s prostorom, časom in z ljudmi. Nič manj pomemben ni tudi »subjektivni dodatek«, tedaj »sijoča človečnost« Gorkega, Tolstojeva »silna jeza«, Lessingova »strastna bojevitost« in podobno.

Do umetniške oblike je gojil Mehring veliko zahtevnost. Ta del njegove estetske miselnosti je rasel ob nemški klasični književnosti in Schillerjevih ter Kantovih pogledih na umetniško obliko. Strinjal se je s Kantovim stavkom, da »predmet estetskega opazovanja ni vsebina, marveč oblika«, hkrati pa zavračal njegovo nezgodovinsko umevanje te estetske sodbe. Medtem ko je iskal Kant možnost estetske sodbe v »nadačutnem substratu«, jo je videl Mehring samo v zgodovinskem poteku življenja, v zgodovinski pogojenosti zavesti in tudi estetskega okusa. Ker je videl v obliki ustvarjalno bistvo umetnosti, se je odločno boril proti vsakršnemu formalizmu, proti obliki zaradi oblike. Vsaka oblika namreč, ki obstaja zaradi nekakšnega revolucionarstva in se prevzema kot moda, izgubi prvotno, pristno vsebinsko substanco in preneha biti umetniška oblika. Mehring je stalno opozarjal na »nerazdružljivo zvezo med razvojem književnosti in



ekonomskim razvojem« in zato tudi na povezanost zakonov umetniškega oblikovanja, umetniških oblik s pojavi v izvenumetniškem svetu. Tako si večkrat razlaga kompozicijo s potekom družbenih konfliktov. S tesno relacijo umetnosti in objektivne, družbene resničnosti je zadel seveda tudi na vprašanje, kaj je v vsakokratni umetniški književnosti moderno. Neka zgolj formalna revolucija, oblikovno znanje, ki se pogostoma postavlja kot bistven pogoj mojstrstva in modernega, pesniku ne zagotavlja bodočnosti. Resnično literarno modernost in novost povezuje z odkrivanjem novih področij življenjske resničnosti, ki ali sploh še ni bila, ali pa je bila manj intenzivno vključena v obseg snovi in predmetov umetniškega oblikovanja. Moderner mu je pesnik samo v tistih poglavjih svojega dela, v katerih živi naprej, daleč v bodočnost »nekaž od najboljše vsebine našega časa«. Najvišji kriterij za veliko književnost je moč odseva bistvenih, pomembnih dogodkov v individualno-družbeni zavesti, kriterij modernega v književnosti pa je po Mehringu poetični odsev resnično novega v tej zavesti.

(Konec prihodnjič) Franc Zadavec

## ŠE BESEDO O POMORSKI SLOVENŠČINI\*

V 2. letošnji številki JiS je Stane Suhadolnik objavil daljše poročilo o knjigi Pomorska slovenščina. Recenzent je izrekel obilo kritičnih misli in pripomb; med njimi jih je precej takih, ki bodo avtorjem nedvomno koristno napotilo za morebitno izboljšano drugo izdajo, in smo mu zanje prav hvaležni. So pa tudi take, ki so potrebne javnega pretresa. Snov je žal taka, da ima pri nas le malo poznavalcev, zaradi objektivne informacije javnosti pa se zdijo nekatere kritikove misli potrebne korekture. Zato naj mi bo dovoljeno, da se proti dobri navadi oglasim v imenu vseh treh avtorjev knjige.

Predvsem bi hotel popraviti nekatere kritikove trditve, ki ne držijo povsem ali sploh ne. Tako pravi na str. 56, da smo se avtorji med sinonimi odločili za *morski breg*, *obrežje*, *obrežen*, *pristanišče*, *pristaniški*, *krov*, *ogledalo*, in nadaljuje: »Kakor se zdi ta odločitev na prvi pogled dobra, je problematična, saj se je celo v besedilo »P. s.« kljub skrbnosti pritihotapila prepovedana *obala* (34), pri besedi *luški* (184) pa se bralec začuden sprašuje, zakaj se sme reči *luške stopnice* in *luški kapitan*, ne pa *luške naprave* in *luški vlačilec*.« Avtorjem so res spredaj navedeni sinonimi ljubši kot n. pr. *obala* in njene izvedenke, zato so jih precej dosledno uporabljali. Prepovedali pa »obale« niso, saj je tudi ne bi lahko, ko se govori in piše ter je sprejeta v SP. Prav podobno je z *luko* in *pristaniščem*. Na str. 154 v knjigi precej brez razločka uporabljamo obe besedi. Pri izvedenkah ne kaže vedno ponavljati obeh izrazov, pač pa sta v slovarčku na str. 204 ob pristaniškem vlačilcu in pr. napravah kot enakovredna navedena izraza *luški vlačilec* in *l. naprave*. Na str. 184 in 185 je pri teh dveh izrazih res rečeno »glej pristaniški...«, ker pač ne kaže dvakrat podajati vseh tujih izrazov.

Kritik je nezadovoljen z nekaterimi našimi slovenitvami, češ da terminolog »tudi nima pravice, da bi svojevoljno določal nove pomene takim besedam, ki že imajo določen pomen«. Tako ni zadovoljen z »ladjiščem« za »dok«, češ da je bil to doslej sinonim za pristanišče in da bi mu kvečjemu lahko rekli »ladjenica«. Tu se je treba nekoliko ustaviti. »Ladjišče« je bilo sicer res sinonim za »pristanišče«, vendar ga nihče ni uporabljal, najbrž zato ne, ker je bil nepotreben, saj imamo ob »pristanišču« še »luko«. Beseda, ki se ne uporablja, je mrtva, zakaj je tedaj ne bi smeli uporabiti za drug pojem, kjer nimamo domače besede, tako da utegne tam zaživeti? Vrh tega kritik v isti sapi greši proti načelu, ki ga je sam izrekel, saj predlaga za isti pojem »ladjenico«, ki je tudi (enako mrtev) sinonim za »ladjedelnico«. Berimo naprej! »Prav tako slab je nasvet, da bi vpeljali *vetrilo* kot kolektivno ime za jadrovrje, vrvje in jambore skupaj, torej za to, čemur pravijo pomorščaki *snast* ali *takelaža*. *Vetrilo* nam je že od Gutsmana dalje papirnata soznačica za *jadro*. Tudi Rusi ga imajo za preživel izraz. Čemu bi ga mi oživljali in mu avtoritativno določali pomen, ki ga ni in ga ne bo nikoli imel?« Tako kritik. — Podobno kot »ladjišče« je bilo »vetrilo« mrtev sinonim, ker je bil pač nepotreben ob »jadru« — zakaj mu torej ne bi poskusili dati drugega pomena tam, kjer nam izraz manjka? Nam je šlo pač predvsem za primernost izraza. Iskali smo besedo, ki bi lahko objela pomen jader, vrv in jamborov; našli smo »vetrilo« zdelo se nam je primerno, saj so vse te reči zaradi vetra na ladji. Morda se bo prijela, morda tudi ne; sicer se pa

\* Po našem mnenju članek niti načelno niti v nekaterih podrobnostih ne prinaša dokončne rešitve obravnavanih vprašanj. Objavljamo ga z željo, da bi dal pobudo tudi za poglobljeno razmišljanje o ustvarjanju strokovnih terminologij. — Uredništvo.

umetnost, približati mu njega samega v njegovem najbolj dovršenem liku Hamletu-humanistu, ki s svojimi demokratičnimi idejami spodkopava tla fevdalizmu in oznanja neizprosni boj vsemu hinavstvu in zlaganosti višje družbe svojega časa. V skrajšani obliki smo dobili v Kondorju tudi Cervantesovega Don Kihota — viteški roman, ki je služil kot vzor poznejšim modernim romanom. V njem moremo doobra spoznati Španijo, ki še blešči v svoji slavi, pa že čuti svoj poraz, in v obeh junakih dela Don Kihotu in Sanču Pansi dve strani pisateljevega značaja; sanjsko in realistično, ki sta največkrat dve nasprotni potezi v slehernem človeku, ki nenehno hrepeni iz realnosti visokim ciljem nasproti. V srednjeveško dogajanje španske zgodovine nas uvajajo Španske romances, ki smo jih dobili med zadnjimi knjigami Kondorja.

Evropska dramatika je razen s Shakespearom zastopana še s tremi izbranimi deli. Francosko komedijo na višini predstavlja Molièrov Tartuffe v Župančičevem prevodu, italijansko pa Goldonijeva Krčmarica. Če pritegnemo še Gogoljevega Revizorja, ki nam ga je zbirka izdala, vidimo, da je svetovna dramatika v svojih vrhovih v zbirki kar dobro zastopana. Manj pa imamo iz svetovne književnosti dobrih pripovednih del, saj nista Balzac in Zola zastopana niti z enim delom, prav tako še cela vrsta drugih pisateljev. Težava je seveda v tem, ker ni obseg knjig primeren za obširnejša dela; rešitev bi bila v tem, da bi eno delo zajelo dva zvezka zbirke, kot je to doslej z romanom Mati Maksima Gorkega. Od ruskih pripovednih del smo dobili Puškinovo povest Stotnikova hči in Turgenjeva delo Očetje in sinovi, medtem ko je od najnovejših svetovnih pisateljev zastopan samo Nobelov nagradjenec Hemingway s svojim delom Starec in morje, ki predstavlja po pisateljevi lastni izjavi nekaj novega, višjega, kar je izraženo z novo, originalno naravno simboliko človeka — s preprostim ribičem in ribo, ki mu je simbol sreče in uspeha, ter z morskimi psi, ki predstavljajo človeku sovražne sile.

Orientalni svet in njegovo miselnost nam predstavlja nova izdaja indijskega pesnika Tagora, čigar stoletnico rojstva praznujemo prav letos. Izbor tujih pravljic nam posreduje zbirki Grimm, Pravljičice in Oscar Wilde, Pravljičice. Svojevrstna je še knjižica esejev, v kateri spoznamo marsikaj zanimivega iz mišljenja renesančnega filozofa Montaigna in njegove dobe, to je 16. stoletja. Utrip sproščene in svobodne renesančnega človeka daje delu poseben čar, saj so njegovi Eseji knjiga življenjske radosti, kot pravi o njej prireditelj Bogo Stopar.

To je bežen pregled del, ki nam jih je dala zbirka Kondor v petih letih in ob katerem človek začuti vrzeli, ki jih bo treba nujno izpolniti s prihodnjimi izdajami. Idealno bi bilo, da bi nam zbirka posredovala vsa dela domače in tuje literature, ki jih v srednjih šolah podrobno obravnavamo in analiziramo. Tako bi bila zbirka dijaku nekaka pomožna knjižnica, domača ali šolska, ki bi mu nadomeščala debelo berilo, ki naj ga vsak dan nosi v šolo. Razen tega pa bi dijak imel nenehno priložnost, da se v dela bolj poglobi kakor se samo v posamezne odlomke, izbrane za šolska berila. Menim, da bi tako šolska berila za višje razrede lahko odpadla, seveda pa bi mrtale šole skrbeti, da bi bile njihove, to je dijaške knjižnice založene z vsemi Kondorjevimi izdajami. Založba, ki jih izdaja, pa bi morala skrbeti, da bi bile zmeraj vse knjige na knjižnem trgu, ker se po knjižnicah že v nekaj letih knjige izrabijo in prihajajo vsako leto novi dijaki, knjig pa ni mogoče dobiti, ker so pošle. Tudi bi bilo nujno potrebno, da bi zbirka skrbela za estetsko vzgojo človeka, zlasti dijaka, z lepo opremo, dobrim, ne pomanjkljivim tiskom in po možnosti tudi z boljšim papirjem.

Lojzka Brus

## FRANZ MEHRING IN SLOVENSKA REVIJA KNJIŽEVNOST

### II

Prvič poroča Književnost o Mehringu pod geslom »Franz Mehring: Literarna zgodovina I. d. Od Calderona do Heineja, II. d. od Hebela do Gorkega« (Književnost 1933, 107—108). Poleg opozorila na razpravo I. Plehanova Umjetnost i socialni život, ki jo je izdala zagrebška revija Književnost (»Plehanov je v ruski literaturi prvi uvedel literarno kritiko na osnovi dialektičnega materializma«), in na druge marksistične razprave o umetnosti beremo o Mehringu naslednje: »Nemški publicist in literarni kritik Mehring (1846—1919) je v teh dveh knjigah dal prve poizkuse dialektično materialistične kritike

v leposlovju. Na raznih delih svetovne literature dokazuje njih povezanost z ekonomskim položajem okolice in dobe, v kateri so dela nastala. Vsakdo, ki hoče nekoliko jasnejših pogledov na umetnost, kakor sta mu jih dala šola in slovenske revije, mora vzeti ti dve knjigi v roke in ju temeljito preštudirati.« V istem letniku revije citira Bratko Kreft, ki je najbrž napisal tudi navedeno notico, Mehringovo sodbo o Calderonovem Sodniku Zalamejskem, ki da je revolucionarna komedija, čeprav je stari Calderon zataval v mistiko (pod črto, 233). V članku Ob Detonijevi mapi pa citira tisti odlomek iz Mehringovega članka Današnji naturalizem (slov. izdaja, 256—258), v katerem ta zahteva od umetnika, da mora stati »na višjem razgledu kot na strankini strehi«, mora videti poleg starega, odmirajočega tudi novi svet in »v vladajoči mizeriji ne sme opaziti samo bede sedanosti, temveč mora znati odkriti tudi upanje bodočnosti«. V duhu idejne, socialno naglašene književnosti, v kateri vidi Književnost svoj literarno-ideološki program, opozarja Kreft zlasti na Mehringovo tezo, da »v umetnosti ne gre samo za način pesnikovanja, temveč tudi za način mišljenja«, tedaj ne samo za stil in lepoto, marveč tudi za umetnikovo opredeljenost do življenja, človeka in sveta, za njegovo družbeno opredeljenost. Potemtakem je umetnikova neodvisnost samo navidezna, zakaj po svojih delih je tako ali drugače opredeljen, v njih neutajljivo živi ali ta ali druga družbena zaveza. V Mehringovih literarnozgodovinskih študijah so mladi marksisti našli dovolj argumentov za svoje prepričanje o umetnosti kot posebni obliki zavesti in za to, da je zgodba o umetnikovi neodvisnosti samo dimna zavesa dekadentov in anarhistov, ki verujejo samo še v svoj jaz in ga proglašujejo za edino in neodvisno realnost.

V članku Ob Detonijevi mapi govori Kreft tudi o starejšem in novejšem naturalizmu in pravi, da je starejši »videl stvari bolj v njih mirnosti (statično), kot pa v gibanju. Ugotovil je zunanja dejstva in spregledal dinamiko notranjega procesa«. Ta ugotovitev se sklada z Mehringovim prigovorom naturalistom, češ da so prehodili samo pol poti, ko so pokazali temne pojave v družbi. »Vsa družba ni propadla in usoda naturalizma je odvisna od tega, ali bo dokončal tudi drugi del poti,« nadaljuje Mehring, »ali bo našel višji pogum in višjo resnicoljubnost, da bo upodabljal tudi to, kar nastaja, to, kar mora nastati in vsak dan že nastaja. Odkritosrčno je želeli, da bi dosegel ta namen, tedaj pa si bo seveda, a šele tedaj smel prilaščati slavo, da je odprl nov vek umetnosti in književnosti« (slov. izdaja, 258). Toda če bi naturalizem hotel izpolniti to Mehringovo zahtevo, bi moral zavreči svoj svetovni nazor, tedaj mehanični materializem 18. stoletja, in sprejeti marksistični pogled na človeka. Tega pa »stari naturalizem« ni bil zmožen storiti, to je postala deviza novega, ki mu pravi Kreft »socialni realizem, ali če hočete naturalizem« (Ob Detonijevi mapi, Književnost 1934, 422—428). Ta raste na podlagi dialektičnega materializma, »s pomočjo katerega poskuša prikazati ljudi in razmere, družbo in človeštvo v dialektičnem razvoju, gibanju, v nasprotjih in protislovljih išče vzroke in posledice tega gibanja...«

Ko govori Boris Kidrič (France Sever) o proletarski literaturi (Tone Čufar, Polom. Književnost 1934, 66—68), razlaga novi realizem tako, da opozarja na opisovanje razvojne, nastajajoče komponente zavesti. Za Kidriča je realizem pogoj proletarske literature. »Toda ne mehanično nizanje zunanjih dejstev in idealistična razlaga razvoja, kar je oboje pglavitna naloga meščanskega realizma, temveč realno podajanje na višji stopnji, to se pravi podajanje stvarnosti z odkrivanjem njenih vsestranskih odnosov, razvojnih tendenc in perspektive v bodočnost.«

Ta pogled na naturalizem in novi realizem v Književnosti je treba upoštevati, preden lahko objektivno ocenimo pomen termina naturalizem v tej reviji in historično vrednost dejstva, da se revija zavzema za pravilno priznanje Zolaja v slovenski kulturni sredini. Protislovnost, ki bi jo utegnili videti med Mehringovo tezo, da je naturalizem tuj ustvarjalnemu bistvu umetnosti, in pozitivnim stališčem do naturalizma v Književnosti, je v resnici samo navidezna. Idealistična estetika je sicer očitala, da hočejo marksisti restavrirati senzualistični naturalizem, ki ga je kot enostranskega odklanjal tudi Mehring. Toda ti očitki so brez osnove. Brez osnove že zato, ker vsaka restavracija metode in stila v umetnosti nasprotuje materialistično-marksističnemu nazoru. V članku Govekar redivivus (Bratko Kreft, 1934, 182—183) se je revija tudi konkretno uprla kvazi-estetskemu okusu slovenskega malomeščana, ki ni nikdar razvil globljega odnosa do umetniške literature. Kreft vehementno zavrača plitvost, banalno lascivnost in zabitost



Govekarjeve malomeščanske gledališke kritike. Ko tedaj Književnost brani »naturalizem«, brani v bistvu materialistični princip odnosa med umetnostjo in stvarnostjo, naturalizem ji ni cilj, marveč samo oblika boja za večji interes umetnika za stvarna vprašanja slovenskega človeka in njegovih družbenih razmer, je zahteva po poglobitvi umetnikove historične odgovornosti. Hkrati pa predstavlja tudi obliko boja zoper idealistično estetiko na Slovenskem, zoper intenzivno restavratorstvo te estetike, ki se je začela zlasti okoli leta 1930 ob ustanovitvi katoliške akcije. V »Literarnih beležkah« (Ob petdesetletnici *Germinala*. Književnost 1935, 179—184) je Kreft posebej naglasil značaj boja slovenske in druge idealistične estetike zoper naturalizem in materializem: »Naturalizmu v umetnosti se godi kakor materializmu v filozofiji. Oba so nasprotniki skušali pred občinstvom prikazati v spačeni, neresnični podobi, da so sploh potvorili prvotni pojem naturalizma kakor materializma. Pri naturalizmu jim je do neke mere uspelo, toda ne po lastni zaslugi raznih zakonitih pisunov, ki so ali kot epigoni (netalentirani), ali pa kot spretni preračunljivi pisunski trgovci pod krinko naturalistične umetnosti proizvajali pornografske romane.« Geslo naturalizma pomeni, skratka, boj za pravico umetnika, da svobodno in brezpredsodno pristopi k stvarnemu življenju slovenske vasi in mesta, pomeni v bistvu boj za realistično podobo slovenskega življenja, ki je ekspresionizem dvajsetih let ni mogel dati.

Tako Kidričeva formulacija novega realizma kakor Kreftova formula »socialni realizem ali naturalizem« ustrežata Mehringovi zahtevi, da mora književnost, ki si prilašča znamko modernosti in umetnosti, odkrivati preko individualnega širšo družbeno substanco, poleg odmirajoče tudi razvojno tendenco, »nekaj od najboljše vsebine našega časa«. To pomeni, da se je Književnost odločno zoperstavila umetnikovi iztrganosti iz realnih življenjskih zvez, iz družbenega dogajanja, da se je upirala plitvi in subjektivistični interpretaciji tega dogajanja in zanikala umetnikovo absolutno svobodo od vsega kot laž in izraz dekadentnega anarhizma. Kakor Mehringova, se tudi estetika Književnosti (razen v nekaj izrazito socioloških tezah v članku Ludvik Mrzel in socialna književnost, 1933, 16) ne nagiba v vulgarni proletkult, ampak naglašuje poleg idejne angažiranosti tudi skrb za estetsko obliko — estetsko stavlja kot pogoj umetnosti.

Po navedenih stičnih ploskvah smemo ugotoviti, da žive v osnovi prvih pomembnejših literarno in umetnostnokritičnih razmišljanj slovenskih marksistov tudi dragocene Mehringove pobude. Te pobude in literarno-estetska stališča drugih vodilnih marksističnih teoretikov, ki jih ali neposredno ali samo posredno srečujemo v Književnosti, so poleg individualnega umetnostnega okusa posameznikov zavarovale naše marksiste pred surovim sociologiziranjem in jih utrjevale v zahtevah po estetski prvini v književnosti.

*Franc Zadavec*

## BIBLIOGRAFIJA SLOVENSKE LITERARNE ZGODOVINE ZA LETO 1960

(KOMAN MANICA)

*Ob osemdesetletnici Manice Komanove.* — Ljubljanski dnevnik X/1960 (3. IX.) št. 207.  
*Sever Meta:* Ob osemdesetletnici Manice Komanove. — *Naša žena* 1960 št. 7—8 str. 211—212.

(KOSMAČ CIRIL)

*Ciril Kosmač 50-letnik.* — *Večer* XVI/1960 (28. IX.) št. 227.  
*Samide V(alter):* Nemirna samota. Na obisku pri Cirilu Kosmaču. — *Delavska enotnost* XVIII/1960 (27. VIII.) št. 34 str. 10.

(KOSOVEL SREČKO)

*Mrzel Ludvik:* Srečko Kosovel in mladina. — *Jezik in slovstvo* V/1959—1960 št. 7 str. 211—218.

(KOZAK JUŠ)

*Mejak Mitja:* Zapisek o novelistiki Juša Kozaka: V: Juš Kozak, Maske. Novele. Ljubljana 1960, str. I—VII.

(KRANJEC MIŠKO)

*Zadavec Franc:* Kranjčev roman *Do zadnjih meja.* — *Jezik in slovstvo* V/1959-60 št. 6 str. 162—169, št. 7 str. 207—211.