

**BOJANA STOJANOVIĆ PANTOVIĆ**

**MORFOLOGIJA EKSPRESIONISTIČKE PROZE**

***ARTIST***

## UVODNA REČ

Studija *Morfologija ekspresionistička proza* predstavlja skraćenu i redigovanu verziju naše doktorske disertacije koja je pod naslovom "Kratka ekspresionistička proza u slovenačkoj književnosti" odbranjena na Filološkom fakultetu u Beogradu 1992. godine. Čitava decenija je protekla do trenutka kada je njeno objavljivanje postalo moguće - svih ovih godina, naime, rukopis je putovao između dve države - Jugoslavije, odnosno Srbije i Slovenije, od jednog do drugog izdavača, ministarstva, odnosno tzv. sponzora. Zahvaljujući dobroj volji kolega sa Odseka za slovenske jezike i književnosti Filozofskog fakulteta u Ljubljani i nekolicini slovenačkih prijatelja, u situaciji kada se kulturni, naučni i književni kontakti između naših naroda i država ponovo uspostavljaju, ova knjiga imaće, nadamo se i dodatni značaj ne samo za studente južnoslovenskih književnosti, već i za širu stručnu i kulturnu javnost.

Naša istraživanja poetike ekspresionističkog pokreta i posebno ekspresionističke proze obavljena su najvećim delom tokom 1990/91. godine u Minhenu, gde sam kao stipendista nemačke akademske fondacije DAAD boravila kao gost-istraživač Instituta za opštu i komparativnu nauku o književnosti (Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft). Ta saznanja bila su posebno dragocena za razumevanje ekspresionizma kao distinktivnog fenomena koji zauzima središnju poziciju između širih tipološko-estetskih formacija kakve su modernizam i avangarda, ali svojim ishodišnim postavkama u mnogo čemu utiče i na artikulaciju postmoderne literature.

U tom smislu, proučavanje ekspresionističke proze, koja je najmanje proučen rod pokreta ne samo u južnoslovenskim književnostima već i u nemačkoj literaturi, nametnulo se kao autentičan naučni i stvaralački izazov. Nekima od tih problema bavili smo se u našim prethodnim knjigama *Linija dodira* (1995) i *Srpski ekspresionizam* (1999), kao i u pojedinim studijama i člancima koji su objavljeni u naučnoj periodici. Ova, pak, studija baca sveobuhvatan pogled na morfologiju ekspresionističke proze kako u evropskom i južnoslovenskom kontekstu, tako pre svega u slovenačkoj literaturi, što je, koliko nam je poznato, prvi sistematski pokušaj da se ova pojava osvetli iz više različitih uglova, te da se shodno tome izvrši i njena valorizacija.

u Beogradu, novembra, 2002.

Autorka

## OKVIR ISTRAŽIVANJA

### *1. Ambivalentnost ekspresionizma kao pokreta*

Svako temeljnije izučavanje vezano za pojam ekspresionističke literature nameće potrebu za njenim definisanjem u okviru moderne književnosti XX veka. Ovo ujedno obuhvata i periodizaciju, genezu i trajanje, kao i artikulisanje opštih i specifičnih pretpostavki koje konstituišu duhovnost i poetiku ekspresionizma. Ekspresionizam je teško posmatrati izdvojeno iz kulturnoumetničkog kompleksa koji zahvata poslednje godine XIX i prvu četvrtinu XX veka, što je, prema nekim autorima, razdoblje modernizma.<sup>1</sup> U njemu se gotovo istovremeno javljaju i futurizam, dadaizam, nadrealizam, konstruktivizam, kao i začeci egzistencijalizma, uz preplitanje dekadencije, simbolizma i relističko–naturalističkih tendencija karakterističnih za poslednje decenije prošlog stoleća.

Uz to, ekspresionizam nije prevashodno literarna, već likovna oznaka, pošto je njegova upotreba direktno "pozajmljena" od slikara ekspresionista. Neki najznačajniji teoretski postulati, npr. onaj o apstrakciji i duhovnim suštinama u umetnosti, uglavnom su usvojeni od V.Kandinskog, P. Klea, F. Marka<sup>2</sup>, te stoga podležu neophodnom "preoblikovanju" prelaskom u drugi izražajni i komunikativni medij. Postavlja se i pitanje unutrašnje koherencije ekspresionizma: da li se o njemu može razmišljati na nivou epohe, stilske formacije, pravca, pokreta, struje, stila ili specifičnog *Weltanschauung*, s obzirom na nekakvo zajedničko osećanje života, sveta, umetnosti, odnosno na posebni duh vremena, *Zeitgeist*?<sup>3</sup>

U literaturi o ekspresionizmu uočavaju se izrazite protivrečnosti u okviru tzv. ekspresionističke poetike, odnosno nemogućnost da se uspostavi homogeno jedinstvo

<sup>1</sup> U knjizi M. Bradburyja i J. McFarlanea *Modernism* (Harmondsworth, 1976), autori na str. 22 konstatuju: "Koristimo termin u istorijskom smislu da bismo odredili distinktivnu stilsku fazu (otuda i česta upotreba pojmova kao što su protomodernizam, paleomodernizam, neomodernizam i postmodernizam)".

<sup>2</sup> Up. kod Waltrea H. Sokela, *Der literarische Expressionismus*, München, 1970, str. 20–40, što je nemački prevod engleskog originala *The Writer in Extremis*, Stanford, 1959.

<sup>3</sup> Uporediti npr. R. Brinkmann, *Expressionismus. Forschungs-Probleme 1952–60*, Stuttgart, 1961, str. 2, str. 71–75; R. Brinkmann, *Internationale Forschung zu einem Internationalen Phänomen*, Stuttgart, 1980, str. IX–XI; G. P. Knapp, *Die Literatur des deutschen Expressionismus*, München, 1979, str. 7–22; W. Paulsen, *Der Expressionismus im historischen Kontext*, Bern-Frankfurt–New York, 1983, str. 16–17; R. S. Furness, *Expressionism*, London, 1973, R. Freedman, *Refractory Visions: The Counter Of Literary Expressionism*, *Contemporary Literature*, 1969, br. 10, str. 54–74; U. Weisstein, *Expressionism: Style or Weltanschauung*, *Criticism*, 1967, br. 9, str. 42–62. Od jugoslovenskih istraživača ovim pitanjem su se bavili R. Vučković, *Poetika hrvatskog i srpskog ekspresionizma*, Sarajevo, 1979, "Ekspresionizam – stilska formacija ili duhovni pokret" u: *Obdobje ekspresionizma v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi*, Ljubljana, 1984, str. 69–79; L. Kralj *Ekspresionizam*, DZS Ljubljana 1986, i drugi.

leterarnih tekstova, kod kojih bi postojao minimum strukturnih, stilskih i ideoloških razlika.<sup>4</sup> Ovaj problem dugo je mučio i još uvek muči brojne književne istoričare i kritičare, jer je odsustvo kriterijuma za opisivanje, a potom i tumačenje te vrednovanje ekspresionističke književnosti, uglavnom vodilo ka načelnim zapažanjima, ili relativističkim, pa i pogrešnim ocenama.<sup>5</sup> Neusklađenost kritičko–teorijskih pristupa fenomenu ekspresionističke literature ujedno ukazuje na njegovu unutrašnju neodređenost i ambivalenciju, čak i poliperspektivnost, čemu su doprineli i metaforički iskazi samih stvaralaca i saputnika ekspresionizma.<sup>6</sup> Postoje li, dakle, neki pokazatelji koji ističu ključne poetičke elemente ekspresionističke književnosti, po kojima se ona može poudano diferencirati od ostalih srodnih pojava? Da li su te specifičnosti kvalitativne prirode, drugim rečima, jesu li za određivanje ove literature važnije nijanse ili uvidi u globalne estetičko–teorijske pojmove, koji uopšteno mogu važiti i za literaturu modernizma i avangarde u celini?

U nemačkoj nauci o književnosti ustalilo se shvatanje da je pojam ekspresionizma duboko nejasne prirode, baš zbog njegove različite upotrebe u pojedinim kontekstima istraživanja<sup>7</sup>, te ga je stoga nemoguće jednoznačno odrediti s obzirom na divergentne književne preokupacije njegovih predstavnika, na ciljeve, domete i uticaje.<sup>8</sup> U tom smislu, još je Rihard Brinkman ukazao da pojam ekspresionizam ne označava potpuno novu književnu pojavu, koja bi se od prethodnih razlikovala po principu oštre antiteze, pošto je od njih usvojila niz suštinskih, sadržinskih, ideoloških i formalnih elemenata. U ekspresionizmu se, prema ovom autoru<sup>9</sup>, prepliću simbolički, dekadentni, novoromantičarski i naturalistički tokovi, pa je stoga ovaj pojam možda samo deo šire kategorije, odnosno "moderne literature" ili modernizma. Ono što pritom ostaje konkretno jeste zapravo kolektivni pojam s tim imenom, pojam za ideološke i sociološke pojave, koje određuju socijalne i političke činjenice, kao i atmosfera tadašnjeg vremena.

<sup>4</sup> Na problem je među privima ukazao W. Sokel u tekstu "Die prosa des Expressionismus", u zborniku W. Rothea *Ekspresionismus als Literatur. Gesammelte Studien*, Bern-München, 1969, str. 153–155.

<sup>5</sup> Na prvom mestu to je Lukačeva negativna ocena ekspresionizma iz 1983. koja predstavlja karakterističan primer ideološko–političke kritike pokreta, u Häns Jürgen Schmitt (Hrsg.), *Die Expressionismusdebatte*, Frankfurt, 1973, str. 282–315.

<sup>6</sup> Značenjski obim pojma "ekspresionizam" razlikuje se od pisca do pisca. Nijedan autor mu ne daje konkretno teorijsko objašnjenje, već se uglavnom ističe njegov prevratnički i revolucionarni karakter. Kako navodi Armin Arnold, "od 1914. reč ekspresionističko moglo je da ima sledeća značenja: subjektivno, ekstatično, histerično, ludo, moderno, ekscentrično, antigradansko, napisano u himničnom stilu, sažeto i kratko, alogično, psihološki neverovatno, napisano da šokira, futurističko, degenerisano, izvrsno", u: *Prosa des Expressionismus*, Herkunft, Analyse, Inventar, Stuttgart–Berlin, 1972, str. 17.

<sup>7</sup> Up. Eric von Kähler, "Die Prosa des Expressionismus", u. H. Steffen (Hrsg.) *der deutsche Expressionismus. Formen und Gestalten*, Göttingen, 1970, str. 157–158.

<sup>8</sup> Wilhelm Krull, *Prosa des Expressionismus*, Stuttgart, 1984, str. 1–3.

<sup>9</sup> R. Brinkmann, *Expressionismus. Forschungs–Probleme*, Stuttgart, 1961, str. 75.

Međutim, iako u formalnom smislu pokazuje srodnost sa futurizmom ili nadrealizmom, ekspresionistička poetika insistira na većoj dijalektičkoj napetosti između "čiste" forme i empirijske "sadržine". Težnja za apstrakcijom podrazumeva nove strukture, "apstrakte", do kojih pisac dolazi procesima redukcije i formalizacije. One ponovo posreduju "novu sadržinu" koja je prelomljena kroz stvaralački individualitet pojedinog umetnika. Ovakva "sadržina" treba, prema Brinkmanu, da bude isto tako nejasna, oslobođena starih, prepoznatljivih konotacija.<sup>10</sup>

Zbog toga, nemačka nauka o književnosti ekspresionizmu daje status literarnog pokreta, a ne pravca, koji je, prema Janku Kosu,<sup>11</sup> temeljna periodizacijaska jedinica po kojoj se određuje jedinstvo razdoblja. Pravac stoga ima nezamenjivu poetološku i filozofsku fizionomiju, odnosno strukturno jedinstvo, pa se od drugih književnih pravaca uglavnom razlikuje na način antiteze. Nasuprot tome, književni pokret je, načelno gledano, ona niža jedinica unutar pravca, koja se oblikuje oko neke zajedničke ideologije ili programa, a na strukturnom planu pokazuje nejedinstva, cepanje, vrenje i segmentaciju pojedinih, često suprotstavljenih tendencija.

Prema mišljenju Wilhelma Krula, "ekspresionizmu se u nauci o književnosti daje ili preširok ili sasvim uzak smisao: jedni u njemu vide pokret internacionalnog značaja, a drugi govore o bučnoj retorici "O Mensch!" patosa, koji je pratio književnost između 1909. i 1925. godine, što je jedino u lirici i drami moglo da nađe adekvatne izražajne mogućnosti. Formulisanje jedne kompaktne definicije ekspresionizma je u svakom slučaju otežano, ako ne i nemoguće. Ukoliko i izdvojimo posebne struje u okviru ekspresionizma, ostaje pitanje njihovog razumevanja, čak i kod ekstremno polarizovanih tendencija".<sup>12</sup> Stoga je, kako navodi Avgustinus P. Dirik "ekspresionizam nemoguće definisati isključivo jednim terminom, pošto bilo kakva stilistička definicija bez uvida u kontekst takođe mora propasti".<sup>13</sup> Prema ovom autoru, ekspresionizam predstavlja "posebnu istorijsku formu mišljenja", odnosno prema V. Krulu "književnu praksu ekspresionističkih pisaca kao rezultat obrade različitih tema pod uslovima jedne specifične forme mišljenja".<sup>14</sup>

Osnove za istorijsko, dijahronijsko promišljanje ekspresionizma postavio je među prvima američki teoretičar Valter H. Zokel, ukazujući na njegove korene u nemačkom predromantizmu (u pokretu *Sturm und Drang*) i romantizmu, sa kojima ekspresionizam ima

<sup>10</sup> R. Brinkmann, *Internationale Forschung zu einem Internationalen Phänomen*, Stuttgart, 1980, str. 280.

<sup>11</sup> J. Kos, *K vprašanju literarnih smeri in obdobj, Primerjalna revija*, 1982, br. 5.

<sup>12</sup> W. Krull, nav. delo, str. 2.

<sup>13</sup> Augustinus P. Dierick, *German Expressionist Prose – Theory and Practice*, Toronto, 1987, str. X.

<sup>14</sup> W. Krull, nav. delo, str. 3.

dve suštinske srodnosti. Najpre, ovo se ogleda u težnji za socijalnom i političkom promenom stvarnosti i statusa umetnika u kontekstu društvenih institucija. To ujedno povlači i promenu ideološke svesti, revoluciju umetničke forme i odbacivanje normativne poetike, koja sputava i neutrališe subjektivnost i neponovljivost stvaralačkog čina.<sup>15</sup>

Oba ova stava, formulisana na drugačiji način, prepoznaćemo i u manifestima, programskim napisima, ali i u književnim tekstovima nemačkih ekspresionista. Poput nekih drugih istraživača<sup>16</sup>, Sokel takođe smatra da je ekspresionizam specifično vezan za nemačku literaturu, jer se samo ovde javlja na način oštrog generacijskog suprotstavljanja prethodnoj književnoj praksi realizma, naturalizma i impresionizma. Ekspresionistički autori koji su stavarali između 1909/1910. i približno 1925. godine, pored svih individualnih razlika u konceptu umetnosti, pripadaju ovom pokretu u užem i širem smislu po izvesnim zajedničkim, prepoznatljivim aspektima. U užem smislu, kao posledica opšte kulturne duhovne atmosfere pre Prvog svetskog rata, za vreme njegovog trajanja i nekoliko godina posle završetka, javlja se kriza pozitivističko/materijalističke filozofije i tradicionalne metafizike. Ona potiče još od Šopenhauerovog voluntarizma i Ničeove maksime "Gott ist tot", preko Bergsonove filozofije intuicionizma i vitalizma, Huserlovog učenja o ejdetskim suštinama svesti i egzistencijalizma mladog Hajdegera.<sup>17</sup>

Ekspresionisti nisu prvi ukazali na duboki rasep unutar subjekta i na njegovu nemoć da pronade svoje metafizičko uporište. Čitav evropski modernizam teži da zasnuje jedan novi tip subjekta, koji raskida s metafizikom tradicionalne literature i mnogo više se realizuje s onu stranu bića, u području "prazne transcendencije" ili "praznog idealiteta".<sup>18</sup> Već u prozi Henrija Džejmsa zapažaju se promene u strukturi pripovedačkog teksta, postepeno napuštanje pozicije "sveznajućeg pripovedača" i približavanje neutralnom, personalnom pripovedanju. Ova tendencija se radikalizuje u francuskom simbolizmu, ponajviše u poeziji Remboa i Malarmea, a potom i kod engleskih modernista Dž. Džojisa i V. Vulf. Tekovina ovog pravca je i destabilizacija subjekta<sup>19</sup>, što postaje odlika modernizma u celini. Uz osamostaljivanje subjekta paralelno se odvijaju procesi koji ga, rečeno terminima dekonstrukcije, podrivaju

<sup>15</sup> U knjizi *Der literarische Expressionismus* W. Sokel na str. 22 kaže da su ekspresionisti "nasledili" tri ključna pojma iz perioda Sturm Dranga i Kantove filozofije: suverenu slobodu genija, koji sam postavlja zakone i ruši ih, razlikovanje logičke i estetske ideje i apstrahovanje sadržaja kroz organsku formu.

<sup>16</sup> W. Sokel, nav. delo, str. 7–8; W. Pulsen, *Deutsche Literatur des Expressionismus*, str. 16–17, Fritz Martini, *Was war Expressionismus*, Urach, 1948, str. 5–8.

<sup>17</sup> Up. W. Sokel, nav. delo, str. 75–91.

<sup>18</sup> Up. Hugo Fridrich, *Struktura moderne lirike*, Zagreb, 1969, str. 38–39; Renne Wellek, *The Term and Concept of Symbolism in literary History, Discriptions*, New Haven–London, 1971, str. 118, C. M. Bowra, *Nasleđe simbolizma*, Beograd, 1974, str. 3–4.

<sup>19</sup> Up. B. Paternu, "Slovenski modernizem (Župančič–Kosovel–Kocbek)", u: *Obdobja in slogi v slovenski književnosti*, MK, Ljubljana, 1989, str. 145.

iznutra, i dezintegriraju dotad relativno postojanu vezu između označitelja i označenog, odnosno između znaka i značenja.<sup>20</sup> Nestabilne i poremećene granice između subjekta i objekta dovode do onog stanja, koje S. Vieta označava terminom "Ichdissoziation" (disocijacija subjekta).<sup>21</sup> Podvojenost ekspresionističkog subjekta podrazumeva spoznanje egzistencijalnih dihotomija unutar njega samog, krizu identiteta, nemogućnost da uspostavi unutarnju celovitost. Ovo cepanje subjekta ekspresionisti doživljavaju na bolan, tragičan način : kao ispovest o trajnom strahu od samouništenja i ukidanje vlastite individualnosti, pri čemu je njihova reakcija intenzivno emotivna, čak i hiperbolizovana.

Otuda postoje i protivrečne težnje u samodefinisanju stvaralačkog "ja", koje nećemo sresti kod drugih umetničkih pokreta XX veka. S jedne strane, javlja se napetost u težnji za autonomijom i ostvarenjem vlastitog subjekta, za njegovom integracijom u psihološkom, moralnom, društvenom i egzistencijalnom smislu. S druge strane, prisutna je i negacija svake subjektivnosti, poriv za samodestrukcijom i depresionalizacijom, u ime kolektivne, eshatološke utopije bratstva među ljudima i ponovnog rođenja svekolike civilizacije. Preobraženi "Novi Čovek" (Der Neue Mensch), ujedno postaje i mučenik i propovednik buduće zajednice, u kojoj će vladati drugačiji, apsolutni zakoni dobra, istine i pravde. Njeni članovi biće u stanju da prihvate "novu umetnost", čija forma zavisi od hipnotičkih vizionarskih slika ekspresionističke duše i misaonih uzleta duha u apstrakciju i astralne sfere.

Odnos ekspresionista prema društvenoj zajednici toliko je složen da zahteva posebnu studiju, a modaliteti približavanja i udaljavanja ekspresionističkih pisaca od realnog socijalnog konteksta možda su najvažniji aspekt ideološke pozadine pokreta. Ovim pitanjem ćemo se kasnije detaljnije pozabaviti na materijalu ekspresionističke proze. Za sada konstatujemo dva najopštija oblika ovog odnosa, koje nemački teoretičar Tomas Anc definiše kao otuđenje (Entfremdung) i ludilo (Wahnsinn).<sup>22</sup> Osobito u periodu ranoga ekspresionizma, od 1910. do 1914. godine, karakteristična su tri oblika otuđenja, koje ovaj autor vidi kao otuđenje subjekta od društva, kao otuđenje subjekta od spoljašnje prirode i kao otuđenje subjekta od samoga sebe. Oni najčešće jedno drugo uslovljavaju, često se međusobno pojačavaju, ili pak suprotstavljaju. Ludilo nastaje kao najviši stepen samootuđenja, a ono u ekspresionizmu ima posebno saznajno–kritičku, ali i ideološko–estetsku funkciju.<sup>23</sup> Ovi oblici

<sup>20</sup> U svojoj knjizi *The Pursuit of Signs*, Ithaca–New York, 1981, Jonathan Culler na str. 38 konstatuje da semiotika i dekonstrukcija kritikuju jedinstvo označitelja i označenog, jer su oba elementa relacioni entiteti, odnosno proizvodi sistema razlika.

<sup>21</sup> S. Vieta i G. Kemper, *Expressionismus*, UTB, München, 1976, str. 14–43.

<sup>22</sup> T. Anz, *Literatur der Existenz*, Stuttgart, 1977, str. 64.

<sup>23</sup> O tome opširnije piše Edith Ihekweazu u knjizi *Verzerrte Utopie: Bedeutung und Funktion des Wahnsinns in expressionistischer Prosa*, Frankfurt, 1982, str. 42: "U ekspresionističkim tekstovima ludilo dobija posebnu

otuđenja se kod jednog broja autora uzajamno dopunjuju, tvoreći specifičnu signaturu stila koji je oličen u fantastici i grotesci. Ovakvim postupkom ističe se na paradoksalan način autizam<sup>24</sup> i nekomunikativnost ekspresionističkog subjekta sa spoljašnjom realnošću, njegova dezorjentisanost u svetu empirijskih odnosa. Implicitno, na dubljem strukturnom nivou teksta,<sup>25</sup> to podrazumeva niz ideoloških stavova, sudova i kritičkih refleksija autora, što bi se najkraće mogli označiti kao težnja za radikalnom, gotovo anarhističkom destrukcijom važećih civilizacijskih normi.

U širem smislu reči, ekspresionistički stvaraoci postavljaju pitanje revolucionisanja jezičkog izraza, oštro se suprotstavljajući dotadašnjoj realističko–mimetičkoj ili senzualističko–subjektivnoj praksi dekadencija. Imperativ promene umetničke forme, insistiranje na alogičnosti, asocijativnosti sinkretizmu, dekonstrukcija sintaksičkih pravila, odbacivanje klasične psihologije, fabule, likova i dramaturgije, uopšteno važi kao odlika ostalih avangardnih pokreta, pre svega futurizma, dadaizma i nadrealizma. Za ekspresioniste je osoben naglašeni ideološki angažman, u smislu javnog i grupnog istupanja, putem usmenih nastupa ili programskih tekstova manifesta, što je prema J. Kosu jedno od suštinskih obeležja avangarde.<sup>26</sup> Međutim, ovaj organizacioni aspekt ekspresionističkog pokreta poseduje samo prividnu koherenciju i idejno jedinstvo. Sami stvaraoci žestoko su osporavali sličnost svoje individualne poetike s nekom drugom srodnom književnom koncepcijom, insistirajući upravo na *razlikama i nijansama* u okviru jedne opšte estetike osporavanja i prevrednovanja literarne tradicije. Slična tendencija može se, na primer, uočiti i kod predstavnika moderne, slovenačkih autora Ketea, Murna, Cankara i Župančiča, koji su isto tako insistirali na vlastitom, subjektivnom shvatanju umetnosti. Poznato je, takođe, da je Alfred Deblin uglavnom bio ravnodušan prema terminu ekspresionizam, ali je zato ovaj "umetnički pravac" gorljivo nazivao "Deblinizam".<sup>27</sup>

Dalje, za sve "izme" ovoga vremena karakteristična je i potpuna ravnodušnost u odnosu na književne rodove i žanrove, te zanemaraivanje tradicionalnih konvencija lirike,

---

motivaciju. U njemu pisac traži harmoniju i transformisanu životnu radost, i više nije žrtva sopstvene okoline, već na nju reaguje agresijom i destruktivnim činovima". Tipičan primer ovakve upotrebe ludila je novela G. Hajma *Der Irre*.

<sup>24</sup> U poglavlju "Autistic world" navedene knjige, na str. 196–208, A. P. Dierick tumači Benovu prozu kao izraz ekspresionista za zatvaranjem u sebe, gde je "subjekt sagledan kao odbrambeni mehanizam protiv sveta koji se suštinski više ne može interpretirati, jer ne postoje objektivni zakoni koji vode čoveka".

<sup>25</sup> Polazeći od pretpostavke da *Point of view* nije samo formalno obeležje naracije, Susan Sniader Lanser zapaža da na dubljem strukturnom nivou ona uvek podrazumeva niz ideoloških pretpostavki, koje konstituišu odnos autora prema naratoru, prema čitaocu i samoj naraciji, *The Narrative Act –Point of View in prose Fiction*, Princeton, 1981, str. 105–106.

<sup>26</sup> Up. J. Kos, "Modernizam i avangarda" u: *Moderna misao i slovenačka književnost*, Beograd, str. 208–210.

<sup>27</sup> Up. Viktor Žmegač, *Povijesna poetika romana*, Zagreb, 1987, str. 247.



proze i drame. To je verovatno bio i jedan od razloga što je recepcija ekspresionističkih tekstova u mnogome bila otežana. Ekspresionistički stilski postupak počiva na radikalnom otklonu od mimetičke, imitativne "slike" sveta, predočavajući je čitaocu gotovo uvek iz neprirodnog, iskrivljenog u svakom slučaju drastično izmenjenog ugla. Iako je postupak *distorzije* (distortion)<sup>28</sup> dobrim delom nasleđen od simbolista, a razvijaju ga i ostali avangardni pokreti, u ekspresionizmu on znači težnju za otkrivanjem suštinskog značenja stvari,<sup>29</sup> što se postiže procesom apstrakcije. S druge strane, distorzija kao jedno od temeljnih strukturnih načela ekspresionističkog teksta često je oličena u fantastičnom ili grotesknom diskursu, pri čemu ekspresionistički pisac svesno nastoji da šokira čitaoca izborom leksema i stilema, motiva, kao i samim rasporedom građe. Zatim, eksplicitno prisutni ideološki stavovi i teze u samom tekstu bili su zamišljeni kao "ćuška društvenom ukusu", odnosno kao pokušaj da se građanska publika uzdrma i probudi iz svoje učmalosti, da se apeluje na njenu svest i savest. Međutim, mnogi nepripremljeni kritičari videli su u tome samo narcističko razmetanje i trećerazredno imitiranje *Weltschmerza*, polaznu modu bez većeg estetskog značaja. Današnje čitanje ekspresionističkih tekstova pokazuje da su pomenuti postupci upravo ono što je ovaj pokret ostavio kao trajno nasleđe potonjoj modernoj i savremenoj literaturi.

## 2. Odnos ekspresionizma prema modernizmu i avangardi

Upotreba pojmova modernizma i avangarda varira od sličaja do slučaja, čak i kod jednog istog autora, pa nije sasvim jasno da li se termini koriste sinonimno, ili u nekom drugom smislu. Ove pojmove je moguće primenjivati tipološki, dakle aistorijski, kao skup određenih dinamičkih odlika koje se mogu prepoznati u umetnosti i književnosti nezavisno od istorijsko–socijalnog konteksta. Druga mogućnost primene je istorijska (P. Birger, R. Podjoli, A. Flaker, J. Vrečko, G. Tešić za avangardu, odnosno M. Bradbery, R. Brinkman, R. Fridman, V. Zokel, V. Žmegeč, J. Kos, B. Paternu, P. Palavestra, L. Kralj za modernizam). Ovde autori imaju na umu specifično književnoistorijsko razdoblje, u kojem avangarda/modernizam funkcionišu kao neponovljivi oblici književne prakse.

<sup>28</sup> Ulrich Weisstein, *Style or "Weltanschauung"*, *Criticism* 1967, br. 9. str. 42–69; A. P. Dierick, *German Expressionist Prose*, str. 276.

<sup>29</sup> Ralph Freedman, *Refractory Visions, Comparative Literature*, 1969, br. 10. str. 54–74.

Pojam modernizma je prema nekim istraživačima<sup>1</sup> imanentno estetske prirode i odnosi se na pitanja književne strukture, odnosno spoljašnje i unutrašnje forme književnog dela. U istorijskom i kulturnom smislu, modernizam može da znači filozofsko–estetičku epohu, koja počinje konstituisanjem nemačkog klasičnog idealizma i romantičarskog subjektiviteta, koji je preduslov za estetsku autonomiju književnosti.<sup>2</sup> Isto tako, kao početak modernizma određuje se i kraj XIX veka, odnosno pojava naturalizma i moderne u zapadnoevropskim literaturama, ili se ova pojava eksplicitno vezuje za nemački ekspresionizam.<sup>3</sup> Pojedini autori,<sup>4</sup> međutim, ekspresionizmu daju preširoko značenje, izjednačavajući ga načelno s modernizmom, što ima svojih prednosti kada se razmišlja o njegovim formalno–jezičkim dimenzijama, ali je manje produktivno ukoliko želimo da rasvetlimo njegov ideološki ili filozofski potencijal. Modernistički pisci raskidaju s metafizičkim uslovljenim položajem subjekta, dok avangardni autori nastoje da realizuju romantičarsku želju za apsolutizacijom subjektivnosti i projekciju svoje moći na oblike socijalne i životne prakse.<sup>5</sup> Drugim rečima, za razliku od modernista, avangardisti ujedinjuju u svojoj ideologiji imanenciju i transcedenciju, inače dva potpuno suprotna načela.

S druge strane, autori koji predlažu skupni pojam avangarda, analogno pojavama između 1910. i 1925. godine u ruskoj književnosti (A. Flaker, P. Drevs, E. Bojtar, Z. Konstantinović), mahom ne pominju ekspresionizam kao avangardni pokret. Aleksandar Flaker, koji se najdoslednije založio za uvođenje ovog pojma u književnost, insistira na izvornosti avangarde u ruskoj literaturi, ne vodeći dovoljno računa o njenoj bliskosti s ekspresionizmom. U tekstu *Futurismus, Expressionismus oder Avantgarde in der russischen Literatur*,<sup>6</sup> Flaker konstatuje da se ”ruski futurizam” bitno razlikuje od italijanskog, najpre s obzirom na jezički eksperiment koji je bliži dadi i nadrealizmu. Razlike su i ideološke prirode, jer ruski autori prikazuju tragiku pojedinca u urbanom svetu i njegovo bekstvo u vremenski i kulturno udaljene epohe, te napad na tradicionalne strukture carskog društva. Po ovome bi ”ruski futurizam” bio bliži nemačkom ekspresionizmu, nego italijanskom avangardnom pokretu. Da bi izbegao terminološke nejasnoće, Flaker predlaže pojam avangarda, kao zajednički nadnacionalni pojam za brojne ”izme” dvadesetih godina XX veka.

---

<sup>1</sup> Videti kod J. Kosa, ”Ka pitanju o suštini avangarde”, *Moderna misao i slovenačka književnost*, Beograd, 1984. str. 236.

<sup>2</sup> Peter Bürger, *Prosa der Moderne*, Suhrkamp, Frankfurt, 1988, str. 13–55.

<sup>3</sup> Mario Andreotti, *Die Struktur der moderner Literatur*, UTB, 1990, str. 16.

<sup>4</sup> Npr. P. Palavestra, *Nasleđe srpskog modernizma*, Beograd, 1986 i L. Kralj, *Ekspresionizam*, Ljubljana 1986.

<sup>5</sup> J. Kos, nav. tekst, str. 235–236.

<sup>6</sup> U zborniku Zorana Konstantinovića ”*Expressionismus*” im europäischen Zwischenfeld, Innsbruck, 1978, str. 101–108.

Ono što ekspresionizam povezuje s avangardom jeste njegov antiestetički i anti–građanski karakter.<sup>7</sup> Zajednička je i opozicija prema stvaranju bilo kakvih zatvorenih sistema u budućnosti, kao i otvorenost ka prevrednovanju etičkih socijalnih i političkih sistema na svim nivoima. Ekspresionisti, međutim, nedvosmisleno ističu da je način realizacije ovih ciljeva okrenut pojedincu, te da zavisi od njegovog ličnog preobražaja (*Wandlung*), od katarzičkog očišćenja koje se javlja posle procesa samospoznaje. U tom smislu, ekspresionistički pokret mogao bi da se uključi u zajednički pojam avangarde, jer ima karakteristike koje bitno određuju njegovu strukturu.

Međutim, u Flakerovoj definiciji sporno je nešto drugo, što takode pogađa samu srž ekspresionističke poetike. To je autorovo radikalno suprotstavljanje pojmova avangarde i modernizma, pri čemu se pod modernizmom uglavnom prevashodno podrazumeva simbolizam. Nije izvesno da su ekspresionisti u toj meri odbacivali simboličku poetiku ili neke njene aspekte, koliko tradicionalni, realističko–mimetički pristup stvarnosti i psihološko–senzualistički doživljaj sveta osoben za dekadenciju i impresionizam. Kada govori o ”kiču privatne intime”, Karl Ajnštajn<sup>8</sup> nema na umu Rilkea, Hofmanstala, Bodelera ili Remboa, već minorne pisce austrijsko–nemačke moderne, čije pisanje u vreme nastupa ekspresionističke generacije već predstavlja manirizam i epigonstvo. Najznačajniji nemački ekspresionisti poput Trakla, Hajma, Bena ili Kafke, ni u kojem slučaju ne prekidaju veze sa simbolizmom, ili bar ne u početku svog književnog rada.

Isključivo ili pretežno svodenje modernizma na simbolizam dvostruko je pogrešno. Najpre zbog toga što se na taj način previđa stilsko–poetički pluralizam ostalih struja, tokova ili pokreta unutar ovog opštijeg istorijsko–tipološkog pojma. Time se, naime, favorizuje samo jedan tok modernizma, koji je, doduše, veoma značajan, ali je u mnogim literaturama isprepleten sa elementima drugačijih tendencija. Dalje, isticanjem radikalne antiteze između simbolizma i avangarde unekoliko se implicira i određeni vrednosni stav. On s jedne strane može biti negativan, što bi značilo da avangarda predstavlja potpunu promenu književne strukture, ili pak, pozitivan, pri čemu se upravo simbolizmu pripisuje onaj presudan značaj u inoviranju literarne teorije i prakse XX veka, čak i u slučajevima kada ovaj pravac samo inicira izvesne procese književnoistorijskog razvoja.

Odnos između simbolizma i ekspresionizma, kao i veza između dekadencije i ekspresionizma predstavlja veoma značajno pitanje, koje do sada u nauci o književnosti još

<sup>7</sup> V. Žmegač, ”Problematika naziva ekspresionizam u književnoj povijesti”, *Težišta modernizma*, Zagreb, 1986, str. 101–108.

<sup>8</sup> Carl Einstein, ”Anmerkungen über den Roman”, *Theorie des Expressionismus*, Hrsg. von Otto F. Best, Reclam, Stuttgart, 1982, str. 67–72.

nije dovoljno istraženo. S jedne strane, poetičko nasleđe dekadencije i simbolizma pružilo je onaj vitalni impuls za razmah ekspresionizma, pogotovo u zemljama srednje Evrope, u Nemačkoj i Austriji, u kojima se krajem XX veka artikuliše moderna kao specifično razdoblje stilski heterogenih tokova. Dekadencija i simbolizam odvijaju se u ovim zemljama paralelno, uz još uvek prisutni i razvijeni naturalizam, pri čemu dolazi do dezintegracije pozitivističko–naturalističke estetike i do jačanja subjektivnog, idealističkog načina mišljenja i umetnosti. Međutim, s druge strane, mladi nemački stvaraoci oko 1910. godine, počinju da izražavaju protest senzualističkog, moralno indiferentnog i konvencionalnog pesništva modernista, tražeći u svojim zahtevima obnovu stvaralačkog subjekta i volje, obogaćivanje književne tematike, formalne inovacije i novi opšteljudski angažman.

Činjenica je da su već dekadenti, a posebno simbolisti, insistirali na posebnoj vrsti subjektivnosti, koja počiva na pojmu *duše*. Teoriju o duši kao obliku "kosmičkog duha" osobito su razvijali simbolisti, najviše Mallarmé, Métrlink i Emerson, za koje duša podrazumeva nešto nadindividualno, nezavisno od ljudske psihe, tela i razuma. Ona predstavlja onaj metafizički entitet koji pojedinačni subjekat povezuje s bogom, odnosno sa vrhovnom idejom ili sa "Oversoul", kako je Emerson nazivao ovaj princip.

Dekadenti imaju sasvim drugačiju koncepciju duše: za njih je ovaj pojam izrazito senzualističke prirode i odnosi se na ono što pripada području podsvesnih osećanja, nagona i iracionalnih stanja. U tom smislu, pod uticajem Ničeove filozofije, kod dekadencija duša može imati i izuzetno aktivan karakter što je nezamislivo za simboliste, koji u njoj vide mistični medijum sveprožimanja ljudskog i božanskog načela.<sup>9</sup>

Mada u početku imaju zajedničko poetičko ishodište, koje se ogleda u otporu protiv pozitivističko–materijalističke filozofije naturalizma, kao i u naglašavanju subjektivnog doživljaja života i pesništva, dekadencija i simbolizam su u suštini dva različita, u mnogo čemu čak i suprotna modernistička pokreta. Dok dekadenti slave erotiku i telesnost, simbolisti je preziru, samatrajući da je samo spiritualna, duševna ljubav ono što daje vrednost ljudskom postojanju. Dok dekadenti (posebno nemački, kao Rihard Deml), ističu ulogu ljudske volje i slobodne ličnosti pojedinca, simbolisti odlučno odbacuju volju, razum i ostale psihološke kategorije čoveka, kao nešto nižerazredno, prolazno i suštinski nevažno.

Dekadenti takođe imaju profilisan stav prema društvenoj zajednici, oštro se suprotstavljajući njenim normama, zakonima i ustrojstvu. Kod mnogih se javlja ideja o socijalističkom društvenom sistemu, u kojem će umetnost imati drugačiju funkciju nego u

---

<sup>9</sup> O tome je iscrpno pisao Dušan Pirjevec u svojoj studiji *Ivan Cankar in evropski simbolizem*, CZ, Ljubljana, 1964, str. 203–226.

postojećem građanskom društvu. Štaviše, kako je isticao Oskar Vajld, društveno i političko uređenje treba da bude zasnovano na estetskim principima.<sup>10</sup> Nasuprot ovakvim shvatanjima, simbolisti potpuno negiraju bilo kakvu vezu između pesnika i društva, svesno izgrađujući nedodirljiv, zatvoren krug svojih istomišljenika i sledbenika u kojem mogu da žive svoju poeziju, koja je u empirijskom i jezičkom smislu reči iznad svake realnosti.

Međutim, dva aspekta povezuju dekadenciju i simbolizam, i upravo je to postalo meta najžešćeg napada ekspresionističke generacije. To je najpre pitanje lepote, a zatim i poimanje morala. I za dekadente i za simboliste lepota predstavlja najvišu vrednost pesništva, samo što se kod dekadencija ona doseže čulnim putem, a kod simbolista intuitivnim naslućivanjem duše. Za oba pokreta lepota ima karakter nepromenljive, apsolutne i večne kategorije. Ekspresionisti neguju izraziti antiesteticizam, uvodeći umesto lepote pojmove kao što su dinamika, promena, intenzitet i istina, vrednujući ih kao dominantne kategorije teksta. U pogledu morala, dekadenti zagovaraju amoralizam, naglašavajući relativnost moralne i estetske istine. Oni, kao i simbolisti, pitanja estetike uzdižu nad pitanjem morala i egzistencijalnom problematikom čoveka, pa poeziji pridaju povlašćen status, smatrajući je vrednijom i od života. Simbolistička duša ima svoje vlastite zakone koji korespondiraju sa zakonima večnog duha, i zato su prema moralu empirijske stvarnosti potpuno indiferentni.

Ekspresionisti, naprotiv, imaju aktivan odnos prema etičkim pitanjima literature, zastupajući stav da ona već po svojoj prirodi mora biti etična, jer posreduje najviše humane ciljeve ekspresionističkog umetnika. Poezija sublimira piščev egzistencijalni doživljaj života, koji se ne svodi samo na lične, intimne probleme pojedinca, već i na pitanja njegovog društvenog, kolektivnog i kulturnog poslanstva. Etička dimenzija poezije ogleda se, prema ekspresionistima, u proročkoj, vizionarskoj objavi istine svetu u kojem umetnik živi.

Na formalnom planu, ekspresionistički pisci usvajaju neke bitne strukturne elemente dekadencije i simbolizma kao što su lirizacija atmosfere, pojedine motive, stileme i metafore, izvestan stepen psihologizacije, senzualnost, sinesteziju, težnju ka mističnom, fragmentarnost, asocijativnost i poigravanje formom. Ipak su ovi elementi uključeni u drugačiji književni diskurs nego što je simbolički, čak i kada je jasno uočljiva veza sa prethodnim. Ekspresionistički diskurs počiva, pre svega, na drugačijem shvatanju subjekta, jer je uslovljen njegovom potpunom dezintegracijom, disocijacijom i čežnjom za izgubljenom transcencijom. Zbog toga se metafizički princip (Bog) može dosegnuti samo spekulativnim putem, kroz objektivizaciju unutarnje emocionalne i refleksivne spoznaje. Paralelno s ovim,

---

<sup>10</sup> Up. V. Žmegeč, "Estetska kultura i esteticizam u Engleskoj", *Težišta modernizma*, str. 35–46.

dolazi i do promene tematskog registra, prelaz od deskripcije stanja unutarnje duševnosti ka njenoj dramtizaciji, interpolaciji, dihotomiji i konfliktu. Lirsko, prozno ili dramsko "ja" raspršuje se u niz figuracija ili maski, koje alegorizuju ili simbolizuju autorovo personalno iskustvo. Otud izbegavanje ispovednog govora i težnja ka apstrakciji, kreacija vizije unutarnjeg ozarenja, što se ispoljava u formi sna, ili kao *image essentielle*,<sup>11</sup> nasuprot simboličkoj *parole essentielle*, za kojom je čeznuo Mallarmé.

Osim veze sa poetikama dekadencije i simbolizma, ekspresionizam usvaja izvesne postupke, naročito u prozi i drami, i od pravca koji mu izgleda dijametralno suprotan, a to je naturalizam. Ovo pitanje ćemo detaljnije predstaviti kasnije, na primeru Deblinove poetike romana. Jezičko-formalni postupak naturalista, bez materijalističko-pozitivističke pozadine, otvorio je put ekspresionističkom simultanzizmu, dokumentarnosti i objektivnom, bezličnom pripovedanju.

I pojam modernizma i pojam avangarde nose izvesne prednosti i nedostatke, koje moramo imati u vidu poštujući specifičnosti ekspresionizma. Ako po svojoj funkciji i uticaju ekspresionizam pripada avangardi, on po svojoj genetičkoj vezanosti za naturalizam, dekadenciju i simbolizam ne predstavlja potpunu negaciju modernizma, već ga aktualizuje na jedan novi način, otvarajući time mogućnost i za svoju dalju evoluciju. Ovo je naročito uočljivo tridesetih godina, kada se obnavljaju strukture bliske tradicionalnom realizmu i naturalizmu, ali i simbolizmu, dok se s druge strane artikuliše egzistencijalizam u filozofiji, teoriji i literaturi.

Nedoumice oko izbora adekvatnog termina leže i u etimologiji, odnosno u konotacijama reči modernizam i avangarda. Modernizam u svom korenu reči sadrži prilog "modo" (sada), i time ukazuje na neposrednu vezu s današnjom, postmodernističkom literaturom. Avangarda je, međutim, ujedno i pragmatično-funkcionalan i utopijski pojam, uz to obremćen implikacijama iz drugih područja realnosti. Zbog toga se čini prikladniji termin modernizam, jer je obuhvatniji od avangarde i u pojmovnom i u hronološkom smislu reči. Njegov pojmovni opseg sposoban je da obuhvati ekspresionizam u njegovom preobražajima, u različitim vremenskim periodima i doticajima s drugim, srodnim ili različitim fenomenima. Ipak, nastojaćemo da tokom izlaganja dosledno koristimo termin ekspresionizam, kao oznaku za književnoistorijski distinktivni književni pokret, koji se u nemačkoj literaturi koristio između 1910. i 1925. godine. U hronološkom smislu, u svim zapadnoevropskim literaturama, od njega je "stariji" samo italijanski futurizam, čiji se manifest pojavio nešto ranije, 1909.

---

<sup>11</sup> W. Sokel, *Der literarische Expressionismus*, str. 67–72.

godine. U većini drugih književnosti, ekspresionizam uglavnom predstavlja samo tok ili struju unutar opštih modernističko–avangardnih tendencija, mada u pojedinim literaturama posebno nekim slovenskim, on ima elemente pokreta, s obzirom na eksplicitnu svest kritičara i autora o postulatima njegove poetike. Stoga on zauzima medijalnu poziciju između obuhvatnijih kategorija modernizma i avangarde.

### 3. *Ekspresionistička proza i ostale evropske literature*

Recepcija ekspresionističkog pokreta uglavnom je ograničena na flamansko–holandsku literaturu, Češku, Slovačku, Mađarsku, Poljsku, Sloveniju, Hrvatsku i Srbiju, dok se izvesni oblici modernizma mogu uočiti i u bugarskoj, rumunskoj i grčkoj književnosti.<sup>1</sup> U ruskoj književnosti izvorni ekspresionistički pokret bio je uglavnom epigonskog karaktera,<sup>2</sup> dok u italijanskoj, francuskoj, engleskoj i američkoj književnosti takođe imamo razvijene modernističke pokrete/škole, kao što su futurizam, nadrealizam, vorticism i imažizam. Oni s ekspresionizmom nemaju direktne veze, ali se može govoriti o izvesnim tipološkim srodnostima u poetičkim zahtevima. Isto bi se moglo reći i za vezu ekspresionizma i ruske avangarde, dok skandinavske literature gotovo da i ne poznaju poetiku ekspresionizma.<sup>3</sup>

Već pomenuto odbacivanje načela mimezisa najupadljivije je kod engleskih modernista Dž. Džojlsa i V. Vulf, ali je blisko i futuristima i nadrealistima, kao i ruskim avangardnim piscima B. Polnjaku, A. Bjelom, E. Zamjatinu, M. Bulgakovu, D. Harmsu, itd. Zajedničke odlike su i razvijanje unutrašnjeg monologa, personalizacija pripovedanja, alegorjski i fantastični postupci u oblikovanju diskursa, simultanizam, kao i oscilacija između metaforičkog i metonimijskog narativnog pola.<sup>4</sup>

Poći ćemo redom: najneposrednija veza očituje se između ekspresionizma i futurizma, prvenstveno u vezi s Deblinovom recepcijom Marinetijevih estetičkih načela. Futurizam je kako je već istaknuto, istorijski "najstariji" od svih pokreta, bar s obzirom na vreme izlaska

<sup>1</sup> O tome opširnije pišu G. Dimov, "De quelques traits caractéristiques de l'expressionnisme en Bulgarie", zatim Marino, "Expressionismus und rumänische Avangarde", u Konstantinovičevom zborniku na str. 57–60, odnosno 87–93.. U grčkoj literaturi modernizam se uglavnom vezuje za stvaralaštvo J. Seferisa, K. Kavafija i O. Elitija.

<sup>2</sup> A. Flaker, nav. Tekst u Konstantinovičevom zborniku, str. 101–108; V. Markov, "Russian Expressionism" u zborniku Ul Weissteina *Expressionism as an International Literary Phenomenon*, Paris–Budapest, 1973, str. 315–319.

<sup>3</sup> R. Vowles, *Expressionism in Scandinavia*, u Weissteinovom zborniku, str. 275–281.

<sup>4</sup> Na podlozi Jakobsonove distinkcije između metaforične i metonimijske funkcije jezika David Lodge je razvio teoriju moderne proze, koja se kreće u rasponu od asocijativno–paradigmatske konstrukcije teksta od sintagmatskog povezivanja jezičkih jedinica, u : "The Language of Modernist Fiction: Metaphor and Metonymy", *Modernism*, Harmondsworth, 1976. str. 481–496 i u *Načini modernog pisanja*, Zagreb, 1988.

futurističkog manifesta 1909. godine, a potom i Marinetijevog romana *Mafarka le futuriste* iz 1910. godine, kao i teksta objavljenog na francuskom jeziku *Bataille* (1912), u dodatku *Tehničkog manifesta futurističke književnosti*.<sup>5</sup>

Osnovni Marinetijev poetički postulat koji prihvataju ekspresionisti jeste razaranje sintakse s naglaskom na naporednom ređanju imenica, što za cilj ima "simulaciju" opažanja, kao i upotreba glagola u infinitivu, čime se neutrališe subjektivnost govora. I Marineti i Deblin radikalno odbacuju dotadašnju pripovedačku tradiciju s izuzetkom Zole i naturalista, s tim što će Deblin mnogo konsekvantnije nego sam Marineti realizovati pomenute poetičke ciljeve. Ovaj autor je kako piše Viktor Žmegač, čak zamerio italijanskom piscu što nije radikaln u primeni načela, "pa u svojoj prozi vrlo često zapada u stare retoričke šablone, služeći se usporedbama koje – uprkos neobičnosti – ostaju dio tradicionalnog retoričkog aparata, ostaju "literatura".<sup>6</sup> Stoga je svoju verziju pripovedanja nemački pisac nazvao "deblinizam", distancirajući se time od Marinetijevog futurizma, što su učinili i Majakovski i Hlebnjikov u ruskoj književnosti.

U estetskom smislu, mnogo je važniji odnos između Deblina i Džojisa. U vreme kada se pojavio *Uliks* (1922), Deblin je za sobom već imao nekoliko objavljenih knjiga i izgrađen ekspresionistički, simultani stil pripovedanja, koji će potom usavršiti u svom najznačajnijem romanu *Berlin Alexanderplac*. Činjenica je da i Džojis spada u velike poklonike Zole i naturalističkog prosedeja, pa se u slučaju ova dva autora može govoriti o zajedničkom nasleđu, koje je ostavilo traga i u njihovim poetikama. Iako sasvim različiti stvaraoci, i Džojisa i Deblin teže kinematografskom stilu, eksperimentima sa narativnim perspektivama, dokumentarnosti i metateksutualnom promišljanju narativnog postupka, vizuelnim i auditivnim asocijacijama, montaži optičkih utisaka, unutrašnjim monologu, itd.<sup>7</sup> Deblin je i sam bio oduševljeni čitalac Džojsovih romana, jer je irski pisac uspeo da kao retko koji autor pre njega književnim postupcima i sredstvima pokaže kako opažamo svet u kome živimo, te kako se manjaju naše perceptivne navike pod uticajem savremenih tehničkih medija.<sup>8</sup> Čak i u prozi Virdžinije Vulf, iako znatno manje (posebno u zbirci kratkih priča *A Haunted House* iz 1921.), može se zapaziti slična tendencija ka simultanimizmu i kinostilu, ka destrukciji sintakse, izrazita redukcija fabule i groteskna metaforičnost jezika.

<sup>5</sup> Up. V. Žmegač, *Povijesna poetika romana*, str. 243–248.

<sup>6</sup> Isto str. 247.

<sup>7</sup> Up. Cecilia Zalubska, *Parallelen der Erzähltechnik in der Werken von Alfred Döblin und James Joyce*, *Studia Germanica Posnaniensia*, Poznan, 1971, br. A, str. 59–68.

<sup>8</sup> A. Döblin, *Aufsätze zur Liteäatur*, Olten, Freiburg in Breisgau 1963, str. 277–288.



U ovom kontekstu potrebno je pomenuti i zapažanje V. Zokela o elementima ekspresionizma kod engleskih pisaca XX veka. U poglavlju *Uliksa* pod nazivom *Nighttown*, nalazimo tehniku ekspresionista u prikazivanju podsvesnih strahova, želja i prodornih sećanja L. Bluma i S. Dedalusa, što se očitava u halucinantnim slikama i scenama u kojima preovlađuju vizuelne, imaginativne i dramske komponente. Dalje, slične tendencije autor uočava i u pojedinim tekstovima J. O'Nila, Š.O'Kejsija, T. Willijamsa i čak kod S. Beketa.<sup>9</sup>

Razmatrajući vezu između ekspresionizma i nadrealizma, Zokel zapaža da se o neposrednoj recepciji ekspresionizma u francuskoj literaturi ne može govoriti, jer su se nadrealisti s prezirom odnosili prema "neautentičnosti" nemačkih ekspresionista.<sup>10</sup> I jedan i drugi pokret imaju zajedničko ishodište u poeziji francuskog simbolizma, osobito u delima Žerara de Nerval, Šarla Bodlera i Artura Remboa. Ovo je dalo povoda V. Zokelu da autore poput G. Hajma, A. Lihtenštajna, J. van Hodisa, G. Trakla i F. Kafke nazove terminom "surrealistische Expressionisten", jer se kod njih preko duhovnih postupaka apstrakcije dopire do slika iz snova i halucinantnih vizija. S druge strane, autor govori o "kubistische Expressionisten", poput G. Bena, dramatičara F. Vedekinda, G. Kajzera i K. Štarnhajma, koji su orijentisani intelektualno i jezički eksperimentalno, i po tome bliski poetičkim opredeljenjima P. Valerija, T. S. Eliota, i E. Paunda. Pre svega, Zokel vidi vezu ekspresionizma s Apolinerovom kubističkom poezijom. Ipak je ekspresionizam, kako zaključuje Zokel, bliži nadrealizmu nego kubizmu, a od prvog se razlikuje po svojoj egzistencijalnoj problematici i njnim konsekvencijama za razvoj moderne proze.<sup>11</sup>

Najvažnija veza između ekspresionizma i nadrealizma nije u psihičkom automatizmu i apologiji nesvesnog i iracionalnog, već u različitom shvatanju funkcije snova, s obzirom na oblikovanje proznog diskursa. U Nemačkoj se interesovanje za ljudski svet snova razvija posebno zahvaljujući Strindbergovom uticaju (*Traumspiele*, 1898–1902) i nešto kasnije Z. Frojdu. U Francuskoj je studija Žaka Rivijera *Uvod u metafiziku snova* (1908), naročito podstakla aktualizaciju nekih starih postavki francuskih romantičara i simbolista. Međutim, ističe Zokel, ova dva pokreta daju nešto drugačije tumačenje snova, s obzirom na njihovu ulogu u književnom tekstu. Kod nadrealista je, pre svega, važan "sadržaj" snova, psihički automatizam nesvesnog i podsvesnog. Pošto je stvaralačka snaga pesnika jednaka božanskoj, ova materija se ovaploćuje u formi vizije, halucinacije, fantazijskih slika, koje na taj način kreiraju jedan novi univerzum.

<sup>9</sup> W. Sokel, *Der literarische Expressionismus*, str. 8.

<sup>10</sup> Up. L. Kralj, *Ekspresionizam*, str. 72–73.

<sup>11</sup> W. Sokel, nav. delo, str. 42–43.

Ekspresionističko razumevanje snova utemeljeno je prvenstveno u pogledima Augusta Strindberga. Ovaj autor ističe da je u tekstu *Traumspiele (Igra snova)* pokušao da rekonstruiše nepovezanu, samo prividno logičnu formu sna. Slično E. A. Pou, i švedski pisac smatra da je sve moguće i verovatno, da su zakoni prostora i vremena neodređeni i relativni. Tako je stvarnost samo jedna podloga, na kojoj fantazija dalje stvara svoje oblike i tipove, kroz mešavinu snova, doživljaja, slobodnih asocijacija i improvizacija, ali i apsurdnosti.<sup>12</sup>

Iz ovoga možemo zaključiti da je potrebno kopirati oblik i model snova, ali ne nužno i njihov sadržaj. Neophodno je predočiti simboličku strukturu snova, njihov simbolički "film", što je slučaj najviše Kafke, za čiju prozu Zokel kaže da poseduje "slikovitost snoviđenja".

### 1. Ekspresionistička proza i slovenske literature

Od svih slovenskih literatura, ekspresionistička proza je najupadljivije zastupljena u poljskoj i slovačkoj književnosti. U poljskoj literaturi ona se uglavnom vezuje za delo S. Pšibiševskog. Osobito za njegov roman *Krzyk* (Krik, 1917), koji stoji između nemačke moderne i ničeanskog doživljaja dionizijskog sveta. Dvadesetih i tridesetih godina, ekspresionistički elementi se mogu zapaziti i kod J. Ivaškijeviča i B. Šulca.<sup>1</sup> Između poljskog i nemačkog ekspresionizma možemo govoriti i o neposrednim kontaktima, naročito u vezi s aktivnošću avangardne grupe *Zdrój*, u periodu između 1917. i 1922. godine, kada se ostvaruje saradnja s Pfemfertovim časopisom *Die Aktion*.<sup>2</sup> U slovačkoj književnosti posle 1920. pojavljuju se brojni romani i kratka peoza, u kojima je primetno gubljenje epskog subjekta i lirizacija pripovedanja, što je kasnije uticalo i na savremenu slovačku prozu.<sup>3</sup> Tako recimo u romanima Jana Hrušovskog (*Čovek sa protezom*, 1928), Tida J. Gašpara (*Na postelji Marije Imakulate*) ili Gejza Vamoša (*Atomski bogovi*), dominiraju karakteristični ekspresionistički topisi bolnice, ludilo i prostitutke, kao i fragmentarno, asocijativno oblikovanje teksta s naglaskom na egzistencijalnoj situaciji likova.

Razdoblje moderne u hrvatskoj, slovenačkoj i srpskoj književnosti ni po poetičkim pretpostavkama ni po estetskim dostignućima nije bilo jednako, ali im je zajednička

<sup>12</sup> Isto, str. 52–56.

<sup>1</sup> Videti npr. Radove E. Klina *Ueber einige Parallelen zwischen dem deutschen und polinischen Expressionismus*, u Konstantinovičevom zborniku, str. 77–81; Edyta Polezýnska, *Die Zusammenarbeit polinischer und deutscher Expressionisten in dem Zeitschriften "Die Aktion" und "Zdrój"*, *Studia Germanica Posnaniensia*, 1972, br. 2, str. 39–48.

<sup>2</sup> Isto.

<sup>3</sup> El. Terray, *Zur Expressionismus – Rezeption in der slowakischen Literatur*, u Konstantinovičevom zborniku, str. 83–86.

tendencija u raslojavanju postojećih, uglavnom realističko–mimetičkih proznih vrsta, u pravcu sve naglašenije subjektivizacije i fragmentarizacije proznog diskursa. Takođe dolazi i do promena u sistemu poezije i drame. U periodu između 1890. i 1914. drugačiji je odnos između kratkih proznih žanrova kakvi su novela, crtica, kratka priča ili pesma u prozi i dužih vrsta poput pripovetke i romana.

U vezi s literarnim tradicijama iz kojih se razvija i artikuliše ekspresionistička proza, u hrvatskoj književnosti dominantna je uloga romantičarskih, odnosno impresionističko–simbolističkih tendencija koje su se formirale u vreme dezintegracije realizma i moderne. Stoga se može uočiti paralelno postojanje dva tipa proze, tradicionalni i moderni, koji uključuju u sebe i elemente onog drugog, pa ih je u mofrološkom i stilskom pogledu ponekad teško odvojiti. Za moderni tip naracije koji nas zanima može se reći da sadrži odlike različitih pripovedačkih tradicija, pre svega psihološkog i poetskog realizma, elemenata naturalizma, koji nije ostavio vidnijih tragova, dekadencije, impresionizma, simbolizma i ekspresionizma. Kod većine autora uspostavlja se svojevrsna napetost između postojećih narativnih struktura i njihove modifikacije, odnosno dekonstrukcije u pravcu avangardnog narativnog postupka.

Prodor modernih narativnih odlika uočava se u hrvatskoj književnosti već kod K. Š. Djalskog i J. Leskovara, dok će u zbirci *Umorne priče* (1909), A. G. Matoš ostvariti jedan novi tip fantastično–groteskne novele i kratke priče bliske ekspresionističkom diskursu. Izraziti predstavnik ekspresionističke proze u hrvatskoj literaturi je Janko Polić–Kamov, u čijim se zbirkama *Novele* i *Knjiga lakrdija* (1907/1908) prepoznaju gotovo sve karakteristike distorzije kao ključnog narativnog principa. Takođe nalazimo i začetnike unutrašnjeg monologa i razvijeno ”ja” pripovedanje, koje se mestimično transformiše u reflektor figuru, esejizaciju i aforističku ironiju, i tematiku vezanu za erotski i psihoanalitički kompleks likova.<sup>4</sup> Kamov je svoje shvatanje novog proznog koncepta sažeo u tri tačke. Najpre, kako konstatuje R. Vučković,<sup>5</sup> tu je zahtev za totalnim delom, koje treba da bude izraz integralne ljudske stvarnosti, a ne njena kopija kao u naturalizmu. Zatim, ono treba da teži strogom naučnom otkrivanju istine, ali bi se ta otkrića ujedno stilizovala u novoj vrsti artizma. Ono na čemu autor posebno insistira jeste *funkcionalni* cilj i vrednost ovog ”novog artizma”, po čemu se bitno razlikuje od svojih prethodnika i većine savremenika. On bi bio u funkciji naučne preciznosti, antipoetski (u tradicionalnom smislu reči) i antimoralan (u smislu malograđanskog shvatanja istine i morala). U tom smislu, Kamovljevi autopoetički stavovi

<sup>4</sup> O tome smo opširnije pisali u radu *Ekspresionistička novela i kratka priča u jugoslovenskim književnostima*, u: *Tipovi pripovedanja*, Institut za književnosti i umetnost, Beograd, 1989, str. 139–155.

<sup>5</sup> Up. Kod R. Vučkovića, *Poetika hrvatskog i srpskog ekspresionizma*, str. 86.

pokazuju bliskog s teorijskim polazištima glavnih protagonista nemačkog ekspresionizma, sa Deblinom i Ajnštajnom, o čemu će kasnije biti više reči. U duhu ekspresionističke i posebno futurističke antimimetičke doktrine piše i Vladimir Čerina povodom nove prozne tehnike Kamova. On naročito ističe piščev postupak neposredne prezentacije totalnosti života.<sup>6</sup>

U mozaičko–fragmentarnom tekstu Frana Galovića *Ispovijed* (1914), javlja se i metatekstualna dimenzija pripovedanja, promišljanje postupaka pisanja i ”ja” kao tema narativnog diskursa. Ulderiko Donadini (*Lude priče*, 1915, kratki romani *Sablasi*, 1916, *Vijavice*, 1917 i *Kroz šibe*, 1921) takođe stvara jedan vid fantastike, sa stilskim obeležjima hiperboličkog, nadrealnog jezika i metaforike, prikazujući etičke dileme svojih junaka. I u Krležinim ranim proznim zbirkama *Novele* (1919) i *Hrvatski bog Mars* (1920), može se pratiti ekspresionistički postupak pripovedanja. Osim ratne i egzistencijalne tematike, Krleža kreira i jedan poseban oblik alegorijsko–paraboličnog teksta (*Hrvatska rapsodija*), koji svedoči o autorovom modernom i antinormativnom shvatanju žanrovskih konvencija. Preplitanje lirske, dramske i prozne tehnike karakteristično je takođe i za Krležine ekspresionističke dramske jednočinke *Legende*.

Pisci i kritičari moderne u srpskoj književnosti ističu odsustvo modernog proznog koncepta, što bi se prema R. Vučkoviću moglo označiti kao nedostatak artizma i provincijalizam, odnosno regionalizam.<sup>7</sup> Prvi aspekt odnosi se na formalno–stilsku stranu srpske proze, a drugi na njenu ograničenu tematiku i duhovno ishodište. Dok se hvale Matoševi rezultati u modernizaciji hrvatskog proznog izraza, srpskim piscima se zamera odsustvo poetičke svesti, koja bi korespondirala s modernim, evropskim iskustvom, pre svega sa simbolizmom.

U razdoblju srpske moderne objavljeni su prvi romani i kratka proza pisani lirsko–asocijativnom tehnikom (S. Matavulj, M. Uskoković, B. Stanković, S. Ranković, V. Milićević), ali se tek sa pojavom Vinaverovih *Priča koje su izgubile ravnotežu* (1913), zbirkom *Saputnici* Isidore Sekulić (1913) i nešto kasnije Andrićevim tekstovima *Ex ponto* (1918) i *Nemiri* (1920) može govoriti o radikalnijem raskidu s tradicionalnim pripovedanjem.<sup>8</sup>

Od dvadesetih godina u srpskoj književnosti sve snažnije počinje da se artikuliše ekspresionistički pokret, što se ogleda i u programskim napisima i zahtevima nove literarne generacije (B. Tokin, S. Miličić, T. Manojlović, M. Crnjanski, R. Petrović, S. Vinaver, R. Mladenović, R. Drainac). Oni se oštro suprotstavljaju tadašnjoj larpurlatističkoj i

<sup>6</sup> Isto str. 87–88.

<sup>7</sup> Isto str. 84.

<sup>8</sup> Up. naš tekst *Oblici pesme u prozi u jugoslovenskim književnostima modernizma*, *Zbornik Matice srpske za slavistiku*, 1988, br. 34, str. 7–15.

esteticističkoj praksi srpskih modernista i vodećih kritičara. U tom smislu, postoje veze s nemačkim ekspresionizmom, gde je postojala slična tendencija samoodređivanja u odnosu na prethodnike. Ekspresionistička tekstualna baza srpske literature još nije sistematski proučena, iako su neki istraživači dali značajne doprinose ( npr. Z. Konstantinović, R. Vučković, G. Tešić, B. Jović, B. Stojanović-Pantović).

Kod jednog broja autora, npr. kod Miloša Crnjanskog *Priče o muškom* (1920) i *Dnevnik o Čarnojeviću* (1912) ili Dragiše Vasića *Crvene magle* (1922), javlja se tendencija da se radikalizacijom izvesnih simbolističkih postupaka ili redukcijom tradicionalnih tehnika ostvari novi tip naracije. S druge strane, autori poput Stanislava Vinavera (*Gromobran svemira*, 1921), Rastka Petrovića (*Burleska gospodina Peruna Boga Groma*, 1921) ili Branka Ve Poljanskog (*77 samoubica*, 1923), kao i još nekoliko autora iz tog perioda,<sup>9</sup> posežu ne samo za destrukcijom fabule, već i samog žanra. Na taj način oni ostvaruju oblike konceptualne, zenitističko–dadaističke proze, u kojoj je težište na jezičkom pristupu stvarnosti i na mogućnostima fantazijske igre formalnih komponenti teksta.<sup>10</sup> U tom smislu, period između 1920. i 1923. godine u srpskoj literaturi, sličan je po nekim poetičkim intencijama ekspresionističkoj prozi u slovenačkoj književnosti, gde, kako ćemo kasnije videti, u tom periodu takođe dominira orijentacija ka formalnom istraživanju žanrovskih i rodovskih konvencija, pre svega u okviru kratkih proznih vrsta.

---

<sup>9</sup> Uvid u eksperimentalne tendencije srpskih prozaista ovoga doba daje antologija Gojka Tešića *Srpska avangardna pripovetka*, Novi Sad, 1989, posebno autorov predgovor na str. V–XXXI, kao i knjiga Bojane Stojanović-Pantović *Srpski ekspresionizam*, Matica srpska, Novi Sad, 1999, str.89-121. i R. Vučkovića, *Srpska avangardna proza*, Otkrovenje, Beograd, 2000.

<sup>10</sup> U tom smislu je instruktivan tekst Ivana Negrišorca *Zenitistička proza kao osporavanje romana*, Polja, 1987, str. 342/343, str. 247–252.

### 5. Problem ekspresionističke proze u nemačkoj književnosti

U ovom poglavlju pokušaćemo da rezimiramo osnovne stavove stvaralaca i kritičara koji su se posebno bavili fenomenom ekspresionističke proze u nemačkoj književnosti. Izvesno je da ovaj rod i dalje predstavlja najmanje istraženo područje pokreta, mada su se poslednjih godina pojavile dve knjige u celini posvećene ovom pitanju.<sup>1</sup> Većina istraživača konstatuje da je proza ostala u senci ekspresionističke lirike i posebno drame, koja je obeležila njegove početke.<sup>2</sup> Kao i u slučaju nekih drugih stilskih formacija i pravaca, posebno romantizma, realizma i simbolizma, i ovde se zadržalo ubedenje kritičara da su pojedini književni rodovi i vrste primereniji određenim poetikama. Kao posledica toga, ustalilo se shvatanje da je za romantizam i simbolizam specifična poezija, za realizam proza, a za ekspresionizam u prvom redu drama i lirika.<sup>3</sup>

Kako u predgovoru svoje knjige zapaža A. Dirik, razlog što se o prozi malo ili neadekvatno pisalo leži u tome što su se na njeno istraživanje primenjivali kriterijumi ostala dva roda, lirike i drame, te je proza postala "žrtva" pokušaja da se ekspresionizam definiše terminima stila ili *Weltanschauung*.<sup>4</sup> U tom smislu, kritičari su još odavno zapazili da prozu odlikuju sasvim drugačiji postupci i retorička sredstva nego liriku i dramu,<sup>5</sup> u prvom redu odsustvo patetičnih i ekstatičnih eksklamacija koje su prihvaćene kao najuočljivije odlike ekspresionističkog stila. Međutim, videćemo da se i ovaj stav može samo donekle prihvatiti, te da ne mora imati apriori negativno vrednosno obeležje.

S druge strane, vidan nedostatak programskih i teorijskih tekstova o ekspresionističkoj prozi znatno otežava pristup ovom problemu,<sup>6</sup> pa se nekako stiče utisak da su i sami ekspresionisti držali da je proza rod marginalnog značaja. Dva nemačka prozna pisca Karl Ajnštajn i Alfred Deblin najlucidnije su formulisali zahteve i poetička načela "nove literature" ili "literature mladih". To je V. Zokelu dalo podsticaj za tipološko razlikovanje nemačke ekspresionističke proze između ekspresivno-subjektivnog i naturalističko-objektivnog pola.<sup>7</sup> Ova Zokelova definicija naišla je na kritiku potonjih istraživača, posebno

<sup>1</sup> Tu se misli na pomenute knjige W. Krulla i A. P. Diericka.

<sup>2</sup> Up. npr. G. Knapp, *Die Literatur des deutschen Expressionismus*, str. 91–92. i L. Kralj, *Ekspresionizam* str. 34.

<sup>3</sup> Tek od osamdesetih godina ovoga veka počinje intenzivnije proučavanje simbolističke proze i drame u jugoslovenskim literaturama (npr. Zbornici *Obdobje simbolizma v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi*, Ljubljana 1982, *Srpski simbolizam*, SANU, Beograd 1986).

<sup>4</sup> A. P. Dierick, *German Expressionist Prose*, str. X

<sup>5</sup> S. Vietta i G. Kemper, *Expressionismus*, str. 153–154. i A. P. Dierick, *Irony and Expressionism: An Examination of some Short Narrative Prose*, *New German Studies*, Hull, 1979, br. 7, str. 71–72.

<sup>6</sup> W. Sokel, *Die Prosa Expressionismus*, u Rotheovom zborniku, str. 153.

<sup>7</sup> Isto, str. 155.

V.Krula<sup>8</sup> i A. Dirika,<sup>9</sup> zbog svoje uopštenosti i nemogućnosti da obuhvati autore kod kojih se javljaju obe tendencije. To bi, prema Krulu i Diriku, značilo da se jedna određena tema može pod različitim kontekstualnim uslovima i različito realizovati.

Osvrnimo se, najpre, na Ajnštajnovе i Deblinove programske napise o prozi koji imaju karakter autopoeitičkih tekstova. Oni se, međutim, dijametralno razlikuju, jer proizilaze iz drugačijih literarnih tradicija, ali im je zajednička tendencija ka odbacivanju psihološke motivacije likova, što će važiti kao distinktivno načelo i kod ostalih ekspresionista.

U tekstu *Anmerkung über den Roman (Die Aktion, 1912, II, br. 2)*, Ajnštajn odbacuje psihologiju jer je zasnovana na mimetičkom principu podražavanja i na deskripciji realiteta, pa stoga onemogućava slobodnu imaginaciju autora. Dok je za dramu bitan pokret i događaj, u epu i romana najvažnija je misao, ideja, predstava, duhovni "sadržaj". Dok drama prikazuje pojavno i očigledno, roman se usredsređuje na duhovno, pri čemu se ideja konstituiše kroz slobodnu stvaralačku igru misaonih mogućnosti. Realije moraju biti prelomljene kroz dušu, što je prema Ajnštajnu odlika panteističkog lirizma.

Ovakvo tretiranje pripovedanja ima za posledicu gubljenje fabularnih kontura, kao i apstrahovanje vremensko–prostornih odnosa. Stoga se pojavljuje i drugačija uloga pripovedača, koji svoje refleksije posreduje ili u "Ich" formi, ili preko neke figure koja komentariše, odnosno promišlja pripovedanu materiju.<sup>10</sup> Kako zaključuju S. Vieta i G. Kemper, Ajnštajnova proza je u neku ruku apstraktnija i nekomunikativnija nego Kafkina. Dok se kod Kafke još i može govoriti nekakvom jedinstvu likova, kod ovog pisca se gube i same njihove kategorije.<sup>11</sup> On svoje junake prevodi u figure ili maske, transponujući ideje i time stvara sasvim novi tip književne groteske, odnosno fantastike. Insistirajući na tome da je umetnost pre svega tehnika, čiji je smisao da pokrene čitaočeva osećanja, često veoma raznorodna i konfuzna, Ajnštajn u svome tekstu zaključuje kako je najvažnije stvoriti apsurdnu, dakle distorzičnu "sliku" sveta, odnosno predočiti čistotu "duševne strukture" i "realitet koji je stvoren iz nas samih".

Ovakvo razumevanje narativne poetike i estetike stvaranja navelo je Zokela da Ajnštajnov ekspresionizam dovede u vezu s romantičarskom prozom, sa braćom Šlegel, zatim s E. T. A. Hofmanom, preko Ničea - do modernih stvaralaca poput R. Muzila, H. Broha ili A. Žida. Ujedno, ovoj liniji pripadaju delimično i F. Kafka, G. Ben, G. Sak, Minona

<sup>8</sup> W. Krull, nav. delo, str. 3.

<sup>9</sup> A. P. Dierick, *German Expressionist Prose*, str. X

<sup>10</sup> W. Sokel, nav. tekst, str. 157.

<sup>11</sup> S. Vieta i G. Kemper, nav. delo, str. 162.

i neki drugi autori, kod kojih oblikovanje unutrašnjih duševnih, subjektivnih sadržaja, ali bez psihologiziranja i analitičnosti, postaje dominantan poetički princip.

Nasuprot Ajnštajnu, Alfred Deblin u svojim programskim tekstovima *Berliner Programm* (*Der Sturm*, 1915, br. 2) i *Bemerkungen zum Roman* (*Die Neue Rundschau*, 1917, br. 1), predstavlja sasvim drugačiji koncept proze, bitno inspirisan naturalističkom teorijom i tada veoma aktuelnim Marinetijevim futurizmom.<sup>12</sup> I jedan i drugi pisac oštro kritikuju romanesknu prozu XIX veka, koju odlikuje sistem tradicionalne i psihološke motivacije, kauzalna fabula i individualizovani likovi. Novo doba, prema Deblinu i Marinetiju, zahteva i novi literarni postupak, ostvaren isključivo jezičkim sredstvima kojim se nastoji predstaviti stvarnost u njenoj goljoj pojavnosti, bez upliva subjektivnih projekcija naratora ili likova. Psihologija kao rezultat racionalizma guši umetnost, jer nastoji da ljudsko ponašanje rastavi na motive, da ga analizira i tumači, pa upravo u njenom nedopustivom "mešanju" u romanesknu materiju Deblin vidi narušavanje autonomije predstavljenog sveta. Sve postupke karakteristične za psihološko–asocijativni roman, kao što su introspekcija, a pre svega esejizacija (koji kod pisaca Ajnštajnove linije ima dominantnu ulogu), Deblin odlučno odbacuje. Kako zaključuje Zokel, "Deblinova poetika romana približava se dramskom iskazu, sceničnom prikazivanju, iz čega proizilazi i sasvim drugačija uloga naratora nego kod Ajnštajna. Tako je narativno znanje prisutno u samome književnom diskursu, u prezentovanom događaju i u njegovim posledicama."<sup>13</sup>

Zbog toga je Deblinova tehnika pripovadanja, slično naturalističkoj tehnici, sačinjena od mnoštva raznorodnih slika, iz kojih je sasvim isključen pripovedač–komentator, pa se stiče utisak da se one u čitačevoj svesti smenjuju simultano, brzinom filmske kamere. Otuda potiče i karakterističan naziv *Kinostil*, koji uvodi sam Deblin, a pominje se i termin "steinern Stil" (okamenjeni stik), čime aludira na dokumentarnost, bezličnost i narativnu distancu.

Prema Zokelu, Deblinova poetika pripada onoj tradicionalnoj liniji zapadnoevropske proze koja počinje s Floberom,<sup>14</sup> preko romana E. Zole i braće Gonkur, pripovedaka Mopasana, Johanesa Šlafra i Arna Holca, Špilhagena, H. Džejmsa, do Kafke i francuskoga "Novog romana". Ta izrazita temporalna, prostorna, fabulativna i jezička sažetost koju možemo naći kod Deblina, pogotovo u njegovom najznačajnijem romanu *Berlin*

<sup>12</sup> Up. kod V. Zmegača, *Povijesna poetika romana*, str. 245–247.

<sup>13</sup> W. Sokel, nav. tekst str. 157.

<sup>14</sup> Isto, str. 155.



*Alexanderplac* (1929), navela je kritičare na utisak da se materija iz deset epskih tomova koncentrisala u jednoj knjizi.<sup>15</sup>

Vrat ćemo se ponovo na književnoistorijsku recepciju ekspresionističke proze u nemačkoj nauci o književnosti. Prvi prikazi i ocene ovih tekstova nalaze se u predgovorima priređivača proznih antologija Hermana Majstera<sup>16</sup> (*Meister Flut – Die Antologie der jüngsten Belletristik*, 1912. i Maksa Krela (Max Krell) *Die entfaltung. Novellen an die Ziet* iz 1921. godine. Prvi autor ne govori eksplicitno o ekspresionizmu, ali uviđa inovativnost osamnaest autora iz svoje antologije, među kojima se nalaze Deblin, M. Brod, E. Lasker–Shiler, L. Frank, A. Erenštajn i drugi. M. Krel daje ozbiljnije informacije o ekspresionizmu, dovodeći autore u vezu s Ničeovom filozofijom. Dvadeset dva pisca zastupljena u Krelovoj antologiji povezuje jedno novo osećanje zajedništva, vizionarski doživljaj pojavnosti i prevashodno drugačija upotreba jezika. Krelova kovanica je i termin "turbulentni stil", čime autor označava ekspresionističku dinamiku, odsustvo deskripcije i koncentraciju reči na glagole u infinitivima, što ukazuje na vezu s futurizmom.

1925. godine Albert Zorrgel<sup>17</sup> (Soergel) u studiji *Im Banne des Expressionismus*, uglavnom govori o stranim uticajima na ekspresionističke pisce, pre svega Strindbergovom, a prozi posvećuje mnogo manje prostora nego lirici i drami. Uočavajući među prvima da je groteska jedno od glavnih obeležja ekspresionističkog stila, Zorrgel izriče sud koji će ovu prozu pratiti do naših dana. Zbog odsustva epskog kvaliteta, ona nema onaj značaj koji autor daje lirici i drami.

U posleratnom periodu, naročito tokom šezdesetih godina, dolazi do naglog interesovanja za fenomen ekspresionizma, pa su se pojavile brojne antologije, hrestomatije, pojedinačna i kritička izdanja ekspresionističkih autora, reprint izdanja najznačajnijih časopisa i obimne monografije, zbornici i studije.<sup>18</sup> Za razliku od poezije i drame o kojima je napisan veliki broj tekstova i knjiga, o prozi zapravo postoji dvadesetak relativnih studija i tri zasebne knjige, ne računajući pojedinačne interpretacije tekstova.

Jedan od prvih priređivača ekspresionističke proze, i sam pisac i član pokreta, Karl Otten (Otten), izdao je dve antologije pod nazivom *Ahnung und Aufbruch* (1957) i *Ego und Eros* (1963), kao i hrestomatiju ekspresionističke groteske *Expressionismus – Grotesk* (1962). Najobimnija je prva antologija, koja sadrži čak pedeset autora, od kojih neki pripadaju i veoma "smnjivoj" varijanti impresionizma (npr. tekstovi Gollove žene Kler Goll). U

<sup>15</sup> A. Arnold, *Prosa des Expressionismus*, Stuttgart–Berlin, 1970, str. 14–15.

<sup>16</sup> Isto, str. 11.

<sup>17</sup> A. Sorgel, *Dictung und Dichter der Zeit. Neue Folge: Im Banne des Expressionismus*, Leipzig, 1925.

<sup>18</sup> Videti npr. bibliografije koje daju R. Brinkmann, G. Knapp ili W. Krull.

predgovoru Oten naglašava da je od pojave Muzilovog romana *Die Verwirrungen des Zöglings Törless* (1906) počela u nemačkom književnom prostoru revolucija izraza, koja je uticala na novu prozu i dala joj evropsku vrednost. Početke ekspresionističke proze ovaj autor vidi u Deblinovom romanu *Die drei Sprünge des Wang-lun* (1915), ističući kako je na ekspresionistički prozni stil najviše uticao film, zatim razvoj slikarstva, pozorišta i plesa, kao i psihoanaliza. Oten navodi neka osnovna tematska područja ove proze, kao što su: san, mistična erotika, duševni događaji i drastična stanja duha, itd. Takođe naglašava vezu ekspresionističke proze s romantizmom, sa Klajstom, Helderlinom, Žan Paulom, čak i sa srednjovekovnim izvorima poput Luterove *Biblije* ili staronemačkih minezengera.<sup>19</sup>

U već pomenutom tekstu *Die Prosa des Expressionismus* (1969), Valter Zokel uspostavlja tipologiju ekspresionističke proze, koja je zasnovana na formama pripovedanja i na stilsko-retoričkim postupcima. Ispitujući ove odlike na većem broju primera, Zokel naglašava da će se baviti "poetikom, odnosno poetikama pripovedačke umetnosti, na kojoj počiva ekspresionistička teorija pripovedanja".<sup>20</sup> Osnovna razlika između Ajnštajnovе i Deblinove naracije ogleda se u jeziku, u gradnji i konstukciji rečenice. Kratkoća, kondenzovanost i pregnantnost izraza na stilskom planu odlikuje veći deo ekspresionističke proze. Kod Deblina se to očituje u čestitoj upotrebi elipse i paratakse, kod Ajnštajna u aforističkom izražavanju.<sup>21</sup> Za parataksički stil dominantno je nizanje naporednih rečenica uz izostavljanje zavisnih, koje objašnjavaju ili motivišu zbivanje, pa otud i redukcija na njene elementarne činjenice. Osim Deblina, ovakav stil može se sresti kod Hajma, Trakla, J. van Hodisa, A. Lihtenštajna - kao ideal bezličnog pripovedanja.

Na drugom polu, nasuprot "kino stilu", nalazi se parabolično pripovedanje, čiji su predstavnici pored Ajnštajna i A. Erenštajn, Ben, Hajm., Minona, pa čak i Muzil. Parabolična naracija se sastoji iz dva glavna elementa: iz intelektualno-filozofskog dijaloga, što ovaj postupak povezuje s dramom, i groteskne fantastike. Ajnštajnov eksperimentalni roman iz 1912. godine *Herr Giorgio Bebuquin* sadrži četiri epohalna naarativna principa,<sup>22</sup> koje Zokel označava kao: 1) monološku refleksiju, 2) fantastičnu alegoriju, 3) aforističku ironiju i 4) profetsku retoriku. Ako bismo za kriterijume ekspresionističkog teksta uzeli samo stil i jezik, tada ni Kafka ni Muzil ne bi bili ekspresionisti. Međutim, ukoliko se u obzir uzmu pripovedačka perspektiva, modus, forma i struktura proznog diskursa, tada bi se ovi autori mogli označiti kao ekspresionisti.

<sup>19</sup> Karl Otten, *Ahnung und Aufbruch*, Neuwied, 1957, str. 15.

<sup>20</sup> W. Sokel, nav. tekst, str. 153.

<sup>21</sup> Isto, str. 157.

<sup>22</sup> Isto str. 163.

Prema Zokelu, Franc Kafka upravo je pisac koji objedinjuje obe tendencije. S jedne strane, kod njega nalazimo parbolično–fantastični stil, a s druge strane personalnu perspektivu pripovedanja. Ono se najčešće posreduje preko ”reflektor figure”,<sup>23</sup> pri čemu se narativna materija predstavlja i fokusira konsekventno iz perspektive jedne figure, i to više kao predočavanje i prelamanje, nego kao klasična naracija. Posebno u slučaju Kafkinih tekstova, ovakav postupak iziskuje aktivnu ulogu čitaoca, jer nedostaje eksplicitna motivacija pripovedača. Za razliku od Kafkinog naratora, pripovedanje kao Deblina ili Erenštajna gotovo po pravilu ima motivaciju zasnovanu na ludilu ili poremećenosti glavnog junaka.

Pored personalnog pripovedanja, ekspresionisti su zaslužni za razvoj još jednog značajnog modernog narativnog postupka, a to je unutrašnji monolog (”Der innere Monolog”).<sup>24</sup> Za ovu proznu tehniku Zokel tvrdi da je u ”ekspresionističkoj prozi najčešća, najavangardnija i da najviše anticipira budući razvoj proze u zapadnoevropskim literaturama tokom dvadesetih, tridesetih i četrdesetih godina, osobito kod Džojisa i V. Vulf, zatim kod Foknera, Deblina, Broha, Beketa i ostalih autora”.<sup>24a</sup> Unutrašnji monolog pojavljuje se u Hajmovim novelama 1911. godine, u Deblinovim ranim romanima, kod Franca Junga (*Opherung*, 1916 i *Der Sprung aus der Welt*, 1918), te pogotovo kod Ernesta Vajsa (Weiss) u romanu *Tiere in Ketten*, 1918. Preko ovog postupka može se pratiti transformacija od logičko–kauzalnog do asocijativno–muzikalnog pripovedanja, kao i prelaz iz psihičkog u metafizičko i mistično.

Zokelova studija čini se danas možda najrelevantnijim razmišljanjem o ekspresionističkoj prozi, jer autor u njoj vidi začetke moderne proze XX veka, baš s obzirom na spomenute prozne tehnike. To znači da ova proza prevazilazi granice ekspresionizma u svojim ključnim aspektima, anticipirajući u tipološkom smislu i moderni roman i kratku prozu.

Do značajnih saznanja dolazi i Erih fon Kaler (von Kahler) u tekstu pod istim naslovom *Die Prosa des Expressionismus* (1970). Uočavajući da je ekspresionistička proza stilski heterogena, Kaler konstatuje da iz nje proizilazi jedna linija pripovedanja koju oličavaju Kafka, Muzil i Broh, a nju autor naziva ”egzistencijalističkom”.<sup>25</sup> Pored poznatih stilskih i tematskih odlika koje ovde ne treba ponavljati, prozaisti imaju određenu ulogu u razvoju egzistencijalizma, koja se ogleda u jednoj novoj vrsti i novom značenju *introspekcije*. Ona postaje i tema samog pripovedanja, naročito kod Bena, H. Mana ili Erenštajna.

<sup>23</sup> U terminologiji Franza K. Stanzla *Theorie des Erzählens*, UTB, München, 1989, str. 203–223.

<sup>24</sup> W. Sokel, str. 169.

<sup>24a</sup> Isto.

<sup>25</sup> U zborniku H. Steffena, str. 165.

Iste 1970. godine, Fric Martini objavljuje poznatu antologiju *Prosa des Expressionismus* koja sadrži dvadeset jednog autora, a propraćena je obimnom uvodnom studijom. Martini smatra da su lirika i drama ostavile na prozu vidan uticaj, pre svega na planu slikovitosti, sažimanja i ritmizovanja jezika, u napetoj atmosferi i u formama scenskog predstavljanja. U poslednjoj deceniji XIX veka došlo je do snažnog otpora realističkom pripovedanju, što je dovelo i do intenzivnog razmaha kratkih proznih vrsta, pa su one ostale omiljena forma naracije, osobito novela.<sup>26</sup> Za našu temu važna je Martinijeva konstatacija o približavanju novele i kratke priče, odnosno udaljavanje od simboličkog pripovedanja i negovanja alegorijsko–paraboličkog diskursa. U kratkim proznim vrstama najčešće se prikazuje izolovani pojedinac, koji je isključen iz okvira realnog sveta. Tekstovi su komponovani prema principu redukcije, naglašavaju se asocijativne veze, ponavljanja, retrospekcije, snoviđenja. Za razliku od Zokela, Martini vidi "Ich" formu pripovedanja kao dominantnu narativnu poziciju, jer "ja" oličava doživljaj duševnog jedinstva, dajući kroz vlastitu optiku samo tren života, samo jedan njegov isečak. Dalje, autor ističe heterogenost stilskog nasleđa (naturalizam, impresionizam, dekadencija, neoromantizam, simbolizam, futurizam, kubizam). Ali, oni mogu biti samo opšti pojmovi za shematsko predstavljanje tendencija, pošto se od slučaja do slučaja veoma razlikuju, te ih je stoga neophodno diferencirati.<sup>27</sup>

Prva knjiga koja je u celini posvećena problemu ekspresionističke proze jeste studija Armina Arnolda *Prosa des Expressionismus* (Herkunft, Analyse, Inventar, 1970) i propraćena je obimnom bibliografijom ekspresionističkih tekstova, koje autor otkriva čak 1886. godine! Arnold prvi otvoreno konstatuje da je proza bila potpuno zapostavljena i neistraženo područje ekspresionizma, te da su tome bile uzrok različite okolnosti. Autor daje preteranu ocenu da je proza zapravo najvredniji deo pokreta, jer je mnogo manje konvencionalna nego lirika i drama.<sup>28</sup> Inače, Arnold najviše pažnje posvećuje uticaju stranih pisaca na nemačke ekspresioniste, u prvom redu Flobera, Mopasana, Strindberga, Dostojevskog, Meterlinka, Poa, Vajlda, Remboa, Ničea i drugih. Za autorovu izuzetno ekstenzivnu studiju moglo bi se zaključiti da u nečemu ima prosvetiteljski karakter, jer nastoji da rehabilituje zaboravljene pisce poput F. Junga, O. Flakea ili K. Korinta (Corinth), od čijih se romana moglo očekivati da ovaj književni žanr u nemačkoj književnosti ponovo podignu na internacionalni nivo. U poređenju s Dostojevskim, Tolstojem, Balzakom, Floberom ili Zolom, Nemci nisu uspeali da

<sup>26</sup> Predgovor antologiji *Prosa des Expressionismus*, Reclam, Stuttgart, 1983.

<sup>27</sup> Isto, str. 12.

<sup>28</sup> A. Arnold, nav. delo, str. 7–8.

stvore reprezentativan roman.<sup>29</sup> Međutim, Arnold ne postavlja pitanje zašto su, ipak, romani T. Mana, H. Hesea, F. Kafke ili R. Muzila uspeli to da realizuju.

U značajnoj monografiji *Expressionismus* (1975), Silvio Vieta i Georg Kemper posvećuju jedno poglavlje tumačenju karakterističnih proznih tekstova G. Hajma, K. Ajnštajna, F. Kafke i J. van Hodisa. Ključni teorijski pojam *Ichdissoziation* ogleda se, prema autorima, i na planu saznanjno-teorijske i refleksivno–kritičke proze. Kod ovih pisaca javlja se tematizacija problema saznanja, koje gubi svoju logičku kauzalnost, determinisanost i apriornost, pa se stoga okreće subjektu kao nosiocu moderno shvaćene moći saznanja i njegovih granica. Na taj način, kod pomenutih autora se uspostavlja dijalektika između saznanja i stvarnosti, samosvesti i bića, jezika i sveta, čineći je predmetom književne konstrukcije. Ovaj bitni aspekt ekspresionističke proze podrazumeva jednu novu "metafiziku iracionalnog",<sup>30</sup> odnosno beg u ludilo, san zanos ili viziju, što je poslednja instanca u negaciji i kritici civilizacije, koja pretili subjektu potpunim uništenjem. Ipak, kako zaključuju Vieta i Kemper, ekspresionizam nije uspeo da razori ni subjekt ni metafiziku, jer im se iznova uvek vraćao, ali zato jezička praksa ovih pisaca ukazuje na stalni jaz, na napuklinu između individue i njenog okruženja.

Poput ostalih istraživača i Gerhard P. Knap (Knapp) u poglavlju o prozi svoje knjige *Die Literatur des deutschen Expressionismus* (1979), konstatuje da osim Arnoldove studije, ekspresionistička proza još nije sistemski predstavljena, jer postoje divergentna mišljenja o tome koji autori pripadaju ovom pokretu, a koji ne. U uvodnom delu Knap zamera V. Zokelu što se više bavi interpretacijom pojedinačnih poetičkih principa, nego razlozima njihovog nastanka.<sup>31</sup> Zokel, dalje, zapostavlja i saznanjne aspekte ekspresionističke proze. Zato Knap određuje tri bitna aspekta ovih tekstova, a to su: fragmentarizacija stvarnosti, "Ekstaza je neprimerena", odnosno parabola i kritika društva.

U tumačenju ovih pitanja Knapova studija, međutim, ne donosi ništa bitno novo, jer se autor mahom oslanja na Vietina i Kemperova objašnjenja kritičko–refleksivne problematike znanja. Knapp jedino eksplicitnije nego ostali autori ističe društveno–političku uslovljenost ekspresionizma, ustvrdivši da su podsticaji za nastanak pokreta bili, pre svega, "ideološko–socijalne" prirode.<sup>32</sup> Značajno je i to što ovaj istraživač otvara pitanje ekspresionističkih toposa, pa govori o opoziciji Građanin–Čovek, Otac–Sin, Stvarnost–Vizija, Pitanje–Odgovor, itd. Na narativnom planu, napušta se auktorijalni pripovedač, pa se subjekt vraća na čistu

<sup>29</sup> Isto, str. 11.

<sup>30</sup> S. Vieta i G. Kemper, nav. delo, str. 175.

<sup>31</sup> G. P. Knapp, nav. delo, str. 94.

<sup>32</sup> Isto, str. 99–102.

percepciju bez transcendencije, što je slično anarhičnoj formi dramskih jednočinki, ili simultanimizmu, u slikama rane *Aktion* lirike.<sup>33</sup>

Sledeći autor koji se bavio pitanjem definisanja ekspresionističke proze je Bernt Šefer (Scheffer), u tekstu *Expressionistische Prosa* (1982).<sup>34</sup> Pojam ekspresionizma nije ništa manje nestabilan nego neki drugi istorijski pojmovi, pogotovo ako se ima u vidu da u periodu između 1910. i 1925. u nemačkoj književnosti stvaraju i tako različiti autori koji s ekspresionizmom nemaju neposredne veze (npr. R. M. Rilke, T. Man, G. Hauptman, A. Šnieler), Šefer posvećuje pažnju sledećim pitanjima; 1) izmenjeno saznanje, 2) osećanje života, 3) emocija i fantazija, 4) problemi tumačenja, 5) senzualnost, 6) destrukcija, 7) pripovedanje, 8) izbor tema, 9) tematizacija vlastitog predmeta naracije – literarna samorefleksija, 10) destrukcija i konstrukcija i 11) ”ja” konstrukcija i ”ja”disocijacija. Iz naslova ovih odeljaka očigledno je da autor pored idejnih, tematskih i stilskih odlika razmatra i narativne komponente ekspresionističke proze, pa ćemo njegova zapažanja ukratko predstaviti.

Kao prvo, Šefer ističe destrukciju objektivnog pripovedanja, tradicionalnog, kauzalnog kontinuiteta, odsustvo junaka, na čije mesto stupaju gole jezičke instance<sup>35</sup> sa figurativnim oznakama (Ajnštajnov *Bebuquin*). Paralelno s tim, gubi se ”ispovedno ja”, od kojeg se ekspresionistički autori neprestano udaljavaju i ponovo mu se vraćaju. Oni otkrivaju mogućnosti jezičke igre, što nameće i novi odnos prema izboru teme pripovedačke mateije. Otuda potiče i orijentacija ka trivijalnom, svakodnevnom jeziku u postupcima montaže, kolaža i kolportaže, pa se poetski događaj tako realizuje u novom kontekstu. Njegova funkcija sastoji se u isticanju ironične distance prema postojećoj hijerarhiji tema, koje je nametnulo društvo. Ovo će naročito doći do izražaja kod dadaista Kurta Švitera, Huga Bala i drugih.

Najznačajnije zapažanje B. Šefera jeste ono o metafikcionalnom karakteru ekspresionističke proze. Ono ukazuje na vlastitu hipotetičku prirodu i stoga primarnu metafikcionalnost teksta. Promišljanje književnih postupaka i uslova vlastitoga postojanja čitaocu otvara široke mogućnosti saradnje i samo-upisivanje u prozni diskurs.<sup>36</sup> I Šefer poput A. Arnolda smatra da je ekspresionistička proza mnogo manje konvencionalna od lirike i drame, jer poseduje veću otvorenost i širi repertoar varijacija, dok u poeziji još uvek

<sup>33</sup> Isto, str. 95–96.

<sup>34</sup> U zborniku F. Trommlera *Deutsche Literatur – Jahrhundertwende: Vom Naturalismus zum Expressionismus*, Bd. 8, 1880–1918, Hamburg, 1982, str. 297–312.

<sup>35</sup> Isto, str. 305.

<sup>36</sup> Isto, str. 306–307.

egzistiraju neke tradicionalne forme. U zaključku autor ističe da današnji čitalac može da se uveri u estetsku aktuelnost ekspresionističke proze.

U pomenutoj knjizi *Der Expressionismus im Historischen Kontext* (1983), Wolfgang Paulzen (Paulsen) razlikuje dve faze ekspresionističke proze, ranu i visoku. Za prvi period karakteristični su Ajnštajn, Jung, Erenštajn i Ben, a za drugi samo trojica autora: Deblin, Kafka i K. Edšmid (Edschmid). Za razliku od lirike i drame, prozu ranog ekspresionizma odlikuje visoki intelektualizam, naglašavajući važnost eseja koji su pisali gotovo svi predstavnici pokreta. Prelaz iz ranog u visoki ekspresionizam nije tako uočljiv kao u lirici i drami, osobito u periodu aktivizma. S markantnim izuzecima, pozni ekspresionizam nije dao obimnija epska dela, osim Deblinovih i Kafkinih romana, koje autor smatra najznačajnijim ostvarenjima ekspresionističke proze u celini.<sup>37</sup>

Posle uvodnih napomena o teškoćama prilikom definisanja ekspresionističke proze Vilhelm Krul (*Prosa des Expressionismus*, 1984), razlikuje četiri glavne tendencije u razvoju ovog fenomena.<sup>38</sup> On ih, međutim, hronološki precizno ne određuje, već uglavnom koristi opisne termine "pre rata", "za vreme rata", "dvadesete godine". Reč je o sledećem: u godinama pred prvi svetski rat, uspostavlja se naučno–jezička i normativno–kritička proza sa tematizacijom jezičkog rasepa i sloma stvarnosti, kao i refleksija književnog predstavljanja i teškoće u konstituisanju estetskoga smisla. Uz to se već paralelno razvija vitalistička i utopijska proza. Dok se sazajno–kritička proza poslednjih ratnih godina povlači u pozadinu, vitalistički i utopijski tekstovi imaju kontinuitet i u dvadesetim godinama. Na ove autore najviše je uticao Niče svojom filozofijom snažnog, punog života, kao antipod malograđanskoj bezličnosti i hiretrofiranosti racija. Tokom rataa, društveno–kritički i pacifistički orijentisani aktivizam pojavljuje se kao dominantni pokret, koji je, prema Krulu, bio suviše apstraktno usmeren i bez prave političke platforme. Različite tendencije unutar aktivizma, s jedne strane komunizam, a s druge antiboljševizam i antikapitalizam, kao i skretanje prema nacionalsocijalizmu, dovele su do unutrašnjeg podvajanja i do sloma ekspresionizma kao društveno–političkog pokreta. Kao reakcija na političko–morialističko shvatanje literature, posle 1916. godine javlja se *dadaistički pokret*, koji od ekspresionizma preuzima sve formalne inovacije, ali se distancira od njegove patetike i utopijskog doživljavanja realnosti. Radikalnom, nihilističkom sumnjom ovi pisci dovode u pitanje i samu umetnost, njenu distribuciju i "potrošnju" u građanskom društvu, postavljajući novo umetničko načelo

---

<sup>37</sup> W. Paulsen, nav. tekst, str. 204.

<sup>38</sup> W. Krull, nav. delo, str. 4.

besmisla, paradoksa i apsurdna. Za dadaiste je karakteristično vraćanje na eksperimentalnu jezičku praksu iz pedratnih godina.

Uprkos divergentnim narativnim linijama, Krul naglašava da postoji čitav niz zajedničkih odlika, koje ekspresionističku prozu čine jedinstvenom književnoistorijskom celinom.<sup>39</sup> Njen značaj za razvoj modernog romana leži pre svega u otvaranju novih izražajnih mogućnosti i razvojnih tendencija. Jednu od njih autor vidi u uvođenju dramskih i esejističkih, autopoetičkih pasaža u roman. Ekspresionistički romani, pripovetke, prozne skice, eseji i pamfleti izgrađuju u izvesnoj meri jedan stepen eksperimenta, iako danas ne bi mogli da znače paradigmu modernih romana, poput Džojsovih, Deblinovih ili Brohovich.

Posle dvadesetih godina, zapaža se difuzija narativnih modela u pravcu proleterskog romana s tendencijom ka mitiziranju, zatim reportažni roman, kao i povratak tradicionalnim realističkim formama, kojima se ekspresionizam brzo prilagođavao.<sup>40</sup> Krulovi stavovi o razvojnim modalitetima ekspresionističke proze relevantni su za naše istraživanje kratkih proznih vrsta, jer upravo one pokazuju još veći stepen nestabilnosti i adaptacije nego roman.

Knjiga Avgustinijusa P. Dirika *German Expressionist Prose* (1987) u celini je posvećena teoriji i praksi kratke ekspresionističke proze. Dirik je ujedno i jedini autor koji ne razmatra romanesknu produkciju ekspresionizma iz dva metodološka razloga.<sup>41</sup> Najpre, što sumnja u postojanje ekspresionističkog romana kao zasebne forme, i drugo što estetički i formalni kriterijumi nisu primarni za autorov pristup ovom problemu, iako je svestan činjenice da bi baš u slučaju romana takav prilaz bio neophodan. Podela na dominantne tematsko–idejne krugove ekspresionističke proze,<sup>42</sup> kolikogod bila instruktivna i utemeljena u kontekstu opšte poetike pokreta, omogućava Diriku znatno neobavezniji ugao tumačenja pojedinih ekspresionističkih priča. Autorov cilj je da prvenstveno akcentuje "duhovne i ideološke faktore u prezentaciji materijala, nego stilističke, strukturalne ili lingvističke faktore, i naravno, relativno zapostavljanje čisto socijalnih i političkih faktora..."<sup>43</sup>

Pošto smatra da je "duh vremena" bitniji za ekspresionističku prozu nego njeni estetički, poetički ili narativni principi, Dirik i ne pokušava da definiše žanrove o kojima piše, pa se uglavnom zadovoljava samo njihovim imenovanjem, ili pozivanjem na mišljenja drugih

<sup>39</sup> Isto, str. 5.

<sup>40</sup> isto, str. 103.

<sup>41</sup> A. P. Dierick, str. XI

<sup>42</sup> Knjiga sadrži dva dela i sledeća poglavlja: I "Fundamental Problems" (1. Introduction: Aims and Methods, 2. From Crisis to Expressionism, 3. Expressionism and the Modern World, 4. Art and Society). II "Themes of Expressionist Prose" (1. Ecce Homo, 2. Problems of Integration, 3. Problems of Autonomy, 4. Autistic World, 5. Eros in Extremis, 6. God and the Search for Utopia, 7. Conclusion). Posebno prvo i poslednja dva poglavlja drugog dela knjige bacaju novo svetlo na poetiku ekspresionističke proze.

<sup>43</sup> A. P. Dierick, Introduction, str. 7.



kritičara. Ovo je osnovna slabost ove, u pojedinim aspektima, veoma dobre knjige. Ipak, u zaključku autor daje neke naznake ove vrste, konstatujući da se žanrovske odlike svuda ignorošu, pa se tradicionalna forma novele veoma malo neguje. Hajm je već na putu prema kratkoj priči, a njegova proza upravo pokazuje malo interesovanje za tradicionalne aspekte novele. Ekspresionizam nas je, stoga, jednom za svagda naterao da postavimo pitanje koncepta žanra i karakteristika pojedinih formi unutar njih.<sup>44</sup>

I pored formalne inovativnosti, jezik proze je manje inventivan od jezika poezije, pa je samo u malom broju slučajeva ekspresionistička proza dostigla vrhunske estetske kvalitete. Ono što je izgledalo najvrednije, iščezlo je posle 1918, da bi se istinski formalni kvaliteti ekspresionista pokazali tek posle 1945, u razvoju savremene literature. U najvećem broju primera, "postoji tragična podvojenost između piščeve namere i realizacije, odnosno između tradicionalne forme i revolucionarnog sadržaja".<sup>45</sup> Ekspresionizam, poput baroka i romantizma, ima za Dirika status prelazne epohe, a uspeo je da preživi zahvaljujući reputaciji Trakla, Benn, Hajma i Kafke. Osnovni razlog za ovakvu ocenu proze i pokreta u celini je njegova dualistička ideološka priroda, iz koje autor izvodi i zaključke o estetskoj vrednosti ekspresionizma. Ističući da "remek dela pripadaju periodima klasicizma",<sup>46</sup> Dirikova ocena implicira problematičan stav da ekspresionistički tekstovi nemaju stabilnost i harmoničnost klasičnih dela. Sasvim je, međutim, pogrešno upoređivati ove dve poetike, jer ćemo prema logičkom principu celina/deo, odnosno koherentno/inkoherentno tako uvek dolaziti do zaključka na štetu ekspresionizma, prevodeći ideološke stavove u estetske sudove.

Većina istraživača tako ipak konstatuje izvesno jedinstvo ekspresionističke proze, bez obzira na poetičke i stilske divergencije koje se pojedinačno mogu javiti. S druge strane, dok jedni u ekspresionističkoj prozi vide radikalne formalne inovacije (Zokel, Arnold, Šefer, Vieta i Kemper), drugi imaju rezervisano, pa čak i negativno mišljenje (Paulzen, Krul, Dirik). Svakako da ovim razlikama u oceni doprinose i drugačije metodološke pozicije pojedinih istraživača, koje se uglavnom zasnivaju na tematsko–idejnom pristupu, a manje obuhvataju i narativno–stilske i jezičke aspekte ekspresionističke proze, dakle morfološke odlike u užem smislu reči.

## 6. *Poetika kratkih proznih vrsta*

---

<sup>44</sup> Isto, str. 276.

<sup>45</sup> Isto, str. 278.

<sup>46</sup> Isto.

U radovima teoretičara XX veka ispitivanje formalnih i narativnih osobnosti kratkih prozних žanrova, posebno novele (Novelle)<sup>1</sup> i nešto kasnije kratke priče (Short Story, Kurzgeschishte ),<sup>2</sup> daje podsticajne rezultate i ujedno ukazuje na teškoće u njihovom konstituisanju kao jedinstvenih, distinktivnih prozних vrsta.<sup>3</sup> Ostavićemo za sada po strani pesmu u prozi i razmotriti žanrovske odlike novele i kratke priče, s posebnim osvrtom na crticu.

Konstruisanje modela tradicionalne novele kao vrste romanskog porekla (Bokačov *Dekameron*), uglavnom je sa manje ili više odstupanja utvrđen,<sup>4</sup> da bi kasnije, osobito tokom XIX veka, ova prozna vrsta stekla punu afirmaciju u redovima nemačkih autora (braća Šlegel, Gete, L. Tik, P. Hajze), zatim kod H. Džejmsa i drugih. U nemačkoj teoriji i istoriji književnosti postoji najveći broj studija posvećenih teorijskom definisanju novele, naročito njenom razgraničenju u odnosu na duže žanrove, kakvi su pripovetka (Erzählung) i roman (Roman). Romantičarska i realistička novela razlikuju se od Bokačove kako po dužini (mnoge od njih se približavaju pripoveci), tako i po strukturnim i narativnim osobnostima. Ona gubi konciznost i zaokruženost fabule, okvirnu priču i usredređuje se na drugačija tematska područja, najčešće na erotiku.<sup>5</sup>

Kada je reč o modernoj noveli, koja se u zapadnoevropskim književnostima pojavljuje poslednjih godina XIX veka,<sup>6</sup> problemi ne samo da se uvećavaju, već se često stiče utisak da osim globalnih naznaka o modernoj noveli ne postoje čvrsti, pouzdani pokazatelji. U tom smislu, moderna novelistička struktura najčešće se vezuje za delo A. P. Čehova, "koji je utro nove puteve i osnovao novu školu."<sup>7</sup> Međutim, svaki pokušaj definisanja pojedinog žanra u književnosti uvek podleže promeni, odnosno potrebi za novim definisanjem. To je, s jedne strane, povezano s opštim književnoistorijskim razvitkom nacionalne, a potom i opšte

<sup>1</sup> Analizi novele među prvima su se posvetili ruski formalisti V. Prop, B. Ejhenbaum, B. Tomaševski, V. Školovski, kao i semiotičari J. Lotman i B. Uspenski, a zatim i francuski strukturalisti R. Bart, C. Todorov, Ž. Ženet i Kl. Brenan.

<sup>2</sup> Kratka priča svestranije se ispituje tek posle drugog svetskog rata, kako kod samih pisaca, kao što su El. Bouen, H. L. Borhes, tako i kod teoretičara (Sh. O'Faolain, R. Kilchenmann, P. O. Gutmann, I. Reid, L. Marx, itd).

<sup>3</sup> Čak i oni autori koji se zalažu za "purističke" razlike između novele i kratke priče priznaju da je distinkciju teško odrediti, jer i jedan i drugi pojam mogu u sebe da uključe i onaj drugi. Up. Kod Ruth Kilchenmann, *Die Kurzgeschichte*, Stuttgart–Berlin, 1967, str. 16–17.

<sup>4</sup> Up. Ian Reid, *The Short Story*, Methuen, London–New York, 1977, str. 5–6.

<sup>5</sup> O književnoistorijskoj promeni tematike ovoga žanra kroz stilske formacije videti kod Huga Austa, *Novelle*, Metzler, Stuttgart, 1990, str. 52 i dalje.

<sup>6</sup> Gerald Gillespie, *Novella, Nouvelle, Short Novel – A Review of Terms*, *Neophilologus* II, April, 1967, str. 117–118 i July, 1967, str. 225–230.

<sup>7</sup> R. Koskimies, *Teorija novele, Dometi*, 1981, br. 11, str. 24–27.

književnosti u celini, a s druge strane je uslovljeno promenana u sistemu opštih proznih žanrova, kao i uticajima lirike i drame.

U eposi modernizma i avangarde ovo je osobito značajno pitanje. Autori, pa i pojedini teoretičari problematizuju tradicionalno shvatanje koje se odnosi na konstituisanje književnih vrsta. Oni čak sumnjaju da je čitaocu takvo znanje uopšte potrebno, da bi razumeo kako funkcioniše literatura. To je nužno povezano i sa očekivanjima čitalaca, sa njihovom "čitalačkom praksom", tj. čitalačkim odgovorima u odnosu na identifikovanje pojedinih modernih proznih vrsta. Osobito u literaturi XX stoleća posle 1945, dolazi do izvesne *neutralizacije* žanrovskih, pa i rodovskih konvencija. Ako izuzmemo primere većih epskih celina, kakvi su npr. romani Deblina, Džojsova, T. Mana, Prousta ili Dž. Dos Passosa, uočićemo tendenciju ka sažimanju i kratkoći pripovedanja. Stoga i moderni kratki roman može po obimu da bude dužine novele ili pripovetke.<sup>8</sup> S druge strane, u lirici se napušta kratkoća kao obeležje roda, pa autori stvaraju veće poetske celine, cikluse, poeme, pevanja, približavajući se neosetno epskoj, narativnoj strukturi teksta.<sup>9</sup> U tom specifičnom zračenju između žanrovsko-rodovskih konvencija proze, lirike i drame stoji novela, a posebno kratka priča, o kojoj će nešto kasnije biti više reči.

Danas postoji relativno veliki broj istorija i teorija novele, koje su rađene na osnovu korpusa italijanske, nemačke, francuske, engleske, američke i ruske književnosti. U njima uglavnom preovlađuju dva teorijska polazišta.

Prvo od njih jeste shvatanje da je razvoj novele kao vrste u nužnoj međuzavisnosti s razvojem dužih proznih žanrova, prvenstveno s romanom. Njeno generičko konstituisanje uslovljeno je stepenom duhovnog i književnoistorijskog razvitka, a s romanom je povezuje "isto iskustvo demitologizacije svijeta i sudbina pojedinca koji se sada shvaća kao historijski individuum, i koji upravo kao takav postaje relativna vrijednost književnog oblikovanja".<sup>10</sup> U tom kontekstu, ukazuje se na relacijske odnose prema sistemu književnih vrsta u svetskoj literaturi, kao i prema oblicima nefikcionalne literature (reportaži, publicistici), zatim eseju i usmenim vrstama (bajci i legendi), te baladi i drami.<sup>11</sup> Kada potom izlaže u vezi s promenama žanrovskih odlika novele, Milivoj Solar, npr. ističe da "varijacije u korišćenju obrazaca tada

<sup>8</sup> Za to postoje brojni primeri: Cankareva *Hiša Marije pomočnice*, većina ekspresionističkih kratkih romana, Kamijev *Stranac*, Andrićeva *Prokleta avlija*.

<sup>9</sup> Ovo je naročito uočljivo kod engleskih i američkih modernista T. S. Eliota, E. Paunda, V. B. Jajtisa, zatim kod P. Valerija, ali i kod Župančiča, R. Petrovića, G. Strniše, itd.

<sup>10</sup> M. Solar, *Teorija novele*, *Književna kritika*, XVI 1985, br. 5, str. 81.

<sup>11</sup> M. Solar, *Prolegomena teorija novele*, *Dometi*, 1981, br. 11, str. 15–16 i kod Mire Janković u *Općim naznakama novele*, str. 80–82.

idu do napuštanja obrazaca, ili pak do pokušaja da se postojeći obrazac samo obogati novim konvencijama”.<sup>12</sup>

U ovakvim stavovima može se nazreti autorovo uverenje o tradicionalnoj, *hijerarhijskoj* podeli proznih žanrova, gde centralno mesto pripada romanu, dok se na strukturne odlike novelističke vrste gleda s obzirom na izmene u poetici romana.<sup>13</sup> Pritom često ostaje otvoreno pitanje *ključnih razlika* između ”tradicionalnog” i ”modernog” pripovedanja u romanu, pitanje njihove narativne strukture, kao i preciznije određenje onih romaneskних odlika koje prepoznajemo u modernoj noveli. Obrnuti postupak od ”nižeg” ka ”višem” žanru, od kraćeg ka dužem obliku ne ispituje se, mada Solar konstatuje da novela može imati svoju samostalnost kao prozna vrsta, ali da takođe može postati i deo neke veće, najčešće romaneskne celine. Tako se i kratka priča uglavnom shvata kao podvrsta novele, dok se crtica dovodi u vezu s pesmom u prozi, ”mada je bolje ta dva žanra razlikovati”.<sup>14</sup>

Osim ovakvog gledišta, izvestan broj autora razume novelu kao specifičnu, distinktivnu narativnu vrstu, koja se od ostalih žanrova razlikuje pre svega po funkciji svojih konstrukcijskih načela.<sup>15</sup> Američka teoretičarka Džudit Lajbovic (Leibowitz) u svojoj knjizi *Narrative Purpose in the Novella* (1974), skreće pažnju da je generička distinkcija novele potrebna naročito u zemljama engleskog govornog područja, gde se ovaj termin uglavnom koristi za označavanje kratkog romana (Short Novel), a ujedno se ne pravi razlika između novele i kratke priče.

Njena teorija počiva na pretpostavci da svaki narativni oblik ima svoje vlastite metode razvoja, odnosno vlastiti način razvijanja ili oblikovanja fikcionalnog materijala.<sup>16</sup> Dosadašnji pristupi noveli uglavnom su se zasnivali na ispitivanju pojedinačnih tekstova, pa su se neki standardi devetnaestovekovne novele jednostavno prenosili na odlike moderne novele. Dž. Lajbovic dalje smatra da se određenom pripovedačkom žanru ne može pripisati nakakva posebna tehnika, već se mora analizirati njihova funkcija u kompoziciji teksta, dakle u specifičnom kontekstu upotrebe. Autorka zatim tumači karakteristične novele engleske, američke, francuske i nemačke književnosti, pokazujući da uprkos velikim razlikama u unutrašnjem estetičkom efektu, poseduju zajedničko svojstvo u narativnoj svrsi. To je dvostruki efekat intenziteta i ekspanzije (”the double effect of intensity with expansion”),<sup>17</sup> i u

<sup>12</sup> M. Solar, *Teorija novele*, str. 80.

<sup>13</sup> Isto, str. 79.

<sup>14</sup> Isto, str. 72–73.

<sup>15</sup> Judith Leibowitz, *Narrative Purpose in the Novella*, Mouton, Hague–Paris, 1974 i Mary Doyle Springer, *Form of the Modern Novella*, Chicago, 1975.

<sup>16</sup> J. Leibowitz, nav. delo, str. 12.

<sup>17</sup> Isto, str. 13–48 i 110–111.

vezi s tim tematski kompleks sa ponavljanjem strukture (lajtmotivi, paralelizmi, dvostruke metafore, narativna sugestija).

Ključno generičko obeležje novele sastoji se u načinu primene ovih postupaka. Teme koje su spolja vidljive, ne razvijaju se eksplicitno, putem zapleta (što je slučaj s romanom i pripovetkom), već implicitno, zadržavajući pritom uvek partikularni fokus naracije. Ovo znači da se pripovedanje odvija iz perspektive pojedinačkog lika, što je odlika kratke priče. Međutim, novela se od nje razlikuje po širini tematskih implikacija, povezanosti aspekata i većem stepenu variranja pojedinih motivsko–tematskih nizova.

Jedno od bitnih obeležja novele je i njena relativna kratkoća, što je takođe važno za kompozicioni lik ovoga žanra. Prema nekim autorima, broj reči u noveli kreće se između 20 000 i 30 000, a neki pominju čak i broj od 50 000 reči. Činjenica je da se prozni žanrovi ne mogu prosuđivati "aritmetičkim merilima", ali je izvesno, kako to zapaža Jan Rid (Reid), da u noveli, ako i u kratkoj priči, nisu poželjne preduge digresije, rasplinutost i veliki broj epizoda.<sup>18</sup>

U romanu se, pak, autor usredsređuje na poredak od nekoliko tema, koje se nalaze u međusobnom odnosu napetosti, komplementarnosti ili kontrasta, što zahteva i razvijanje niza peripetija, probleme usaglašavanja i razrešavanja tema. Zbog prisustva nekoliko "priča" odjednom, roman izaziva utisak difuzionosti (diffusiveness) i mogućnost raspleta bez ograničenja u dužini (za to je dobar primer Tolstojeva *Ana Karenjina*). Vizija autorovog totalnog iskustva u romanu je istražena ekstenzivno, polifono, uz kombinovanje različitih pripovedačkih pozicija. U noveli je, međutim, kako ističe Lajbovic, pojedinačno iskustvo istraženo *intenzivno*, iz unutrašnje perspektive, čak i onda kada novelu piše auktorijalni naarator (recimo Mannova *Smrt u Veneciji*).<sup>19</sup> Kratka priča podrazumeva totalno, univerzalno iskustvo, ali najčešće ograničava narativno polje, izoštravajući ga kroz specifični ugao pripovedanja, iz kojeg nastoji da pronađe pojedinačno rešenje.

Kombinovanjem tematskog kompleksa i ponavljanjem strukture produkuje se "jedinostveni opšti utisak", što zamamljiva teorijska polazišta Džudit Lajbovic zapravo vraća na staru Poovu formulaciju iz tekstova *Philosophy of Composition* i *Short Story*, a neki autori u njima prepoznaju i odjeke Džejslovog pojma "rich summary"<sup>20</sup>. Ipak, isticanjem narativne svrhe novelističkih postupaka, što je doprinos formalističke i strukturalističke teorije, autorica formuliše izvesne distinktivne narativne odlike ove vrste. Ona ih, međutim,

<sup>18</sup> Ian Reid, *The Short Story*, str. 46–50.

<sup>19</sup> Posebno je ubedljiva autoričina analiza tematskih kompleksa i njihovih značenjskih implikacija u Mannovoj noveli *Smrt u Veneciji*, str. 50–65.

<sup>20</sup> Up. ironičnu opasku H. Austa o "inovativnosti" teorije novele Dž.Lajbovic u *Novelle*, Stuttgart, 1990, str. 47.

ne posmatra žanrovski izolovano, već ih stalno poredi i promišlja zajedno s romanom i kratkom pričom. Na taj način, istovremeno, može se pratiti i neosetno pomeranje žanrovskih okvira modernih kratkih prozih vrsta i u sinhronijskoj i dijahronijskoj perpektivi.

U pogledu tipa pripovedanja, novela je upravo žanr u kome se sreću sve tri narativne situacije: auktorijalna ili transcedentna, "ja" forma i personalno pripovedanje. Od svih prozih žanrova, ovo je jedino generički svojstveno noveli. Ujedno, ta komponenta povezuje novelu i sa pripovetkom i romanom. Uz to, kod novele se javlja i okvirna priča, podvajanje naratorove figure, oblici doživljenog govora i unutrašnji monolog, solilokvij, psihonaracija, subjektivne i objektivne narativne informacije, itd.<sup>21</sup> Kada je reč o prostornim i vremenskim odnosima, novela takođe poznaje gotovo sve tipove karakteristične za roman, s izraženijim naglaskom na unutrašnjem, indirektnom oblikovanju vremena i prostora. To je povezano s njenim partikularnim narativnim fokusom, te je stoga približava kratkoj priči.

Ekspresionistički autori su koristili termin "Novelle" u podnaslovu svojih zbirki, npr Hajm, Benn, Deblin, Edšmid, čak i onda kada su ti tekstovi sasvim sigurno označavali otklon od novelističke strukture i orijentaciju ka kratkoj priči. Razlog tome delimično leži u činjenici da termin "Kurzgeschichte" (što je doslovni prevod s engleskog jezika), u Nemačkoj dugo vremena nije imao estetski, već komercijalni i pejorativni prizvuk,<sup>22</sup> podrazumevajući feljtonsku priču iz američkih časopisa. Termin novela implicirao je, dakle, i jedan svesno artistski odnos prema kratkoj prozi. On je, s druge strane, uključivao i tu mogućnost da se kratka priča shvati kao drugi pol novele, kao njena specifična podvrsta.

U ekspresionističkim novelama primetno je napuštanje fabule, tj. njena redukcija na pojedine motivske nizove, koji se zatim aktualizuju na način repeticije, narativne anticipacije, putem lajtmotiva ili paralelizma. Redukcija priče ima za posledicu svedenost naracije, odnosno posredovanje narativne teme putem dugog proznog postupka, a to je *deskripcija*. Ona za razvoj kratke priče i crtice ima presudan značaj, a usvojena je najverovatnije iz jednog "međužanra", iz pesme u prozi. Stoga se često stiče utisak nekakve pasivnosti i statičnosti pripovedanja, što je posledica posebne diskurzivne prakse autora koja je zasnovana na fantastici, grotesci ili alegoriji. U vezi s tim, i pripovedački glas ima drugačiju funkciju u oblikovanju narativnog diskursa: on ga češće predočava ili reflektuje, posredujući čitaocu njegove simboličke implikacije. Na taj način, autor utiče na "ekspresionizaciju" narativne

<sup>21</sup> Ove forme pripovedanja značajne su i za roman i za kratke prozne vrste, prvenstveno za novelu. Uporediti skalu narativnih odlika koje Susan S. Lanser povezuje s tačkom gledišta u *The Narrative Act – Point of View in Prose Fiction*, Princeton, 1981, str. 176–220.

<sup>22</sup> Leonie Marx, *Die deutsche Kurzgeschichte*, Metzler, Stuttgart, 1985, str. 8.

strukture, ističući afektivnu i etičku vrednost objekata iz pojavnosti, iz pozicije svog unutarnjeg stava, osećanja ili vizije.

U pogledu kratke priče, koja je za poslednjih stotinu pedeset godina postala jedan od vodećih žanrova u nekoliko zemalja,<sup>23</sup> stvari stoje još neodređenije. Ovo je delimično posledica specifičnog pojmovnog opsega koji termin "Short Story" ima u angloameričkoj kritici. On je, zapravo, jedan alternativni termin, sposoban da obuhvati i novelu, pa čak i pripovetku. U kritici engleskog govornog područja ovaj termin počinje da se koristi od osamdesetih godina prošloga veka, u opoziciji prema pojmu "Tale" (priča, pripovest, pripovetka), koja vodi poreklo od usmenih vrsta, ekstenzivnija je u pripovedanju i često fantastičnog karaktera.

Nemačka upotreba ovoga termina ograničena je samo na tekstove od nekoliko stranica, s obaveznom distinkcijom u odnosu na novelu, naročito u pogledu njene dužine. Prema mišljenju Jana Rida, ovakav teorijski purizam nemačkih istraživača, koji se po svaku cenu trude da naprave preciznu generičku distinkciju između novele i kratke priče je izlišan, jer većina na kraju zaključuje da je ove dve vrste nemoguće posmatrati izolovano. Stoga ovaj autor smatra da su "kratka priča i novela relativne, čak simbiotičke kategorije, koje dele prostor kao komponente u totalnom sistemu književnosti, i s vremena na vreme podležu mutacijama"<sup>24</sup> Zbog toga Rid kratku priču naziva "protejskim žanrom", a Rut Kilhenman(Kilshenmann)"kameleonskom", odnosno mešovitom proznom vrstom.

Kako nas obaveštava Leoni Marks, u nemačkoj književnosti se termin "Kurzgeschichte" pojavljuje 1886. godine, i podrazumeva kraću novelu – noveletu, i skicu (Skizze), verovatno po ugledu na američkog pisca V. Irvinga i njegov termin *sketch*.<sup>25</sup> 1895. godine se ovaj termin čak navodi i u podnaslovu jedne zbirke kratke proze, da bi se posle 1910. ustalilo u člancima, antologijama, istorijama književnosti i leksikonima.

Prepoznatljiv narativni princip kratke priče je njena *kratkoća*, iz čega proizilazi njen karakterističan stuktorni tip. Nije stoga, sasvim neumesno nastojanje nemačkih teoretičara da naprave distinkciju između novele i kratke priče, odnosno ostalih kratkih proznih žanrova, kao što su anegdota, skica, jednostavne prozne forme, itd. Obim kratke priče ne bi trebalo da pređe 3 000 reči, dok se kod nekih autora pominje brojka od samo pet stotina reči.<sup>26</sup> U svakom slučaju, evidentno je da novela može da bude bar desetinu, ako ne i više desetina puta

<sup>23</sup> Ian Reid, nav. delo, str. 1–2.

<sup>24</sup> Isto, str. 14.

<sup>25</sup> L. Marx, nav. delo, str. 3.

<sup>26</sup> Isto, str. 60–61.

veća od kratke priče, dok ova može imati svega nekoliko štampanih redova (npr. pojedine Kafkine ili Borhesove kratke priče). Ta okolnost ponajviše utiče na specifičnost njene morfološke i narativne strukture kao karakterističnog epskog proznog žanra. To međutim, ne znači da svaki kratki, fragmentarni tekst možemo nazvati kratkom pričom, već ona mora da ostavlja utisak "imaginativno–kohezivne celine."<sup>27</sup>

Što se tiče njenog istorijata, većina autora smatra da je kratka priča suštinska romantičarska forma, koja se svojom subjektivnošću, fantazijom i poetičnošću približava lirici. Stoga R. Kilhenman vidi začetke ovoga žanra ne kod E. A. Poa, kako se to uobičajeno ističe, već kod E. T. A. Hofmana u njegovim "arabeskama" pod naslovom *Fantasiestücke in Callot's Manier* (1816). U ovom tekstu sreću se svi elementi moderne kratke priče: diskontinuirano pripovedanje i odsustvo fabule, motivi dvojnika, ogledala, apstraktnost vremena i prostora, kao i produkcija jezičke stvarnosti koja se doima kao fantastični diskurs, zatim otvorenost završetka, itd.<sup>28</sup>

Iako se u nekim zapažanjima možemo složiti s auzorkom knjige, Hofmanovi tekstovi, čini se, pre predstavljaju anticipaciju modernog pripovedanja uopšte, nego obrazac moderne kratke priče. Potpuni otkolon od mimetičke narativne forme, brisanje granica između rodova (Hofman koristi dramski dijalog, lirsku pesmu, motivaciju pronađenog rukopisa i okvirnu priču sa intradiegetičkim naratorom),<sup>29</sup> sreću se upravo kod ekspresionističkih autora. Metatekstualnu komponentu pisma kao i svesno ukazivanje na artificijelnost narativnog sveta nalazimo i kod velikog broja postmodernističkih pisaca.

Ako E. A. Poa možemo označiti kao začetnika moderne novele, pa tek po nekim tekstovima i kratke priče, izvesno je da francuski autor Gi de Mopasan utemeljuje ovaj žanr u svojim *Contes phantastiques*, koje su nastale između 1875. i 1890. godine.<sup>30</sup> Ovaj pisac koristi maksimalnu redukciju fabule i usredsređuje se na neki značajni momenat, na neku instancu percepcije koja menja sudbinu glavnog lika, a samim tim i tok pripovedanja, što ima i značenjske implikacije ovakovog preokreta (epifanija). Striktna unutrašnja perspektiva u razvijanju motivskih anticipacija, funkcionalni dijalozi, otvorenost i simboličnost kraja priče, upravo odgovaraju shvatanju kratke priče, koju Kilhenman uglavnom gradi na primeru Džojsove zbirke *Dubliners* (1912).<sup>31</sup>

<sup>27</sup> I. Reid, str. 4.

<sup>28</sup> R. Kilchenmann, nav. delo, str. 31–33.

<sup>29</sup> Termin je Ženetov i označava pripovedački glas koji priču posreduje, odnosno pripoveda nekom drugom liku, u *Discours du recit, Figures III*, Seul, Paris, 1983 (1972), str. 183–267.

<sup>30</sup> Up. Guy de Maupassant, *Contes fantastiques complets*, prir. Anne Richter, Marabout, 1988, posebno priče *Sur l'eau, La peur, La morte*, obe verzije *Le Horla*.

<sup>31</sup> R. Kilchenmann, nav. delo, str. 113.



S obzirom na to da se u kratkoj priči najčešće tematizuje svakodnevno iskustvo, ali iz nekog specifičnog, kriznog ugla za pojedinca, ona često može da proizvede fantastičko odstupanje od logike vlastitoga diskursa. Stoga su Poovi kriterijumi, kao što su "jedinstvo utiska" i "simetrija plana naracije"<sup>32</sup> nepouzdana kriterijumi, jer ne pokrivaju veliki broj tekstova, kod kojih je naglasak baš na suprotnim efektima. Kratka priča ne sme imati monohromatski ton, već mora postojati čitava skala varijacija, koje se predočavaju čitaocu putem sažimanja, koncentracije i ograničavanjem naracije.

Zbog toga je u kratkoj priči isključen auktorijalni, sveznajući pripovedač, pa se u organizaciji diskursa može javiti "Ich" forma, personalno ili neutralno pripovedanje, kao i mogućnost ironizacije transcendentnog naratora.<sup>33</sup> Kod pripovedača ekspresionističke kratke priče narator je najčešće glavni, a ujedno i jedini njen lik. On unapred polazi od određenih iskaza tipa "Ja znam, Video sam, Shvatio sam da...", čime se ukazuje na određenu inicijalnu poziciju, a potom i na promenu unutar *naratorske svesti*, odnosno njegovog *znanja*. Nivo i kvalitet samospoznaje se kod pisaca našega veka uglavnom povezuje s fenomenom pisanja, kao jedinom autentičnom ljudskom egzistencijom, odnosno kao mogućnost za transpoziciju i odlaganje ljudskog života, pa čak i smrti. Napetost između "doživljajnog ja" (erlebte Ich) i "pripovedačkog ja" (erzählte Ich)<sup>34</sup>, stalno varira u naglasku između jednog i drugog modusa, što utiče na proces čitačeve percepcije teksta. Tako se podvojenost između pisanja i psihološke stvarnosti naratora pojavljuje kao tema kratke priče, kao osnovni nosilac kompozicionog postupka, u kome se obe ove figure prožimaju, tvoreći prozni palimpsest i metaforičko prosijavanje jezika.

U pogledu vremena i prostora, kratka priča pokazuje čitavu skalu mogućnosti metaforičkog označavanja ovih aspekata. Oni su obično dati u nejasnim konturama, a ako su naglašeni, mogu da se prošire asocijativnim putem, preko retrospekcije, anticipacije, simultanog izlaganja, vizija ili snova.<sup>35</sup> Naslov kratke priče najčešće odmah ukazuje na njenu temu, da bi od stepena njegove sugestivnosti zavisio i konačni smisao teksta. Najfunkcionalniji su tzv. problematični, provokativni i simbolični naslovi,<sup>36</sup> koji kod čitaoca odmah izazivaju utisak radoznalosti i čuđenje, ali i spremnost da se preda vlastitoj "story of reading". U tom smislu, već od naslova i prve rečenice, događaj u kratkoj priči počinje da se

<sup>32</sup> I. Reid, nav. delo, str. 64–65.

<sup>33</sup> Up. L. Marx, nav. delo, str. 73–76.

<sup>34</sup> U svojoj knjizi *Theorie des Erzählens*, Franz Stanzl govori o egzistencijalnoj uslovljenosti pripovedača u "Ich" formi, odnosno njegovoj "telesnosti" (Ich mit Leib), kao delu njegove egzistencije, po čemu se razlikuje od auktorijalnog pripovedača, čije je prisustvo konvencionalno i uzrokovano estetskim razlozima., str. 124–125.

<sup>35</sup> L. Marx, nav. delo, str. 64–65.

<sup>36</sup> Isto, str. 66.

razvija, stvarajući tenziju koja se produžava do poslednje rečenice, ne pružajući čitaocu emocionalno olakšanje i rešenje raspleta. Fragmentarno, diskontinuirano oblikovanje kratke priče potcrtava egzistencijalnu situaciju likova, koji najčešće nisu u stanju da je promene. Stoga se nezaključenost kraja javlja kao posledica stalnog pokušaja da se izolovani lik uključi u socijalne odnose.<sup>37</sup> Tako se smisao porekla i određenja ovakvih likova obično nalaze izvan samog narativnog pogleda, povezan je sa zagonetkom početka i kraja bivanja, pa R. Kilchenmann govori da su "forma, struktura i jezik kratke priče kao postupci prikazivanja doživljajnog uvek više od pukoga izraza".<sup>38</sup>

Zbog ukazivanja na egzistencijalne arhetipske situacije likova, ekonomije stila i naracije, mnoge dvadesetovekovne kratke priče imaju kvalitet parabole, ali bez moralne tendencije osobene za ovu vrstu. S druge strane, ovo svojstvo povezuje i kratku piču s crticom, odnosno s pesmom u prozi. U oba žanra naglasak je na osvetljavanju kriznih duševnih ili etičkih momenata, te na jezičkom oblikovanju teksta. Stoga se u kratkoj priči mogu prepoznati obrasci jednostavnih proznih oblika, a pre svega mita, kao najuniverzalnije narativne forme ljudskog iskustva.<sup>39</sup> U pogledu odnosa s drugim kratkim proznim žanrovima, kratka priča deli neke odlike novele, anegdote, kalendarske priče, skice/crtice i pesme u prozi. Kod anegdote je bitna unutrašnja istinitost likova, kao i jasna, često humorna poenta.<sup>40</sup> Dok anegdota i kratka priča imaju strukturnu poentu, kalendarska priča, čiji je cilj da zabavi i pouči, uglavnom koristi stilsko–retoričku poentu u širem smislu reči.

Bitan aspekt kratke priče jeste njen odnos prema crtici (Skizze, sketch). U nemačkoj kritici ova dva termina su se dugo koristila sinonimno, mada je između njih potrebno napraviti razliku. Prema J. Ridu, inicijalna razlika sastoji se između pisanja o stanjima (conditions) i o događajima (events). Crtica je zato pretežno deskriptivnog karaktera, dok kratka priča sledi liniju događanja, radnje. Kod skice su subjektu pridodate pridevske, atributivne odredbe, a u kratkoj priči on je definisan glagolima. Stoga je osnovno svojstvo crtice njena statičnost, iako se i ovde može zapaziti pomak ka narativnoj dimanziji.<sup>41</sup> Veza između ova dva žanra ogleda se i u efektu oblikovanja atmosfere, lirskog štimunga, što se ispoljava u metaforičkoj i ritničkoj koncentraciji jezika.<sup>42</sup> Ipak, ovo su samo uslovne razlike, jer je deskripcija prisutna i kao formativno načelo moderne kratke priče, ali i pesme u prozi. Sva ova tri žanra mogu da stoje samostalno, poput novele, ali mogu biti i polazište za

<sup>37</sup> I. Reid, nav. delo, str. 67–70.

<sup>38</sup> R. Kilchenmann, nav. delo, str. 194.

<sup>39</sup> Up. Mirjana Popović–Radović, *O kratkoj priči*, *Književna kritika*, 1979, br. 2, str. 18–21.

<sup>40</sup> L. Marx, str. 84–85; R. Kilchenmann, str. 17; I. Reid, str. 30–32.

<sup>41</sup> I. Reid, str. 32.

<sup>42</sup> L. Marx, str. 88.

obuhvatanje prozne forme. Zato o njihovom razvoju može da se govori sa pretpoetskog stanovišta, s tendencijom ka slobodnom stihu, ili prema postpoetskom aspektu, s težnjom ka razvoju kraćih i dužih prozних formi.<sup>43</sup>

Zbog toga je neophodno razmotriti pesmu u prozi i njenu specifičnu, ambivalentnu žanrovsku strukturu. U Bodlerovim *Petits Poèmes en Prose* (1869), razvija se, izgleda, istovremeno poetska i prozna rodovska figura, koja posebno preko Remboovih *Illumination* (1886) i Malarmeovih *Pages* (1891), daje ovoj formi naročito obeležje. Pesa u prozi nastaje istovremeno s onom lirikom koja će važiti kao "paradigma moderne poezije", u svojoj težnji da proširi i pomeri granične oblasti konstituisanja teksta. Stoga u modernoj pesmi i prozi *deskripcija* ima osnovnu funkciju u organizaciji diskursa, čime se približava postsimboličkoj, depersonalizovanoj poeziji XX veka.<sup>44</sup> Postupak deskripcije pojavljuje se i u vezi sa antimimetičkim principom predstavljanja, sa ukidanjem estetske referencijalnosti i sa težnjom za estetskom i formalnom autonomijom teksta.<sup>45</sup> Za razliku od nje, u devetnaestovekovnoj pesmi u prozi realističkog razdoblja dominira narativni postupak i anegdotski karakter teksta, često praćen tendencioznom poentom.<sup>46</sup>

Kao specifični prozni žanr s pesničkim osobenostima, pesma u prozi ima svoju "matičnu zemlju" nastanka, Francusku, gde su se autori od romantizma do današnjih dana ogledali s uspehom u ovoj formi. U francuskoj književnosti pesma u prozi ima i najdužu tradiciju i najdalekosežniji uticaj na docniji razvoj prozних i poetskih vrsta.<sup>47</sup> U zemljama drugih govornih područja, ona dominira tek u pojedinim razdobljima, pa predstavlja nešto slično privremenom eksperimentu, bez većeg uticaja na kasnija književna zbivanja.<sup>48</sup>

Bodlerove pesme u prozi postaju važeći model za budućnost: sam autor je sanjao o takvoj pesničkoj prozi koja bi bila muzikalna bez ritma i rime, prilagodljiva lirskim pokretima duše, nabojima snova i svesti. Međutim, njegove pesme u prozi još uvek ne ispunjavaju ideju o "pèsie pure", jer su mnoge anegdotskog karaktera, a neke od njih se čak približavaju kratkim pričama.<sup>49</sup> Očigledno je da su francuski simbolisti videli pesmu u prozi kao mogućnost da istovremeno reformišu i poeziju u pravcu slobodnog stiha, ali i prozu (npr.

<sup>43</sup> Clive Scott, "The Prose Poem and Free Verse", *Modernism*, 1976, str. 349–368.

<sup>44</sup> Up. S. P. Jones, "From Poetic Prose to Prose-Poem", *The Background to Modern French Poetry*, Oxford–London, 1951, str. 93–109.

<sup>45</sup> Dieter Ingenschau, *Poesie des deskriptiven, Lyrik und Malerei der Avantgarde*, Hrsg. Von R. Warning und W. Wehle, UTB, München, 1982, str. 212.

<sup>46</sup> Up. naš tekst *Oblici pesme u prozi u jugoslovenskim književnostima modernizma*, str. 14.

<sup>47</sup> Najobimniju analizu pesme u prozi u francuskoj literaturi dala je Sussane Bernard u knjizi *Le Poem en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris 1959.

<sup>48</sup> Walter Helmut Fritz, *Möglichkeiten des Prosagedicht, Klasse der Literatur*, Mainz, 1970, br. 2. str. 1–13.

<sup>49</sup> S. P. Jones, *From Poetic Prose to Prose-Poem*, str. 98.

Hismansova romaneskna proza *Protiv struje*). Time su nastojali da izbegnu analitičko rastezanje (dužinu) i ponavljanje u opisivanju i naraciji, što je karakteristično za tradicionalno pripovedanje.

Odlučujuću ulogu za shvatanje pesme u prozi predstavlja Malarmeovo tumačenje slobodnog stiha. Prednost ove forme pesnik vidi u izdvajanju pojedinih reči ili grupa reči koje stoje naporedo, čime se usporava ili ubrzava njihova percepcija. Ona je, stoga, uslovljena simultanim pogledom na stranicu teksta, pa se on doživljava kao jedinstvena celina.<sup>50</sup> Ovde se, razumljivo, sasvim izbegava naracija, sve je zgusnuto, koncentrisano i podređeno ideji, odnosno sugestiji teme. Malarmeov cilj bio je da ujedini izražajne mogućnosti slobodnog stiha i pesme u prozi, što bi odgovaralo postupku orkestracije i tekst približavalo muzičkoj simfoniji.<sup>51</sup> Novo tumačenje pesme u prozi dao je francuski nadrealista Maks Žakob (Jacob) u predgovoru svojim tekstovima *Cornet à dés* (1916/17). Autor ovaj žanr određuje kao "konstruisani objekat" (object construit), kao verbalni kolaž koji je zapravo negacija svake deskripcije, jer se od određenog predmetnog sveta krećemo ka spoljašnjem prostoru jezičke stvarnosti.<sup>52</sup>

Veći broj teoretičara koji su se bavili problemom pesme u prozi, uglavnom su isticali njenu generičku povezanost sa poezijom,<sup>53</sup> a manje s prozom, iako je ona sasvim sigurno prozni žanr. Njena osnovna jedinica iskaza je rečenica, a ne stih. Principi poetskog i proznog jezika stoje kod pesme u prozi u komplikovanoj dijalektičkoj povezanosti. S obzirom na njenu izrazitu kratkoću (najviše stranica do dve), na odsustvo stiha i rime, te slobodnu jezičku organizaciju, pesma u prozi zahteva stabilniju formalnu protivtežu, nego u slučaju ostalih proznih vrsta.<sup>54</sup> Lajtmotivska ponavljanja, refreni i sintaksički paralelizmi uspostavljaju unutrašnju korespondenciju kroz redukciju jezičkog materijala, a inverzije, elipse i oksimoroni nisu tako česti kao u poeziji. Sintagmatska povezanost svih elemenata ovde se pojavljuje kao dominantni kohezivni princip, pa je zato red reči kao i u poeziji strogo određen, i ne može se lako menjati. Kod pesme u prozi ne postoji mogućnost za razvijanje naracije,<sup>55</sup> jer je ona "Denkerzählungen", odnosno "eine Fabel der Reflexion", koja uprkos tome razvija jednu novu diskurzivnu formaciju i razlikuje se od lirskog subjekta. Kod crtice se, međutim,

<sup>50</sup> Isto, str. 103.

<sup>51</sup> Malarmeovi poetički zahtevi za muzikalizacijom jezičke forme postaće naročito aktuelni u razvoju modernog romana (R. Rolan, A. Haksli, M. Prust, T. Man, itd.).

<sup>52</sup> D. Ingenschau, *Poesie des deskriptiven*, str. 229.

<sup>53</sup> Michael Riffaterre, "The Semiotic of a Genre: The Prose poem", *Semiotics Of Poetry*, Bloomington/London, 1978, str. 116–124, gde autor ovu vrstu karakteriše kao matricu s dvostrukom funkcijom značenja i formalnih konstanti.

<sup>54</sup> Up. Ulrich Fülleborn, *Deutsche Prosagedichte des 20. Jahrhunderts*, München, 1976, str. 24.

<sup>55</sup> L. Rohner, *Theorie des Kurzgeschichtes*, München, 1976, str. 188.

jezički elementi nižu paradigmatički (asocijativno), tako da postoji mogućnost za razvijanje "priče" u vremenu i prostoru.

Već je konstatovano da se i deskripcija i naracija mogu pojaviti kao oblikotvorni postupci pesme u prozi, odnosno crtice i kratke priče. Njihova razlika uslovljena je narativnom, funkcionalnom svrhom postojećih prosede, a obzirom na poziciju pripovedačkog glasa u tekstu. Ove strukturalne osobenosti u isto vreme utiču i na formiranje semantičkog horizonta pesme u prozi, odnosno kratke priče. U strukturi pesme u prozi narator/narativni glas je nedovoljno individualizovan, transponovan u jezičku figuru ili instancu teksta. Njegova pozicija je metaforička, pa funkcioniše kao element preko kojeg se čitaocu najčešće projektuje izvesna sugestija, emocionalna naznaka ili "ideja". U skladu s tim, svrha deskripcije i naracije ne sastoji se kod pesme u prozi u pojmu "tellability",<sup>56</sup> u smislu posredovanja priče i njenom saopštavanju, već pre svega u ravni *aluzivnosti*, kao upućivanje na novi receptivni i diskurzivni univerzum.<sup>57</sup>

Kod kratke priče i crtice, naratorska svest poseduje veći stepen raščlanjenosti, što joj omogućava pomeranje "događaja" u vremenu i prostoru, a samim tim i veći narativni potencijal teksta. Tako se inicijalna pozicija pripovedanja uvek fokusira na jedan trenutak opažanja, pa se intapersonalni doživljaj prostora ograničava tokom čitavog pripovedanja, ili se može proširiti asocijativnim putem. Doživljaj vremena u kratkoj priči najčešće je simultan s činom naracije, ili je retrospektivan, aposterioran, a može da se odvija i između, odnosno za vreme naracije.<sup>58</sup> U pesmi u prozi češća je, međutim, i upotreba anteriorne naracije, gde se ona odvija pre nego što su "događaji" započeli, pa stoga često dobija karakter profetskog kazivanja, što je povezuje s lirikom i monološkim dramskim formama.

Pesma u prozi utiče na problematizaciju dihotomije između poezije i proze, jer zahvaljujući svojoj poliperspektivnosti može u različitim kontekstima imati i različitu funkciju. Primer za to su, recimo, Prustovi romani, Cankarevi tekstovi, proza Rastka Petrovića i Miloša Crnjanskog, mozaičko–fragmentarni karakter Andrićevih ranih zbirki *Ex ponto*, i *Nemiri*. Stoga je u razmišljanjima francuskih simbolista ovom žanru dat i poseban

---

<sup>56</sup> Termin srećemo kod Mary Louise Pratt u *Toward a Speech Act – Theory of Literary Discourse*, Indiana Univ. Press, Bloomington–London, 1977, m čime autorka naglašava posebnu funkciju književnih tekstova označenih kao "Display texts".

<sup>57</sup> D. Ingenshau na kraju svoje studije zaključuje da je forma diskursa kod pesme u prozi određena s tri uslova: 1) depragmatizacijom, čime se postiže dekonstrukcija žanrovski paradigmatičnih pravila, 2) depoetizacijom, što znači odbacivanje poetsko–retoričkih konvencija i 3) repoetizacijom, što podrazumeva svrstavanje u novi poetski i receptivni diskurs univerzum, str. 234.

<sup>58</sup> Up. temporalne perpektive pripovedanja kod S. Lanser u *Narrative Act*, Princeton, 1981, str. 198–200.

odnos prema čitaocu, od kojeg se očekuje kreativna uloga jednaka piščevoj, u smislu spiritualne saradnje dva uzvišena duha okrenuta univerzumu.<sup>59</sup>

Ekspresionisti često koriste pesmu u prozi. U nemačkoj knjijževnosti njeni rodonačelnici su Peter Altenberg (*Wie ich sehe*, 1896), Hugo fon Hofmanstal (tekstovi između 1892. i 1898/99.), R. M. Rilke (*Drei Gedichte in Prosa*, 1905),<sup>60</sup> a zatim i većina ekspresionističkih pisaca. Granice između kratkih proznih vrsta su, kako je utvrđeno, nestabilne i nesvodive na naše uobičajene žanrovske predstave. Često i duže forme, koje autori ekspresionizma nazivaju romanima, izazivaju utisak na koji je čitalac navikao u lirici, drami, bajci, basni ili eseju (najbolji primer za to je Ajnštajnov *Bebiken*). Zato ćemo u sledećem poglavlju pokušati da artikulišemo jedan opšti model ekspresionističkog proznog teksta, koji može funkcionisati bez obzira na strogo razgraničenje između kratkih i dužih proznih vrsta.

## 7. Ka modelu ekspresionističkog proznog teksta

(Kriterijumi za njegovo određenje)

### 1. Poetološko–idejni aspekti

Civilizacijska kriza druge decenije XX veka ogleda se kod ekspresionističkih pisaca na tri nivoa:<sup>1</sup> na egzistencijalnom, socijalnom i na estetičkom planu. Ova tri aspekta međusobno su povezana, uslovljavaju njihov ukupni pogled na svet i pritom stvaraju specifičnu značenjsku napetost ekspresionističkog proznog teksta.

a) Egzistencijalna problematika podrazumeva novo otkriće sopstvenoga ”ja”, subjekta stvaranja, koje je impresionizmu bilo prigušeno i potisnuto, u ime formalnih i artistskih razloga. Prema pisanju Ludviga Markuzea iz 1924. godine, ovo je značilo ”protest protiv uništenja ja-jezgra. Ekspresionizam je jedna teza i jedan imperativ : postoji ja! Moramo

<sup>59</sup> Stefan Nienhaus, *Das Prosagedicht im Wien der Jahrhundertwende – Altenberg –Hoffmansthal –Polgar*, Berlin–New York, 1986, 22.

<sup>60</sup> Isto, str. 22–24.

<sup>1</sup> A. P. Dierick, *German Expressionist Prose*, Toronto, 1987, str. 21–22.

predstaviti ja! Čovek ne treba da izražava samo svoje utiske već i da predstavi svoju egzistenciju”.<sup>2</sup> Kao što je naglašeno u prethodnom, uvodnom poglavlju, već u literaturi moderne dolazi do krize subjekta kao celovitog entiteta, koji je uslovljen logičkim i psihološkim zakonitostima. Subjektivizam simbolista i dekadencija više na počiva na ”čvrstoj” i jedinstvenoj ličnosti, odnosno na harmoničnom doživljavanju individuuma. Modernističko ”ja” podvojeno je iznutra, nagriženo protivrečnim, antinomičnim osećanjima, kao što su strah, samoća ili smrt, odnosno ljubav, čežnja, nada, volja. Stvarnost se stoga više ne poima u svom totalitetu, već samo parcijalno i fragmentarno, u obliku pojedinih suštinskih elemenata. Ali dok je u prethodnoj eposi proces destabilizacije i dezintegracije subjekta tek započeo, u periodu ekspresionizma on rezultira njegovom konačnom disocijacijom, kako su pokazali Vieta i Kemper. Ekspresionistički subjekt približava se granicama spoznaje, projektujući svoju rasepljenost na empirijske odnose. Gubljenje stvaralačkog ”ja” izaziva potrebu za njegovim novim konstituisanjem, a fragmenti realiteta konstruisu se tako u svesti ekspresionističkih pisaca kao novi svet. On stoga predstavlja drugi, viši univerzum, koji je reinkarniran prema načelima stvaralačke imaginacije i vizije.

Destabilizacija subjekta i disperzija objekta/realiteta poklapaju se u svojim graničnim tačkama, i apstrahuju u kreativnom duhu. Otuda Ajnštajnova izreka da je ”svet sredstvo mišljenja”. Ali, svet se može samo intuitivno naslutiti, a izgubljeni red stvari tek delimično rekonstruisati, jer ekspresionistički doživljaj ne može u celini pokriti stvarnost. Realnost je uvek ujedno prisutna (evocirana, re-kreirana) i odsutna (okrnjena, fragmentarna) u svesti pisca, pošto nedostaje suštinski kohezivni, metafizički princip. Zbog toga, ekspresionisti teže logici *supplémta*<sup>3</sup> (dopune), odnosno konstrukciji realiteta, koji se ostvaruje jedino u jeziku. On je medij sposoban da realizuje oba dijalektička načela, prisutnost i odsutnost logosa, prosijavajući tako polivalentno značenje teksta.

Izlaz iz unutrašnje podvojenosti ekspresionistički subjekt ispoljava na različite načine. Moguća je potpuna izolacija, otuđenje koje ide do totalnoga samootuđenja, u kojem ekspresionistički subjekt/junak gotovo vegetira, registrujući pasivno sebe i svet. Junak Kafkinog *Procesa* gubi perceptivnu moć i kreće se u lavirintu iluzija, priviđenja i obmana, postajući na kraju žrtva sopstvene nemoći da se odupre delovanju zastrašujućih znakova. Benov junak doktor Rene u noveli *Der Geburtstag (Rodjendan)* doživljava vlastiti subjekt kao

<sup>2</sup> Karl Otten, *Ego und Eros*, Stuttgart, 1963, str. 548.

<sup>3</sup> Odnos između govora i pisanja Žak Derida promišlja kroz strukturu koja se nalazi u brojnim tekstovima, koristeći termin Žan Žak Rusoa ”supplement”, pa pisanje kao ”sistematsku igru razlika” naziva i ”logikom dopune”. Ovaj pojam ima dva značenja: podrazumeva dodatak nečemu što iznutra dopunjuje jezički znak, a ujedno otkriva i trag, prazninu onoga što treba da bude dopunjeno. Up. kod J. Cullera, *On Deconstruction*, Cornell University Press, Ithaca–New York, 1982, str. 95–110.

entitet redukovan na pojedine faktografske činjenice: godine starosti, zanimanje, mesto stanovanja. Ova nesigurnost ide dotle, da Rene sumnja čak i u vlastito ime, pa neprestano sebi postavlja pitanja, koja bi ga uverila u postojanje identiteta: "Kako mu je ime? Verf. Kako se uopšte zove? Verf Rene. Šta je on? Lekar u javnoj kući" (1970, 196).

Ovakva pozicija često vodi u ludilo, koje je motivisano metafizičkim strahom od uništenja. Ono se često ispoljava u vidu agresivne, destruktivne ili samodestruktivne reakcije, koja je uperena protiv društvene hipokrizije i izvitoperenosti. Tipičan primer za ovakav odnos prema svetu je Hajmova novela *Der Irre (Ludak)*, u kojoj duševni bolesnik na putu od bolnice do kuće masakrira dvoje dece i ubija ženu u robnoj kući. Pritom, sadistički uživa u ubijanju, dok na kraju ne doživi neku vrstu očišćenja. U trenutku kada biva pogođen, ludak ima viziju lêta i uzdizanja u nebo, oslobađajući se prisilnog života na zemlji: "I dok je krv curila iz rane, osećao je kao da tone u dubinu, sve dublje, lagan kao paperje" (1970, 155). Takođe, u pojedinim tekstovima junake prati opsesivno osećanje iracionalne krivice, što je slučaj u možda najpoznatijoj Döblinovoju noveli *Die Ermödung einer Butterblume* (Ubistvo jednog maslačka). Duševno zaostali vojnik Mihael Fišer opsednut je idejom da je "ubio" jedan cvet-maslačak, dok se na povratku iz rata, odmarao na livadi. Osećaj kako mu se bela krv sliva niz vrat neprestano ga proganja, dok ga konačno psihički ne slomije i ne dovede do tragičnog kraja.

b) U ekspresionističkim proznim tekstovima uočava se niz eksplicitnih stavova koji imaju karakter antigradanske ideologije, pa stoga pripadaju socijalnom kôdu ekspresionističke poetike. Simbolisti i dekadenti kritikuju društvo kao simbol prevlasti materijalističkog i pozitivističkog načina mišljenja, ističući vrednost "unutrašnjeg ja" i duševnih sadržaja (Vajld, Malarme). Kod ekspresionista se ovo prvenstveno ispoljava kao revolt u odnosu na postojeće društvene, pa i civilizacijske norme. Zbog toga njihova osuda društva počiva na osporavanju svake *autoritativnosti*, odnosno svih onih instanci na kojima funkcionišu socijalni red i moć. Ova pobuna, se najpre, odnosi na državu i vladajuću klasu kapitalista, zatim obuhvata kritiku porodičnih odnosa (u prvom redu odnos otac-sin), bračnih odnosa (muž-žena), religije (crkva) i konačno na osudu rata. Takođe su na udaru institucije koje uništavaju pojedinca, a funkcionišu represivno, ponižavajući ljudsko biće (npr. zatvor, ludnica, javna kuća). Zbog toga dolazi do ekspresionističkog otuđenja, kao posledica totalne nemogućnosti integracije između subjekta i društva.

Implicitna kritika svih onih instanci na kojima počiva neumoljivi logos, svakako je najprisutnija u Kafkinim romanima *Proces* i *Zamak*, kao i u novelama *Preobražaj* i *Presuda*.



U tekstu Alberta Erenštajna *Tubutsch* (*Tubuč*) glavni junak i pripovedač, minimalizuje ljudski život u građanskom svetu do te mere, da ga svodi samo na najosnovnije potrebe: "Život. Kakva velika reč! Zamišljam život kao kelnericu koja pita šta bih naručio uz kobasice : senf, hren ili krastavce..." (1970, 98). Kritika buržoških odnosa ogleda se posredno i prikazivanju naglašeno prevertirane erotike. U priči Karla Ajnštajna *Das Mädchen auf dem Dorfe* (Devojka na selu), glavna junakinja Nina stupa u incestuozne i promiskuitetne odnose sa svim članovima porodice, s profesorima, kolegama i slučajnim prolaznicima, dok na kraju ne završi kao prostitutka na ulicama Pariza.

Odnos između moćnog i autoritativnog oca i društveno marginalnog, često labilnog sina, takođe je jedna tema ekspresionističke osude društva. Franc Jung u svojoj noveli *Der Fall Gross* (*Slučaj Gros*), fikcionalizuje autentičnu tragediju duševno poremećenog, ali genijalnog Frojdovog učenika Ota Grosa, kojeg je otac, ugledni bečki profesor kriminologije, lično deportovao u duševnu bolnicu, bez obzira na patnje koje je sin potom doživeo.

Poseban kompleks problema odnosi se na relaciju između pojedinca/vođe i naroda/mase. Ovo je, inače, jedna od centralnih tema ekspresionističke drame, a u prozi ima slične značenjske implikacije. Masa je prikazana kao bezoblična, slepa sila, koja ne bira sredstva da bi ostvarila svoj cilj, anarhična je i može reagovati na životinjski način. U noveli Georga Hajma *Der fünfte Oktober* (Peti okobar), narod je prikazan kao neuništiva i nepokorna snaga, koja razobličava demagogiju volje. Gladni narod, iscrpljen od dugog čekanja hleba kreće na Bastilju, preteći da uništi sve pred sobom, jer je ostao bez komandanta, obezglavljen. Hajm svojoj noveli daje poetsko-patetičnu poentu kolektivnog ispunjenja sreće, kroz ukidanje ropstva i viziju slobodnog života: "Marširali su zajedno držeći se za ruke, zagrljeni. Nisu uzalud bili krenuli. Svi oni su znali da su godine patnje daleko za njima i njihova su srca lagano kucala" (1957, 124).

Ekspresionisti imaju i poseban odnos prema ratu. Dok ga u početku slave kao "veliko čišćenje" ljudske vrste<sup>4</sup>, veliki prasak što donosi novu apokalipsu, ubrzo mnogi od njih napuštaju oduševljenje izazvano kolektivnom katarzom i suočavaju se s njegovim destruktivnim posledicama po čovečanstvo i pojedinca. Nemački ekspresionisti najčešće tematizuju ratno iskustvo kroz prizmu individualne, tragične sudbine (Deblin, Edšmid, Vajs). Doživljaj rata povezuje se ujedno i s kritikom nemilosrdnog, buržoaskog društva, koje i u ovakvim tragičnim situacijama funkcioniše mehanički i otuđeno (npr. U tekstu *Lekar Ernesta Vajsa*).

---

<sup>4</sup> O tome videti kod A. P. Diericka, nav delo, str. 86–87. i F. Zdravca, *Slovenski predekspressionistični literarni mozaik*, *Slavistička revija*, XXv 1977, br. 2/3, str. 181–183.

c) Estetički aspekt ekspresionističkog proznog modela razmotrićemo detaljnije na sledećim stranicama. Za veliki deo ekspresionističke proze dominantan princip oblikovanja teksta je antimimetički narativni postupak. Realistički, tradicionalni model pripovedanja podrazumeva koherentnu sliku sveta i pouzdanog naratora, sistem socijalno–psiholoških motivacija i individualizovane likove. U ekspresionističkom tekstu javlja se defabularizacija i fragmentarizacija narativne strukture, što je praćeno i drugačijim procesom označavanja nestabilne stvarnosti i disociranog subjekta.

Kod ekspresionističkih autora takođe se uočava izraziti antisteticizam, otpor prema ideji apsolutne, harmonične lepote koju su zagovarali romantičari i simbolisti. Oni pojmu lepote daju uglavnom metaforičko značenje. Kod ekspresionista je dominantna kategorija dinamike (kretanja) promene, predočavanje tematskih jedinica iz različitih uglova i perspektiva, čime se postiže efekat oneobičavanja i začudnosti. Osim toga, insistira se na potenciranju, hiperboličnoj vrednosti kategorije ružnog i odbojnog, koje nije ružno samo u doslovnom smislu (neskladano i nesrazmerno), već je svesno iskrivljeno, drastično, brutalno stepenovano do pervertiranosti. Ekspresionistički pisci često prave spojeve različitih tematsko–motivskih naizova, što se iskazuje u neverovatnim jezičkim kombinacijama reči. Oni označavaju pojmove iz materijalne i duhovne sfere, opoziciju između divinizovanog i trivijalnog, romantičnog i šokantnog, poetskog i dokumentarnog, racionalno–intelektualnog i ezoteričnog (Ben, Ajnštajn, Hajm, Jung).

## 2. Ekspresionistički toposi

Najobuhvatnije, temeljno ishodište moderne proze predstavlja tematizaciju subjekta, koji više nema status koherentnog, u sebi zaokruženog nosioca smisla u strukturi teksta. Njegov položaj može se odrediti kao niz figura ili instanci, koje stupaju u odnos antinomičnosti/dihotomije. Ovo je prouzrokovano promenom u njihovim saznavnim moćima i drugačijim načinom označavanja realiteta, t.j. semiotičkim postupkom.<sup>5</sup>

Kao centralni tematski kompleks ekspresionističke proze pojavljuje se udvajanje, odnosno umnožavanje subjekta, što je praćeno odgovarajućim motivskim konstantama ili *toposima*. Oni u strukturi proznoga diskursa najčešće funkcionišu po principu opozicije i

<sup>5</sup> U knjizi *Die Struktur der modern Literatur*, Bern–Stuttgart, 1990, Mario Andreotti na str. 22 kaže: "Analogno mimetičkom principu, kod modernog pesništva govorimo o jednom semiotičkom principu".

kontrasta. Karakteristični toposi prisutni su i u lirici<sup>6</sup> i drami, ali u prozi dobijaju nešto drugačiju ulogu u konstrukciji pripovedanja. Ekspresionistički način mišljenja prevashodno teži zaoštrenim, ambivalentni kategorijama, paradoksu, nonsensu i igri reči. Između njih postoji, naizgled, napremostiv jâz, nesklad u značenju, nemogućnost integracije ili razrešenja, već stalno prisustvo određene značenjske tenzije. Međutim, tumačenje teksta na osnovu "izdvajanja zaraćenih značenja" (Barbara Džonson), uvek otkriva mogućnost evociranja suprotnih dimenzija smisla, koji je latentno prisutan u binarnim ekspresionističkim toposima. Tako se uočava i njihov drugi lik, sadržan u dubinskoj strukturi diskursa, koja generira i upravlja značenjskim relacijama u njegovoj površinskoj strukturi.

Pojedini ekspresionistički toposi artikulišu se već kod simbolista, a to su, pre svega, topos samoće i straha, topos privida i suštine, kao i topos zvuka i ritma. Pored njih, ekspresionisti uvode još neke motivske konstante, koje predstavljaju karakteristično obeležje estetike pokreta. To su, najpre, odnosi na topose duhovno/telesno, odnosno muško/žensko, zatim topos dinamično/statično i vizuelizacija boja.

Osećanje straha pojavljuje se kod simbolista (npr. kod Meterlinka) kao intuitivna kategorija, slutnja i nejasno iščekivanje opasnosti. Ujedno, u čoveku se javlja strah prilikom spoznaje svoje prave suštine, a to je duša. Kod ekspresionista strah postaje dominantni princip svekolikog bivanja, dakle egzistencijalna kategorija, koja je vezana za najdublju spoznaju ekspresionističkog subjekta, za shvatanje života i smisao postojanja. Strah rađa osećanje samoće i izolovanosti koji vode u potpunu prazninu, što je sudbinska pozicija ekspresionističkih junaka. Tubuč A. Erenštajna gubi čak i osećanje vremena. U samoći koja se pretvara u mrtvilo svet mu se pričinjava kao veliki nepoznati čarobnjak, kao odsjaj u ogledalu, pad ptičjeg pera, osmeh deteta. Njegova duša sasvim je izgubila ravnotežu, nešto se u njoj slomilo i puklo: "Dani su klizili, nedelje, meseci. Ne, ne, samo dani. Ne mislim da postoje nedelje, meseci i godine, uvek samo dani, dani koji se pretapaju jedan u drugi i mogu ih jedino zadržati doživljajem" (1970, 73).

Drugi pol ovoga toposa razotkriva ekspresionističku čežnju za prevladavanjem teskobe i otuđenosti, i ispoljava se u vidu *krika*, ekstaze kroz nastojanje junaka da otkriju *čudo* (das Wunder). Ajnštajnov fantastični junak Her Đorđo Bebiken otkriva patnju kao stimulans za radost, dok njegov učitelj i dvojnik Nebukadnecar ironično sugerise da su ekstaza i erotika neprikladna sredstva, jer su vezana za stvari, predmete, koji lančano jedni druge uslovljavaju. Stoga je cilj Bebikinovog života čudo, usavršavanje logike fantazije, koja

---

<sup>6</sup> O tome smo opširnije pisali u radu *Nacrt za uporednu analizu nekih toposa u pesništvu ekspresionizma*, u *Linija dodira*, Gornji Milanovac, 1995, str.93-107.

je način da se pobedi zastrašujuća samoća i "sramna praznina" subjekta: "Zapevajmo pesmu o našoj zajedničkoj samoći. Vaša čežnja za originalnošću odgovara Vašoj sramnoj praznini, moja takođe"(1970, 52).

Na širem značenjskom nivou, ovaj topos paradigmatski je povezan s toposom *haosa* (ništavila) i *kosmosa* (večnosti). To ujedno uključuje i spoznaju razlike između *privida* i *suštine*, što su takođe tematizovali i simbolisti. Čovekovo življenje odvija se kao večito lutanje u potrazi za graničnim spoznajama između smrti i života, bića i ništavila. Ekspresionistički junaci nastoje da spoznaju suštinu, da prodru svojim duhom do kvintesencije pojave, koja je označena različitim imenima. Bebiken teži da razotkrije principe duševnog i misaonog života, koji ga može odvesti i do odgonetke vlastite egzistencije. Nepokolebljivost logike takođe uviđa i Jozef K., ali u samrtnom trenutku shvata da su njegovo lutanje i "krivica" bili možda samo opsena, te da autentičnu želju za životom ništa ne može osporiti.

U opoziciji prema bolnoj, neizvesnoj empirijskoj realnosti pojavljuju se oblici sna, *vizije* i *halucinacije*, kao psihološka i egzistencijalna kompenzacija ekspresionističkih junaka. U prethodnoj eposi, kod Meterlinka, Hofmanstala, Emersona i Strindberga, san ima uglavnom mistični karakter, upućujući čitaoca na skriveno, tajnovito značenje teksta. Za ekspresioniste je, međutim, san svojevrsna realnost čiji principi ujedno upravljaju psihičkim svetom junaka. Benov junak doktor Renne živi u svetu vizija i žudi za dalekim predelima južnih zemalja, za Afrikom, Mediteranom i Heladom. Slično sumatraizmu Miloša Crnjanskog, i on doživljava slivanje boja, mirisa, zvukova i oblikâ. "Zamislio se. Da li to beše Egipat ? Beše li to Afrika što liči na žensko telo, golfska struja i linija poput ramena plime ? Osvrtao se oko sebe. Je li nešto izostalo ? Je li postojalo nešto više od toga ? Da li je on izmislio vrelinu, setu i san ?" (1970, 200). Hajmov bezimni junak helucinira da je ptica koja leti visoko iznad mora. Njegova transformacija kreće se od životinjski krvožedne hijene do lakog, eteričnog, gotovo bestelesnog bića: "Bio je kao neka velika, bela ptica koja leti preko velikog, usamljenog mora što ga ljulja nebo, visoko u plavetnilu" (1970,153).

Tematski kompleks koji ima ključni značaj za ekspresionističku prozu jeste antinomija *telesno/duhovno*, odnosno topos *muško/žensko*. Veza između duha i tela, između čulne i spiritualne ljubavi, erosa i etosa, pojavljuje se kod ekspresionista uvek u zaoštrenim, isključujućim kategorijama. Za ekspresionističkog pisca duhovno po pravilu ima primat nad telesnim, mada on intenzivno čezne za višim, skoro mističnim sjedinjavanjem muškog i ženskog principa. Paraleleno s tim, prisutan je i topos polova, pri čemu muški princip uvek dominira nad ženskim načelom. Simbolisti imaju sasvim drugačiji odnos prema ženi. Ona

upravo sublimira duševnu, spiritualnu ljubav i predstavlja svekoliki princip čežnje i istinsko dosezanje beskrajna i večne duše. Kako konstatuje Dušan Pirjevac, za Emersona i Meterlinka "žena je bliža Bogu, više se podređuje i lakše prepušta delovanju tajne. Zato u muškarcu može da probudi plemenita osećanja. Upravo uz ženu u nama može da se probudi jasan osećaj nekog bivstvovanja koje ne reče paralelno s očiglednim življenjem Žena je ona koja nas dovodi do vrata istinskog postojanja, što znači do vrata naše vlastite duše"<sup>7</sup>. Za razliku od simbolista, žena se u ekspresionizmu najčešće shvata kao neprijateljska, destruktivna sila, koja svojom opasnom čulnošću preti da ugrozi identitet ekspresionističkog junaka.

Tematizacija erotskog i seksualnog iskustva u nemačkoj ekspresionističkoj prozi predstavlja, prema A. P. Diriku, specifično područje njihovog pogleda na svet.<sup>8</sup> To je ujedno i najefektniji postupak da se razobličie *svi* konvencionalni pojmovi, vezani za građanski moral i društvo koje počiva na dvoličnosti i hipokriziji. Seks je za ekspresioniste elementarna sila i u biološkom i u psihološkom smislu, što je nasleđeno od naturalista. Stoga se često identifikuje s vitalizmom i aktivizmom novog, oslobođenog čoveka. Međutim, ova glorifikacija "seksualne anarhije" jeste, prema mišljenju pomenutoga autora samo prividna, jer ekspresionisti seksualnoj strasti pridaju značenje revolta, doživljavajući ga kao način trijumfa nad smrću. Seksualna ekstaza retko ima karakter spontane, emotivne reakcije, koja ujedno oslobađa i sjedinjuje ženu i muškarca. Naprotiv, seksualni čin kostituiše granice samoga bivanja. Teskobno osećanje koje pritom prati pojedine likove, potvrđuje činjenicu da se erotika doživljava kao izvor frustracije, straha i patnje, npr. u prozi E. Vajsa, F. Junga, K. Ajnštajna, A. Lihtenštajna. Ono dovodi ekspresionističke junake na rub životne propasti, kao što je slučaj u Vajsovoj priči *Franta Zlin*.

Tip odnosa prema ženi jedna je od osnovnih karakteristika ekspresionističke psihopatologije. Žena se poima kao biće sazdano od čistote i nevinosti, odnosno bludnosti i greha. Ovakvo dihotomično viđenje žene ekspresionisti su usvojili od dekadnata i naturalista, koji su slavili erotiku kao način da se dopre do apsolutne ideje lepog, makar i u pervertiranom obliku (npr. Po, Bodler, Prust, Vajld, Cankar). Ekspresionisti daju seksualnosti drugačije, *egzistencijalno* značenje, pokušavajući da kroz čežnju za drugim, ženstvenim polom odrede identitet na spiritualnoj razini. S druge strane, erotika predstavlja i opasnost za ekspresionističke junake, pošto uništava njihov integritet i duševni mir.

Kult prostitutke takođe pripada "anatomiji" prethodne epohe moderne. Još od Bodlerove zbirke *Cveće zla*, simbolisti i dekadenti slave prostitutku kao simbol neograničene

<sup>7</sup> Up. kod Dušana Pirjevca, *Ivan Cankar in evropski roman*, CZ, Ljubljana, 1964, str. 262–285.

<sup>8</sup> Up. A. P. Dierick, "Eros in Extremis", *German Expressionist Prose*, str. 209–238.

lepote, pa je doživljavaju uglavnom na estetski način, kao trijumf lepote nad moralom. Ekspresionistički odnos prema njoj uključuje erotsku/seksualnu dimenziju, ali je ipak najviše motivisan socijalnim, etičkim i psihološkim razlozima. Ekspresionistički junaci osećaju neku vrstu samilosti s ovim marginalnim ljudskim bićima, s kojima ih povezuje zajedničko osećanje otuđenosti i društvene odbačenosti (npr. u prozi Karla Štarnhajma). Bludnica se doživljava kao nesputana, promiskuitetna ljudska energija, čiji je uzor Vedekindova dramska junakinja Lulu.<sup>9</sup> Ona je ujedno i satansko, zlokobno biće i podatna, pokorna pokajnica, sasvim podređena muškarcu i njegovom egu.

U kratkoj priči Gustava Saka *Der Rubin*, prikazan je ambivalentan muškarčev odnos prema ženi: s jedne strane romantičan i idealizovan, a s druge strane brutalan i isključivo telesni. Često se prostitucija i pomiskuitet doživljavaju identično devičanstvu, što je slučaj s Deblinovom pričom *Der Dritte*. U tekstovima Franza Junga (*Trottelbuch*), seks ima odlike košmara, a kod Ernesta Vajsa eros je sinonim borbe između žene i muškarca i njihovog uzajamnog traženja. Bennov junak doživljava ženu na fiziološki racionalan način, kao skup organa koji će jednoga dana prestati da funkcionišu, i zato ga ostavljaju hladnim i ravnodušnim. S druge strane, on čezne za takvom ljubavlju koja će ispuniti prazninu njegovoga življenja, daleko od gradske vreve, na jugu, gde ga već sami predeli erotski uzbuđuju. Doktor Rene svoju imaginarnu dragu simbolično naziva Edmée Denso: "Imala je mladež boje kupina, od vrata preko jednog ramena do struka i u očima cvetnog pogleda beskrajnu čistotu, a oko kapaka anemonu, mirnu i srećnu na svetlosti" (1970, 199).

Stalna borba između muškog i ženskog pola razvija se kod ekspresionista u duhu psihoanalitičkog tumačenja K. G. Junga, kao večiti konflikt u borbi za mentalnom prevlašću. Tako čeznja za stapanjem Animusa i Anime predstavlja jedan stepen u približavanju žene i muškarca, u njihovoj težnji da postanu jedno. Preobražaj muškog u ženski princip javlja se i kod Kafke u pismima Mileni, a Oskar Kokoška u svojoj lirskoj prozi sanja o večnom sjedinjavanju s "Mesečevom ženom". Čak i u romanu Virdžinije Vulf *Orlando* (1928), trinaestovekovni vitez Orlando, putujući kroz prostor i vreme, neprestano menja pol, što oličava mitsku figuru hermafroida, idealno dvopolno biće. Njegovo cepanje prouzrokuje bolnu podelu na mušku i žensku polovinu, koje su u ekspresionističkoj prozi dijametralno suprotstavljene, pa ipak, u stalnom približavanju i udaljavanju.

Ostaje još da razmotrimo dva karakteristična toposa, koji ukazuju na vezu literature s drugim umetnostima, pre svega s muzikom i slikarstvom, i svedoče o *sinkretičkom* karakteru

<sup>9</sup> O kulturnoistorijskom i književnom prezentiranju "ženstvenog" videti kod Sillvie Bovenschen, *Die imaginierte Weiblichkeit*, Suhrkamp, Frankfurt, 1979, str. 43–60.

ekspresionističke poetike. Opozicija *zvučno/slikovno* pojavljuje se u prozi na motivsko–tematskoj, kao i na stilskoj i semantičkoj razini. Topos zvuka i ritma prisutan je još u romantizmu, odnosno simbolizmu, ali u estetici ekspresionizma dobija najšira određenja. Muzika i zvuk su dominantni elementi simbolističke poetike, a podrazumevaju shvatanje da zvučna vrednost reči mora sugerisati i specifičnu tajnovitost simboličkog teksta. Pojedini autori (A. Bjeli, H. fon Hofmanstal) u ovom stavu odlaze još dalje, jer se on proširuje i na poetski ritam, koji dočarava promenljivi ritam raspoloženja (Crnjanski). Pored ovoga, ritam se ističe i kao glavni nosilac ekspresivnosti (intenziteta, afektivnosti) ključnih reči, sintagmi, segmenata i rečenica, što pojedinim tekstovima daje kvalitet ritmičke proze.

Ekspresionisti ritmu daju prvenstveno metaforičko značenje, povezujući ga s dinamičnom promenom heterogenih doživljaja junaka u duhovnoj i predmetnoj stvarnosti. Zvuk i ritam poimaju se sinestezijski, praćeni su intenzivnom percepcijom svih čula, posebno mirisa, i povezani sa *vizuelizacijom boja*, a one u ekspresionistickoj prozi imaju konkretno simboličko značenje. Mirisi, zvuci i boje asociiraju oblike, prožimajući se u zanosu Verfa Renea, dok na putu prema bolnici živi svoj "južni san". Boje su kod ekspresionističkih pisaca upotrebljene na sličan način kao kod slikara koji su pripadali grupaciji "Plavi jahač", gde određene grupe boja imaju specifičnu izražajnu funkciju.<sup>10</sup> Tako belo, plavo, svetlozeleno i ljubičasto najčešće impliciraju eteričnost i lakoću, duhovnost i astralne sfere. Nasuprot njima, žuta, crvena, narandžasta i crna predstavljaju sematički suprotan krug boja: sugerišu svet predmetnosti, pojedine materijalne procese i raspoloženja. Tako žuta boja označava truljenje, sagorevanje i raspadanje, ali i teskobu i ljubomoru. Crvena i narandžasta upućuju na aktivistički, revolucionaran odnos prema svetu, na strast i krv. Crna boja, pak sugeriše elementarne arhetipove, najčeđže smrt, prazninu i nepostojanje, što kod pojedinih autora može označavati i bela boja, što je npr. slučaj sa Traklom ili Hajmom.

### *3. Morfološki i narativni aspekti*

Morfološki i narativni aspekti predstavljaju posebno strukturno područje ekspresionističke proze, što je možda i najproblematičniji kompleks pritanja prilikom određivanja diferencijalnog modela ekspresionističkog proznog diskursa. On dobrim delom obuhvata principe koji važe za modernističku i avangardnu prozu u celini.

---

<sup>10</sup> Up. Paul Klee, *Colours*, London, 1963.

Najšire posmatrano, ekspresionistički prozni model osciluje između dva tipa prozne strukture, između tradicionalnog i modernog. U svakom pojedinačnom slučaju ovaj odnos se drugačije konstituiše. U tekstu se uočava ili težnja ka zadržavanju tradicionalno–mimetičkog modela subjekta i realiteta, ili se manje–više napušta ovakva konstrukcija teksta.

Stoga promene u načinu i vrsti komponovanja, t.j. pripovedanja nekog teksta mogu zahvatiti samo njegovu površinsku strukturu (npr. stilsko–retoričke elemente), dok se u dubinskoj strukturi i dalje ponavlja stara shema naracije. Ukoliko, pak, dođe do izmene u pripovedačkoj perspektivi i modusu pripovedanja, u koncepciji likova, kao i u njihovom odnosu prema fabuli i sižeju, reč je o modernoj strukturi diskursa,<sup>11</sup> pošto dolazi do promene kompletnih sintagmatsko–paradigmatskih relacija teksta. U tom smislu, umesto tradicionalnog pojma kompozicije, za ekspresionističku prozu osobena je *konstrukcija*,<sup>12</sup> koja podrazumeva samorefleksiju narativnog postupka i svesno isticanje iluzije pripovedanja. Alfred Deblin naglašava da pisac ne treba ni o čemu da pripoveda, već samo da gradi i konstruiše. Ajnštajnov narator isto tako podvlači fikcionalnost narativnog postupka, najčešće preko različitih ”intervencija”, komentara i citata, koji tekstu oduzimaju realističku ”uverljivost” i sugerišu njegovu formalnu prirodu. Ovakav prosede blizak je, zapravo, onome što su ruski formalisti nazivali *obnaženje priema* (ogoljavanje postupka). To dovodi do osamostaljivanja procesa pisanja kao palimpsesta, koji Žak Derida naziva diseminacija,<sup>13</sup> što upućuje na stalno kruženje označitelja oko nikada fiksiranog označenog.

Na dubljem strukturnom planu, ovaj proces je povezan i sa radikalnom *dehijerarhizacijom* proznih žanrova, što je takođe otpočelo u eposi moderne. Ta promena se očitava najpre u prodoru pesničkog načina oblikovanja proznog teksta, što se zapaža u tendenciji ka poetizaciji proze, odnosno prozaizaciji poezije,<sup>14</sup> u ukidanju čvrsto omeđenih proznih vrsta i njihovom međusobnom približavanju. U vezi s proznim žanrovima, kod ekspresionista se uočava i proces *dekonstrukcije*, odnosno razgradnja, a neretko i parodizacija njihove tradicionalne strukture. Ekspresionistički pisci modifikuju konvencionalne žanrovske obrasce, transponujući pojedine narativne forme u skladu s modernim pripovedačkim postupcima. Tako se uspostavlja novi tip odnosa prema postojećem kononu, pa se ekspresionistički tekst često mora čitati na intertekstualnoj razini značenja.

Kafka koristi modele jednostavnih narativnih formi, kao što su parabola, basna ili priča o životinjama, usmeravajući diskurs ka fantastičnom i grotesknom pismu. Ajnštajn u

<sup>11</sup> M. Andreotti, nav. delo, str. 19–22.

<sup>12</sup> A. Flaker, *Stilske formacije*, Zagreb, 1976, str. 230–232, B. Scheffer, *Expressionistische Prosa*, str. 307–309.

<sup>13</sup> O tome kod J. Derride, *Writing and Difference*, London, 1978.

<sup>14</sup> A. Flaker, *Stilske formacije*, str. 227–230.



*Bebikinu* daje neku vrstu ironizacije, ili čak parodizaciju tradicionalnog Bildungsromana, dekonstruišući njegov poznati obrazac psihološkog, moralnog i erotskog sazrevanja glavnog junaka. Ekspresionistički prozni tekst može imati relativno koherentnu fabulu (Kafka, Deblin). Međutim, ona po pravilu odstupa od mimetički oblikovane priče o individualizovanom junaku i likovima, koji stupaju u socijalne i psihološke relacije. Takva fabula uvek sadrži "otklon", odstupanje od uobičajenog "toka" događaja u empirijskom svetu, pa stoga postiže efekat začudnosti. Prividno logičko nizanje događaja u Kafkinom *Procesu* odvija se bez kauzalnog principa, koji ih povezuje u smisaonu celinu, pa iza pripovedanja čitalac otkriva fantastički postupak romana.

S druge strane, najčešći način konstruisanja ekspresionističkog proznog teksta ogleda se u njegovoj *fragmentarnoj* strukturi, pri čemu su tekstualni fragmenti povezani postupkom *montaže*.<sup>15</sup> Ovo podrazumeva komponovanje tematski suprotstavljenih motivskih nizova, iskaza, slika i segmenata u jednu dinamičnu celinu, čiji su početak i kraj otvoreni. Oni poseduju samo neodređene, apstraktne naznake o situacijama i likovima, pa stoga na čitaoca deluju zagonetno, zahtevajući složenu kooperaciju i kreativan čitalački odgovor. Takav tekst može se, prema Mariju Andreottiju, odrediti kao "*Montagetext*", ili prema Brehtovom terminu "Gestus", kao "Gestlichetext". On počiva na disperznoj figuri pripovedača, na stalnoj izmeni narativnih perspektiva i modusa, te na sasvim redukovanoj, gotovo odsutnoj fabuli. Tradicionalna narativna struktura zamenjena je konstruisanim tekstom, u kome se segmenti nižu asocijativno i često alogično. Ekspresionistički tekst može se sastojati iz monoloških i dijaloških scena ili esejističkih komentara (Ajnštajn). Kod Hajma i Bena zapaža se isprekidano poniranje u valstiti tok svesti, kao i montaža spoljašnje percepcije i introspekcije, dok Franc Jung kombinuje dokumentarnu i fiktionalnu građu.

Montaža je naročito bila omiljena kod dadaista, gde se može govoriti o odsustvu bilo kakve naracije, odnosno o sintagmatskoj kombinatorici raznovrsnih motivskih jedinica. To se, na primer, pojavljuje u prozi K. Švitera, kod Huga Bala ili u Minoninim groteskama. U Šviterovom tekstu *Die Zwiebel* (Luk), iskazi se nižu alogično, kao parodični fragmenti bajke o caru i princezi. Zapaža se prodor svakodnevnog, novinskog jezika, trivijalni i zato neočekivani detalji i bizarni komentari: "Pozvao sam kralja telefonom. Visočantsvo ! Stavljam Vam na raspolaganja moje lepo telo ! Komandujte Vaše Visočanstvo preko moga leša (Šestputa iscepana milimetarska traka košta 20 pfeniga). Kralj je plakao. Fortuna oštrač (1970,301). Princip montaže upravo odgovara dadaističko–nihilističkom pogledu na svet, u

<sup>15</sup> A. Flaker, nav. delo, str. 233–235 i M. Andreotti, nav. delo, str. 112–116.

kojem vlada potpuni besmisao, pa haotični jezik nije ništa drugo nego projekcija apsurdnih odnosa koji vladaju u empirijskoj realnosti. Uz to, dolazi i do drugačijeg načina oblikovanja prozних likova, odnosno do njihove deperonalizacije i kolektivizacije.<sup>16</sup> Socijalni i psihološki integritet junaka redukuje se na *figure* ili *maske* kao nosioce određenih poetičkih stavova autora (npr. kod Ajnštajna, Erenštajna, Kafke). Oni takođe mogu da figurišu i kao znaci pojedinih društvenih sila, npr. narod kao kolektivni junak kod Hajma.

U pogledu narativnih perspektiva, odnosno oblikovanja *pozicije pripovedača*, ekspresionistička proza predstavlja zanimljiv primer upotrebe različitih tipova narativnih situacija, kao i prelaznih oblika. Prema Francu Štanclu, u romanima i kratkoj prozi od kraja XVIII veka sreću se auktorijalna naracija i "ja" pripovedanje, dok se personalni tip naracije konsituše znatno kasnije, tek početkom XX stoleća.<sup>17</sup>

U ekspresionističkim tekstovima dolazi do postepene dezintegracije auktorijalnog, sveznajućeg pripovedača, jer se menja njegov odnos prema realnosti, odnosno prema sazajnim granicama samo-svesti. Kod Deblina, Bena ili Kafke, sreće se auktorijalni izveštaj zbivanja u Er-formi, koja na momente napušta narativno polje i neosetno se transformiše u reflektor figuru, t.j. u personalno pripovedanje. U pogledu posredovanja fikcionalne realnosti, tada dolazi do izvesnog prekida u komunikaciji s čitaocem, pa se naracija fokusira iznutra, kao opažanje, reflektovanje i registrovanje, što se doživljava kao "neposredno prisutno". Navešćemo neke primere: u već citiranoj Bennoj noveli *Rodendan*, narator u trćem licu saopštava kako izgleda jedan dan u životu tridesetogodišnjeg lekara, tačnije, šta se odigrava na njegovom putu od kuće do bolnice u kojoj radi. Priča, zapravo, nema radnju u klasičnom smislu reči, već je konstruisana kao niz fragmenata koji se odnose na Reneov unutrašnji život (zamišljanje, sećanja, želje, snovi, nadanja, predosećanja, refleksije). Ben često koristi i formu doživljenog govora, što je prelazni oblik ka personalnom pripovedanju, jer sugeriše ono što se "neposredno odražava" u svesti junaka, čime se stvara iluzija "uživljavanja" naratora u tuđu svest i znanje.

Na više mesta Benov auktorijalni pripovedač menja svoj narativni modus, napuštajući spoljašnju poziciju i neosetno prelazi u reflektor fuguru i personalno pripovedanje. U trenutku kada u zanosu spozna daleku, imaginarnu ljubav na jugu, naracija se ovako produžava: "Jug, uznesenje! Edme! U Luksoru jedna ravna, bela kuća ili palata u Kairu? Život u gradu je veseo i otvoren, poznaje se po svetlu, jasnom pre vreline, i iznenada padne noć. Na usluzi su ti brojne noćne dame, za pevanje i ples. Molićeš se Izidi, koja naslanja čelo na stubove hrama,

<sup>16</sup> Isto, str. 108–112.

<sup>17</sup> F. K. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, UTB. München, 1989, str. 241.

čiji kapiteli u uglovima imaju zaravnjene vrhove, koji kao da osluškuju...Tražio je jedan pogled” (1970, 200). Samo prva i poslednja rečenica teksta pripadaju auktorijalnom naratoru. Iskazi između njih usmeravaju pripovedačku optiku u prvcu neodređenosti, pa ne znamo da li pripoveda narator u trećem licu, ili govor pripada doktoru Reneu. U svakom slučaju, dolazi do objektivizacije naracije, do njenog osamostaljivanja kroz direktni oblik predočavanja misli glavnoga junaka.

Pripovedanje u prvom licu, tzv. ”Ichform”, po nekim autorima (npr. Fricu Martiniju), predstavlja dominantni narativni postupak ekspresionističke proze. Ona u mnogo čemu odgovara oblikovanju realiteta upravo iz perspektive unutarnjeg, inrospektivnog doživljaja ekspresionističkih junaka. Ovde dolazi do tematizacije i prožimanja doživljajnog i narativnog ”ja”. Ekspresionisti teže da se distanciraju od ispovednog ”ja” i objektivizuju ga na dva načina. Najpre, oni istuču narativnu funkciju subjekta teksta, odnosno objektivizuju unutrašnji monolog. Ovde narator postepeno napušta funkciju pripovedanja i menja svoju ulogu u reflektor figuru, što predstavlja formu blisku personalnom pripovedanju. Naracija u prvom licu ima, prema Štanclu, i tu prednost da se njome ne označava samo retrospekcija (doživljaji iz prošlosti i sećanja), već se na ovaj način svet subjekta može naknadno reinterpretirati, odnosno fikcionalizovati.<sup>18</sup> Unutrašnji monolog omogućava fokusiranje sveukupnog egzistencijalnog horizonta lika ili naratora, pa se zato često gube i vremensko–prostorne granice između prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, pa se naracija odvija u sadašnjem vremenu. To kod čitaoca stvara iliziju neposrednog predočavanja fikcionalnog sveta, koji je dat u formi opažanja, ko medijum presecanja raznorodnih utisaka i opservacija.

Karakterističan primer za upotrebu ”ja” forme pojavljuje se u noveli Alberta Erenštajna *Tubuč*. Ovde je celokupna fikcionalna realnost dosledno predstavljena iz perpektive jedinog junaka teksta Tubuča, koji je ujedno i narator novele. Njegove ispovesti, meditacije i retrospektivno konstruisanje događaja nižu se jedan za drugim, pa se stiče utisak da narator oblikuje jedan kontinuirani unutrašnji monolog, sasvim u skladu sa simultanim doživljajem vremena i prostora. Erenštajnov junak otuđen je i od spoljašnje realnosti i od samog sebe. Njegovo otuđenje ide dogle, da poput Benovog junaka doktora Renea poseduje jedino svest o vlastitom imenu: ”Zovem se Tubuč., Karl Tubuč. Pominjem to zato što pored svoga imena posedujem tek malo stvari” (1970, 72). Stoga on vidi samo uzroke i posledice događanja, pa se sva zbivanja nižu gotovo automatski, a na moguću promenu i ne pomišlja, jer se potpuno saživeo sa gorčinom, melanholijom i prazninom življenja. Tekstualni fragmenti

---

<sup>18</sup> Isto, str. 113.

prezentuju scene iz Tubučovih slučajnih susreta, sećanja i opservacija. Tako narator tematizuje postepeno odumiranje, pa stoga život završava u apatiji, rezignaciji i laganom približavanju smrti.

U Kafkinim ranim tekstovima takođe se može zapaziti pripovedanje u prvom licu. Kratka priča *Gespräch mit dem Beter* (Razgovor sa vernikom) je parboličkog karaktera, a tematizuje jednu od piščevih dominantnih toposa – relativnost pojavnog i suštinskog. Lirska proza Oskara Kokoške napisana u prvom licu omogućava autoru neposrednu sugestiju kakva se sreće u pesničkim tekstovima, kao i organizaciju priče po strukturi bliske pesmi u prozi (*Die weisse Tiertör*).

Personalno pripovedanje u svome "čistom" obliku javlja se u ekspresionističkoj prozi kod Kafke i Deblina, a potom i kod Muzila, Broha i moderističkih autora Džojisa, V. Vulf, Foknera i S. Beketa, čiji se romani više ne mogu označiti kao ekspresionistički model teksta.

### 3. Stilski i jezički aspekti

Stilske i retoričke odlike ekspresionističkih tekstova dugo su važile kao najmarkantniji i najuočljiviji pokazatelji ekspresionističkog oblikovanja realiteta. U poeziji i drami mogu se odista zapaziti patetična intonacija govora, izraziti retorički naboj i nadrealna metaforika. Ovi elementi se isto tako mogu pojaviti i u prozi, ali nisu dominantno obeležje ekspresionističkog pripovedanja.<sup>19</sup> Retorička određenja proznog modela uglavnom proizilaze iz tradicionalnog poimanja stila, koji podrazumeva dihotomiju između "unutrašnjeg" i "spoljašnjeg", odnosno između "sadržine" i "forme", a u novije vreme govori se o vezi između "označenog" i "označitelja". Iz lingvističke perspektive, stil književnog teksta definiše se kao individualno odstupanje ili devijacija od standardne upotrebe jezika. U Sosirovoj terminologiji to pretpostavlja distinkciju između *langue* i *parole*, a u teoriji informacije i komunikacije između *kodâ* i *poruke*.

Ali, kao uočava Rolan Bart, stilistički kodovi su brojni i raznosvrtni, a govorni jezik samo je jedan od postojećih kodova, koji stoga ne može imati status fundamentalne i apsolutne norme.<sup>20</sup> U pisanom jeziku, gde rečenica predstavlja osnovnu organizacionu jedinicu, stil se javlja kao jedan od pisanih jezika. Njegovo generičko obeležje ogleda se u

<sup>19</sup> A. P. Direick, *German Expressionist Prose*, str. 99–124.

<sup>20</sup> Roland Barthes, "Style and his Image" u: *Literary style*, ed. by Semor Chatman, Oxford University Press, London–New York, 1971, str. 3–10.

traženju modela, sintaksičkih struktura, odnosno njihove granice i cepanja : ”Stil je tako proces citiranja, telo formula, memorije, i samim tim kulturno, a ne izražajno obeležje teksta”<sup>21</sup>.

Da bismo podrobnije razmotrili ekspresionistički stil kao strukturu i poetičku komponentu proznog teksta, potrebno je osvrnuti se i na ekspresionističko shvatanje jezika. Ono je zasnovano na disocijaciji subjekta i na spoznajno–kritičkoj teoriji jezika, kao neodređenog prozirnog medija, u kome označitelj i označeno izmiču čvrstoj, stabilnoj vezi. Ekspresionistički subjekat opire se logocentričnom redu stvari, autoritetu koji je zasnovan na hijerarhijskoj lestvici vrednosti, a u njoj vrhovno mesto pripada transcendentnom označitelju ili bogu. Zbog toga, nasuprot postojećem simboličkom poretku, ekspresionisti ističu asocijativno, alogično i semiotičko, igranje unutarnjih jezičkih mesta neodređenosti i napukline smisla. Tako se njihovo shvatanje jezika umnogome približava *semiotičkom principu*,<sup>22</sup> jer svojim rušilačkim i paradoksalnim značenjskim nabojima podriiva strogi, simbolički, ”falocentični” red, koji je nametnulo patrijarhalno društvo.<sup>23</sup> Ekspresionistički jezik na ovaj način ”decentrira” književni diskurs, delujući unutar konvencionalnih znakovnih sistema svojom diferencijalnom prirodom. Za razliku od Lakanovog simboličkog jezika, čiji su principi zasnovani na logici i kauzalnosti, ovaj jezik ne poznaje granice među polovima. Njegovo glavno obeležje jeste obilje asocijativnih veza, preplitanja, preliivanja značenja i narušavanje ustaljenih čitalačkih očekivanja. Poput neke forme ”arhijezika”, semiotičko ne artikuliše vremensko–prostorne odnose, ne razlikuje san i javu, racionalno i iracionalno, empirijsko i fantastično. Zbog toga se veliki deo ekspresionističkih tekstova može označiti Bartovim terminom *scriptible* (ispisljiv). On upućuje na diskurs čiji se kodovi ne mogu automatski pročitati, samo naknadno rekonstruisati kroz tumačenje knjižavnog teksta, kao specifičnog načina pisanja.<sup>24</sup> Zato se ekspresionistički stil ne može svesti na svoju površinsku retoričku funkciju, već se javlja i kao istorijski uslovljena kategorija književnog teksta, kao *écriture*.<sup>25</sup>

U užem smislu reči, ekspresionistički stil na retoričkom i sintaksičkom planu podrazumeva dve glavne tendencije, koje je uočio već Valter Zokel.<sup>26</sup> Razlika se ogleda najpre u konstrukciji i gradnji rečenice, što uslovljava i drugačiju segmentaciju teksta. S jedne

<sup>21</sup> Isto, str. 9.

<sup>22</sup> Up. Julia Kristeva, *Desire in Language*, Oxford, 1980.

<sup>23</sup> Up. kod T. Eagletona, *Književna teorija*, Liber, Zagreb, 1987,

<sup>24</sup> O tome i kod J. Cullera, Barthes, Oxford, 1983, str. 9–11.

<sup>25</sup> R. Bart, ”Nulti stepen pisma”, *Književnost, mitologija, semiologija*, Nolit, Beograd, 1975.

<sup>26</sup> W. Sokel, ”Die Prosa des Expressionismus”, u: W. Rothe, *Expressionismus als Literatur*, Bern–München 1969, str. 157–166.

strane, pojavljuje se kratkoća, iscepanost i sažetost iskaza, kao i neregularna upotreba znakova interpunkcije, najpre tačka, zarez, znaci navoda i upravni govor, znaci pitanja i uzvika, crtica, zagrade, tri tačke. Rečenica se lomi na pojedine delove, a u njima mahom dominiraju glagoli u infinitivu, kao i odsustvo zavisnih rečenica koje bliže određuju i motivišu značenje glavne rečenice. Ova orijentacija na glagole usvojena je od futurista, i odgovara dinamičnoj, kaleidoskopskoj slici sveta koju su zagovarali pojedini autori. U literaturi se ovakav stil definiše kao kinematografski ili simultani stil,<sup>27</sup> a to podrazumeva neograničenu slobodu u sintagmatskom povezivanju najraznovrsnijih tematskih fragmenata koji su vremenski naporedni, a prostorno najčešće udaljeni.

U kratkoj priči Kasimira Edschmida *Der todliche Mai*, (Smrtonosni maj) predsmrtni unutrašnji monolog glavnog junaka dat je fragmentarnim, istrzanim stilom: "Kriknuo sam. Nebo. Oslobođen i izvan sebe...Nisam želeo da umrem. Ne....krik. - Sestro, došao sam ovde još pre moga tifusa, smrt se spoznaje u mnogim fazama, prolazi tu blizu pored mene, ili mi se vraća u poslednjim trenucima proticanja. Stajao sam u njoj kao centar eksplozije bezbrojnih šrapnela. Ne zavaravam se. Podigao sam ruku da bih je zdrobio. Podigao sam prezrivo ruku, i zamahnuo prema njenom licu. Ali, svake noći, tu....upoznavao je sve dublje smrt u neočekivanom narastanju života" (1970,227).

Pripovedač u prvom licu neposredno predstavlja svoj strah od smrti. Monolog nije praćen znacima navoda ili upravnog govora, tako da se govor doživljava kao objektivizovani zapis njegove svesti. U prvom fragmentu, početna rečenica sastoji se samo od subjekta i predikata (Vikao sam). Odmah potom sledi druga rečenica, zapravo nepotpuni iskaz, koji sadrži samo jednu reč (svetlost), da bi na kraju narator dva puta ponovio iskaz "Nisam hteo da umrem", što se semantički povezuje sa završnim, takođe ponovljenim iskazom. Edšmid u poslednjim fragmentima varira rečenicu "Podigao sam ruku", usmeravajući značenje teksta ka nevidljivom, ali sveprisutnom licu smrti.

Pored kinematografskog narativnog stila, u ekspresionističkoj prozi zapaža se i parabolični stil, a on na sintaksičkom planu može biti povezan s pojedinim tradicionalnim postupcima pripovedanja. Prema Zokelu, njegova osnovna odrednica je esejizacija pripovedanja, odnosno refleksivno–filozofski monolog ili dijalog. Monološka refleksija može biti upotrebljena ironično, što je primetno kod Ajnštajna ili Erenštajna. Oba autora koriste i tzv. aforističku ironiju, koja uključuje pojedine iskaze i teze u literarni diskurs, pri čemu oni dobijaju svesno ironičan prizvuk. Parabolični stilski postupak pogodan je za ekspresionističko

<sup>27</sup> Up. V. Žmegač, "Oblici i programi simultaneizma", *Težište modernizma*, Zagreb, 1986, str. 171–226.

oblikovanje diskursa, pošto omogućava visok stepen apstrakcije pripovedanja. U paraboličkom tekstu prisutna je određena paradigmatična, alegorična situacija ili događaj, oko kojih se potom konstruišu naracija i figure/maske. To omogućava i dekonstrukciju postojećih žanrovskih kodova i njihovu sematičku modifikaciju, u skladu s izmenjenom spoznajom subjekta.

Klasičan primer moderne parabole predstavljaju pojedini Kafkini kratki prozni tekstovi, u kojima autor transformiše tradicionalne žanrovske konvencije i prilagođava ih alegorijsko–paraboličkom značenju. Kao primer navešćemo njegov tekst *Kleine Fabel* (Mala basna) koja se sastoji od svega nekoliko rečenica, t.j. od jedne dijaloške scene: "Ah, reče miš, svet postaje svakim danom sve tešniji. Najpre je bio tako prostran da me je bio strah, trčao sam sve dalje i bio srećan što sam konačno desno i levo u daljini ugledao zidove, ali su ovi dugački zidovi tako brzo nestajali jedan za drugim da sam već u bio u poslednjoj sobi, i tamo u uglu stajale klopka u koju bejah uhvaćen. - Moraš jedino da promeniš pravac trčanja, reče mačka i pojede ga" (1970, 320).

Podimo, najpre, od analize samoga naslova, koji glasi *Mala basna*. Čitalac odmah uočava da Kafka konstruiše tekst na podlozi žanrovskih konvencija basne, kao specifične jednostavne forme pripovedanja. U njoj životinje imaju ulogu "likova", a narativni cilj sadržan je u utilitarnoj, poučnoj poenti. Ovde, pak, dijalog između miša i mačke dobija naznake ironičnog i paradoksalnog govora, što značenje teksta transformiše u sasvim drugačijem smeru od očekivanja percepcije. Miš saopštava iskaz o svetu koji sugerise apsurdni red: on postaje svakim danom sve manji i manji, tešniji, a isprva se bojava njegove širine. Stoga miš beži sve dotle, dok ne ugleda dugačke zidove koji se brzo smenjuju. Na kraju ulazi u poslednju sobu (klopu, zamku) i postaje žrtva mačke. Neočekivani obrt koji potom sledi ne leži u značenju miševih reči koje on izgovara pred svojim smrtnim neprijateljem mačkom, već u njenoj ironičnoj napomeni da miš mora promeniti smer trčanja. Miševе reči ukazuju na duboki rascep koji vlada između subjekta i sveta, na strah od njegove širine, i ujedno paradoksalno osećanje stešnjenosti i teskobe. Ovo je povezano sa polaganim napredovanjem ka vlastitom kraju, koji ne može biti gori od straha. Parabolično značenje Kafkine basne implicira, stoga, sizifovski ljudski napor da izbegne vlastitu sudbinu.

Parabolični stil legitimiše i alegorijsku fantastiku, koju je nekada teško razlučiti od groteske. Ponegde fantastika dobija i "horror" elemente, naročito u onim tekstovima gde se naracija motiviše ludilom junaka ili uplivom metafizičkih i nadnaravnih sila. Ovakvi opisi po pravilu sadrže drastične i hipertrofirane slike krvi, ubijanja i perverznoг izživljavanja. U noveli Georga Hajma *Der Irre*, ubica orgija nad leševima ubijene dece: "I tada je smrskao lobanje; to

je proizvelo jedan ton, kao kada neko raspoluti čekićem orah” (1970, 142/143). Slika dečjih mozgova, koji prskaju poput zlatnog vodokoka, ili lomljenje lobanje, čiji zvuk podseća na krckanje oraha, svedoče o prirodi ekspresionističke *estetizacije ružnog*. Ona na semantičkom planu odgovara dehijerarhizaciji shematskih, ustaljenih ljudskih predstava, navika i očekivanja u pogledu strukture stvarnosti, vrednosti i estetskih objekata. Kod ekspresionista ovakva metaforika jeste svesni stilistički postupak prevrednovanja tradicionalnih pojmova lepote, koherencije, sklada, a posredno i morala.

Pomenuti parabolični stil naracije obuhvata još jednu komponentu, koju Zokel označava terminom besednička retorika.<sup>28</sup> Ova odlika možda najrečitije svedoči o međusobnom prožimanju lirike, drame i epike u ekspresionističkoj literaturi, jer je taj oblik govora karakterističan za liriku i dramu. Kod mnogih autora, besednička retorika je povezana s oblicima pohvale, himne i molitve, a njima je svojstvena izrazita lirsko–patetična intonacija i emocionalni odnos govornika prema predmetu diskursa.<sup>29</sup> Upravo ovaj aspekt uticao je na negativno kritičko vrednovanje ekspresionističke proze, ali i ekspresionističkog pokreta u celini, prvenstveno zbog svoje naivne patetike i eksklamatorskog oduševljenja. Međutim, prema mišljenju A. P. Dirika, patos je izuzetno značajna odlika ekspresionističke proze, što je autor pokazao kroz ana lizu karakterističnih tekstova G. Hajma, P. Ceha (Zecha) ili O. Lerkea (Loerkea).<sup>30</sup> On predstavlja osobeni odnos ekspresionističkog junaka prema svetu, koji zbog svoje afektivnosti omogućava čitaocu visok stepen identifikacije sa tekstom. Trenuci velikog emocionalnog intenziteta zahtevaju i visoki stepen ekspresije, pa se umesto ironične distance i objektivnog korelativa zapaža patos, koji na momente čak prelazi u sentimentalnosti i trivijalnost, a to ekspresionističke junake čini veoma ranjivim bićima. Primer se može naći u tekstu Ludviga Majdnara (Meidner) *Mondsichelgesang* (Mesečinasta pesma): ”Čovečanstvo, čovečanstvo. Kreće se u ludilu. U žudnji i patnji stasalo. Svaka duša u zabludi, u borbi i vatri se koleba. O, čovečanstvo, u tvojoj zamršenoj suštini su takođe i moja vlastita posrtanja. O, kako sam malen ispod zvezda” (1970, 269).

Na kraju još ostaje da razmotimo semantičke implikacije pojedinih aspekata ekspresionističke proze, odnosno njihovu funkciju u konstituisanju temeljnih smisaonih ishodišta ekspresionističkog proznog modela.

<sup>28</sup> W. Sokel, nav. tekst, str. 168.

<sup>29</sup> Up. Tzvetan Todorov, ”The Place of Style in the Structure of the Text”, u: *Literary Style*, str. 36.

<sup>30</sup> Up. A. P. Dierick, *German Expressionist Prose*, str. 267–290.



#### 4. Semantičke implikacije

Tematske, formalne i narativne osobnosti ekspresionističkog modela proze upućuju na dve osnovne kategorije smisla. Prva se odnosi na saznajno–kritičku svest ekspresionističkog autora prema realnosti i jeziku. Druga kategorija obuhvata promišljanje egzistencijalnih pitanja pojedinaca, njegove relacije prema bogu, moralu, društvu, erotici i konačno prema vlastitoj sudbini.

Ekspresionistički subjekt svestan je da apsolutno znanje, utemeljeno u koherentnom jeziku, više nije moguće. Tradicionalne ideje dobra, istine i lepote su do te mere ugrožene da se može govoriti o njihovom odsustvu. Granice saznanja približavaju se stoga tački u kojoj pojedincu preti opasnost od postepene negacije, kada ni znanje više nije moguće, već samo tiho plamsanje u prostoru nebića. Zbog toga je 1916. godine, dadaista Hugo Bal ovako prokomentarisao ideju transcendentnog života: "Stvar po sebi je danas sredstvo za čišćenje cipela"<sup>31</sup>. Junaci ekspresionističkih prozih tekstova čeznu za spoznajom suštine stvari, što postižu fenomenološkom redukcijom koja se konstituiše jedino u njihovoj sversti. Međutim, oni najčešće lutaju kroz tamu privida, iluzija i opsesija, gde sreću besmisleni poredak stvari u kome jezik više nema referencijalnu, već zagonetnu, višeznačnu funkciju stalne zamene označitelja, kroz napor da se unutar subjekta postigne nekakav sklad. Međutim, tamo gde to nije moguće, subjekt završava u rezigniranom saznanju o apsurdnosti ljudskog nastojanja da spozna sebe i ujedno shvati zakone koji upravljaju njegovom sudbinom. Kafkin Jozef K. u samrtnom času pita sebe šta je stvarno učinio da sazna smisao procesa koji se vodi protiv njega. Završni deo *Procesa* upravo svedoči o etičkoj dimenziji ekspresionističkog shvatanja života. Kao da se tek suočen sa smrću Jozef K. osvešćuje i počinje da živi, postavši aktivni subjekt, koji oseća pobunu protiv mističnog i okrutnog "procesa". Simbolično pojavljivanje nepoznatog čoveka na prozoru što bespomoćno širi ruke i poziva u pomoć, sugerise kolektivnu egzistencijalnu ljudsku situaciju beznada i pasivnog iščekivanja smrti. Jozef K. tada prvi put pomišlja da bi to mogla biti pomoć, saosećanje, izlaz iz očajja. Kako kaže pisac, u tom trenutku osećanje stida bilo je u njemu jače i od same smrti. Besmisleni kraj Kafkinog junaka tako ne upućuje samo na apsurdni egzistencijalni položaj čoveka, već i na krizu volje, morala i njegovih spoznajnih moći.

Za ekspresioniste smrt ne predstavlja oblik produženog, zagrobnog života, kao za romantičare i simboliste što gotovo magično transcendirira ljudsko postojanje u drugom,

---

<sup>31</sup> Bscheffer, *Expressionistische Prosa*, str. 299.

duhovnom obliku. Između života i smrti postoji oštra granica, pre svega u materijalnom smislu. Smrt je prostor nepojmljivog, i stoga jedina forma koju čovek poznaje. Ona uništava materijalnost tela, razarajući sve čestice, jer ima snagu kosmičke sile koja izaziva truljenje, raspadanje, nestajanje, gubljenje forme ljudskoga bića. Ona tako potpuno briše trag o ljudskom postojanju. Zbog toga ekspresionisti čeznu za ostvarenjem savršenog jedinstva s apsolutom, koje je moguće samo kao spekulativna ideja, kao *Unio Mystica*,<sup>32</sup> u čemu se ogleda njihova težnja za celovitošću. Stoga pojedini istraživači smatraju da je ekspresionizam možda poslednji modernistički pokret proteklog stoleća u kojem dominira misao o dosezanju metafizičkog apsoluta, makar i intuitivnim putem.<sup>33</sup>

Ekspresionisti zato ne negiraju metafiziku, već joj se na izvestan način ponovo vraćaju, ali iz obrnute perspektive, iz teskobe vlastitoga subjektiviteta. Ovo saznanje verovatno je navelo Huga Bala da 1917. godine, u jeku dadaističkog pokreta, koriguje svoj nihilistički stav i izjavi sledeće: "Dadaizam - igra pod maskama, komedijant? A iz toga sledi sinteza romantičnih, dekadentnih i - demoničnih teorija XIX veka?"<sup>34</sup> Romantičarsko nasleđe ogleda se kod ekspresionista upravo u njihovoj težnji da preovladaju bolne dihotomije koje u sebi nose. Oni svojim pisanjem zahvataju unutrašnji rub logosa, klizeći kroz proziranu opnu jezika, da bi opisali njegovu osu i sa spoljašnje strane: prema označenom i prema mreži označitelja. Ekspresionistički pisci na taj način naglašavaju egzistencijalnu dihotomiju svoga subjekta i uzaludni napor da postignu njegovu integraciju kroz erotiku, kolektivnu društvenu akciju ili neposredno obraćanje bogu. Zbog toga, model ekspresionističkog proznog teksta ne sugerise prvenstveno osporavanje tradicije ili "optimalnu projekciju" budućnosti, već zastrašujuću ljudsku prazninu, koja se može prevladati jedino trenutnim, gotovo čudesnim i stoga prividnim preobražajem, oličenim u pojmu *Wandlung*. Postupak oduhovljenja materije, o kome je prvi progovorio Kandinski, postaje tako univerzalno smisaono ishodište ekspresionističkog proznog teksta.

<sup>32</sup> A. P. Dierick, nav. delo, str. 238.

<sup>33</sup> Up. M. Andreotti, *Die Struktur der modernen Literatur*, str. 54–55.

<sup>34</sup> Cit. prema W. Krullu, *Prosa des Expressionismus*, Stuttgart, 1984, str. 99.

## EKSPRESIONISTIČKA PROZA U SLOVENAČKOJ KNJIŽEVNOSTI

### *1. Mesto ekspresionističke proze u kontekstu poetike slovenačkog ekspresionizma*

Kada je reč o poetici slovenačkog ekspresionizma, još uvek nije napisana studija u koja u celini obuhvata kulturnoistorijske, žanrovske, tematske i strukturne osobenosti ovoga pokreta u slovenačkoj literaturi. O pomenutoj temi objavljen je veći broj parcijalnih radova, u kojima se autori uglavnom bave problematikom lirike i drame (Lingo Legiša, Fran Petré, Franc Zadavec, Lado Kralj). Više pažnje posvećeno je diskusiji između modernizma i avangarde (Janko Kos, Boris Paternu, Janez Vrečko, Drago Bajt), premda je u okviru južnoslovenskih književnosti termin ekspresionizam najranije prihvaćen baš u slovenačkoj književnoj kritici i isotiografiji. Već od dvadesetih godina, o njemu govore Izidor Cankar, Ivan Dornik, France Vodnik, France Stelé, France Koblar, Miran Jarc, Anton Slodnjak, Anton Ocvirk i drugi.

Uobičajena periodizacija ekspresionizma određuje se između 1918. i 1928. godine (Slodnjak, Ocvirk), a po nekima on traje sve do 1934. godine (F. Vodnik). U vezi s tim, ekspresionizam se u posleratnim istorijama slovenačke književnosti (Slodnjak, Legiša, Zadavec, Kos), poima kao prva faza u razvoju literature između dva svetska rata, da bi je krajem treće decenije smenila epoha novog i socijalnog realizma. Novija istraživanja pokazuju da se, u okviru slovenačkog modernizma, granica konstituisanja ekspresionističke literature može pomeriti za nekoliko godina unapred.<sup>1</sup> Stoga se za početak uzima 1915. godina, koja označava pojavu Podbevškog teksta *Žolta pisma*, kao i nastup pisaca okupljenih oko *Doma in sveta* i njegovog urednika Izidora Cankara.

U stručnoj literaturi uočeno je da je tekstualna baza slovenačkog ekspresionizma relativno oskudna,<sup>2</sup> te se uglavnom može govoriti o novom tipu poezije, dok se ostala dva roda drama i proza javljaju samo marginalno. Uz to, ekspresionizam u slovenačkoj literaturi nije ni mogao da se artikuliše na način generacijske diferencijacije, jer su religiozno–metafizička, nacionalna i socijalna funkcionalizacija pokreta delovale kao protivteža procesu

<sup>1</sup> Lado Kralj, *Ekspresionizam*, str. 187.

<sup>2</sup> Isto, str. 184–187.

destabilizacije i desocijacije ekspresionističkog subjekta.<sup>3</sup> Stoga, pojedini autori radije govore o ekspresionizmu u kontekstu modernizma ili avangarde, ali i tada samo delimično, jer u slovenačkom simbolizmu nije došlo do artikulacije apsolutne subjektivnosti, pa otuda nije ni bilo mogućnosti za njegovu radikalnu negaciju i slom metafizičkog principa.<sup>4</sup>

Prema mišljenju L. Kralja, slovenački ekspresionizam bitno je određen strukturom moderne i zapravo predstavlja radikalizaciju pojedinih slitskih orijentacija razdoblja, kao što su impresionizam, novi romantizam, dekadencija, simbolizam, naturalizam i psihološki i poetski realizam.<sup>5</sup> U tom smislu, Janko Kos zapaža da se o nemačko–evropskom ekspresionizmu ne može govoriti u kategorijama savremenog moderniteta, kako ga razume dvadeseti vek. On se pre shvata kao jedna prelazna faza iz neoromantičarskog simbolizma u područje moderne literature.<sup>6</sup>

U pogledu slovenačke avangarde, autor razlikuje tri etape: 1) nastup Antona Podbevška 1920. godine, 2) Kosovelovo stvaralaštvo oko 1925. i 3) izlazak Delakove revije *Tank* 1927. godine.<sup>7</sup> Podbevškovo i Kosovelovo stvaralaštvo može se eksplicitnije povezati s ekspresionizmom, za razliku od zakasnele pojave *Tanka*. U okviru slovenačkog modernizma, Boris Paternu razlikuje tri tendencije. Autor ih vezuje za Župančičev simbolizam, Kosovelov ekspresionizam, koji je pomešan s elementima dadaizma, futurizma i konstruktivizma i Kocbekov nadrealizam, inspirisan filozofijom S. Kjekegora.<sup>8</sup>

Lado Kralj takođe izdvaja pet književnih grupa, koje se okupljaju oko pojedinih slovenačkih časopisa. To su: 1) grupa oko Iz. Cankara i *Doma in sveta* (S. Majcen, F. Bevk, I. Dornik, J. Lovrenčič, N. Velikonja, delimično I. Pregelj), 2) grupa oko A. Podbevška i časopisa *Rdeči pilot* i *Trije labodje* (Š. Rivnikar, S. Melihar, J. Cvelbar, C. Vidmar, J. Vidmar, J. Stante, V. Premru, F. Onič), 3) Kosovelova skupina oko *Mladine* (1924–1927) i kasnije *Svobodne mladine*, koju je uređivao Ludvik Mrzel (1927–1924), 4) katolički pisci okupljeni najpre oko časopisa *Križ na gori* (1924–1927), i docnije *Križa* (1928–1930), kao što su braća Vodnik, E. Kocbek, T. Debeljak, B. Magajna i 5) Delakov i Černigojev *Tank*, koji više ne pripada ekspresionizmu.

<sup>3</sup> Up. Boris Paternu, Slovenski modernizem "(Župančič – Kosovel – Kocbek)", *Obdobja in slogi v slovenski književnosti*, MK, Ljubljana, 1989, str. 142–159.

<sup>4</sup> Up. Janko Kos, "Avangarda i Slovenci", *Moderna misao i slovenačka književnost*, Beograd, 1984, str. 243.

<sup>5</sup> L. Kralj, nav. delo, str. 161–168.

<sup>6</sup> J. Kos, nav. tekst, str. 245.

<sup>7</sup> Isto, str. 244.

<sup>8</sup> B. Paternu, nav. tekst, str. 145–162.

Blizak autorima *Križa na gori* je, prema Kraljevom mišljenju i Miran Jarc, mada nije bio član nikakve posebne literarne grupe.<sup>9</sup> Osnovni razlog ovakve argumentacije autor vidi u religioznom doživljaju pojedinca i kosmosa, koji je kod "križara" utemeljen u kolektivnom osećanju, a kod Jarca u individualnom poimanju. Ovo je, međutim, problematično određenje, jer Jarc umetnost nije razumeo toliko u tradicionalnom hrišćanskom smislu, koliko u panteističkom, kao sveopštu povezanost pojedinca s prirodom i kosmosom.<sup>10</sup> S druge strane, Jarc je svoje tekstove objavljivao u časopisima i listovima potpuno različitih estetičkih i političkih orijentacija (npr. u DS, LZ, *Jutru*, *Slovincu*, *Slovenskom narodu*, *Modroj ptici*, *Domačem prijatelju*, *Ženskom svetu*, itd). U tom smislu, piščevo književno usmerenje mnogo je bliže autorima *Doma in sveta*, jer ga sa njima povezuje slična težnja ka eksperimentu u svim književnim rodovima. Osim toga, Jarc je svoj najznačajniji dramski tekst *Vergerij* objavio u liberalno–građanskom *Ljubljanskom zvonu* (od 1927. do 1932.), u kojem upravo u ovom periodu dolazi do izražaja modernizacija uređivačke koncepcije, više nego u DS, inače avangardnijem u periodu do 1925. godine.

Međutim, podela slovenačkog ekspresionizma prema kriterijumu programskih definicija i grupno–organizacionim oblicima istupanja, ne govori mnogo o unutaršnjim, strukturno–estetskim odlikama poetike, već se uglavnom zadržava na ideološkim određenjima. U tom smislu, Kralj osporava termin "katolički ekspresionizam", pa autore *Križa na gori* i *Doma in sveta* naziva "katoličkom novom romantikom", menjajući samo stilsku oznaku. Pri tome, u sintagmi i dalje ostaje atribut "katolički", što nije estetska, već ideološka oznaka.<sup>11</sup> Ovaj pojam je, međutim, nedovoljan da pokrije tako različite stvaraoce kakvi su npr. S. Majcen, braća Vodnik, Iz. Cankar, F. Bevk, I. Dornik ili I. Pregelj. Stoga se čini svrsishodnijim tipološko razlikovanje ekspresionističke literature koje prema modelu nemačkih časopisa *Der Sturm* i *Die Aktion*, predlaže Radovan Vučković u svojoj *Poetici hrvatskog i srpskog ekspresionizma* (1979). Autor u hrvatskom i srpskom ekspresionizmu razlikuje apstraktno–spiritualni i aktivistički pol, pri čemu odlučujuća razlika ne počiva toliko na stilsko–morfološkim osobenostima tekstova, koliko na podlozi estetičko–poetičkih pretpostavki pokreta. Stoga, estetsko prevrednovanje obuhvata ili samo književnu formu (apstraktni tip), ili teži da se proširi i na čitav sistem moralnih, nacionalnih i političkih odnosa (aktivistički tip). Tako se pomenuti ekspresionistički poetički modeli približavaju odnosu između modernizma i avangarde, o kojima je već bilo reči.

<sup>9</sup> L. Kralj, nav. delo, 132–140.

<sup>10</sup> O tome smo, između ostalog, pisali u knjizi *Poetika Mirana Jarca*, Dolenjski muzej, Novo Mesto, 1987.

<sup>11</sup> L. Kralj, nav. delo, str. 161–167.

Ali, i ovakva distinkcija nije sasvim primerena, jer ne zahvata problem u celini. Postoje autori kod kojih su nesumnjivo prisutne obe tendencije, bilo da se pojavljuju simultano (npr. Podbevšek), bilo u pojedinim stvaralačkim fazama, npr. kod Jarca, Kosovela ili Kocbeka. Kao što je prethodno naglašeno, izvestan broj pisaca nije bio prevashodno vezan samo za jednu poetičku ili idejnu orijentaciju. Pored Jarca, to je bio slučaj i s F. Bevkom, čiji tekstovi mahom izlaze u DS i LZ, ali i u Podbevškovom časopisu *Trije labodje*. Grum uglavnom objavljuje u LZ i *Jutru*, časopisima sasvim različite političke orijentacije, dok se Kosovel javlja u *Lepoj Vidi*, *Mladini* i LZ. Međutim, neki autori su bili skoro isključivo vezani samo za određene časopise: Pregelj za DS, Juš Kozak u početku za *Slovan*, a kasnije kontinuirano za LZ, Ivan Dornik za DS, Bratko Kreft za LZ, Kocbek za *Križ na gori*, *Križ* i DS.

Kakvo je mesto proze u okviru opšte poetike slovenačkog ekspresionizma? Ekspresionistička proza ima u tom kontekstu svoje određeno mesto, pošto je u centralnim časopisima epohe zastupljena gotovo u istoj meri kao lirika i drama, pri čemu prvenstveno mislimo na LZ i DS. Zato se ne može prihvatiti ocena Lada Kralja, koji tvrdi da "ekspresionističkom pokretu nije bila potrebna proza, jer je nije mogao ideološki funkcionalizovati".<sup>12</sup> Autor je skeptičan i prema samome pojmu "ekspresionistička proza", pa zato proznu produkciju ovoga razdoblja jednostavno povezuje s modernim romanom, čak i sa posleratnim francuskim "novim romanom". Odlučujući kriterijum za ovakav stav ogleda se, prema Kralju, u prisustvu unutrašnjeg monologa. U prethodnom poglavlju je istaknuto da pojedini autori nemačkog ekspresionizma upravo artikulišu ekspresionistički tip proze, dok pojedini pisci ostaju negde na pola puta, na prelazu između tradicionalnog i ekspresionističkog oblikovanja teksta. Kod slovenačkih autora se tako pojavljuje ista tendencija, odnosno oscilacija između tradicionalnih, mimetičkih tipova naracije i moderne distorzije diskursa. Međutim, kod svakog pisca se ovaj odnos drugačije artikuliše, pa se zato ne mogu svi bezrezervno pvesti pod isti model i zajedničku poetiku.

Jedan broj autora počinje svoj književni rad u duhu ekspresionizma, što je slučaj npr. sa Bevkom, Magajnom ili Grumom., da bi se docnije usmerio u prvcu socijalnog realizma (Bevk, Magajna) ili nove stvarnosti i egzistencijalizma (Mrzel, Grum). Pojedini pisci od samog početka stvaraju naporedo realistički, simbolistički i ekspresionistički tip teksta (Jarc, Bevk, Pregelj). Neki, pak, posle objavljenih ekspresionističkih tekstova potpuno prestaju da stvaraju (A. Podbevšek i autori njegovih časopisa, I. Dornik, A. Čebokli). Isto tako, kod

---

<sup>12</sup> Isto, str. 168.

većega broja pisaca zapaža se idejno, tematsko i stilsko nasleđe ekspresionističke proze i u kasnijem stvaralaštvu (Jarc, Grum, Kocbek, Kozak, Bartol).

Ako obratimo pažnju na prisustvo ekspresionističkih proznih žanrova u književnoj periodici, uočava se da u pomenutim glasilima uglavnom i skoro bez izuzetka dominiraju upravo kratke prozne vrste. To su pesma u prozi, crtica, kratka priča i novela, a tek na poslednjem mestu pripovetka i roman. Ekspresionističke prozne tendencije mogu se zapaziti u DS već od 1914. godine, prevashodno u Cankarevim tekstovima, a zatim kod S. Majcna, F. Bevka, N. Velikonje i I. Dornika. LZ je u početku mnogo manje otvoren modernim strujanjima nego DS, tako da se ovde slične težnje uočavaju tek negde posle 1922. godine, da bi oko 1929/30. i naročito 1931. upravo LZ postao centralni časopis poznog ekspresionizma, na prelazu prema novoj stvarnosti. Dva avangardna časopisa *Rdeči pilot* i *Trije labodje* (1922), iznenađuju brojnošću objavljenih proznih priloga, a njih ima više nego drame, pa čak i lirike. U ostaloj periodici, ekspresionistička proza predstavlja uglavnom zanemarljivi deo objavljenih proze, sa izuzetkom *Jutra*. U tom smislu, modernističko i avangardno razdoblje označava procvat kratkih proznih žanrova i otvara mogućnosti za radikalniju inovaciju slovenačke narativne proze.

## 2. *Kratke prozne vrste u novijoj slovenačkoj literaturi*

( književnoistorijski pregled )

Slovenačka kratka pripovedačka proza razvija se uglavnom u eposi realizma posle 1850. godine. Za književnu situaciju toga vremena posebno je važno istaći odsustvo prozno-pripovedačke tradicije koja je, prema rečima Borisa Paternua "sve tamo do kraja pedesetih godina 19. stoleća snažno zaostalo, takoreći nerazvijeno područje slovenačke književnosti"<sup>1</sup>. S druge strane, kako primećuje Gregor Kocijan, u tome je ležala i svojevrsna prednost slovenačke proze, jer nije bila opterećena nasleđem proznih žanrova, niti zavisna od tradicionalnih narativnih modela.<sup>2</sup>

Kada je reč o teorijskom određenju kratke proze, autori navode dužinu kao značajan, čak odlučujući faktor njenog generičkog razlikovanja. Pritom se pominje 8000 reči, a ovaj obim ujedno uslovljava izbor narativnog postupka i oblikovanje tematske građe. Kratka

<sup>1</sup> B. Paternu, "Nastanek in razvoj dveh proznih struktur v slovenskem realizmu 19. stoletja, u : *Pogledi na slovensko slovstvo, knj. I*. MK, Ljubljana, 1974, str.47.

<sup>2</sup> G. Kocijan, *Kratka pripovedna proza od Trdine do Kersnika*, DZS, Ljubljana, 1983, str.8.

narativna proza je "zajednička žanrovska oznaka za kratke pripovetke, koje imaju središnje mesto između srednje i duže proze".<sup>3</sup> U tom smislu, kratka proza je unutar zajedničke žanrovske grupacije raznovrsna, a njene odlike su kratkoća i pojedine morfološke karakteristike.<sup>4</sup> One se prvenstveno očituju u zaokruženoj fabuli i sintetičkoj kompoziciji, koja je podređena značajnim, sudbinskim događajima. Uz to, primećuje se postepena fragmentarizacija pripovedanja, bilo da je reč o naraciji u trećem ili u prvom licu. Broj likova takođe je sveden samo na nekoliko junaka, a u središtu je glavni junak i njegov odnos prema empirijskoj realnosti. Konačno, od osamdesetih godina XIX veka naovamo, u jednom broju tekstova zapaža se tendencija ka lirizaciji prozne strukture i otvorenom, simboličnom završetku teksta.

Tokom realizma, u okviru zajedničkog pojma "kratka pripovedna proza", konstituišu se i pojedine posebne vrste, ali je njihova terminološka oznaka relativna i često podrazumeva različite pojmove. Ovo je delimično uslovljeno nedostatkom preciznije teorijske svesti o pomenutim problemima. Tako se najpre ustalio termin *povest* (pripovetka), koji podrazumeva srednje dugu proznu vrstu i uskoro postaje sinonim za narativnu prozu uopšte, čak i za roman. Kako zapaža Kocijan, povest je imala tu prednost što je zvučala domaće, tematski je bila usredsređena na svakodnevno iskustvo i narodne motive, pa je zato bila prilagođena širokom sloju čitalaca. Ona je, stoga, prema mišljenju Matjaža Kmecla predstavljala "slovenački tip novele".<sup>5</sup>

Uz ovaj naziv, u periodu između 1850. i 1891. godine, pojavljuje se čitav niz drugih termina za kratke prozne vrste, od kojih su najčešće:<sup>6</sup> pripovest, pripoved, pripovedka, povestica, novela, noveleta, obraz, slika, zgodba, spomin, bajka, prizor, itd. Tako su se vremenom iskristalisali pojedini žanrovski nazivi i ograničio njihov pojmovni opseg i funkcija.

Sedamedestih i osamdesetih godina XIX veka primećuje se češća upotreba termina *novela* i *noveleta*. U noveli se autor uvek narativno fokusira na jedan lik ili događaj, vremenski i prostorno određen, a pripovedački postupak je veoma precizan i kompoziciono čvrst.<sup>7</sup> pisci Ivan Tavčar, Anton Trstenjak, Fran Celestin ili Ivan Zarnik ovim pojmom

<sup>3</sup> Isto, str.36.

<sup>4</sup> Up. Janez Rotar, "Slika", oblika realistične novele v slovenski književnosti", *Časopis za zgodovino in narodopisje*, 1966, br.2, str. 199-214 ; France Bernik, "Cankarjeva tradicionalistična črtica", *Slavistična revija*, Ljubljana, 1979, br.27, str.161-192; G. Kocijan, "Značilnosti Jurčičeve kratke pripovedne proze", *Jezik in slovstvo*, Ljubljana, 1977/1978, br.23, str. 307-314 i predgovor izboru Jurčičeve kratke proze "Jurčičeva kratka pripovedna proza", MK, Ljubljana, 1978, str.111-136.

<sup>5</sup> M. Kmecl, *Rojstvo slovenskega romana*, MK, Ljubljana, 1981, str.42.

<sup>6</sup> G. Kocijan, *Kratka pripovedna proza od Trdine do Kersnika*, str.40.

<sup>7</sup> M. Kmecl, *Mala literarna teorija*, Maribor, 1975, str.297.



označavaju tekstove sa specifičnom tematikom, obično romantično-ljubavnog zapleta sa likovima iz viših društvenih slojeva. U njima autori uglavnom portretišu pojedinačni lik koji je najčešće osobenjak i čudak, ili slikaju seoske i provincijski prosečne malograđane. Ovaj tip novele pretežno je zastupljen u Jenkovim i Jurčičevim novelama (npr. *Tilka* i *Jeprški učitelj*, odnosno *Božidar Tirtelj*, *Lipe*, *Lula duvana*, *Teleće pečenje*). Tavčar, pak, oblikuje izuzetne pojedince čija je sudbina određena višim, metafizičkim principima. *Obraz* se može dovesti u vezu sa karakternom novelom, *značajevkom*, koja predstavlja najznačajniji prozni žanr slovenačkog realizma. Po svojoj strukturi i značenjskim ishodištima, ona odgovara modelu tzv. "disonantnog realizma" (B. Paternu), koji podrazumeva problematizovanu sliku predočenog sveta i junaka.

U drugoj polovini sedamdesetih godina češće se koriste i termini *podoba* i *slika*. Ovaj žanr je po svojoj sažetosti veoma blizak modernoj kratkoj priči, jer poseduje još veći stepen simbolizacije proznog diskursa nego "značajavka" (recimo kod Kersnika i Tavčara). U to vreme, prvi put se pojavljuje i termin *črtica* ili *črta*, ali se u ovom periodu pretežno koristi kao oznaka za pojedine istorijske i poučno-naučne spise (npr. Fran Erjavec i "Vajejci", Jurčič).<sup>8</sup> To je, pored pesme u prozi, ujedno i najkraća prozna vrsta, svesno subjektivizovana i fragmentarna.<sup>9</sup> Ona se razvija tokom realizma (Tavčar), da bi u periodu moderne, s impresionizmom i simbolizmom dostigla svoj vrhunac kod Cankara, Ksavera Meška, Milana Pugelja, Marije Kmetove i drugih.

Što se tiče *kratke priče*, ona je u odnosu na crticu formalno zaokruženiya, sa tematikom iz savremenog života, a uz to je prvenstveno pisana u prozi.<sup>10</sup> Kratka priča može se sresti kod Tavčara i Kersnika u periodu od 1873. do 1891. godine. Ovde se zapaža promena u samoj morfologiji priče, prodor lirskih elemenata i napuštanje epskih obrazaca pripovedanja. Uz to, pojavljuju se eliptični i parataksički stil (Kersnik, *Rasuti listovi*; Tavčar, *Bolna ljubav*, *Mlade godine*, *Nasuprot stare palate*)<sup>11</sup>. Najvidnija modernizacija narativnog postupka uočava se u kratkoj prozi Ivana Tavčara i Janka Kersnika, između 1881. i 1891. godine. Tavčarevi tekstovi iz zbirke *Slike iz loškega pogorja* kao što su npr. "Posavčeva trešnja" i "Šarovčeva šljiva"(1887) mogu se označiti kao "tip kratke priče koja je slična baladi, sa snažnom dramatičnom linijom napetosti koja kulminira završetkom".<sup>12</sup> U njima su prisutne narativne tehnike koje svakako anticipiraju prozu moderne : postupak simboličkog paralelizma, lirski

<sup>8</sup> G. Kocijan, nav. delo, str.42

<sup>9</sup> M. Kmecl, *Mala literarna teorija*, 297.

<sup>10</sup> Janko Kos, *Očrt literarne teorije*, DZS, Ljubljana, 1983, str.181-182.

<sup>11</sup> G. Kocijan, nav. delo, str.170-177.

<sup>12</sup> Isto, str. 214.

atmosfera u prikazivanju prirode i predmetnog sveta, uvođenje snova i sećanja, retrospektivno pripovedanje, težnja ka stvaranju sveobuhvatnih simbola.

S druge strane, *Kmetske slike* (1882-1891) Janka Kersnika označavaju tendenciju ka bezličnom, distanciranom, na momente dokumentarnom pripovedanju, što podrazumeva scenično prikazivanje radnje i njenu redukciju. Stoga se Kersnikova kratka proza iz ovog razdoblja po strukturi približava modernoj kratkoj priči, prevazilazeći dotadašnju tradiciju u dva bitna aspekta. Najpre, ovde se pojavljuje kratka, sažeta kompozicija u kojoj je naglasak na fragmentima ljudskih sudbina. U tom smislu, tekstovi poseduju često neobavezan početak, tragičan zaplet i kraj. Drugi aspekt sastoji se u distanciranom i neangažovanom odnosu autora prema obrađenoj temi, što implicira naturalističke stilske tendencije.<sup>13</sup> U pogledu žanrovskih odlika kratke priče, M. Kmecl zaključuje da je "kratka priča konačno i najstarija i najbogatija tradicija slovenačke pripovedačke proze".<sup>14</sup> Autor kratku priču prepoznaje u propovedima i životopisima svetaca kod Primoža Trubara i Janeza Svetokriškog, u obliku egzempluma ili anegdote.

Osim *Kmetskih slika*, Kersnik je i začetnik pesme u prozi u slovenačkoj književnosti. 1888. godine, pisac je u časopisu *Ljubljanski zvon* objavio pet od ukupno šest napisanih tekstova ove vrste. U njima je vidljiv upliv impresionističko-simbolističkih elemenata, postupci deskripcije, ritmizacije i metaforizacije jezika, kao i arhetipsko značenje teksta.<sup>15</sup>

Za period koji nas zanima veoma je važno nasleđe moderne novele, crtice i kratke priče koje se pojavljuju kod Ivana Cankara, posebno u tekstovima objavljenim između 1914. i 1917. godine, zaključno s njegovom poslednjom zbirkom kratke proze *Podobe iz sanj* (Slike iz snova, 1917). Pored pomenutih žanrova, i pesma u prozi dobija značajno mesto u literaturi ekspresionističkog pokreta. Posle Kersnika, u ovoj vrsti ogleda se Anton Funtek (*Luči - Svetla*, LZ, 1890), zatim Oton Župančič, Marija Kmet, Alojz Gradnik, Fran Albrecht, Ivan Pregelj, Ciril Jeglič, Miran Jarc, Anton Podbevšek, Ferdo Kozak, Srečko Kosovel i Slavko Grum, da pomenemo samo one najznačajnije autore.

U Cankarevoj zbirci *Podobe iz sanj*, izvesni tekstovi označavaju prelaz od impresionističko-simbolističkog narativnog postupka ka ekspresionističkoj stilizaciji i distorziji mimetičke slike sveta. Autor primenjuje tehniku apstrahovanja unutarnjeg, subjektivnog doživljaja, pri čemu tekst poprima fantastična i groteskna obeležja. Dalje,

<sup>13</sup> Up. B. Paternu, "Kersnikove *Kmetske slike*" u : J. Kersnik, *Kmetske slike*, MK, Ljubljana, 1989, str.62.

<sup>14</sup> M. Kmecl, *Mala literarna teorija*, str.296-297.

<sup>15</sup> O tome videti našu studiju *Proza Janka Kersnika između poetskog realizma i nagoveštaja simbolizma*, *Književna istorija*, 1985, br.69/70, str.107-118.

zapaža se parbolični stil pripovedanja i prevlast "doživljajnog ja", kao i stilsko-jezičke inovacije, o čemu će docnije biti više govora.

U kratkim ekspresionističkim proznim žanrovima primećuje se opšta modernističko-avangardna tendencija ka fragmentarizovanju i dekonstrukciji tradicionalnih vrsta. Postepeni prelaz od auktorijalnog ka personalnom pripovedanju kao i česta upotreba "ja" forme, odvija se paralelno sa žanrovskim transformacijama novele i kratke priče, odnosno crtice i pesme u prozi. Slovenačka književna kritika toga doba uglavnom koristi termine novela. povest, črtica te pesem v prozi. Ponekad i sami autori označavaju žanrovski karakter svojih tekstova. Tako u podnaslovu Pregljeve novele *Runje* (Boginje) stoji "barokna novela", u naslovu Jarčeve parabole čitamo *Stara zgodba* (Stara priča), Cankar nekim autopoetičkim tekstovima daje naziv "črtice" ili "nenapisani roman". Pojedini pisci eksperimentišu sa tradicionalnim žanrovskim konvencijama, što je vidljivo iz naslova Podbevškoveg teksta *Himna o carju mavričnih kač* (Himna o caru duginih zmija). Teorijsko-kritičko promišljanje kratkih proznih vrsta slovenačke ekspresionističke literature nije bilo predmet sistematskih studija. Ipak su se slovenački kritičari i istoričari između dva svetska rata, a i docnije, odredili prema ovom fenomenu. Međutim, i pored toga, pitanje ekspresionističke proze u slovenačkoj književnosti ostaje i dalje otvoreno i zahteva temeljnije istraživanje.

### 3. Slovenačka književna kritika i istoriografija o modernizaciji proze

Slovenački pisci, istoričari i kritičari relativno rano reaguju na pojavu ekspresionizma u književnosti. To se može uočiti već u tekstu Izidora Cankara *Umetnost*, koji je objavljen u *Domu in svetu* (1912, br.5). Autor shvata pojam isključivo kao likovni termin u opoziciji prema impresionizmu, i pritom ga vrednosno određuje negativno. Potonja recepcija nemačke ekspresionističke literature ukazuje na nepoverljiv i skeptičan, ponekad i otvoreno negativan odnos kritike prema ovom pokretu (sličan je slučaj bio i u srpskoj književnosti). Oni, uglavnom, razumeju ekspresionizam kao dekadentnu, senzacionalistički i epigonsku pojavu tzv. novog romantizma.<sup>1</sup>

U početku i tako značajni pisci kakav je recimo Ivan Pregelj osuđuju novu "književnu modu", osobito iz perspektive tradicionalne i klasične literature, otvoreno napadajući uređivačku koncepciju novog DS. U tom časopisu je, međutim, i sam Pregelj objavio skoro

<sup>1</sup> Up. npr. tekst Albina Ogrisa *Nove smeri*, *Slovan*, 1914, br.12

sve svoje značajnije tekstove.<sup>2</sup> Ivan Dornik<sup>3</sup> i France Bevk<sup>4</sup> izražavaju pozitivnu ocenu "nove literature": prvi u prikazu Lovrenčićeve zbirke *Deveta dežela*, a drugi u polemički intoniranom tekstu koji je uperen protiv Pregljevog nerazumevanja pojave. Tako Dornik ističe da savremeni umetnik, nasuprot spoljašnjoj stvarnosti, naglašava unutarnju realnost i antimaterijalističko raspoloženje, te apstrahuje predmete u neograničenom vremenu i prostoru. Ekspresionistička umetnost je zato najснаžniji izraz unutrašnjeg, subjektivnog doživljaja stvaraoča.<sup>5</sup> Slično razmišlja i Bevk: "Ekspresionizam je posebno izražavanje doživljaja u našim dušama koji zahteva nove, sebi primerene izraze i oblike"<sup>6</sup>. 1919. godine u LZ pojavljuje se kratak zapis o simultanimizmu, čiji je autor Anton Debeljak. Po njemu "utisak simultanističkih poezija može se uporediti sa sinoptičkim slikama. Mislim da je simultanimizam samo transpozicija futurističkog slikarstva u umetnost reči". Ove tendencije autor vezuje i za francuski kubizam i španski unamunizam. Zanimljivo je da je Debeljakov tekst prva informacija o jednom avangardnom stilskom postupku, koji se u slovenačkoj literaturi može najpre uočiti u poeziji, a nešto kasnije i u prozi i drami.

U jednom periodu svoga kratkog stvaralačkog veka, oko 1925. godine, i Srečko Kosovel piše tekstove u kojima izražava programski odnos prema ekspresionizmu, iako ga ubrzo odbacuje i okreće se konstruktivizmu. Ipak, u članku *Kriza* iz 1925. postavlja osnove nove umetnosti koja počiva na individualizovanom etosu, budjenju novog čovečanstva, zalaganju za nove sadržaje i otporu prema tehničkim dostignućima civilizacije. Sličnu ideju zastupa i Miran Jarc u tekstu *Umetnost in življenje* (Umetnost i život, 1924), naglašavajući da svako novo doba zahteva i nove izražajne forme, te da je "katarza izvor svakog umetničkog dela".

Veoma je zanimljiva karakterizacija ekspresionizma koju iznosi Kosovel u svom osvrtu *Igo Gruden* iz 1926. godine. Pišući o impresionističkoj, ekspresionističkoj i fantastičnoj osnovi savremene umetnosti, Kosovel upravo naglašava saznajni aspekt ekspresionističke poetike. U tom smislu, on ističe da ekspresionističkog pisca interesuju pitanja o poslednjim i najdubljim spoznajama lepote, dobra, istine i smisla života. Zbog toga, ekspresionista ne slika realnost već je hiperbolizuje, a njegov cilj je predočavanje duhovne suštine i sinteze svojih uvida.

---

<sup>2</sup> I. Pregelj, *Iz poetike. Impresionizam v slovstvu*, Mentor, 1917/1918, br.10 i *Misli o slovenskem slovstvu*, Čas, 1918, br.13

<sup>3</sup> Čas, 1918, br. 12

<sup>4</sup> *Misli k "mislim"*, DS,1919, br.32

<sup>5</sup> I. Dornik, nav. tekst, str.77-81.

<sup>6</sup> F. Bevk, nav. tekst, str.120.

Bliski Jarcu i Kosovelu su i pesnici okupljeni oko časopisa *Križ na gori* (1924-1927) i docnije *Križa* (1928-1930), Anton i France Vodnik, Edvard Kocbek i Tine Debeljak. U nekrologu pod naslovom *Srečko Kosovel* (*Križ na gori*, 1926/27, br.3), Tine Debeljak pominje neke ključne topose ekspresionističke poetike, kao što su "novi i pročišćeni etos", "promena", "bratstvo svih ljudi". pišući o razlikama između svoga časopisa i levičarske *Mladine*, Debeljak smatra da je *Križ na gori* jezgro slovenačke ekspresionističke umetnosti, a ovaj drugi proleterske koji je inspirisan marksističko-komunističkom idejnom doktrinom. Ekspresionizam "križara" je utemeljen u mističnom i onostranom, kao i na personalističkom odnosu prema kolektivu. Kasnije ocene ekspresionizma mahom su uzdržane i deskriptivne (Tominec, Regali, Kelemina, Prijatelj)<sup>7</sup> i najviše se odnose na liriku i dramu, dok o prozi nema nikakvih zabeleški. Dok je slovenačka književna kritika bila neposredno i iscrpno obaveštavana o nemačkoj ekspresionističkoj lirici i drami<sup>8</sup>, o ekspresionističkoj prozi nema ni pomena.

Kada je reč o modernizaciji slovenačke proze i njenim konkretnim rezultatima, recepcija je u početku vrlo površna. Obično se navode samo imena autora i prikazanih tekstova. Tako u oceni časopisa *Trije labodje* (LZ, 1922, br.4), Josip Kelemina zapaža postupak "kolaža" u tekstovima Staneta Melihara i Antona Podbevška, ali o tome iskuljučivo govori u sklopu ostalih informacija o poeziji. Nešto širi uvid u tadašnju slovenačku prozu pruža Pregljev tekst *Svetovna vojska in slovensko slovstvo*<sup>9</sup> (Svetski rat i slovenačka književnost), u kojem autor očito koriguje svoj nekadašnji negativni stav prema ekspresionizmu.

Pregelj sada govori o modernosti *Doma in sveta*, suprotstavljajući mu tradicionalizam *Ljubljanskog zvona*, u kojem prozu i dalje objavljuju ugledni pisci Tavčar, Ivo Šorli ili Alojz Kraigher. Autor konstatuje da je "ratna tematika u DS odlučno preovladala nad motivima koji nisu u vezi s velikim događajima"<sup>10</sup>. Mnogi autori obrađuju ovu temu, a učestalo se pojavljuje i motiv ratnog dezertera. Pregelj obraća pažnju i na žanrovske i narativne osobenosti proznih tekstova. Tako pisci F. Bevk, F. Albrecht i N. Velikonja koriste parabolu, legendu, bajku, basnu i viziju, što Pregelj povezuje s neposrednom elementarnošću u prikazivanju sveta. U tom smislu, piščev odnos prema ekspresionizmu vremenom se menjao u

<sup>7</sup> Up. Roman Tominec, *Nekaj misli o porajajoči se slovenski literaturi*, *Almanah katoliškega dijaštva*, Ljubljana, 1922; Jakob Kelemina, *Pogledi na slovensko pesništvo*, LZ, 1922, br.42 ; Josip Regali, *Nastajanje nove umetnosti*, DS, 1924, br.37 i Ivan Prijatelj, *Poezija "Mlade Poljske"*, LZ, 1923, br.43

<sup>8</sup> O recepciji nemačkog ekspresionizma u slovenačkoj književnosti videti studiju Franca Zadrvcza *Kontakte zwischen dem slowenischen und deutschen Expressionismus*, *Zeitschrift für Slawistik*, 1983, Bd.28, sv.4.

<sup>9</sup> *Čas*, Ljublj. 1920, br.1.3.

<sup>10</sup> Isto, str.76.

pravcu analitičke i afirmativne recepcije, da bi tridesetih godina čak i sebe označio "ekspresionistom u tematskom i formalnom pogledu"<sup>11</sup>

Povodom Pregljeveg romana *Plebanus Joannes*, Narte Velikonja je pisao da "roman nije realističan, pošto nije reč o pojedinačnom iskazu već o suštini ideje, suštini doživljaja celine".<sup>12</sup> Na sličan način i Miran Jarc ocenjuje Andrićeve zbirke lirske proze *Ex ponto* i *Nemiri*, ističući kao najbitniju odliku ovih tekstova traženje sinteze, koja je potopljena u religiozno osećanje.<sup>13</sup> Svaki oblik je, prema Jarcu, izraz duha, iz svake stvari peva misao, potrebno je samo shvatiti, gledati, čuti ili osetiti.<sup>14</sup>

U tekstu *Recitacijski večer Antona Podbevška* (Recitatorsko veče A. Podbevška) France Stelè pozitivno ocenjuje piščev formalni eksperiment. Kao kvalitativno novu komponentu njegovog postupka, kritičar ističe fantastiku, pri čemu je "sadržaj najboljih Podbevškovih umetničkih tekstova rat".<sup>15</sup> Ocenu pesnikove zbirke *Človek z bombami* (Čovek sa bombama) iz 1925. dao je i France Vodnik. On zapaža fantastični, simbolični i vizionarski stil Podbevškovih tekstova, intenzitet sadržaja i forme, umetnost sinteze - što je prema Vodniku znak duhovne umetnosti i kulta etosa. Prelom u stvaralaštvu ovoga čudnovatog pesnika označava pesma u prozi *Himna o carju mavričnih kač*, gde se može uočiti periodičnost unztašnjih doživljaja čime autor postiže kontinuitet duševnih zbivanja. Čini se da Vodnik ima na umu simultani, montažni stil i alegoričnost poetsko-prozne forme. Piščev postupak ne prezentuje unutarne doživljaje neposredno, već o njima izveštava i referiše : "Time prelazi iz lirike u epiko, a tu mu, pak, nedostaje prava epska tematika".<sup>16</sup>

recepcija ranih proznih zbirki Franceta Bevka bila je praćena značajnim kritičkim komentarima, jer se od ovog autora očekivao zaokret ka obimnijem epskom tekstu. France Koblar u načelu pohvalno ocenjuje zbirku *Faraon* (1922), ali ujedno zamera Bevku nedovoljnu originalnost, kao i nekritički uticaj Cankara i njegove lirske proze.<sup>17</sup> U pogledu tematike i kod Bevka su prisutni ratni motivi, dok se u drugom delu zbirke pisac posvećuje "tamnoj strani čoveka", tražeći u njoj fatalnu osećajnost i nove vrednosti. Stil Bevkove proze je, prema Koblaru, paraboličan. Sličnu ocenu zbirke daje i Juš Kozak, ističući da kod Bevka još nema pravog epskog pripovedanja.<sup>18</sup> Svojom drugom zbirkom *Rablji* (Sužnji, 1923), Bevk

<sup>11</sup> Silvester Škerl, *Trije pogovori z Ivanom Pregljem, Slovenec*, Ljublj. 1930, br. 91

<sup>12</sup> *Čas*, 1922, br.4

<sup>13</sup> *O novejši srbohrvaški liriki, DS*, 1921, br.1

<sup>14</sup> *Iz nanovejše srbske lirike, LZ*, 1923, br.3

<sup>15</sup> *DS*, 1921, br.12, str. 59-61.

<sup>16</sup> *DS*, 1925, br.7, str.281.

<sup>17</sup> *DS*, 1925, br.5

<sup>18</sup> *LZ*, 1923, br. 3

<sup>19</sup> *DS*, 1924, br. 6

je postao glasnik ljudske strave<sup>19</sup>, što znači sasvim u duhu ekspresionističke poetike. Tehnika pripovedanja je jednostavna, sve je sažeto na jednom mestu i u jednom trenutku, a epski zahvat je još manje prisutan nego u prethodnoj zbirci.

Pisac Juš Kozak spada u najoštrije, ali i najobjektivnije kritičare Pregljeve proze. U članku *Ivan Pregelj - ob priliki njegovoga dela "Plebanus Joannes"*<sup>20</sup> (Ivan Pregelj - povodom njegovoga dela "Plebanus Joannes"), autor ističe da je slab kao liričar, a dobar u obradi istorijskih tema i motiva. Kozak kritikuje shematizovanu koncepciju Pregljevih likova, koji su ili idealizovani ili svedeni na nagonsko i polno. Takođe, zamera mu tendencioznost i utilitarnost pripovedanja, mada se Pregelj udaljava od realističke paradigme jer događaje koncentriše na duševni život likova. Stoga se kao glavno tematsko ishodište romana pojavljuje borba između duha i tela. I pored toga, Kozak smatra da Pregelj u *Plebanusu* nije uspeo da ostvari novi tip romaneskne strukture. Autor na prvo mesto stavlja vrednosti stila: "Stil i jezik su novi. Zgusnuti do primitivnosti, iskušavaju već svojim slikanjem ostvarenje dinamike duševnog doživljaja...Ono što je u *Poslednjem pobunjeniku* još bilo simbol, sada postaje vizija....Najlepši prizori su sasvim sigurno prizori strave" (kurziv B.S.P.) Kozak, dakle, razmišlja o Pregljevoj prozi u duhu ekspresionističke stilske dinamike, pa mu prvenstveno priznaje vrednost u pogledu toposa i jezičko-retoričkog plana naracije.

U tekstu *Ivan Pregelj*, France Koblar tumači piščeve romane kao "stravu čoveka pred samim sobom ; borba s prvobitnim grehom, sedmoglavom hidrom jeste središnja linija Pregljeve misaonosti."<sup>22</sup> Nekoliko godina kasnije, isti kritičar u svojoj *Kritici o Preglju*, govori o njegovim demonskim likovima koji u sebi nose borbu za unutrašnjim oslobodjenjem. Tip Pregljevih romana je lirsko-simbolistički, jer on nije epski pisac pošto uvek nastoji da izgradi dramski sukob. Lirska mesta (ponavljanja, lajtmotivi, biblijski citati), služe autoru za povezivanje romanesknih delova, u čemu Koblar vidi modernost Pregljeve narativne tehnike.<sup>23</sup> Ova Koblarova ocena je značajna jer ukazuje na očigledni stilsko-poetički pluralizam Pregljevih romana, što je osobeno i za njegovu kratku prozu.

Povodom izlaska Kozakove pripovetke *Beli mecasen* (Bela paprat), F. Koblar u svom kritičkom osvrtu prvi put za jednog autora koristi termin ekspresionizam.<sup>24</sup> Kozakov stil pripovedanja može se tako označiti kao veristički ekspresionizam, jer autor gradi priču na neuobičajen način, putem paralelno postavljenih sudbina junaka. Na taj način, Kozak sabija

---

<sup>20</sup> LZ, 1923, br.3

<sup>21</sup> Isto, str. 185.

<sup>22</sup> DS, 1924, br. 1

<sup>23</sup> LZ, 1928, br.7

<sup>24</sup> DS, 1927, br. 1

epski zahvat u jednu sliku, a likovi se javljaju u funkciji njegovih ideja. Ovde se po prvi put pominje i filmski tekst, odnosno kinematografski, simultani stil naracije. Očigledno je da Koblar misli na postupak montaže, pri čemu se tekst konstruiše suprotstavljanjem pojedinih isečaka stvarnosti. Opšta ocena Kozakove pripovetke je pozitivna, a Koblar je vrednuje kao tekst na prelazu iz naturalizma u simbolizam. Kao značajnu odliku narativnog stila, autor zapaža sentencioznost, odnosno aforističnost izražavanja.

Nešto celovitiju informaciju o "mladoj prozi" daje Josip Vidmar u tekstu *Pripovedništvo in dramatika*<sup>25</sup> (Proza i drama). U slovenačkoj književnosti toga doba, ističe Vidmar, zapaža se osetan nedostatak dužih prozних tekstova. Mladi autori uglavnom se ogledaju u kraćim proznim formama, najviše u noveli i crtici (Magajna, Mrzel, Jarc, Jalen, Grahor, Grum, Ocvirk). Autor hvali Bevka kao dobrog pripovedača, naročito njegovu crticu *Nič* (Ništa), koja podseća na lirsku prozu L. Andrejeva kojega je i sam Vidmar u to vreme prevodio. Takođe, Vidmar pozitivno ocenjuje prozu Ludvika Mrzela, ističe narativni eksperiment i fantastiku u Pregljevoj noveli *Regina roža ajdovska* i Grumovoj crtici *Zločin v predmestju* (Zločin u predgrađu). Uz to, on izuzetno pohvalno govori o Kozakovoj prozi (*Tuđa žena i Lektov zamak*). Nasuprot pomenutim autorima, stoje tendenciozni pisci kao što su T. Seliškar, B. Kraft ili J. Jalen, kojima Vidmar očigledno nije bio naklonjen. O Pregljevoj prozi govori izuzetno kritično, osobito povodom pojave njegove zbirke pesama u prozi *Balade v prozi*.<sup>26</sup>

1931. godine pojavljuju se obimniji, teorijsko-kritički i sintetički tekstovi o problemu ekspresionističke proze, čiji su autori Božo Vodušek, France Vodnik i Miran Jarc. U Voduškovom i Vodnikovom tekstu zapaža se kritička distanca prema fenomenu "mlade proze", kao i prve relevantnije ocene o njenoj vrednosti. Esej *Franz Kafka* Mirana Jarca predstavlja prvi objavljeni tekst o velikom piscu na južnoslovenskim prostorima, koji po svojoj analitičkoj oštini prevazilazi sve što je tih godina napisano u slovenačkoj književnoj kritici.

Iz Jarčevog eseja o Kafki jasno se vidi da je autor poznao gotovo sva piščeva najvažnija objavljena dela (romane, pripovetke i novele). Osim toga, bio je upoznat i s odjecima Kafkinog dela u Evropi, pa tako navodi podatak o recepciji njegovih romana. Po vrednosti, oni prevazilaze sve što je tih godina napisano u Engleskoj. Sasvim u duhu savremene ocene Kafkinih dela, Jarc konstatuje da ga je istorijsko-stilski nemoguće odrediti, mada pojedini kritičari pisca ubrajaju među ekspresioniste. Prema Jarcu, Kafka je

---

<sup>25</sup> LZ, 1929, br. 12

<sup>26</sup> LZ, 1929, br.4



ekspresionista u tom smislu "koliko je uopšte sva umetnost ekspresionistička - izrazna u tom smislu da je *izraz* odgovor čoveka koji oseća povezanost (re-ligia) između sebe i višim principom u kosmosu, odgovor čovekov na nametnutu mu zagontetnu zapovest oduvek".<sup>27</sup> U tom smislu, Jarc tumači Kafkin ekspresionizam na idejno-filozofski način, u duhu prvobitnog greha i večne ljudske krivice pred bogom. Zbog toga su njegovi romani zapravo veliki mitovi, u kojima se prepliću realnost i nadrealnost. Dualizam materije i duha inspirisan je Paskalovom i Kjekegorovom filozofijom, ali se Kafka razlikuje od oba ova mislioca po tome što ne doživljava oštru suprotnost između ovih kategorija, već materiju poima kao otelotvoreni duh, a duh kao krajnje usavršenu materiju.

Najlucidniji deo Jarčevog eseja je analiza Kafkinog narativnog postupka. Osnovni pokretači radnje u njegovim romanima, ističe Jarc, jesu "čovek i apsolutna praznina koja ga prži" ; predmeti i stvarnost stoga se ukazuju kao slike iz snova, što Jarc metaforično naziva "realizam sa x potencijom": Ovakav pogled je od Kafke iziskivao i takvu formu izražavanja u kojoj se svaki predmet prezentuje u slici sna - do krajnosti realističan, toliko, da započne živeti čak svoj vlastiti život".<sup>28</sup>

Očigledno je da Jarc ovde ima na umu Kafkin specifičan fantastički postupak, koji se sastoji u očuđavanju običnog i svakodnevnog iskustva. Kod njega je objektivna, naizgled logična slika sveta oduhovljena i prožeta alogičnim principom. On svet čini samo prividno verovatnim, u stvari ukazuje na njegovu haotičnu strukturu u kojoj subjekt gubi svoje mesto. Zato se on redukuje samo na one elemente koji su još uvek u stanju da odolevaju raspolućenom logosu, odnosno fatumu, a to su strah, stid, krivica i praznina. Termin "realizam sa x potencijom" može se shvatiti na više načina. Najpre u duhu ekspresionizma i metafizičkog realizma, kao prodiranje u bit samih stvari i njihovo potpuno osamostaljivanje od čoveka, što je korak ka literaturi egzistencijalizma i apsurda. Da li je Kafkina literatura "realistička" u onome smislu, u kome je svaka velika umetnost aktuelna za vreme u kojem nastaje, ali i za večnost ? Ili je Kafkin realizam sadržan upravo u toj iskrivljenoj i fantastičnoj slici sveta koja je moguća i groteskna u isti mah ? Drugim rečima, da li je reč o nadrealnoj projekciji ili viziji, kao načinu Kafkinog tumačenja realnosti ? U svakom slučaju, Jarčev esej otvara brojne mogućnosti za interpretaciju Kafkinog dela, a ujedno ukazuje na visok stepen autorovog razumevanja poetike modernih književnih pravaca.

<sup>27</sup> Citati se navode prema izdanju knjige Bojane Stojanović, *Poetika Mirana Jarca*, Dolenjski muzej, Novo Mesto, 1987.

<sup>28</sup> *Franz Kafka*, str.134-136

U članku *K problemu sodobnosti v naši literaturi*<sup>29</sup> (Ka problemu savremenosti u našoj književnosti), pesnik Božo Vodušek najpre govori o liričnosti kao dominantnoj odlici slovenačke literature, koja se razvijala pod uticajem Prešerna i Cankara. Oko 1920. godine nastupa nova generacija ekspresionista, a oni u liriku unose preokret, oslobodivši je Župančičevog samodopadljivog subjektivizma. Autori kao što su Podbevšek, Jarc, A. Vodnik, Kosovel ili Seliškar svesno se bore sami sa sobom, i ta njihova borba ima etički karakter. Što se tiče posleratne proze, i ona je još uvek pod snažnim uplivom Cankara, te joj stoga pretila opasnost da zapadne u epigonstvo. Ivana Preglja Vodušek određuje kao pisca između Cankara i mladih prozaista. Kada je reč o savremenoj proznoj produkciji, autor ističe da danas pisac ne može biti ni goli naturalista, ni vizionarski simbolista, već mora da teži analitičnosti i širem epskom zahvatu gradje, što je slučaj s velikim zapadnoevropskim piscima toga vremena. Od nemačkih književnika, Vodušek pominje jedino Franca Werfela, i to fazu kada ovaj autor više nije pripadao ekspresionizmu.<sup>30</sup> Autor se oštro suprotstavlja svakom lirizmu i simbolizmu "bez oštine", što objašnjava slovenačkim književnim nasleđem. Po njemu, Slovenci nisu mogli da razviju model analitičko-epske literature, pošto je poluepski romantizam odmah smenio ograničeni naturalizam, a odmah zatim i simbolizam.

U prikazu prozne zbirke *Brez oči* (Bez očiju), F. Vodnik ocenjuje Ivana Dornika kao ekspresionističkog sutora i izvrsnog stilistu kratkih proznih žanrova, posebno crtice.<sup>31</sup> Suština Dornikovog postupka ogleđa se u osvetljavanju predmeta iznutra, kroz povratak prvobitnosti i samome sebi. Vodnik knjigu postavlja vrlo visoko, odmah uz Cankareve *Podobe iz sanj*, a po zgusnutom, uzdržanom i jedinstvenom stilu, ubraja ga među najbolje slovenačke stiliste.

Vodnikov tekst *Obrazi novega rodu*<sup>32</sup> (Slike novog naraštaja) predstavlja prvi kritičko-vrednosni prikaz mlade slovenačke proze. U prvom delu članka, autor razmatra opšta teorijska pitanja i predstavnike slovenačke proze, dok je drugi posvećen stvaralaštvu Bogomira Magajne. Vodnik na samom početku naglašava nedostatak pravog proznog koncepta koji za razliku od lirike, nema revolucionaran karakter. U tom smislu, mladi pisci se uglavnom oslanjaju na tradiciju, ne toliko u osećanju i doživljaju sveta, koliko u izrazu i oblikovanju proznog materijala. Ovo Vodnikovo zapažanje je podsticajno, jer se može povezati sa sličnim ocenama proze u nemačkoj historiografiji i kritici. Mladi prozaisti objedinjavaju stilske tendencije impresionizma, ekspresionizma i metafizičkog realizma, te

<sup>29</sup> DS, 1931, br.1-2

<sup>30</sup> Up. takođe tekst F. Koblara *Franz Werfel - "Paulus unter den Juden"*, DS, 1928, str.91-93, gde se nemački pisac navodi kao prethodnik ekspresionizma.

<sup>31</sup> DS, 1931, br.1-2

<sup>32</sup> DS, 1931, br.3

fikcionalni svet uvek oblikuju u skladu sa misaonim i afektivnim sadržajima. I Vodnik ističe poguban upliv Cankarevog modela proze na mlade pripovedače najviše zbog lirizma, koji ih odvraća od najšire životne problematike. Oni, stoga, nisu u stanju da zahvate život s objektivne tačke gledišta, ili ne pokazuju dovoljno narativne hrabrosti : "Prozi nedostaje formalna dinamika, naslanja na se na preživele uzore". Jednoga autora, ipak, postavlja visoko iznad drugih pisaca, a to je Ivan Pregelj čiji tekstovi, izgleda, najviše odgovaraju Vodnikovom simbolističkom poimanju proze.

Povodom izlaska Kozakovog romana *Šentpeter*, France Vodnik konstatuje da je autor, pored Bevka i Preglja, najznačajniji pisac posleratne proze.<sup>33</sup> Za razliku od prethodne dvojice koji se oslanjaju na Cankarevu tradiciju simbolizma i subjektivizma, Kozak se usmerio u pravcu naturalizma. Roman *Šentpeter* kritičar ocenjuje kao Kozakov najreprezentativniji tekst, koji je zanimljiv i po idejnoj sadržini i po formalnoj tehnici. Najslabija strana romana ogleda se u njegovoj kompoziciji, jer razotkriva borbu između epičara i ideologa, a to autoru onemogućava objektivan i neutralan pristup građi. Vodniku smeta prostorna, a ne vremenska organizacija teksta, odnosno simultano-metonimijski stil naracije. Uz to, naglasak romana je na opšteljudskom problemu sudbine, krivice, patnje i očišćenja, a ne na pojedinačnim karakterima.

U prikazu Kozakovog drugog romana *Celica*<sup>34</sup> (Ćelija), Vodnik hvali njegovu kompoziciju, jer je zasnovana na asocijativnoj, retrospektivnoj naraciji. Ona se ogleda u slobodnom povezivanju sećanja, dokumentarne građe i zapisa, što objedinjava simbolični motiv *ćelije*. U članku *Črtice, novele, povesti*<sup>35</sup> isti autor konstatuje da Voduškova i Kocbekova lirika već označavaju prelaz iz krajnje spiritualnog ekspresionizma u oduhovljenu "novu stvarnost". Ujedno, on ističe odsustvo romaneskne produkcije. Po Vodniku, Jarc je pripovedač, Magajna i Mrzel pišu lirsku prozu, priču i novelu, a Bevk je jedini pravi epski autor.

U svom *Pregledu slovenskega slovstva* iz 1934. godine, Anton Slodnjak naglašava da su prozna dela Izidora Cankara najčistiji i skoro jedini model proze na prelazu od simbolizma ka ekspresionizmu. Ekspresionistički stil može se, takođe, zapaziti i kod Preglja. Anton Ocvirk 1938. godine slično ocenjuje književnu situaciju protekloga perioda<sup>36</sup>. Najznačajniji "prevrat" odigrao se u lirici, a mnogo manje u prozi i drami. Od ekspresionističkih prozaista autor pominje Preglja, a ne prelazu Jarc, Grum, Magajna i Makso Šnuderl. Iste, 1938. godine,

<sup>33</sup> DS, 1932, br.1-2

<sup>34</sup> DS, 1933, br.9-10

<sup>35</sup> DS, 1933, br.1-2

<sup>36</sup> A. Ocvirk, *Pregled slovenske literature od leta 1918 do 1938*, LZ, 1938, br. 58

F. Vodnik označava period od 1918. do 1934. kao "doba preloma"<sup>37</sup>, a od prozних pisaca izdvaja Preglja, dok na prelazu stoje Jarc, grum, Magajna i M. Šnuderl. F. Koblar govori o generaciji ekspresionističkih prethodnika,<sup>38</sup> a to su : Majcen, Dornik, Velikonja, M. Kmeetova, Pregelj, Kozak i Bevk, dok ekspresionistička generacija nastupa posle Prvog svetskog rata, i tu ubraja Jarca, Magajnu, Krefta, R. Kresala i L. Mrzela.

Slovenačka književna kritika između dva svetska rata nije imala sasvim jasan odnos prema ekspresionističkoj prozi, niti jasne kriterijume za njeno tumačenje i vrednovanje. Ekspresionizam u prozi uglavnom se razmatra na tematskoj i stilskoj razini, a kod nekih autora pominje se i idejno-filozofska dimenzija tekstova. Pritom se ističe odsustvo značajnijih formalnih i narativnih inovacija, nedostatak epske i romaneskne produkcije, te negativan sud o lirskoj prozi. Većina autora, gotovo bez izuzetka, navodi Ivana Preglja kao vodećeg predstavnika ekspresionističke proze, a uz njega se često pominje France Bevk, mestimično Juš Kozak, kao i danas već zaboravljeni pisci Ivan Dornik, Narte Velikonja ili André Čebokli. Nešto ređe se navode imena Mirana Jarca, Stanka Majcna ili Bogomira Magajne.

Savremena književna historiografija nije unela mnogo novina u tumačenje ekspresionističke proze, osim što doslednije i teorijski osvešćenije koristi ovaj termin. Takođe, mnogo više pažnje upravo se posvećuje morfološko-narativnim odlikama ekspresionističkih tekstova, posebno Pregljevim romanima<sup>39</sup>, dok problemi kratkih prozних žanrova nisu posebno rasvetljeni. Za razliku od predratne književne istorije i kritike, savremeni istraživači pored Preglja navode i Jarca, i osobito Slavka Gruma kao centralne predstavnike ekspresionističke proze, dok se ostali autori ( sa izuzetkom Kozaka i Magajne gotovo i ne spominju. Ovo se naročito odnosi na F. Bevka, koji u svesti posleratne kritike i čitalačke publike prevashodno figuriše kao pisac tradicionalne literature i proze za decu. Ujedno se više pažnje posvećuje i Ivanu Cankaru kao začetniku slovenačke ekspresionističke proze.<sup>40</sup>

<sup>37</sup> U tekstu *Slovensko leposlovje v letih 1918-1934*, Mladika, 1938.

<sup>38</sup> *Slovensko leposlovje od leta 1918 do leta 1938*, Spominski zbornik Slovenije, Ljubljana, 1939.

<sup>39</sup> Up. npr. tekstove M. Kmecla Pregljev "Plebanus Joannes", *Slavistična revija*, 1976, br.11 ; F. Zadavec, *Pregljeva ekspresionistična proza* u *Zborniku predavanja XIX Seminarja slovenskega jezika, literature in kulture*, Ljubljana, 1983, kao i *Ekspresionizam in Pregljeva proza*, *Pregljev zbornik*, Slovenska matica, Ljubljana, 1984.

<sup>40</sup> To se prevashodno odnosi na Lina Legišu, *Zgodovina slovenskega slovstva*, Ljublj. 1969 ; F. Zadavca, *Slovenski predekspressionistični literarni mozaik*, *Slavistična revija*, 1977, br. 25; *Slovenska ekspresionistična literatura*, *Obdobje ekspresionizma v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi*, Ljublj. 1984, 30-36; France Bernik, *Ekspresionizam in slovenska pripovedna proza* u istom zborniku, 114-115 i Helga Glušič, *Slovenska ekspresionistična kratka proza*, u istom zborniku, 117-121; Marija Mitrović, *Pregled slovenačke književnosti*, Sremski Karlovci-Novi Sad, 1995; Marjan Dolgan, *Tri ekspresionistične podobe sveta*, Ljubljana, 1996.

Dok pomenuti književni istoričari govore o postojanju makar i oskudne ekspresionističke proze, Lado Kralj radikalno sumnja u zasnovanost posebnog ekspresionističkog narativnog modela. Za Grumove mladalačke crtice Kralj kaže da pokazuju epigonsku težnju za ekspresionističkom stilizacijom. Prema Kralju, istorijska distanca još je suviše mala da bi se nešto pouzdanije dalo zaključiti o slovenačkoj ekspresionističkoj prozi, najpre usled nedostatka određenih distinktivnih merila. Kao najvidniji pokazatelj ekspresionističkog proznog diskursa Lado Kralj navodi unutrašnji monolog.<sup>41</sup>

Činjenica je da u slovenačkoj književnosti postoji relativno mali broj *pisaca* koji se mogu isključivo označiti kao ekspresionisti, ali se zato može govoriti o izvesnom broju *tekstova* koji imaju odlike ovoga modela. To je najpre uočljivo u kratkim proznim žanrovima (noveli, kratkoj priči, crtici i pesmi u prozi), a mnogo manje u romanima, na čemu uglavnom insistira kritika. Stoga ćemo u narednom poglavlju izneti okvirnu periodizaciju ekspresionističke kratke proze, koja je utemeljena na razvoju i preobražaju pomenutih proznih vrsta, s obzirom na strukturne i morfološke pretpostavke i najznačajnije predstavnike.

#### 4. Periodizacija kratke ekspresionističke proze

Najpotpuniji i najobjektivniji uvid u razvojne i strukturne odlike ekspresionističkih proznih žanrova pruža njihova zastupljenost u književnoj periodici toga vremena. Najveći deo tekstova pojavio se u pojedinim časopisima i listovima, dok je tek manji broj autora uspeo da objavi knjige. Tako se stiče utisak da su neki ključni prozni tekstovi doživeli samo svoje časopisno izdanje. Tek posle Drugog svetskog rata, štampa se proza najznačajnijih autora u okviru izabranih ili sabranih dela.

Što se tiče proznih zbirki, manji je broj onih koje su štampane u aktuelnom ekspresionističkom razdoblju, a jedan broj knjiga objavljen je i sa zakašnjenjem od po nekoliko godina. Zbog toga, pregled zbirki ne daje pravu sliku o razvojnim tendencijama kratke proze, već je važniji datum njihovog izlaska u periodici. Mnoge zbirke sačinjene su od sabrenih tekstova, koji su prethodno objavljeni u časopisima, ali u vreme kada autori više nisu pisali ekspresionističku prozu, ili su potpuno prestali da stvaraju.

U tom smislu, jedan broj autora objavljuje knjige naporedo s izlaženjem tekstova u periodici. To je slučaj s Ivanom Cankarem (*Podobe iz sanj*, 1917), Francetom Bevkom

---

<sup>41</sup> L. Kralj, *Ekspresionizam*, DZS, Ljubljana, 1986, 186.

(*Faraon*, 1922. i *Rablji*, 1923), Antonom Novačanom (*Samosilnik-Samomučitelj*, 1923), Ivanom Pregljem (*Izbrani spisi, I, II, III*, 1928/29), Ludvikom Mrzelom (*Luči ob cesti- Svetla kraj puta*, 1931) i Rudolfom Kresalom (*Vejica španskega bezga- Grančica zove*, 1931). Sa zakašnjenjem se pojavljuje Podbevškova prekretnička zbirka *Človek z bombami* (1925), kao samostalno izdanje piščeve supruge, takođe spisateljice, Štefanije Ravnikar. Ona obuhvata tekstove nastale i objavljene u periodu između 1920. i 1922. godine. U vreme izlaska knjige, međutim, autor se već potpuno povlači sa književne scene i slično K. Ajnštajnu piše tekstove iz istorije umetnosti. Zbirka Ivana Dornika *Brez oči* izlazi tek 1931. godine, kada autor već prestaje da piše, a sadrži tekstove šampane u periodu od 1917. do 1922. godine. 1929. godine Makso Šnuderl objavljuje zanimljivu zbirku kratke proze *Človek iz samote* (Čovek iz samoće), iz koje je iste godine pojedine priče publikovao u *Ljubljanskom zvonu*.

Međutim, veći broj pisaca za života uopšte nije uspeo da objavi zbirke kratke proze. To je slučaj sa Stankom Majenom, ili rano preminulim Andrèjem Čeboklijem. Poznati su Grumovi problemi s objavljivanjem rukopisa, najpre zbirke *Beli azil*, a potom i knjige *Izgubljeni sin*, koje su sačuvane u piščevoj zaostavštini.<sup>1</sup> Ekspresionistički tekstovi Narta Velikonje i Bogomira Magajne ostali su rasuti u periodici, a obojica kasnije objavljuju zbirke koje predstavljaju zaokret ka novom i socijalnom realizmu (*Velikonja, Sirote-Sirotice*, 1930, *Otroci-Deca*, 1931), a Magajna *Primorske novele*, 1930. i *Bratje in sestre-Braća i sestre*, 1932.

Sudbina autora avangardnih glasila *Rdeči pilot* i *Trije labodje* takođe je slična pomenutoj situaciji. Njihovi prozni eksperimenti ostali su zabeleženi jedino u ovim časopisima, a docnije se kao pisci više ne javljaju. Prozna zaostavština Srečka Kosovela iz 1925. i 1926. postala je dostupna javnosti tek izlaskom njegovih *Sabranih dela* u četiri knjige 1974. godine. Isti slučaj je i sa Miranom Jarčem : preko 60 objavljenih kratkih proznih tekstova ostalo je u periodici, da bi se tek od šezdesetih godina XX veka počelo s objavljivanjem piščevih najznačajnijih radova.<sup>2</sup> Za Jarčeva života, pojavio se samo pomenuti roman *Novo Mesto* (1930), koji je iste godine u nastavcima izlazio u LZ. Bratko Kreft je takođe objavio svoj "generacijski roman" *Človek mrtvaških lobanj* (Čovek mrtvačkih lobanja, 1929), dok je njegova kratka proza još uvek razasuta u periodici. Kratka proza Juša Kozaka počinje da izlazi tek od nedavno, u okviru piščevih *Sabranih dela* (1988,1989), a veći broj

<sup>1</sup> Uporediti komentare Lade Kralja o Grumovim teškoćama sa izdavačima, ZD, knj.I, Ljublj. 1976, str.367-386.

<sup>2</sup> Jarčeva proza objavljena je u tri navrata: u knjizi *Človek in noč*, pr. Bojan Štih, Ljublj. 1960; zatim u izboru istog priredjivača *Vergerij*, MK, Ljublj. 1983, i u našoj knjizi *Poetika Mirana Jarca*, Novo Mesto, 1987. Ponovno izdanje doživeo je i Jarčev najpoznatiji roman *Novo Mesto* (1990). Trenutno je u pripremi izdanje autorovih sabranih dela, na čemu već godinama radi Igor Gedrih.

autora i dalje ostaje zabeležen samo na stranicama periodike. To je slučaj sa Ferdom Kozakom, Milanom Fabjančičem, Ivanom Lahom, Janezom Jalenom, Jožom Kranjcom, i drugima.

U odnosu na ukupan broj objavljenih prozних knjiga koje ne pripadaju ekspresionizmu (npr. realističko.naturalistički tekstovi F. Finžgara, F. Govekara, I. Šorlija, delimično Kozaka i Preglja, kao i simbolistička kratka proza K.Meška i M. Pugelja), ekspresionistička proza ne predstavlja zanemarljiv deo toga korpusa. Zbog toga ćemo nastojati da u okviru jednog šireg vremenskog razdoblja, od 1914. do 1934/35. godine prikazemo pojedine razvojne, strukturne i žanrovsko-morfološke tendencije ovoga tipa, uz modifikacije i doticaje s ostalim srodnim ili različitim proznim modelima. U periodu posle 1928. zapaža se otklon od ekspresionističkog proznog diskursa, iako se kod jednog broja autora jasno uočava nasleđe pojedinih njegovih elemenata, pre svega motiva, stila, toposa, ideja, pojedinih narativnih rešenja.

**Rani ekspresionizam ili protoekspresionizam** vremenski se može odrediti između 1914. i 1919. godine. Ovde preovlađuju odlike impresionističko-simbolističkog narativnog stila, dok se kod jednog broja autora DS uočava postepeni prelaz ka ekspresionističkom oblikovanju teksta (Cankar, Velikonja, Dornik, Bevk), a nešto kasnije i kod pisaca LZ (braća Kozak, I. Rozman, P. Popotnik, F. Tratnik). Središnji pisac ove faze je Cankar, u čijim crticama i kratkim pričama dominira subjektivni, unutrašnji doživljaj specifičnih ekspresionističkih toposa : rata, kajanja, straha, smrti. Isto tako, zapaža se i tendencija ka uvođenju "mi" narativnog subjekta, a projekcija kolektivnog osećanja neizvesnosti i iščekivanja rezultira piščevom osudom rata, koji označava propast naroda i svekolikog čovečanstva.

U ovom periodu osobito je aktuelna ratna tematika kod saradnika DS. Tako autori oblikuju motive ratnih povratnika ili dezertera (Bevk, Meško, Velikonja, Kozak, Majcen) odnosno tragične sudbine ljudi na ivici egzistencije (Majcen, Bevk, Dornik). Pojedini pisci izražavaju aktivan, vitalistički stav prema životu, koji je praćen apokaliptičnim osećanjem sveta i patetično-afektivnim odnosom subjekta (Kozak, Vl. Levstik, Dornik, Rozman).

Od kratkih prozних žanrova najčešće se pojavljuju pesma u prozi ( Kozak, Rozman, Popotnik, Pregelj) i crtica (Cankar, Bevk, Majcen, Dornik). Pored lirsko-patetičnog stila, zapaža se i paraboličan stil pripovedanja s elementima fantastike i groteske, kao i vizionarska obrada pojedinih motiva iz legendi i bajki, binarni topos muško/žensko, stilizacija likova koji funkcionišu kao nosioci piščevih ideja. Za kratke prozne žanrove ranog ekspresionizma karakteristična je upotreba "ja" forme i deskriptivni postupak. Naracija je uglavnom fragmentarna i svedena na pojedine alegorijsko-simbolične prizore.

Drugi period može se označiti kao **formalno-eksperimentalni ekspresionizam**, a on počinje nastupom A. Podbevška u DS 1920. godine i završava se otprilike 1923, kada umire Čebokli. Za ovu etapu relevantni su i tekstovi M. Jarca iz DS, a posebno pokretanje Podbevškovih avangardnih publikacija *Rdeči pilot* i *Trije labodje* 1922. godine. Ova godina ujedno predstavlja i vrhunac ove faze u slovenačkom proznom ekspresionizmu.

Dominantna tipološka i morfološka odlika kratke ekspresionističke proze ogleda se u eksperimentisanju proznom formom, odnosno pojedinim žanrovskim konvencijama. Ovo je najpre započeo Podbevšek, uvodeći slobodni stih, koji zatim postepeno prelazi u ritmički, prozni diskurs. To su međužanrovske, poetsko-prozne strukture *Električna žoga* (Električna lopta) i *Himna o carju mavričnih kač* (DS, 1920), zatim *Čerovnik v peklu* (Čarobnjak u paklu, DS, 1921) i *Plesalec v ječi* (Igrač u tamnici, TL, 1922). I kod drugih autora takođe se uočava tendencija ka razaranju tradicionalnih žanrovskih pretpostavki, pa je njihove tekstove vrlo teško, ili gotovo nemoguće odrediti iz perspektive postojećih proznih vrsta. To se u prvom redu odnosi na autore pomenutih Podbevškovih časopisa. Relativno "najtradicionalniji" su Ciril Vidmar i Joža Cvelbar, koji koriste crticu u "ja" formi, ali primenjuju simultani i fantastički narativni postupak. Š. Ravnikar stvara zanimljiv fantastično-groteskni tip teksta, koji osciluje između pesme u prozi i deskriptivne crtice. Žanrovski je najteže opredeliti Staneta Melihara. Njegovi tekstovi označavaju montažnu konstrukciju najraznovrsnijih utisaka, iskaza, podataka i fragmenata. Oni su jezički redukovani do te mere da su svedeni samo na pojedine reči. Sličan simultani stil zapaža se i u tekstovima talentovanog, ali rano preminulog A. Čeboklija (DS, 1920-1923). Piščeve fantastične crtice oblikuju svet vizija i halucinacija, a stil je izraito sveden i sintaksički izlomljen što se može reći i za Jarčeve crtice objavljene u DS 1922. godine. U njima autor tematizuje topose straha i samoće, kao i topos haosa/večnosti, uvodeći formalno rešenje teksta u obliku dijaloških scena. Pored pomenutih pisaca, formalno-eksperimentalne inovacije zapažaju se i kod Dornika, Bevka i M. Fabjančiča, dok Slavko Grum objavljuje svoj prvi ekspresionističko-parabolični tekst *Solza* (Suza) u LZ 1922. godine.

Kada je reč o ostalim proznim žanrovima, treba naglasiti da 1923. izlazi Jarčeva fantastična novela *Črni čarodeji* (Crni volšebnici), kao i Pregljevi romani *Plebanus Joannes* (1920) i *Bogovec Jernej* (1923), koje savremena kritika ubraja u ekspresionističke tekstove.

Kratka priča i novela postaju dominantni prozni žanrovi treće etape, koja se može opisno odrediti kao **razvijeni i pozni ekspresionizam**, a on obuhvata nešto duže vremensko razdoblje od 1924. do 1930. godine. Ekspresionističke tendencije jenjavaju posle 1928. godine, a literatura se polako transformiše u duhu poetike novog i socijalnog realizma. Iako u



prozi počinje da preovlađuje socijalni realizam, ekspresionistički tip diskursa biće, u pojedinim aspektima prisutan sve do 1934/35. godine. U ovom intervalu zapaža se i najživlja kritička recepcija ekspresionističke literature<sup>3</sup>, učestali prikazi pojedinih zbirki, teorijski eseji sintetičkog karaktera, kao i prevodi mnogih svetskih modernističko-avangardnih pisaca. Kao generička odlika perioda uočava se povlačenje pesme u prozi i crtice, te snažnije konstituisanje kratke priče i novele. Najznačajniji autori ovoga razdoblja su Ivan Pregelj, Miran Jarc i Slavko Grum, a uz njih se pojavljuje i Bogomir Magajna. Od 1929. godine mogu se uočiti i težnje ka egzistencijalizmu (Mrzel), kao i specifična obnova simbolističkog subjektivizma (Kresal).

Pregelj, Jarc i Grum nisu samo ključni pisci perioda u kvantitativnom smislu reči, već i u morfološko-estetskom pogledu. Njihovi tekstovi pisani su razvijenijim i složenijim narativnim postupcima, koji su uslovljeni drugačijim žanrovskim zahtevima kratke priče i novele. Posebno Pregljevi i Jarčevi tekstovi predstavljaju zanimljiv primer oscilacije između novele i kratke priče, dok je kod Gruma uočljiviji odnos između crtice i kratke priče, dok tek nekoliko tekstova pokazuju tendenciju ka novelističkom sižeu.

Pregelj oblikuje svoje novele na podlozi istorijskih motiva, uglavnom iz auktorijalne pozicije (*Sin pogubljenja, Matkova Tina*), ili u prvom licu (*Regina Roža ajdovska, Runje*). Miran Jarc ostaje kod auktorijalne pozicije koja na momente dobija naznake personalne naracije (*Doživetje gospoda Kastelica-Doživljaj gospodina Kastelica; Razodetje v slepi sobi-Otkrovenje u slepoj sobi, Belijal*). Pregljeva *Regina* bi po obimu i zahvatu građe mogla čak da se označi i kao pripovetka, osobito s obzirom na prisustvo folklornih i legendarnih motiva. Međutim, tematski paralelizam i postupak lajtmotivskog ponavljanja sasvim sigurno je definišu kao novelu. U tom smislu, mnogo bliže strukturi kratke priče stoje *Runje* ili *Moja krivda, moja najveća krivda* (Moja krivica, moja najveća krivica).

Slavko Grum svakako je središnji pisac kratke priče i crtice u ovom periodu. Najznačajnije odlike njegovih kratkih priča *Beli azil, Kažnjenici, Majke, Vožnja, Pacovi* su tematizacija doživljajnog "ja", metaforizacija pripovedanja i dinamika narativnog postupka. S druge strane, izrazita fragmentarnost i subjektivizacija prozne strukture s naglaskom na statičnom, deskriptivnom oblikovanju fikcionalnog sveta, prisutna je u Grumovim crticama *Zločin u predgrađu, Vlastiti portret, Mansarda, Vrata, Tju, Izgubljeni sin*. Grumova mladalačka proza takođe otkriva nekoliko uspešnih ekspresionističkih pesama u prozi.

---

<sup>3</sup> U DS, 1925, br.5 preveden je tekst Carla Carrà o futurizmu, u kome se ovaj pokret postavlja iznad svih avangardnih pokreta, pre svega iznad ekspresionizma i kubizma, kao neka vrsta sinonima za sva avangardna umetnička delovanja toga doba.

Od 1929. godine, prozu počinju da objavljuju Ludvik Mrzel i Rudolf Kresal. Obojica pišu subjektivizovane, lirске tekstove, s naglašenom meditativnom dimenzijom (Mrzel), odnosno poetskom atmosferom (Kresal). I jedan i drugi autor koriste "ja" formu, pri čemu se kod Mrzela zapaža čvršća kompoziciona struktura teksta, dok je Kresalova proza izrazito fragmenrna i disperzna, čak se može označiti i kao niz pesama u prozi (*Poslednje poglavlje, Noć na stanici*).

Period posle 1930. godine više u poetičkom smislu ne pripada ekspresionističkom pokretu, već novom ili metafizičkom realizmu, da bi negde oko 1934. godine preovladale tendencije socijalnog realizma. Ekspresionističko tematsko, stilsko i idejno nasleđe vidljivo je, međutim, i u ovom periodu. Ono pokazuje sposobnost prilagođavanja ekspresionističkog proznog diskursa drugačijim estetičkim zahtevima tradicionalne i angažovane literature. To se najpre može uočiti u poetsko-meditativnoj putopisnoj prozi Edvarda Kocbeka *Luči na severu* (Severna svetla, DS, 1932), u Kozakovim pričama iz zbirke *Maske* (LZ, 1933. i 1934), te zbirci Vladimira Bartola *Al Araf* (1935).

Kocbekov fragmentarno-asocijativni putopisni dnevnik ima formu esejističko-lirskog monologa, pri čemu se pojavljuju karakteristični ekspresionistički topisi. To su : odnos pojedinca prema društvu i njegova sudbina u velegradu, promišljanje egzistencijalnih univerzalija, svest o ljudskoj otuđenosti od prirode i od samoga sebe, svest o krizi jezika i gubljenje veze između označitelja i označenog.

Kozakove *Maske* tekođe otkrivaju ekspresionističko prozno nasleđe. Za postupak je bitno asocijativno povezivanje dokumentarne građe sa sećanjima, snovima i vizijama, ironični komentari i esejizacija aktuenih društvenih i kulturnih tema. Metaforički naslovi pojedinih tekstova, npr. *Plinska maska, Očeva maska* ili *Dvostruki lik* ukazuju da je Kozak pod "maskom" podrazumevao specifični kratki prozni žanr, odnosno pokušaj zasnivanja kratke priče.<sup>4</sup> Maske su stoga simbolična oznaka za pojedine likove i situacije, te za piščev unutrašnji odnos prema temi, što ne mora da uključi psihološku ili socijalnu motivaciju pripovedanja. Ova tendencija postaje ponovo aktuelna u nastupajućem proznom razdoblju, u ranim tekstovima M. Kranjca, A. Ingoliča, C. Kosmača ili Ivana Potrča.

Uz Kocbeka i Kozaka, Vladimir Bartol je jedan od poslednjih autora u čijoj se zbirci *Al Araf* mogu uočiti izrazite ekspresionističke tendencije. Ovo se prevashodno odnosi na obradu ključnog ekspresionističkog toposa muškarac/žena i na psihoanalitičko tumačenje ovoga odnosa. Takođe, na formalno-narativnom planu, autor primenjuje postupke kao što su

---

<sup>4</sup> Up. Juš Kozak, *Blodnje*, Ljubljana, 1946, str.36-38.

monološka refleksija, esejizacija i analitičko-intelektualni dijalog koji podrazumeva idejni sukob, inače karakterističan za ekspresionističku poetiku.

Na kraju se može zaključiti da se pojedine faze ili periodi ekspresionističke proze razlikuju prvenstveno u tipološkom i žanrovskom smislu, a njihove strukturne odlike biće razmotrene u narednim poglavljima.

##### 5. Ivan Cankar kao začetnik kratke ekspresionističke proze

Autopoetička i metatekstualna komponenta teksta predstavlja jednu od dominantnih tema Cankareve proze koja je objavljena u periodu od 1914. do 1917. godine u DS, zaključno s poslednjim delom štampanim za piščeva života, proznom zbirkom *Slike iz snova*. Promišljanje odnosa između umetnosti i života, refleksija o karakteru, biću i smislu književnosti javlja se i u Cankarevim ranijim tekstovima, posebno u kratkoj prozi, dramama i esejima i polemikama. Tako u predgovoru zbirci *Krpanova kobila* pod naslovom "Jubilej" (1907), koji je napisan godinu dana ranije, Cankar rezignirano napušta ideju da književnost može promeniti život, jer umetnost i literatura već samim svojim postojanjem znače kritiku nesavršenog i etički problematičnog života.

U kritičko-polemičkom tekstu *Bela hrizantema* (1910), autor oblikuje viziju sveoslobađajuće umetnosti, koja u svom aktivističkom poletu menja karakter dotadašnjeg života i socijalno-klasne odnose. Isto tako, u svom čuvenom romanu *Kuća Marije pomoćnice* (1904), autor tematizuje erotska iskustva svojih junakinja koja po svojoj drastičnosti takođe predstavljaju kritiku i osudu pervertiranog, degenerisanog građanskog društva, a ujedno otvoreno prikazuje seksualnost, inače tabuiziranu temu slovenačke literature. Ovo je, inače, jedan od aspekata koji u potonjoj slovenačkoj ekspresionističkoj prozi nema ni izbliza onakav značaj kakav ima u nemačkom ekspresionizmu, ili npr. kod pojedinih srpskih ili hrvatskih pisaca (npr. Rastka Petrovića ili J. Polić Kamova).

U pojedinim crticama iz perioda ranog ekspresionizma koje su potom uvršćene tek u piščeva *Sabrana dela*, Cankar promišlja odnos između vrline i greha, koji se u idealnom obliku može pronaći samo u umetnosti. Ova tema predstavlja gotovo opsesivno područje Cankareve poetike i pogleda na svet, a pojavljuje se još od njegove prve prozne zbirke *Vinjete* (1899), preko drama i romana do autobiografske proze *Moja njiva* i *Moj život*, a posebno u priči *O pčelinjaku*. U tekstovima paraboličnog karaktera *Priča o poštenju* i *Priča o*

*nepoštenju*<sup>1</sup>, Cankar naglašava da se u životu vrlina (dobrota) i greh često ne mogu razlikovati, jer i jedno i drugo čoveku donose patnju. Zbog toga su ove kategorije u životu relativne, a jedino za umetnika znače apsolutnu i svevažeću normu. U *Priči o nepoštenju*, Cankar još više naglašava ovaj problem, uvodeći topos katarzičkog oslobođenja i ekstazu patnje, što će se potom sresti kod pojedinih ekspresionističkih pisaca (Kozak, Pregelj, Jarc).

U dijaloškoj crtici *S druge strane*<sup>2</sup>, autor takođe izlaže svoje poetičke stavove o umetnosti. Umetnik je biće zagledano u ništavilo, a umetnost omogućava čoveku blaženi trenutak snevanja i *zaborava* koji se graniči s nekom vrstom besmisla. Ona treba da bude najsmelij zamah ljudskog duha, jer predstavlja jezik kojim čovek razgovara s Bogom. U tekstu *Crtice*<sup>3</sup>, Cankar podvlači da piščeva osuda života pretvara samu građu u temu pisanja. U tom smislu, životni greh i izopačenost u književnom tekstu dobijaju sasvim drugačije osvetljenje i smisao, jer se prikazuju iz posebnog narativnog ugla iz kojeg autor prodire ka njihovoj suštini, npr. u tekstu *Crno uskršnje jaje* (Črni piruh).

Metatekstualno značenje ima i crtica *Ciganska sirotica*<sup>4</sup>. Ovde se Cankar bavi zanimljivom temom koju oblikuje i u tekstovima *Očišćenje*<sup>5</sup> i *Veselija pesma*<sup>6</sup>. Narator se pita na koji način njegove drame deluju na čitaoca, dali dramski junaci u njemu izazivaju saosećanje i identifikaciju, bol ili tugu. Tako Petar i Jacinta označavaju čežnju, nasuprot ljudskom osećanju patnje i smrti. Posebno je značajna crtica *Očišćenje* jer u njoj pisac izražava ideju o pisanju drame "u kojoj bi sve ispričao". Cankar traži reči, oblike i izraze, iako ne zna šta je zapravo predmet njegovog teksta, već samo naslućuje ono što treba da bude oslobođeno pisanjem. Tekst je konstruisan kao priča u priči koju pripoveda marator u prvom licu. Glavni junak "buduće drame" je starac, koji uprkos svojoj dobroti, u životu neprestano doživljava razočarenje i poniženje. Konačno, i on dolazi do spoznaje o ljudskoj zlobi i licemerju, ali pisac još uvek nije u stanju da pripovedački uobliči njegov lik, pošto oseća da je starac saznajno nadmoćniji od njega. Tek posle vlastitog iskustva i ličnog doživljaja života u starosti, junak je "pobeđen": "Moj junak je bio predamnom, bio je pobeđen; pogledao sam ga u lice, spoznao i osetio sam ga do dna i nisam ga se više plašio".

Teškoća pisanja predstavlja temu uvodne crtice u zbirci *Slike iz snova*. Ona ima ispovedno-refleksivni karakter, pri čemu se pisac seća mladosti i svog oduševljenja životom, kao i početaka pisanja, kada je između njega i reči postojao savršeni sklad. Cankar sugerije

<sup>1</sup> DS, 1914, br.1/2, kao *Dve zgodbi*

<sup>2</sup> *Z druge plati*, DS, 1914, br.7

<sup>3</sup> *Črtice*, DS, 1914, br.10

<sup>4</sup> *Ciganska sirota*, DS, 1914, br.2

<sup>5</sup> *Očišćenje*, DS, 1915, br.2

<sup>6</sup> *Veselejša pesem*, DS, 1915, br.3

ideju o piščevoj egzistencijalnoj uslovljenosti rečima. Njegova nemoć u odnosu na njih, nesposobnost da uspostavi bliskost i dodir - ravna je autorovom nepostojanju i ništavilu. Narativno i doživljajno "ja" ovde se prožimaju i dopunjavaju, oblikujući na taj način temu teksta. Muka doživljajnog "ja" s rečima i izrazima, s nejasnim osećanjima i tamnim, zagonetnim i neuhvatljivim sadržajima konstituišu semantički lik Cankareve poslednje zbirke. Otuda potiče i njihov ekspresionističko-vizionarski naslov *Podobe iz sanj*, kojim autor aludira na ekspresivne obrise, konture i simboličke slike unutrašnjih doživljaja, slutnji i vizija. Još je Ivan Pregelj označio Cankareve tekstove kao "vizije, parabole, legende, slike u glasovima i neobičnom, elegičnom ritmu"<sup>7</sup>. Kasnije analize Cankareve kratke proze malo pažnje su posvetile upravo tumačenju naslova zbirke koji podseća na Zokelovo određenje teksta kao *Traumstruktur*, u duhu već izloženog Strindbergovog shvatanja snova. Tako se može reći da je Cankar anticipirao i neke vidove ekspresionističke poetike, kakve npr. možemo naći u *Programu hipnizma* R. Drainca (1922). Drainac se, naime, zalagao za takav književni postupak koji predočava oblike "onako kako ih san ocrta", što je blisko i Cankarevim simbolističkim uzorima Meterlinku i Emersonu.

U snu se pojavljuju egzistencijalni arhetipovi kao što su ljubav, seksualnost, čežnja, žudnja, život, borba i možda najprisutniji i najznačajniji arhetip smrti. Stoga je Hipnos ona tanana nit koja međusobno povezuje dva odvojena sveta, život i smrt. San je oblast lunarnog i halucinantnog doživljaja smrti, zona košmara i straha, ali i mira, spokojsva i lakoće. Čitava zbirka predstavlja tematizaciju egzistencijalne ugroženosti, strepnje, straha i pripremu za smrtni čas. Transpozicija ovoga toposa pojavljuje se u raznolikim emotivnim registrima i subjektivnim raspoloženjima, kroz čitavu skalu motiva i postupaka : kao sećanje, snoviđenje, san, vizija, halucinacija, predskazanje, meditacija, invokacija, zamišljenje, retorsko obraćanje. U tekstovima *Ogledalo*, *Jedina reč*, *Velika misa* i *Kraj*, smrt se poima kao poslednje saznanje ili arhisaznanje, te konačna ispovest pred Tvorcem. U pojedinim pričama, smrt se povezuje i sa temom pisanja, kao mogućnost da joj se subjekt još više približi i dublje spozna njeno biće.

Topos smrti se zato kod Cankara pojavljuje na dva narativna i značajska nivoa. Najpre kao neponovljivo, individualno egzistencijalno iskustvo, a potom i kao arhetip koji označava *kolektivnu* sudbinu naroda i čitavog čovečanstva u ratnoj apokalipsi. Zbog toga pisac koristi i različite narativne forme koje su prilagođene semantičkom ishodištu pomenutog toposa. S jedne strane, zapaža se doživljajno i refleksivno "ja" kao osnovni nosilac sižejne konstrukcije

---

<sup>7</sup> U tekstu *Ivan Cankar*, DS, 1919, br. 1/2, str.24

teksta i narativnog postupka. Ovde preovlađuju deskriptivni i parabolično-fantastični stil pripovedanja, koji ponekad prelazi u retorsku prozu ili pesmu u prozi.

S druge strane, pojavljuje se depersonalizacija i alegorična funkcija "mi" subjekta, ili subjekta u trećem licu. Ovi postupci su povezani s objektivizacijom pripovedanja i autorovom distancom prema "ja" formi. Čak i tamo gde je reč o ispovednoj formi, npr. *Gospodin kapetan*, *Maj*, *Onemelost*, *Senke*, može se uočiti promena narativnog modusa iz prvog u pravcu trećeg lica.

Ovo se javlja u jednoj od Cankarevih najboljih i najefektnijih kratkih priča *Gospodin kapetan*<sup>8</sup>. Tekst počinje "ja" naracijom", kao predočavanje pripovedačevog doživljaja, ili bolje rečeno, snoviđenja. Dalje se priča odvija kao alegorično-groteskni dijalog između vojnika i zagonetnog komandanta koji bira najmlađe borce za ratnu bitku. Lik "gospoda stotnika" zapravo je alegorija same smrti, čiji tajanstveni izgled autor ovako opisuje: "Došao je do kraja, poslednji put je podigao palicu, zatim se okrenuo. Tada sam video njegov lik i srce mi je premrlo. To je bilo lice bez kože i mesa, umesto očiju u lobanji su bile iskopane dve duboke jame, dugi, oštri zubi su pretili iznad gole, snažne čeljusti. Kapetanu je bilo ime Smrt"( 1980, 89). Zanimljivo je da u ovom primeru Cankar gradi fantastičnu napetost teksta na osnovu tajne izgleda lica "gospoda stotnika". On je skriven ispod plašta, pa pripovedač može samo da primeti njegove štakaste udove, ali lice mu se ne da videti, jer je okrenuto vojnicima. U trenutku kada narator shvati da je pogledao u lice samoj smrti, "stotnik" već predvodi vojnike na putu prema njihovom kraju.

U većini tekstova iz ove zbirke osnovno osećanje subjekta je teskoba, strah, potištenost i samoća. U crtici *Najstrašnije* (Najhujše) narator konkretizuje svoj položaj na sledeći način: "Samo jedno osećanje, mirno, teskobno, bezoblično, ne da mesta drugome; osećanje samoće". I nešto dalje: "...ja nosim svoju tamnicu sa sobom. Ako bih stajao u društvu hiljade ljudi, bio bih sam. Sam, ali ne svoj !" Samoća i strah najčešće su povezani sa slutnjom smrti koja ponekad znači i spas od bola i patnje, a pogotovo od nepodnošljivog osećanja straha. U kratkoj priči *Strah* vojnike na ratištu vreba stalna smrtna opasnost: "Možda će već sutra da gledaju smrt...ali smrt nije strašilo, nije nepoznata utvara koja potuljeno dopuzi kroz mračnu odaju; otkrivena, velika i jasna stupi pred čoveka i podigne ga u naručje" (1980, 89).

Kratka priča u prvom licu *Maj* takođe je parabolična i sadrži elemente kafkijanske atmosfere. Narator dočarava kontrast između šetnje po idiličnoj prirodi i trulih, smradnih leševa kojima je prekrivena čitava šuma. Lajtmotivsko ponavljanje rečenice "Čovek si, tvoje

---

<sup>8</sup> *Gospod stotnik*, DS, 1916, br.7/9

sećanje je smrt", prati junakov razgovor sa biljkama i životinjama u snu, koje ga opominju na "memento mori". U tom smislu, ljudski život je predodređen i darovan smrti. U tekstu *Jedina reč*, pripovedač evocira svoje detinjstvo i najintenzivniji od svih doživljaja, svoj susret sa smrću. Naglašeno ružni opis mrtvaca na odru dečaku se naizbrisivo urezao u sećanje, dok magična privlačnost neizgovorene reči svima lebdi na usnama: "Nikada nisam bio toliko blizu toj poslednjoj, jedinoj reči, koja se zaustavi čoveku na usnama kada predje preko praga na onu stranu" (1980,115). I odmah posle upečatljivih slika detinjstva, simultano se pojavljuje san o brdu koje je prekriveno ljudskim leševima : "Na svakom licu, na svih hiljadu ljudi zanemela je reč, koja se beše zaustavila na rubu usana" (1980,117).

Tematski je slična crtica *Ono pitanje* (Tisto vprašanje), u kojoj narator sanja kako luta lavirintom i razgovara s ljudima na samrti. Scene dijaloga sa mladićima i starcima smenjuju se kinematografski, a u središtu je pitanje *čemu*, kao spoznaja poslednje tajne ljudskog postojanja - a to je umiranje. Crtica *Zanemelost* podseća na Hajmovu novelu *Peti oktobar*, jer se i ovde javlja kolektivni junak iz pripovedačevog sna. To je masa poznatih lica i apstraktnih figura koje iščekuju nešto neodređeno, zloslutno i strašno. Motiv iščekivanja nejasnog, ali značajnog i sudbonosnog događaja anticipira i docnije Grumove teme (*Zločin u predgrađu*, *Događaj u mestu Gogi*). Narativni postupak počiva na deskripciji osećanja iščekivanja koje ljude dovodi do užasa: "Bilo je izvesno, sva znamenja su o tome svedočila, svaka žila pod kožom je iščekivala da će se odmah, brzo, još ovaj čas dogoditi nešto strašno, nadasve značajno. Moralo je, na svaki način, da dođe, bilo kako, neka nepoznata strahota, smrt i kraj vasiona" (1980, 103). Slika psihološkog portreta materijalizovana je isto tako do telesne strave u tekstu *Treći sat* (Tretja ura), koja ukazuje na autorov subjektivni strah od smrti.

Cankar često koristi i biblijske motive da bi istakao parabolični smisao ljudske patnje, pokajanja i ispaštanja. Tako u pomenutom tekstu pisac aludira na Hristovo razapinjanje na krst i stradanje na Golgoti, otvaranje grobova i dolazak nove zore u trenu kada je otkucao treći sat. Biblijski paralelizam pojavljuje se i u crtici *Četvrta stanica* (Četrta postaja), u kojoj je obrađen Isusov susret sa majkom. Između scene u kojoj Isus teši Bogorodicu i naratorsko-autorske veze sa majkom, postoji tematski i značenjski paralelizam. Ljubav prema Bogu i Majci projektuju se u jedan opši simbol pišćevog iskupljenja i u konačnu ispovest.

Ovaj opis sugerije složenije značenjske implikacije nego u prethodnom tekstu. Dok je u crtici *Lišće crno drvo* metafora smrti, u *Kestenu osobite vrste* (Kostanj posebne sorte), naglasak je na parabolično- alegoričnoj slici drveta koje proždire i uništava ljudske živote. Ono je predstavljeno kao animistička sila koja dobija značenje ratnog moloha. Kolektivizacija

i depersonalizacija narativnog subjekta usmeravaju tekst u pravcu religiozno-ironičnog komentara pripovedača : "Oj, prijatelji, dragi moji, još će nam cvetati kestenovi!" (1980, 138).

U tekstu *Ranjenici*, narator sanja izmučene, bolesne i ranjene ljude koji ga podsećaju na nepromenljivost egzistencijalnih osećanja straha, ugroženosti i smrti. Slike mu se ukazuju tako živo da "ono što sam video, bilo je tako stvarno i telesno da bih ga mogao dodirnuti prstom" (1980, 134). Ranjenici nose providne košulje pa im se ne može videti koža, čak i srce, koje je potpuno otkriveno i golo. Pripovedač prezentuje drastične slike ranjenih, krvavih srca i unakaženih tela, što u njemu izaziva strah od vlastitog psihičkog i fizičkog bola: "Ko vas je ranio, ko vas je žalio, vi kćeri moga srca?" (1980, 138).

Tako u poslednjem času spoznanja, pojedinac i narod doživljavaju katarzično oslobođenje i očišćenje od straha i sumnje, od nadanja i želja - da bi tako čisti i obestrašćeni krenuli na svoje poslednje putovanje (*Zaključana sobica-Zaklenjena kamrica*). Subjektivna i kolektivna vizija polaska sugerišu transcendentnu čežnju za večitim spasenjem i mirom, čime Cankar naglašava ekspresionističku ideju o mističnom jedinstvu s Bogom, kao i neposrednu spoznaju Božjeg sina. Hristos se ujedno doživljava kao patnik, prorok i oslobodilac čovečanstva, ali i kao vesnik budućnosti i ztešitelj nesrećnih.

Upravo ovaj aspekt nagoveštava kasniju obradu hrišćanskih motiva kod ekspresionističkih pisaca, kao i njihov odnos prema bogu koja ima utopijsko-mistični karakter.<sup>9</sup> Dok simbolisti doživljavaju stapanje s bogom na spiritualnoj razini, ekspresionisti se identifikuju s Hristovim likom kao psihološkom i etičkom figurom, u skladu sa Ničeovim tumačenjem hrišćanstva. Religijska problematika kod Cankara ima, dakle, psihološko i egzistencijalno, a ne tradicionalno-dogmatsko ishodište. Isusova figura predstavlja alternativni, alegorijski lik ekspresionističkog pisca.

Cankareva zbirka *Slike iz snova* donosi brojne inovacije na tematskom, narativnom i stilskom planu, kao što su tematizacija toposa smrti i ratne apokalipse, promena narativnog modusa i metatekstualnost, parabolichnost, fantastika i groteska. Takođe, ovde se uočava problematizacija hrišćansko-katoličkog doživljaja Božanskog principa koji se oblikuje u skladu s izmenjenom i podvojenom pozicijom ekspresionističkog subjekta. Ova komponenta dobiće značaj naročito u tekstovima Ivana Preglja, kao i kod autora časopisa *Dom in svet* i *Križ na gori*.

---

<sup>9</sup> Up. poglavlje "Bog i traganje za utopijom" u Dirkovoj knjizi, str. 241-272.



## PREDSTAVNICI KRATKIH EKSPRESIONISTIČKIH ŽANROVA

### *1. Pjesma u prozi*

Pjesma u prozi jeste vrsta u kojoj su se povremeno ogledali bezmalo svi slovenački ekspresionistički autori. Ona je dominantni prozni žanr upravo u periodu ranoga ekspresionizma, od 1914. do 1919. godine, mada i u kasnijim fazama ekspresionističke proze predstavlja estetski izazov za mnoge autore, kao što su A. Podbevšek i Š. Ravmikar, S. Melihar, M. Jarc, S. Grum ili S. Kosovel. Naglašeno prisustvo pesme u prozi ovoga razdoblja može se, između ostaloga, objasniti formalnim i žanrovskim kontinuitetom s prethodnim periodom moderne, kada ovu formu takođe koristi veći broj autora, npr. I. Cankar, O. Župančič, Fr. Albrecht, A. Gradnik, V. Mole, J. Lovrenčič, M. Kmet, K. Meško i drugi. Tada dolazi do formalnog oslobađanja stiha od čvrstih metričkih shema, do razmaha slobodnog stiha i stvaranja mešovitih, prozno–poetskih struktura. Nove poetske konvencije uticale su i na oblikovanje i razvoj drugačijih proznih načela, posebno kratkih žanrova, od kojih je pjesma u prozi jedna od najprisutnijih vrsta u periodu ekspresionističke literature.

Kod slovenačkih pisaca mogu se zapaziti dve osnovene tendencije s obzirom na tip strukture pesme u prozi. Prvi tip je zasnovan na starijem, anegdotsko–narativnom modelu teksta, ili na subjektivno–ispovednom tipu diskursa, koji potiče od autora moderne. Druga tendencija se ispoljava u formalno–eksperimentalnom tipu teksta, koji ima naglašeno antimimetički karakter. Ovde je reč prevashodno o sintagmatskom povezivanju jezičkih fragmenata i tekstualnih delova, što proizvodi fantastični diskurs. U ovom tipu pesme u prozi preovlađuje deskriptivni postupak, ili se može sresti potpuna formalna destrukcija i dezintegracija sintaksičkih celina unutar teksta, te osamostaljivanje pojedinih reči, sintagmi i iskaza. Oba tipa pesme u prozi razmotrićemo na primerima najznačajnijih predstavnika žanra.

Većinu svojih tekstova pod nazivom *Balade v prozi*, **Ivan Pegelj** (1883–1960) je objavio u časopisu *Dom in svet* tokom 1917. godine, a jedan deo i nešto kasnije, 1925. godine. Pregljeve sabrane pesme u prozi pojavile su se pod istim tim naslovom tek 1928, kao druga knjiga piščevih *Izabranih dela*. U to vreme, Pregljeve pesme u prozi nisu naišle na pozitivan kritički prijem. Najoštriji je bio Josip Vidmar, koji je zamerio piscu izrazitu monotoniju tema i motiva, konvencionalnost lirskog osećanja i formalni tradicionalizam. Današnji čitalac Pregljeve zbirke može se gotovo u svemu složiti s Vidmarovom ocenom, jer uistinu ova vrsta predstavlja estetski najslabiji deo piščevog obimnog i raznovrsnog proznog opusa.

U strukturnom pogledu, Pregljeve pesme u prozi reprodukuju stariji tip žanra, koji je naročito bio prisutan u eposi realizma, odnosno u vreme njegove dezintegracije (npr. Kersnikove *Pesme v prozi*). U njima preovlađuje *anegdotski* tip naracije s tendencioznom ili humorno–ironičnom poentom. Ovakvom tipu pesme u prozi pripadaju Pregljevi tekstovi kao što su: *Moderna balada, Domača naloga, Črtica iz dobe pred vojsko, Kmet Luka in njegov tovariš, Za šolski citat, Pravi izraz, Pijanec, Skrivnostni zvon, Slovstvena balada*, itd. U njima se pojavljuje narativni glas u trećem licu koji oblikuje krratku, sažetu anegdotu čija fabula upućuje na pojedine stavove, ideje ili emotivna stanja. Pregelj obrađuje različite motive: ratne sudbine, neobične, presudne događaje u životu pojedinca, psihološki dramatične momente, književna i estetička pitanja. Tekstovi se najčešće završavaju poentom, komentarom ili intervencijom samoga naratora, čime se narušava koherencija teksta.

Jednu od uspelijih pesama u prozi ovakvog tipa predstavlja tekst *Za šolski citat* (Zbog školskog citata), u kojoj je naracija nešto razvijenija, pa se može označiti i kao crtica. Priča je prezentovana objektivno, bez uplitanja opservacija naratora. Autor tematizuje sudbinu mladog paleografa, kome je njegov pokojni učitelj, slavni naučnik, ostavio u amanet da u arhivu pronade neki stari tekst koji će mu doneti svetsku slavu i priznanje. Čitav svoj život i najlepše mladalačke godine učenik porovodi u traženju zagonetnog spisa, dok na kraju ne pronade belešku, odnosno citat iz Ovidija pisan učiteljevom rukom, u stilu kaligrafije dvanaestoga veka. Ovidijev distih upravo govori o lepoti života i prolaznosti mladosti. U tom trenutku, učenik shvata da se profesor ironično poigrao njegovim vlastitim životom: "I čuo je šum hiljade radosti i zov života, beskonačan spev...I razmišljajući, shvatio je da je kukavica. I očajno je uzviknuo: Ništarija! Zbog jednog školskog citata žrtvovao sam život! I otišao je da se obesi" (DS 1917, 30). Igrivo–humorni ton kojim počinje pomenuti tekst polako se transformiše u melanholični i dramatični nagoveštaj učenikovog tragičnog kraja, koji rezultira spoznajom o izgubljenom i besmislenom životu.

Drugi tip teksta predstavlja deskriptivne *parabolične* pesme u prozi, u kojima Pregelj uglavnom obrađuje motive iz *Biblije* i Hristovog života. Ovde spadaju tekstovi kao što su *Judež, Srećanje, Lucifer, Nikodem, Anahoret, Brat Nicefor in hudič, V dnevih stvarjenja, Unus ex vobis...* I one su takođe pisane u trećem licu i anegdotskog su karaktera, ali je njihovo značenje parabolično jer upućuje na pojedine hrišćanske kategorije kao što su vrlina, greh, izdajstvo, božja svemoć, itd. Takođe se pojavljuju motivi palog anđela Lucifera, Judino izdajstvo Hrista, stvaranje sveta i drugo. U ovim tekstovima Pregelj češće koristi dijalog kao sredstvo gradacijskog isticanja pojedinih momenata, kao što je npr. isceljivanje bolesnih u *Unus ex vobis...* Nekada je, međutim, tekst dat i u monološkoj formi, kao npr. Judin

demagoški govor pred okupljenim narodom u tekstu *V dnevih stvarjenja* (U danima stvaranja sveta).

Treći model pesme u prozi predstavljaju *lirsko-ispovedni* fragmenti pisani u prvom licu, koji su subjektivizovani i bliži poetskoj konstrukciji teksta. Ovamo spadaju *Moje balade*, *Povesti solza*, *Odlomek iz dnevnika*, *Roža mogota*, *Nebesa*, *Peklo*, itd. U njima Pegelj ističe subjektivnu dimenziju pojedinih osećanja kao što su strah, nemir, stid, gnusoba, dajući ovim kategorijama apstraktno značenje jer ih piše velikim slovima (*Peklo*). Posebno su zanimljivi tekstovi *Roža mogota* i *Odlomek iz dnevnika* u kojima autor uspeva da realizuje nešto moderniju strukturu teksta, i oslobodi ga sentimentalnosti, te povremene banalnosti i tendencioznosti. Prva pesma u prozi izgrađena je simboličkim poređenjima ruže, koja se narativnom subjektu u "Ich" formi ukazuje u snovima: "Bila je kao mesec velike tajne, bila je kao vatra sveopšte svetlosti, bila je purpur svekrvi i miris sve slasti. Bila je veliki plamen, koji gori iz sebe ka sebi, bila je more, koje se preliva iz sebe u sebe. Bila je najjasnija tajna, najskrivenije otkrovenje. Bila je jutarnja zora i večernja zora, usred dana je pila svetlost i blistala noću..." (DS 1917, 331). U svega nekoliko rečenica Pregljeve pesme u prozi nalazimo ukupno dvanaest metaforičkih poređenja i metafora. Metaforika ruže asocira na simbolistički, zatvoreni, nedostupni svet tajni, koje se otkrivaju samo u posvećenim trenucima. Završne rečenice usmeravaju značenje ka kontrastnim kategorijama lepote i smrti, ka arhetipskim slutnjama umetnika i zatvorenika za koje ruža prestavlja simbol sasvim suprotnog smisla.

*Odlomak iz dnevnika* motivisan je pronađenim rukopisom, odnosno fragmentom iz dnevnika jednog poginulog natporučnika. Tekst predstavlja meditaciju o smrti, sasvim u duhu ekspresionističkog naglašavanja ružnoće, truljenja i propadanja materije i tela. To je, u stvari, opis leša u raspadanju i po svojoj tehnici estetizacije ružnog najbliži je Pregljevim romanima. Pisac dočarava ovakvu sliku: "Tamo leži mrtvo telo, gnusno i užasno. Plavocrne muve obleću oko izbledelih usana i sedaju na staklene oči. Stotine mušica je namirisalo plen, tama mrtvacu rije iz zemlje u pravcu gomile bljutavo vlažnog mesa i kopa u sluzavom đubrištu utrobe koja se raspada" (DS 1917, 332). Pregelj ovde asocira ideju dualizma duše i tela, pri čemu besmrtna duša lebdi visoko nad telom i gleda njegov stravični kraj. U tom trenutku, autor zapisa želi da duša umre zajedno s telom, čime se Pregelj približava drugačijem poimanju tradicionalnih kategorija duha i tela, što je netipično za njegov pogled na svet.

Pregljeva zbirka *Balade v prozi* predstavlja u estetskom pogledu nesumnjivo marginalni deo piščevog raznorodnog opusa. Najveći deo ovih tekstova pokazuje tendenciju ka manirističkoj obradi toposa, koji uglavnom pripadaju razdoblju realističke literature i pojedinih stilskih struja moderne. Zbog toga u njoj prevlađuje anegdotska naracija sa

tendencioznom poantom, ili lirizacija i subjektivizacija teksta u skladu sa postulatima impresionističko–simbolističke poetike. O ovoj zbirci ne može se govoriti kao o primeru ekspresionističkog proznog diskursa, osim u pojedinačnim, veoma retkim slučajevima. Zbog toga *Balade v prozi* pre ukazuju na kontinuitet starijih tipova naracije i stilskih tendencija, koji su i inače prisutni u većem delu Pregljeve proze.

Pored Ivana Preglja, u periodu ranog ekspresionizma još neki autori zaslužuju da budu pomenuti, iako su napisali neuporedivo manji broj pesama u prozi od pomenutog pisca. To se, najpre, odnosi na **Juša Kozaka** (1892–1964) i na dve njegove pesme u prozi koje su objavljene u LZ 1918. godine, pod nazivom *In će se zgodi... i Padlemu drugu*. Tekstovi su relevantni ponajviše zbog autorovog naglašenog vitalističkog zanosa koji je praćen retoričnim i patetičnim govorom. Prvi tekst je napisan u prvom licu i sugeriše neobuzdanu, dionizijsku želju za životom koja ne poznaje razliku između subjekta i prirode, između čoveka i svekolikog kosmosa. Panteistička ekstaza praćena je refrenom ”pustite me pri studencu”, što ukazuje na želju subjekta da počiva u prirodi, u srcu večne snage i stalnog obnavljanja života. Tekst je građen anaforski, a na više mesta Kozak ističe gotovo titanističku volju za životom, kao na primer: ”Toliko želim život, kao putnik kome je izgoreo jezik, jer nije našao izvor” (ZD I, 138). Drugi tekst *Padlemu drugu* (Domovine sinovi), oblikuje kolektivnu viziju nacionalne pogibije u ratnom vohoru. Tekst se sastoji iz četiri fragmenta, a govor subjekta osciluje između ”ja” i ”mi” forme, čime se Kozakova pesma u prozi objektivizuje u kolektivnu ispovest, zakletvu i himnu zemlji, koja je rodila svoje sinove i na isti način će ih i sahraniti. I za Kozaka, kao i za Vl. Levstika ili O. Župančiča, a nešto docnije i za Kocbeka, zemlja dobija obeležje mitske, paganske sile i božanske attribute: ”Spoznaja je jasna! Izvan tebe nema bogova! Niko neće stvoriti drugoga! V tebi je; pisao je i piše svoje večne žive zakone u svim živim i za naše oči svim mrtvim stvarima. Jesam li ti večito grešan?” (ZD I, 141). Kozakova tendencija ka patetičnoj, retorskoj intonaciji govora, simultanom stilu u nizanju iskaza i objektivizacija ”mi” pozicije ostaće odlika i autorove ekspresionističke crtice.

**Stanko Majcen** (1880–1970) takođe spada među autore koji sporadično pišu pesme u prozi. Njegov tekst *Zapiski* (DS 1914) otkriva ponešto od formalnog postupka koji je karakterističan i za piščeve duže prozne vrste, za crticu, kratku priču i novelu. Tekst je dosledno oblikovan iz perspektive ”ja” subjekta, koji je rastrzan između osećanja ništavila i čežnje za slobodom bića. Autor ovako predočava svoj tok misli: ”Pre nego padne noć, misli mi se gomilaju kao oblaci pred prozorom. U njima nema nimalo svetlosti, samo prazan, šupalj

strah. I tiho, bešumno gomilanje nema ni glave ni nogu, sto ruku upletenih u sto ruku, telo smeta telu, kao da nešto skriva od mene” (DS 1914, 164). Melanholični zapisi nastali su kao posledica autorovog razmišljanja o odnosu individualnog, subjektivnog duha i kosmičkog principa koji uređuje čovekovo življenje, i za razliku od njega je apsolutno slobodan, bezgraničan. Piščeve meditacije imaju i realnu podlogu što postaje jasno iz poslednjeg fragmenta, kada saznajemo da u bolnici leži piščev mali prijatelj, kojem treba amputirati nogu.

**Ciril Jeglič** (1897) uglavnom piše himnične pesme u prozi u kojima slavi Boga, služeći se brojnim opštim mestima, biblijskom metaforikom i konvencionalnom leksikom. U ciklusu pod nazivom *Obrazi*, kao i u tekstu *Umetnikova molitev* (DS 1918), Jeglič se obraća Bogu rečima Edini, Silni, Resnični, Neskončni, Dobri, ističući svoj molitveni i pohvalni odnos, koji je blizak Pregljevom tonu u ciklusu *Zdravnika Muznika štiri vigilije*. *Umetnikova molitev* je po osećanju neposrednija i subjektivnija od manirističkog ciklusa *Obrazi*, koji je uglavnom anegdotskog karaktera, uz povremene simbolističke uplive u dočaravanju religiozne atmosfere, npr. u tekstu *Samostan*.

U svoje vreme cenjena kao autorka lirskih crtica i romana (*Helena, V metežu*), **Marija Kmet** (1891–1974) se uspešno ogledala i u pesmi u prozi. Iako je njena osnovna orijentacija ostala u okvirima dekadencije i simbolizma, kao npr. u tekstovima *Nekaj besed* i *Ljubezan* (LZ 1916), zatim *Pismo* i *Interieur* (LZ 1918), koje po svojoj prigušenoj senzualnosti podsećaju na Gradnikove tekstove, Kmetova se po izvesnim stilskim elementima približila i ekspresionističkom doživljaju subjekta. Njene pesme u prozi *Arabeska* i *Meditacija* (LZ 1921), pisane su izlomljenim ritmom, a značenjski naglasak je na kontrastu između usamljenosti pojedinca i dehumanizovane mase koju vreba smrt: ”U masi čovek puzi, luta kroz noć” (LZ 1921, 439). I nešto dalje, u tekstu *Meditacija*, Kmetova ističe besmisleno kretanje mase, koja korača gotovo mehanički, vođena nekim zagonetnim ritmom: ”Po putevima se mase lagano kreću; na licima je smeh, u srcu praznina! Besmislenost već u samim koracima drhti. U zvucima se muzike sve pokreće, vrti, vrti u beskonačnost i smehom se smeh sam sebi smeje. A smrt gleda, čeka, ne odlazi ” (LZ 1921, 673). Ovi motivi javiče se nešto kasnije i kod ekspresionističkih autora Štefanije Ravnikar i Mirana Jarca, a slična struktura teksta može se zapaziti i kod modernističkog autora Vojislava Molea, u zbirci *Tristia ex Siberia* (1920).

Autori koji su nesumnjivo najviše doprineli formalnim inovacijama pesme u prozi pripadaju sledećem razdoblju ekspresionističke proze, koji obuhvata period od 1919. do 1923. godine. To je grupa pisaca okupljena oko **Antona Podbevška** (1898–1981) i njegovih časopisa *Rdeči pilot* i *Trije labodje*, a uz njih i André Čebolki, koji je nekolike tekstove objavio u DS.

Najpre je neophodno ukazati na pojavu Podbevškovih tekstova *Električna žoga* i *Himna o carju mavričnih kač* (DS 1920), koji su do sada izučavani uglavnom s obzirom na pripadnost avangardnom i eksperimentalnom pesništvu. U tom smislu, Tone Pretnar se najozbiljnije bavio analizom metričkih oblika Podbevškove zbirke *Človek z bombami* (1925), pa je sistematizovao sve one oblike i obrasce koji su uticali na raslojavanje i modifikaciju tradicionalnih modernističkih formi stiha. Autor je zaključio da Podbevšek kombinuje prozni, stihovni i leksički zapis, kao i prozni zapis preko stranice i u stupcima, što je uslov za realizaciju vizuelnosti teksta, odnosno njegove "valovite melodije". Takođe, Pretnar konstatuje da Podbevšek postavlja inovacijske i tradicionalne modele stiha prema načelu harmonije ili opozicije, pri čemu se poštuje značenje koje je u njima oblikovala tradicija, ili ih, pak, autor obogaćuje novim značenjima.<sup>1</sup> Na taj način, Podbevšek je realizovao neku vrstu međužanrovske strukture, koja se može odrediti i kao pesnički i kao prozni tekst, premda je, posebno u *Himni o carju mavričnih kač*, udeo konstruktivnih proznih celina toliki da se može govoriti o specifičnom tipu pesničke proze, t.j. o pesmi u prozi. Na ovo je upozorio već Fran Petré, istakavši neobično dugi Podbevškov stih koji se približava ritmičkoj prozi, te stoga funkcioniše bez stiha, kao dinamizirana, simultana proza.<sup>2</sup>

Pogledajmo to na primerima Podbevškovih pesama u prozi. Oba teksta napisana su u prvom licu i zasnovana su na postupku oneobičavanja, što za posledicu ima kreaciju *jezičke realnosti* diskursa. Deskriptivna tehnika snoviđenja, doživljaja, sećanja i vizija narativnog glasa ovde gubi svoju opisnu funkciju, te postaje sredstvo fantastično–grotesknog oblikovanja teksta. Pojedini tekstualni fragmenti nižu se u kontinuitetu, ali između njih postoje samo asocijativne, vrlo udaljene logičke veze, koje se mogu rekonstruisati jedino uz pomoć tumačenja pojedinih metafora, metaforičkih poređenja i sintagmi sa simboličkom funkcijom.

Uvodne i završne rečenice *Električne žoge* nagoveštavaju motiv snoviđenja, zamišljanja i sećanja, čime se uslovljava potonji tok misli, odnosno *dinamička izmena* vizionarskih slika koje se u svesti subjekta smenjuju poput prizora u različitim bojama, kroz kaleidoskopsku

<sup>1</sup> Up. Tone, Pretnar, *Podbevškov verz med tradicijo in avantgardističnim eksperimentom*, u *Obdoje ekspresionizma*, Ljubljana, 1984, str. 256.

<sup>2</sup> Up. Fran Petré, *Zwei experimentelle Formen im slowenischen Expressionismus*, u: "Expressionismus" im europäischen Zwischenfeld, Innsbruck, 1978, str. 53–56.

perspektivu opažanja. Podbevšek uspeva da realizuje paralelizam između značenja pojedinih prizora i njihovog ritmičkog smenjivanja, odnosno grafičkog predstavljanja. Uvodni motiv teksta prikazuje pesnika kako budan sedi na prozoru kuće, "sličan svetioniku". Odmah zatim, početnu rečenicu, koja je data u zagradama, dopunjuje novi motiv njegovog odlaska, putovanje iz grada i invokacija nebeskog tvorca. Sledeći segment produbljuje subjektov iracionalni svet sećanjima na voljenu devojkicu, na ekstazu i na opojni doživljaj ljubavne strasti, što je dato izrazito čulnim slikama.

I tada počinje autorovo fantazmagorično uspinjanje u nebo, njegova "sanjska igra". Subjekt teksta odjednom se nalazi pred velikim slavlom svih mudraca od stvaranja sveta. To je ujedno momenat da Podbevšek uvede stepenovani, kratki stih, koji podrazumeva izdvajanje i naglašavanje pojedinih reči. Autor na ovaj način uspešno formalizuje topose *dinamike* i *metamorfoze* jer upravo tada subjekt postaje električna lopta, koja se odbija i leti po vazduhu, uvek pod uglom od 45 stepeni. Tada autor ponovo montira novi motiv: ispod sebe, odjednom spazi slavlom milionske mase ljudi, koja naoružana kreće u "neizmerne daljine, poput ogromnih, sivih zmija". Kretanje naoružanih ljudi Podbevšek dočarava kratkim, izlomljenim stihom i posebnim izdvajanjem pojedinih reči. Njegov "let u Kosmos" nastavlja se penjanjem uz lestve, koje je načinio sam pesnik od svoje "srčane krvi". I tako uspeva da se popne do poslednjeg mudraca, koji mu daruje slobodu, nasmejajući mu se pritom "poput dželata". Odjednom, čarolija prestaje, a subjekt se ponovo nalazi na zemlji, u trenutku kada pokušava da se ubije zbog "besmislenosti života". Između ovih prizora ne postoji nikakva naznaka o vremenskim događanjima, pa se stiče utisak da se sve slike nižu simultano i kaleidoskopski, pri čemu vremenska perspektiva i nije važna, jer se sadržaj snova i sećanja konkretizuje u bezgraničnom prostoru. Završna scena ironično prikazuje pesnika kako sedi na livadi i lovi leptirove, i otkriva čitaocu smisao "mračnih zemalja, koje su već iza mene", a doživljavaju se kao neposredni, stvarni zapis pesnikove psihe.

Još ubedljiviji primer tehnike montaže predstavlja drugi Podbevškov *tekst Himna o carju mavričnih kač*. On je u celini komponovan od proznih fragmenata, pri čemu autor koristi različita vizuelno-grafička rešenja prozne segmentacije. Uvodna i završna slika predstavljaju "junaka" koji preplašen vozi motor i polako odlazi iz grada. Odmah iza uvodne slike, ponovo se nalazimo u zemlji snovidiji. Bez ikakvih motivacijskih naznaka, putnik odjednom počinje da lebdi između pakla i neba, gde sreće fantastične, hiperbolične oblike i stvari: ogromna jezera, čudnovate životinje, pustinje, fabrike, cirkuse, vodopade i vulkane, koje autor povezuje simultanim nizom najrazličitijih poređenja. Svaki sledeći segment sugerise jednu od junakovih metamorfoza, dok ga obavijaju svojim telima "brojne dugine zmije". Tako mu je

njegovo nemirno srce ličilo na reflektor; tamu je video dobro, kao da na grudima ima pričvršćenu električnu sijalicu; kosa mu se vila kao zastavice, a on se osećao preobražen u okamenjenu vevericu. U apokaliptičnoj slici borbe sa zmijama, njemu se pričinjava da se ruše svetovi, a aveti i sablazni fantastičnog pejzaža predstavljaju projekciju junakovih haotičnih misli, te osećanja straha i nemira. "Car duginih zmija" tako postaje simbol ljudske patnje, otpora i mučenja: "Mislile su da ću reći da mi se moja krvlju poškrupljena lobanja čini kao da je nebo, dragulji u kruni od trnja kao zvezde, mozak kao oblaci, meso kao zemlja, tetive kao vodovodi, kosti kao planine, graške znoja kao jezera, kosa kao drveće i suze moje u očima kao more"(DS 1920, 105). Košmarna borba "nebeskog jahača" odvija se u nekom sasvim apstraktnom prostoru, gde nema protoka vremena, niti jasno određenih granica između realnosti i percepcije. Podbevšek sugerše samo fantastične posledice svoga putovanja po svemiru, odnosno slike svojih preobražaja i kretanja. Kao da je supstancijalno ishodište svih tih fantastičnih događaja upravo sadržano u brzini, dinamici i filmskim, simultanim kadrovima, pri čemu se jedan motiv oblikuje iz različitih uglova, poliperspektivno, gotovo kubistički.

U ovom tekstu takođe se zapaža gigantska, hiperbolična dimenzija junakovih "kosmičkih patnji". Putnik je po svojoj snazi jednak nebeskom tvorcu, jer peva iz prkosa, poništavajući tako prepreke svake vrste: "Zmije su se kao besne zaletale u moja prsa, lizali su me vatreni jezici, krokodili me halapljivo jeli, iz moje glave su izletale ptice, udarali gromovi i sevale munje, a ja večno napaćeni pesnik sam pevao kao nikad dotad, i sa gašenjem komete spoznao sam da nikada neću prestati sa svojim nebeskim pevanjem" (105). Između subjekta teksta i prirode postoji nekakva čidna, praiskonska saglasnost, neko sveprožimanje koje dobija groteskna obeležja upravo u onim momentima kada jezik počinje da funkcioniše kao samostalni entitet, potpuno nezavisan od svoje referencijalne uslovljenosti. U Podbevškovim tekstovima može se govoriti o stvaranju specifične, alegorično-parabolične *šifre značenja*, koja tako neprestano prekoračuje granice očekivane, predviđene čitalačke reakcije.

Drugačiju strukturu pesme u prozi negovala je Podbevškova supruga, **Štefanija Ravnikar-Podbevšek** (1903). Ona je u dva broja lista *Rdeći pilot* 1922. godine objavila ukupno šest kratkih prozih tekstova, a kasnije se više nije oglašavala kao pisac. Svih šest tekstova osciluju između deskriptivne pesme u prozi i crtice, a njihova specifičnost ogleda se u izrazito objektivizovanom, distanciranom i gotovo dokumentarnom predočavanju slika i prizora. Upravo ovaj aspekt predstavlja odlučujući faktor prilikom određivanja žanrovske pripadnosti tekstova Š. Ravnikar. U njima su, naime, potpuno potisnuti subjektivnost i



lirizacija koji su inače osobeni za crticu. Fantastični diskurs Štefanije Ravnikar počiva na obradi pojedinih specifičnih ekspresionističkih toposa kao što su: ljudska usamljenost i izolovanost u urbanoj sredini, odnos između pojedinaca i mase, dehumanizacija i otuđenje čoveka. Pojedini groteskni likovi/maske i situacije impliciraju *socijalni* smisao parabole, i svedoče o naglašenom kritičkom stavu autorke prema postojećim građanskim odnosima i društvenim institucijama koje uništavaju čoveka.

Pesma u prozi *Na koncertu* jeste parabola o zagonetnom sviraču i strancu, koji sedi u "mračnom uglu dvorane" i prati zvuke melodije, koju još niko pre nije svirao. Nasuprot njima, autorka ističe sjaj i pompeznost građanske publike koja očekuje da čuje najavljeni koncert. On, međutim, ima tajanstveno i čudesno značenje. Čovek u tamnom uglu simbolizuje nedodirljivost posvećenih pojedinaca, koji razumeju zvuke nepoznatog instrumenta. On je za ljude nevidljiv, a u trenutku kada svirač odsvira svoju melodiju, ugao u kojem stranac sedi, postaje osvetljen jasnom svetlošću. Čitav fantastični prizor odigrava se izolovano od stvarne situacije u koncertnoj dvorani, u nekoj udaljenoj, nadrealnoj stvarnosti. Svirač tako dobija obeležje Orfeja, čija muzika ima spasonosno dejstvo: "Pošto ga je dodirnula bleđa ruka, razgovetno je čuo reči: U mračnom uglu sam stajao, niko me nije video, reči i pesme su za mene bile neme i čak me ni svetlost hiljade svetionika nije obasjala. Pogledaj kako je sada svetao taj ugao u kojem stajah; pođi sa mnom i sviraj svima onima bezbrojnima koji ne mogu dosegnuti ni pesmu ni svetlost! Mnogo ih je više nego ovih ovde, koji imaju i jedno i drugo toliko, da me nisu ni videli kako stojim u mračnom uglu" (RP 1922, 1). Tako se otkriva tajna nevidljivog čoveka: i on pripada onim anonimnim, beznačajnim ljudima na koje građansko društvo ne obraća pažnju.

*Drevo na griču* sugerše tipsku sliku usamljenog, ali stamenog i besmrtnog drveta. Autorka više puta ističe njegovu dostojanstvenu samoću, snagu koja odoleva vetrovima i kišama, te zavist što izaziva svojim spontanom cvetanjem. Njegovo korenje je tako jako, da ima sposobnost samoobnavljanja, čak i kada vetar odnese svu zemlju s proplanka. *Človeški obraz* takođe ukazuje na biće s nevidljivim ljudskim likom, što prebiva među običnim ljudima koji vode hroniku svakodnevnih događaja. Ova maska alegorično izražava kritiku činovnika i birokrata, "među kojima niko nema ljudsko lice koje ne bi opominjalo na ovaj ili onaj dopis nad kojim je nagnuto" (RP 1922, 2). Nasuprot njima, biće s ljudskim licem krije se iza velike staklene ploče i simbolizuje proticanje vremena i dinamično, istorijsko smenjivanje događaja: "Njegov pisači sto je bez knjiga i čak bez pribora za pisanje. Lice mu nije moguće razlučiti, iako je uvek isto; ali zraci i glasovi koji dopiru kroz neizmerni prozor lokala, crtaju

po njegovom licu poteze koji jasnije označavaju događaje, nego što ih opisuju sve hrpe knjige oko njega.” (RP 1922, 2).

*Zidani brlogi* upućuju na sliku kolektivne ljudske patnje i odbačenosti. Iza trošnih vrata i ozidanog dvorišta žive zatvorenici, strogo čuvani i sakriveni od sveta. Čuvari i krvnici ih gone na rad, pa se oni jedino mogu videti onda kada kreću na mukotrpno zidanje ”brloga”. Socijalno–kritička poenta teksta sasvim je jasna: ”Vrata se otvaraju širom samo tada, kada svi stanovnici, udruženi u procesije, koračaju s pogledima uperenim u zemlju, svaki na svoj zadatak. Kolena im klekaju od brige, zato ne mare za stvari oko sebe. Kada se vraćaju nazad, tela su im još više pognuta...” (RP 1922, 3). I u ovom i u prethodnom tekstu, Š. Ravnikar osuđuje dehumanizaciju čoveka, njegovu neslobodu i represivno delovanje državnih institucija kao što su kancelarija, zatvor ili ludnica.

*Vlak* predočava tragičnu sudbinu duševno poremećenih ljudi, što poput sablasti šetaju dugim hodnicima odurne zgrade, koja podseća na lavirint. Njihova jedina uteha je pisak voza koji tuda prolazi, i nadoknađuje im utehu i ljudsku samilost. On ih asocira na život, slobodu i na čežnju za napuštanjem ”žive grobnice” u koju su bačeni, pa ovim ljudima više i ne priliči naziv čovek. Istoriju zgrade saznajemo iz sledećeg fragmenta: ”Nekada je na tom mestu bilo vojno vežbalište koje je uništio zemljotres, pre njega na istom mestu bio je, prema narodnom kazivanju, samostan, pre njega valjda ništa drugo osim napuštene ravnice, koja je menjala svoj izgled bar četiri puta godišnje. Šta je bilo pre nje, ne zna se. Sada je tu lavirint ludnica, koje će jednoga dana takođe biti dokument prošlosti” (RP 1922, 2). Dokumentarno, nepristrasno saopštavanje Š. Ravnikar, oslobođeno je svake sentimentalnosti i patetike. Stoga deluje estetski sugestivno, aludirajući na prolaznost svih ljudskih tragova, kao i na večnu patnju ljudi koji izgledaju kao ”mrtvi kipovi na kraju hodnika od magle”. Ludilo je poslednji stepen samootuđenja, u kojem ljudi jedni druge više ne vide i ne čuju, pa reaguju samo onda kada začuju pisak lokomotive. Identičnu sudbinu doživćeće jednako i oni bogati koji se voze skupim kolima, kao i oni siromašni koji im svojim radom omogućavaju lagodan život. Poslednji tekst *Obcestni prekop* upravo sugerše izjednačavanje svih socijalnih i klasnih razlika u zajedničkoj jami, u rovu, što ga je po sredini izdubila kiša. Tako se sravnjuje sve ono što egzistira na zemlji : ”Širokim, kaldrmisanim putem voze se ljudi, odeljeni u više klase, dok im niže klase ravnaju put, a ispod njih se skuplja prah i jednih i drugih u podzemni hodnik duž ceste” (RP 1922, 1).

Eksperimentalnu formu pesme u prozi ostvario je još jedan saradnik Podbevškovih časopisa, **Stane Melihar** (1901–1964), koji je 1922. u glasilu *Trije labodje* objavio četiri

teksta, od kojih su dve pesme u prozi. – – *Nazaj k naravi* – – i *Nabornik.Štev.149.T.* tematizuju topos brzine, dinamike i promene, a napisani su izlomljenim ritmom, odnosno simultanim stilom. Pritom, Melihar lomi sintaksičke celine, grafički izdvaja posebne reči, ili, pak, rečenice odvaja crticama. Sa sematičkog aspekta, ovakav postupak blizak je kataloškoj poeziji, gde svakoj semantičkoj celini odgovara po jedan "stih", a mogućnosti kombinovanja i montiranja najrazličitijih iskaza, opservacija i utisaka praktično su neograničene. Čini se da bi Meliharov napisan u ovoj formi na taj način delovao efektnije i sugestivnije, čime bi se autor približio nekoj vrsti dadaističke, automatizovane poezije.

Osnovni motiv prvog pomenutog teksta je telo koje dobija različite konotacije, a prevashodno označava prirodu, ljudske nagone i primitivizam. Melihar sugerise neku vrstu razvoja materije, pri čemu se to odvija na štetu duha i duše. Kroz čitavu istoriju civilizacije, materija se neprestano širila i uvećavala, potiskujući progresivnom brzinom dušu i duhovni život. Zbog toga Melihar slavi dekadenciju, jer ona znači trijumf duševnog principa i sublimaciju životinjskih instikata: "Vrisni - : Ponosan sam na dekadenciju...Ona znači razvoj - - Ona mi kaže - cilj: - postati savršeniji u traženju užitaka - - Rafinirati uživanje. Prezreti životinju u sebi - prezreti njene jednostavne instinkte - - Iz nje načiniti hiljadu puta hranu duši" (TL 1922, 56).

Sledeći tekst *Nabornik. Štev. 149. T.* Pisan je istom tehnikom i implicira autorovu tipično ekspresionističku osudu rata, te svođenje ljudske jedinice na broj i mehanički stroj za ubijanje. Melihar montira scene priviđenja i ludila jednog vojnika, a stil je još više zgusnut nego u prethodnom tekstu. Ovde se pojavljuju česta ponavljanja pojedinih iskaza, kao i anaforski počeci rečenica ili sintagmi. Za Melihara vojnik nije ljudsko biće, jer je potisnuo svoju vlastitu volju, misli i značaj u ime tuđih interesa: "Samo nemoj da budeš mašina koja ubija, mori i siluje - bez razmišljanja - za ciljeve drugih - na tuđu naredbu - na naredbu sile - koja sama još ne zna, koja se sama još čudi - otkuda joj je stigla takva moć. Sila naređuje - nestvorenje - ćuti - ne misli - izvršava naredbu - ne misli - ćuti - sila naređuje" (TL 1922, 10). Iz ovog odlomka se jasno može videti u čemu je suština Meliharevog simultanog postupka koji ovde poseduje veći estetski učinak nego u prethodnom tekstu. Autor ponavlja pojedine reči i sintagme, slično kao u pesničkom tekstu, uvodeći nove motive i naglašavajući njihovo značenje postupcima ritmizacije i varijacije. Pritom, sintagmatsko povezivanje tekstualnih elemenata ima prednost nad paradigmatskom konstrukcijom, pa čitalac naprosto može predvideti tok Meliharevog spiralnog građenja diskursa. Time se postiže utisak neke magijske opsesivnosti, kao i izrazito dinamično posredovanje smisla pesme u prozi.

Groteksni opisi i simultani stil karakterišu i tekstove **Andrèja Čeboklija** (1893–1923), koji je samo pet svojih priloga objavio 1921. i 1922. godine u DS, da bi već 1923. godine preminuo, ne uspevši da razvije svoj zanimljivi i osobeni ekspresionistički prozni stil. *Solnce se smeje nad črnimi rakvami* pokazuje sve specifičnosti Čeboklijeve tehnike, a pre svega vizionarnost, retoričnost, nadrealnu metaforiku, estetizaciju ružnoga, ironiju i patetiku, te sklonost ka prikazivanju iracionalnog i halucinantnog. Tekst predstavlja fantastično–groteskni opis zatvorenika koji liče na leševe i kosture. Pritom, Čebokli sugerše ironičnu antropomorfizaciju prirode, u kojoj sunce greje zarobljenike svojim ”crvenim smehom”. Ljudi leže jedan pored drugoga, kao u belim grobovima, a autor uvodi i horor elemente: osuđenici su gasili žeđ tako što su pili vlastitu krv. Ravnodušna, otuđena priroda pojavljuje se samo kao posmatrač ljudskih patnji: ”Sunce je već peklo: sada se samo smeje nad crnim rakama” (DS 1922, 161).

Žanrovske mogućnosti pesme u prozi koristio je povremeno i **Miran Jarc** (1900–1942), osobito u periodu svoje ekspresionističke stvaralačke faze. Tokom 1924. i 1925. godine, autor je u raznim časopisima i listovima (LZ, SN, *Slovenec*, *Jutro*), objavio jedan broj svojih tekstova. Navešćemo samo neke: *Pričakovanja*, *Groza*, *Triptih*, *Iz mojih molitev*, *V zakletem gradu*, itd. U njima Jarc tematizuje sve one motive koji su inače specifični za njegovu ekspresionističku liriku: topose samoće i straha, apokalipsu i ljudsku katarzu, odnos između pojedinca i društva, civilizacijske krize, biblijske motive, itd. Stil Jarčeve pesme u prozi sadrži više patetike i retorskog nadahnuća nego njegova poezija, dok je tehnika pretežno ispovedna (*Iz mojih molitev*, *Pričakovanja*), ili deskriptivna (*Triptih*, *Groza*).

U ovim tekstovima autor slavi slobodu i bezgraničnu ljudsku moć, vitalizam i svest da je čovek ”pgromni, večni deo vasiona”. U trodelnom, deskriptivnom triptihu, koji sadrži i elemente pogleda na svet, Jarc uznosi ”pesmu Reči” i jedinstvo duha i tela, te ponovo rođenog očišćenog i preobraženog Novog Čoveka: ”Čovek je: beo kao sunčana pesma, ravan kao površina mora, uzdignut kao nevidljivi svetionik na čijem vrhu mirno gori severna zvezda...ali je sam, tih, bezglasen...i iako ih ima na hiljade, svi su samo nevidljivo društvo, rasprostrto po svemiru zemlje...držeći se nevidljivim rukama” (1987, 97). Jarc veliča duhovno i moralno jedinstvo ljudi koje večno traje, za razliku od prolaznih, zemaljskih socijalnih veza koje je autor intimno prezirao, i na više mesta u svojim tekstovima oštro kritikovao.

Period razvijenog i poznog ekspresionizma, negde od 1924. do 1930. godine, predstavlja zaokret s obzirom na karakter pojedinih kratkih proznih žanrova. U ovom razdoblju, pesma u

prozi se kao vrsta povlači u pozadinu, a kao dominantni žanrovi se artikulišu kratka priča, crtica i posebno novela. Osim Mirana Jarca i Ivana Preglja, ostali autori uglavnom više ne pišu pesme u prozi, tako da se mogu sresti u periodici samo sporadično. U tom kontekstu, neophodno je spomenuti još dvojicu autora, koji su se s uspehom ogledali u ovom žanru, iako su njihovi tekstovi ostali u zaostavštini, i u celini su objavljeni tek u naše vreme. Reč je, pre svega, o **Slavku Grumu** (1901–1949) i **Srečku Kosovelu** (1904–1926). Grumove pesme u prozi nastale su, prema podacima Lada Kralja, najverovatnije između 1921. godine i 1924. godine.<sup>3</sup> Prema mišljenju priređivača, kod Gruma se u tom periodu može zapaziti udaljavanje od fabuliranja u korist lirizma i ekspresije, pa čak i ekstatičnost, patetika i retorična metaforika.<sup>4</sup> Od tekstova iz Grumove zaostavštine, četiri se svakako mogu označiti kao ekspresionističke pesme u prozi, a to su: *Adam in Eva*, *Veliki petek*, *Rdeči greh* i *Pismo črnoga marmorja*. Ovome treba dodati i pesmu u prozi *Solza*, koja hronološki pripada istom stvaralačkom razdoblju, a objavljena je u LZ 1921. godine.

Za pomenute Grumove tekstove Kralj konstatuje da pokazuju "u svemu epigonsku težnju za ekspresionističkom stilizacijom".<sup>5</sup> Činjenica je, međutim, da autor upravo u ovim tekstovima transponuje ključne ekspresionističke topose, dok se morfološki njegove pesme u prozi uključuju u model formalno–eksperimentalnog diskursa, koji smo analizirali kod Podbevška, Š. Ravnikar, Melihara ili Čeboklija. Grumov deskriptivni postupak zasnovan je na očuđavanju toposa muškarac/žena, erotike, dinamike i promene. Pored toga kod njega se pojavljuje i topos *geometrijskih formi*, koji nije tako čest kod ekspresionista, ali se može sresti kod Jarca, Podbevška i Kosovela. On spada u najoriginalnije i semantički najkompleksnije topose ekspresionističke literature u celini. Uz to, kod Gruma se uočava i topos vizuelizacije boja, što takođe pripada autentičnom poetičkom doprinosu ekspresionista modernoj literaturi.

Pesmu u prozi *Adam in Eva* već smo spominjali u kontekstu prikaza karakterističnih toposa i stilskih odlika ekspresionističke proze. U Grumovom tekstu je značenjski naglasak na seksualnosti i na metaforizaciji ljubavnog čina. Ovde autor dotiče karakteristični motiv sukoba između muškog i ženskog principa, dajući mu hiperbolične dimenzije. Intenzitet privlačenja između Adama i Eve jednak je snazi kojom se oni odbijaju, pa svedoči o nemogućnosti duševnog i telesnog sjedinjenja između žene i muškarca. Zbog toga im telesna ljubav donosi samoću, teskobu i depresiju. Slika ljubavnog čina prezentovana je izrazito apstraktnom tehnikom i simultanim stilom. Ljubavni zagrljaj predodčen je kroz igru

<sup>3</sup> Up. Lado Kralj, *Ureditev "Zbraneg dela"*, Slavko Grum, ZD knj. 1, DZS, Ljubljana, 1976, str. 367–378.

<sup>4</sup> Isto, str. 378.

<sup>5</sup> L. Kralj, *Ekspresionizem*, DZS, Ljubljana, 1986. str. 186.

geometrijskih formi, kao njihovo prožimanje i pretakanje. Pritom, autor naglašava dve osnovne forme, a to su linija i krug, koji simbolizuju dva suprotna principa: s jedne strane teskobu, zatvorenost i večito ponavljanje, a s druge strane neuhvatljivost, slobodu i beskraj.

*Veliki petek* napisan je u prvom licu, i poseduje izvesne karakteristične elemente Grumove prozne tehnike i njegovog pogleda na svet. Tekst svedoči o autorovoj rezignaciji, o osećenju besmisla i patetičnom odnosu prema sopstvenoj patnji. U kaasnijim Grumovim pričama, ovaj odnos se transformiše u samoironičnu, grotksnu refleksiju o vlastitom bivanju. Pesma u prozi upućuje na ateizam subjekta, na gubitak vere u boga i ljude, kao i potpunu izgubljenost i revolt, koji se sastoji u tipičnom ekspresionističkom krik, koji ovde podseća na Kosovela: ” Hoćete moje srce? Svi vi, za koje Hristos nije umro, svi vi čije bolove nije želeo da preuzme na sebe, ovde imate moje srce, još toplo, krvavo!” (ZD I, 275).

*Rdeči greh* sugeriše mistiku tela i erotike. Tekst je takođe pisan simultanim stilom, uz naglašenu grafičku segmentaciju, odnosno posebno izdvajanje pojedinih opisa. Motiv *tela* pojavljuje se ovde kao metafora za sveukupni ljudski nagoni život, kao privlačna sila i simbol materijalnog uništenja, prepuštanje telesnim strastima, ali i opasnost od njih. Strast je simbolizovana slikom biča, pred kojim se svi povijaju: ”Kada se prolije poslednja čaša vina, poslednjim potezom luka, sklizne sa puta - crveni greh Omama isušila usta, vrućina vatre isijava, još grli umorne ruke. Pepeljava tela padaju u mrak, i svi tada proklinju te časove, svi” (ZD I, 276). Karakteristično je da Grum ovde gradi sintagmu ”crveni greh”. Tako se ona od metafore za telesno uživanje pretvara u metaforu zavisnosti od tela, da bi najzad postala ”crvena strava”, pred kojom svi vrište, udaraju se i krše ruke.

U tekstu *Pismo crnoga marmorja* mogu se zapaziti dekadentni stilski elementi i atmosfera. Grum iznova obrađuje motiv seksualne ljubavi, pri čemu se erotska scena odvija u bordelu. Bludnica se doživljava kao simbol boginje i kao razorna sila koja uništava muškarca: ”Kroz prozirnu košulju osetio je njeno srce. Tada ga je razdirao užas : ličio je sebi na ludaka u prugastoj haljini, koji je sebi izvadio mozak i krhotinama lobanje razmazuje napukline u zidovima” (1976, 227). Telesna iznemoglost podstiče grozničav rad misli i halucinacije. Muškarac sanja kako stiže do Zlatne reke, pored koje se uzdiže ”Hram od crnoga mramora”. U hramu ljubavi, na belom ovalu, čeka ga žena s crnom trakom oko čela. Grum ovo priviđenje gradi na kontrastu bele i crne boje: beli oval i bela haljina; crna traka i crni oganj žrtvenika. U tom trenutku, ljubavnici doživljavaju idealno stapanje: ”Lica. Samo su lica gorela u tami. Zidovi mramora su se rastopili kao led. Samo su lica gorela u tami. U beskrajnoj tami”. Ali, potpuno sjedinjavanje kao da implicira i strah od smrti, od gubljenja u

onome drugom polu. Zato čarolija mora prestati, pa se muškarac i žena ponovo bude, dok "se kroz njih dvoje razlivalo crno vino bordela".

*Solza* je paraboličan tekst koji je motivski takođe vezan za ambijent bara, odnosno bordela, te za dekadentno raspoloženje. Grotksnu funkciju maske ovde dobija "repertoarski broj 7", kod koje se ne može razlikovati pravo lice od maske koju nosi. Likovi su sasvim minimalizovani i depersonalizovani, metaforično svedeni samo na "igru linija". Tada se dogodi čudo: "maska koja ne pamti ni smeh ni plač uzdrhti, i sa našminkanih trepavica se otkine suza" (ZD I, 121). U tom trenutku, nastane tišina i svi padaju pred njim na kolena: pijanci, deca, starci, gole bludnice. Tajanstvena moć i značaj barskog glumca dobija tako smisao koji ima svirač u tekstu. Š. Ravnikar *Na koncertu*. U klovnovoj velikoj suzi pronalaze utehu svi zabludeli i otuđeni gledaoci programa.

Iako u kvantitativnom smislu predstavljaju zanemarljiv deo celokupne Grumove kratke proze, ne može se bezrezervno prihvatiti napred navedena tvrdnja Lada Kralja da piščeve pesme u prozi ukazuju samo na njegov bezuspešni pokušaj ekspresionističke stilizacije. One očigledno svedoče o Grumovoj potrebi za formalnim i stilskim eksperimentom kratkih proznih žanrova. To je posebno uočljivo u postupcima apstrakcije, redukcije i depersonalizacije strukture teksta, kao i smelom pokušaju uvođenja specifičnih ekspresionističkih toposa. Od njih je najznačajniji topos "geometrijskih formi", koji ističe Grumov naglašen osećaj za *minimalizaciju* prozne strukture i inoviranje pesničkog jezika i ekspresionističke amblematike.

Poslednji autor na kojeg u ovom kontekstu treba paćnju jeste **Srečko Kosovel**. Pesnik je za sobom ostavio iznenađujuće obiman opus pesama u prozi, koje su prema Antonu Ocvriku nastajale od 1924. godine nadalje.<sup>6</sup> Kosovelove pesme u prozi obuhvataju oko stotinak tekstova, što svedoči o tome da ova pesnička vrsta za njega nije predstavljala samo marginalan, uzgredni oblik poetskog izražavanja. Kosovelove pesme u prozi pokazuju nesumnjive srodnosti s njegovom poezijom, osobito u pogledu motiva i osnovnih emocionalnih raspoloženja.<sup>7</sup> To se u prvom redu odnosi na tekstove pisane impresionističko–simbolističkom tehnikom, u kojima pesnik obrađuje motive pejzaža sa Krasa, ljubav prema majci i ženi, temu rastanka i nostalgiju za domom. Uz njih su vezana specifična Kosovelova afektivna stanja: čežnja i slavljenje života, resignacija i usamljenost, strah i slutnja smrti, tema

<sup>6</sup> Videti *Opombe k drugi knjigi* Antona Ocvirka u Kosovelovom *Zbranem delu*, knj. II, DZS, Ljubljana, 1974, str. 667.

<sup>7</sup> Up. Franc Zadavec, "Realistična pesem in pesem v prozi", *Srečko Kosovel 1904–1926*, Založba Lipa, 1986, str. 49–59.

spoznanja. Međutim, većina ovih motiva prepliće se i dopunjuje u Kosovelovim tekstovima, tako da ih je zapravo teško tematski klasifikovati, kako je to učinio Ocvirk prilikom njihovog predstavljanja.<sup>8</sup>

Prema Ocvirku, Kosovelova proza ne pokazuje tako radikalne stilsko–formalne promene kao njegova poezija, pa u njima uzalud možemo tražiti odjeke konstuktivističke tehnike.<sup>9</sup> Ova Ocvirkova konstatacija može se delimično prihvatiti, jer je srazmerno manji broj tekstova koji pokazuju radikalni otklon od lirsko–ispovedne, impresionističke tehnike teksta. Ipak, jedan deo Kosovelovih pesama u prozi upravo odlikuje ekspresionistički formalni stil. To su: lomljene rečenice, brza izmena glagola i imeničkih sintagmi, smenjivanje kratkih i dugih iskaza, eliptične formule naporedo s diskurzivanim opisima, montaža fantastičnih prizora, itd. Pored toga, Kosovelove pesme u prozi otkrivaju neke karakteristične motivske i idejno–poetološke komponente, koje ih sasvim sigurno svrstavaju u tip ekspresionističkog proznog diskursa.

Pretežni deo svojih pesama u prozi Kosovel je oblikovao u prvom licu, kao *egzistencijalnu ispovest* svoga rastrznog subjekta. Ekspresionistička duhovnost ogleđa se najpre u naglašavanju spoznajne dimenzije njegovih preživljavanja i meditacija. U tekstu *Praznota*, Kosovel upravo postavlja ontološka i egzistencijalna pitanja, tražeći odgovore o smislu i razlozima vlastitoga postojanja. U tom smislu, autor se pita ”Kdo sem”, ”Kaj sem”, ”Čemu živim”, na koji način se može prevladati stravična praznina, koju oseća svuda oko sebe. Kosovelovu egzistencijalnu problematiku možemo tematizovati oko tri osnovna pitanja. Ona bi bila: ”Sumnjam, dakle ta sumnja postoji” (*Pismo*), zatim čovek kao večiti putnik u traženju smisla života (*Teške sanje*, *Spomladi odjadramo*, *Zima*, *Kozmičko življenje*), te doživljaj samoće i teksobe (*Kratka pisma*, *Noć trka na okna*, *Ko pokrije noć*, *Obraz v samoti*, *Odprte sobe*). Pored toga, kod Kosovela se intenzivno pojavljuje topos smrti, kao postupak vizuelizacije i simbolizacije boja, što je jedan od dominantnih načina autorove gradnje smisla teksta (*Troje barv*, *Samotni oblak*, *Velikonočnice*, *Modri konj*, *Konji belci gredo mimo*, itd).

Kosovelova sumnja ogleđa se u stalnom egzistencijalnom preispitivanju samoga sebe, u nemogućnosti da pronikne u ”logiku življenja”. S druge strane, sve apsolutne kategorije na etičkom, socijalnom i na intimnom planu pokazuju se kao relativne i nedovoljne da bi im autor zaista verovao. Stoga on živi, putuje, tražeći nekakav smisao, koji se ukazuje kao

<sup>8</sup> Ocvirk je izdvojio četiri tematska kruga Kosovelovih pesama u prozi. U prvu grupu spadaju impresionistički tekstovi sa motivima Krasa, borova, poljana i planina. U drugu grupu Ocvirk je razvrstao Kosovelove erotske tekstove, u trećoj se nalaze reflektivni, a u četvrtoj oni sa motivima predsmrtnih slutnji i strahova. Up. nav. delo, str. 667.

<sup>9</sup> Isto.



udaljena, naslućena varka. Ostaje samo kretanje i putovanje kao takvo, traženje unutar sebe: "Jer sav život je samo traganje, traganje ta pokrovom tišine, kojim bi svako voleo da pokrijelice i da odsanja. A život bi se slivao na njega i prelivao se u bestežinskom i oslobođenom zvuku" (ZD II, 262). Čovekov život nema stvarno, čvrsto uporište, niti realnu mogućnost izbora i određenja vlastite sudbine. Nije mu do života, jer "ako bi umro, bio bi kukavica, a ako živi, isto je kukavica" (ZD II, 266). Zbog toga, njemu ne ostaje ništa drugo nego nekakva prazna, transcendentna čežnja za smirenjem, što znači za smrću, jer življenje je slično na grobu, "udaljeni zvuk nad bezdnom u kojem ležim" (ZD II, 277).

U tom smislu, samoća i praznina pojavljuju se kod Kosovela, slično kao i kod Mirana Jarca, kao egzistencijalno ishodište pojedinca/subjekta. Pisma u prozi *Ko pokrije noć*, otkriva izrazito depresivno osećanje realnosti. Čovek stoji sam na obali jezera, čeka i očajava, jer jezera, nekada puna svetlosti na podnevnom suncu, sada liče na bezdan strave. Dok se smenjuju svetlo i tama, čovek se ne menja u svom jadu, njegova misao se potapa u beskonačnost užasa, u kaos i ništavilo: "Beskonačnost gluve praznine, ubijenosti, samoće! Beskonačnost ovog strašnog muka, kada se čovek uplaši svoga glasa. Noć kuca na prozore, tiha prolećna noć" (ZD II, 236). Svoj egzistencijalni nemir i "kosmičku nervozu" autor uglavnom određuje negativnim kategorijama. Smisao njegovoga bivanja ogleda se tako u paradoksu, u neizvesnosti, u strahu od budućnosti. Kosovel kaže da je u suprotnosti sa samim sobom, da ima dvostuko lice, da je haotičan i taman, očajan, jer ni u šta ne veruje. Iako ne veruje ni u smisao kulture, ni u smisao života, ipak živi da bi pronašao nekakvo ispunjenje (*Pismo*). U tekstu *Zima* autor neosetno prelazi u kolektivno, "mi" ispovedanje: "Ko se umirio? Mi smo kaos. Kao vatra nadire volja, kao magla se razdvaja. Zanelost. Bez reči. Umor...A zajedrim u maglu. Analiza. Skepsa. Razum. Činim li ono što mislim? Da li sam ubeđen u svoje trenutno ubeđenje?" (ZD II, 251). Iza svake posebne konstatacije sledi odmah pitanje, sumnja, nepoverenje. Zbog toga utehu nalazi jedino u smrti, u njenom iščekivanju i prepuštanju (*On prihaja*). Čežnja za smrću jednaka je žudnji subjekta za slobodnim prostorima i bezgraničnom širinom: "I zašto bi se čovek bojao smrti! Možda čovekov duh putuje po beskonačnim daljinama bezgraničnog prostora. Smrt je kao rastanak. Smrt je kao odlazak. Kome nije bilo teško otići od kuće, iako je išao u svet? Vrištao je, i u očima je sijala suza. Strah od smrti, to je ta suza" (1974, 278).

Specifični i umetnički veoma efektna postupak apstrahovanja predmetne stvarnosti i unutrašnjih emocionalnih odnosa ostvario je Srečko Kosovel kroz vizuelizaciju i simbolizaciju boja. Ovaj postupak upečatljivo otkriva njegovu vezu s apstraktnim ekspresionističkim slikarstvom i minhenskom grupom *Der Blaue Reiter*, na čijem čelu su bili

V. Kandinski i F. Mark.<sup>10</sup> U Kosovelovoj poeziji pojedine boje takođe imaju specifičnu izražajnu i značenjsku funkciju, npr. U pesmama *Ekstaza smrti*, *Zlata okna*, *Modri konji*, *Nihilomelanholija*. Suština ovakvog postupka ogleda se u apstrahovanju predmetnosti, odnosno predstavlja sintezu pojedinih diskurzivnih značenja, kroz određenu ekspresivnu dominantu. Ovu dominantu definiše pojedina boja, pri čemu u ekspresionističkom likovnom krugu, kako je već istaknuto, svaka boja ima i svoje konkretno značenje.

U tekstu *Troje barv* autor naglašava: "Tri boje volim, tri boje: belo, zeleno i plavo" (ZD II, 192). Ubrzo saznajemo da uz te boje pesnik doživljava smirenje: belo je boja snežnih oblaka, plavo boja prolećnog neba, a zelena boja zrelih, žitnih polja. Upravo ove tri boje sugerišu mir, spokojstvo, eteričnost i duhovnost. I zaista: "Ove tri boje umire moje srce". Sličan postupak autor ostvaruje i u tekstu *Samotni oblak*, poredeći ga najpre sa zlatnim, potom s crvenim i konačno sa crnim labudom. Raskošnost i dostojanstvenost zlatnoga oblaka pretvaraju ga u crvenu boju, koja označava nagoveštaj dramatične promene. Crni labud već simbolizuje ćutanje, "senka duboke tuge, koja me još čeka" (1974, 193).

Jednu od najuspelijih Kosovelovih pesama u prozi predstavlja tekst *Modri konji*, prozna verzija istoimene autorove pesme. Ovde je znatno razvijeniji simbolički paralelizam između pojedinih boja i njihove predmetne reference. Tekst je oblikovan u "Ich" formi, koja se dopunjuje deskriptivnim i objektivnim postupkom. Pored motiva plavih konja, ovde dominiraju i motivi lica (posmatrača), magle i drveta, kao i dolazak voza, koji u licu skrivenom iza prozora izazivaju melanholiju i tugu. I čovek i drvo su usmljeni i napušteni – nasuprot njima, tamo negde u dalekom gradu, sve vrví od bleska reklama, buke automobila i vozova, od revolucija, pesnika, umetnika i kraljeva. Tada Kosovel ponovo uvodi bezlični, depersonalizovani, nepoznati lik, koji se pojavljuje na prozoru. Autor ovako završava tekst: "Neko je išao kroz pokrajinu smrti i zaustavio se ispred drveta. Plavi konji su prolazili pored njega. Čuo ih je, video ih nije Na prozoru se neko pomerio. Sve je kao mrtvo. Plavi konji mrtvačkoga sna plivaju kroz maglu. Ni drveće više ne vidim jasno. Znam samo za dve boje. Crnu i sivu. Na prozoru plače čovek. Joj, nije umro " (ZD II, 282). Turobni pejzaž odjednom se pretvara u predeo smrti kroz koji koračaju nevidljivi i nečujni plavi konji, fantomske slike snova, izaslonici boga Tanatosa. Sve forme odjednom se gube, a čovek oseća prisustvo samo dve boje - crne i sive. U prethodnim rečenicama, autor kaže da je drveće crno, odeveno u sivu maglu. U završnim fragmentima dolazi do supstituisanja slika njihovim apstraktnim značenjem, odnosno njihovo svođenje na suštinske elemente, na dve depresivne i prazne boje,

<sup>10</sup> Uporediti Ocvirkove napomene, str. 655–656.

na crnu i sivu. Lice pored prozora počinje da plače, ali konji smo klize, plivaju kroz maglu, ne zaustavljajući se i ne odnoseći svoje žrtve.

Na temelju simbolike bele boje izgrađena je i pesma u prozi *Konji belci gredo mimo*, pri čemu oni oličavaju ljubavnu čežnju, ali istovremeno podsećaju i na strah od rastanka, jer "iz očiju im šiba plamen, pod njihovim kopitama gori cesta, belo gori ; i nebo nad njima čuti teško i umorno" (ZD II, 284).

Očigledno je da su izražajne i formalne mogućnosti pesme u prozi gotovo u istoj meri privlačile prozne pisce (Kozak, Pregelj, Grum), kao i pesnike (Jarc, Podbevšek, Kosovel). U strukturnom pogledu, pojavljuju se vidne razlike između starijeg, mimetičkog, narativno–anegdotskog tipa teksta, kakav je negovao prevashodno Ivan Pregelj, zatim lirsko–ispovednog tipa teksta koji odlikuje Jarčeve i neke Kosovelove tekstove, te Podbevškovog eksperimentalnog modela pesme u prozi, koji je karakterističan i za autore časopisa *Rdeči pilot* i *Trije labodje*, zatim za Čeboklija i Gruma. Ovi stvaraoci uspeh su da modernizuju pomenuti žanr drugačijim formalnim i stilskim postupcima, te da u pravom smislu reči učine pesmu u prozi reprezentativnim predstavnikom kratke ekspresionističke proze.

Ipak je pojedinačni estetski doprinos pomenutih autora različit, čak i suprotan. Može se zaključiti da su autori najobimnijeg opusa ove kratke prozne vrste, prvenstveno Ivan Pregelj i Ciril Jeglič ujedno i najslabiji, epigonski predstavnici ekspresionističke pesme u prozi u slovenačkoj književnosti. To se dobrim delom takođe odnosi i na tekstove Stanka Majcna i Mirana Jarca, u prvom redu zbog stereotipne poetske metaforike i neprestanog variranja određenog broja motiva. Značajan napredak ostvarili su Anton Podbevšek i njegovi saradnici, a u tom pravcu može se pratiti i rad A. Čeboklija. Pojedini tekstovi Srečka Kosovela i posebno Slavka Gruma ukazuju na njihovu težnju za inovacijom *forme*, kao i za relativizacijom tradicionalnih žanrovskih premisa, što je rezultiralo kreacijom fantastično–groteskne strukture i prozno–poetskog diskursa. U tom smislu, semantizacija brojnih formalnih postupaka koje ovi autori uvode uvek pruža mogućnost za polivalentna tumačenja njihovih značenjskih implikacija, što je uslovljeno palimpsestnom prirodom ovog eksperimentalnog tipa pesme u prozi.

## 2. *Crtica i kratka priča*

Pored pesme u prozi, crtica i kratka priča predstavljaju vodeće kratke prozne vrste u periodu ranog i formalno–eksperimentalnog ekspresionizma. Iako smo u prethodnim

poglavljima govorili o teorijskim distinkcijama između ova dva žanra, ovde će oni biti prikazani istovremeno, jer se javljaju paralelno kod bezmalo svih slovenačkih ekspresionističkih prozних pisaca.

*Crtica*, kao specifični kratki prozni žanr, ima svoju predistoriju u novijoj slovenačkoj prozi, počev od sedamdesetih godina XIX veka. Njene posebne narativne i izražajne prednosti u odnosu na duže prozne vrste, u prvom redu na pripovetku i roman, formulisao je među privima Oton Župančič u tekstu *Moderna črtica* (*Slovan*, 1903). Subjektivizacija, fragmentarizacija i lirizacija teksta postaju osnovna strukturna načela crtice u eposi moderne, posebno kod autora kao što su Ivan Cankar ili Ksevar Meško. Uz njih, potrebno je pomenuti i stvaraoce koji nastavljaju tradiciju poetskog i psihološkog realizma i naturalizma, a to su Zofka Kveder–Demetrović, Ivo Šorli, Fran Govekar, Fran Fižgar, Fran Milčinski, Ivan Lah i osobito Milan Pugelj. Oni pored crtice pišu i novelu, a mnogi tekstovi se, s obzirom na sažetu naraciju, mogu označiti i kao kratke priče. Kod većine ovih autora zapaža se upliv različitih stilskih tendencija, dok se kod Milana Pugelja primećuju i pojedini elementi ekspresionističkog delovanja diskursa, što se posebno očitava u fantastično–grotesknoj atmosferi pojedinih priča iz zbirke *Črni panter* (1920).

Kod predstavnika ranog ekspresionizma, kao što su S. Majcen, J. Kozak, I. Dornik, N. Velikonja ili F. Bevk, prisutno je formalno i stilsko nasleđe impresionističke crtice i kratke priče. Međutim, kod njih dolazi do osetne promene tematskog registra (ratna i egzistencijalna tematika i toposi), dok se na stilskom planu zapaža težnja ka stvaranju vizionarsko–paraboličnih slika i fantastično–groteskni prizora. U narativnom pogledu, ovi autori u pojedinim tekstovima napuštaju subjektivizovanu poziju i okreću se objektivizaciji unutrašnje perspektive doživljaja. U periodu slovenačkog ekspresionizma, u pomenutim žanrovima ogledalo se približno dvadesetak značajnih autora.

**Stanko Majcen** generacijski pripada piscima koji stoje između simbolizma i ekspresionizma. S obzirom na oko pedesetak napisanih objavljenih kretkih prozних tekstova, može se reći da kratka proza pored dramskog stvaralaštva predstavlja osnovno područja Majcnovog književnog rada.

Prema Marji Boršnik,<sup>1</sup> u piščevom stvaralaštvu razlikuju se četiri faze, od kojih drugu i treću, dakle one između 1910. i 1915. godine, odnosno između 1915. i 1920. godine, autorka dovodi u vezu s ekspresionističkim eksperimentisanjem. Naročito u trećoj fazi, u Majcnovoj

---

<sup>1</sup> Videti predgovor Marje Boršnik, *Stanko Majcen v prvi ustvarjalni dobi*, u Majcnovom *Izbranom delu*, knj. 1, Maribor, 1967, str. 377–409.

prozi i drami preovlađuje ratna tematika, prikazivanje duhovnog i društvenog rasepa u pojedincu, udaljavanje od Cankarevog stila i traženje vlastitog izraza. Ujedino, idejnu problematiku više ne zastupa samo pojedinac, već autor posreduje kolektivni doživljaj socijalnih odnosa, kroz dehumanizaciju čoveka i njegovih vrednosti. Tematski i značenjski, u Majcnovoj prozi pojavljuju se tipične ekspresionističke dihotomije, kao što su: svet/duhovnost, društvo/egzistencija, dinamika/statika, što kod junaka stvara stalnu napetost, pa stoga ne uspeva da postigne harmoničnost doživljaja.

Prema Gregoru Kocijanu,<sup>2</sup> Majcnova kratka proza razvijala se prevashodno pod uplivom Cankara i moderne, posebno usvajajući simbolički paralelizam i impresionističku slikovitost, ali je za razliku od Cankara, Majcen davao prednost epskom zahvatu nad lirizacijom teksta. Zbog toga je njegov stil suzdržaniji, mirniji i jednostavniji, bez metaforičkog ukrašavanja, koje je osobeno za Cankara. Pored socijalnih motiva koji često dobijaju ironičnu i grotesknu dimenziju, Majcen prikazuje izvesne kritične i traumatične ljudske pozicije koje su izazvane spoznajom besmislenosti života. Stoga u njegovim crticama i kratkim pričama preovlađuje deziluzionizam, pasivnost, samoironija i duševni raskol. To je najčešće prouzrokovano tragičnim doživljajem rata, radikalnom sumnjom i razočarenjem u ljudske odnose, erotskom opsednutošću, kritikom socijalnih izopačenosti ili samospoznajom vlastitih zabluda i ograničenja. Egzistencijalna dimenzija Majcnovih likova artikuliše se uvek kao posledica sagledavanja i promišljanja i promišljanja konkretnog ljudskog iskustva, a manje kao apriorna pozicija čoveka i njegovog spekulativnog mišljenja, što je slučaj s Cankarem. Jedan broj tekstova koji je nastao između 1910. i 1920. godine nesumnjivo otkriva ekspresionističke tendencije u piščevom izboru teme i motiva, u idejnosti, stilskim obeležjima, narativnoj tehnici, itd. U narativnom smislu reči, Stanko Majcen je s uspehom koristio različite pripovedačke postupke i situacije: asocijativno–meditativno pripovedanja u prvom licu (*Detinjstvo*, 1922), gde autor koristi autobiografiju kao predložak narativnog modela,<sup>3</sup> zatim crticu u prvom licu (*Posestrimstvo*, 1914), kratku priču koja je zasnovana na unutrašnjem monologu (*Zapiski*, 1915, *Trenutek življenja*, 1917). Narativna distanca posebno odlikuje Majcnove kratke priče u trećem licu, kao što su npr. *V vlaku* (1914) ili *Skok v globočino* (1915). Upravo u ovim tekstovima odigrao se prema G. Kocijanu prelaz ka modernom

<sup>2</sup> Gregor Kocijan, "Majcnova kratka pripovedna proza", u *Majcnov zbornik*, prir. Goran Schmidt, Obzorja, Maribor, 1990, str. 86–95.

<sup>3</sup> O tom problemu je pisao Miran Hladnik u tekstu "Majcnov autobiografski fragment med spomini in podoživljanjem", u: *Majcnov zbornik*, str. 96–103.

pripovedanju, odnosno napuštanje novoromantičarskih i naturalističkih modela proznog izraza.<sup>4</sup>

Kratka priča *Življenje brez dogodkov* (1911) objavljena je tek u okviru Majcnovih *Izabranih dela*. Tekst je oblikovan kao kontinuirani unutrašnji monolog naratora u "Ich" formi, sastoji se od sedam fragmenata i u velikoj meri podseća na Erenštajnovu novelu *Tubuč*, koja je nastala te iste, 1911. godine. Majcnov narator pripoveda ispovest svog praznog i beznačajnog "življenja brez dogodkov", skrivajući se iza ironične maske dok komentariše svoje svakodnevne susrete s ljudima. Jedini "realni događaj" ovde predstavlja kupovina novog, prolećnog mantila, što unekoliko asocira na Gogoljevu pripovetku *Šinjel*. Majcnov lik kupuje polovni kaput, želeći da sazna nešto o njegovom prethodnom vlasniku. Atmosfera otuđenosti i besciljnosti prožima monotoni život ovog junaka u kojem se ništa ne dešava, pošto nijedna stvar nema svoju predistoriju, svrhu i namenu. U nedostatku događaja, Majcnov narator konstatuje da stoga ne postoje ni njegove vlastite misli, ni ubeđenja, jer nema ničega što bi moglo naterati da razmišlja, reaguje ili analizira. Ipak, ovo je, kao i kod Erenštajna, samo maska pripovedača, njegova ironična strategija. Majcnov junak sasvim suptilno zapaža ljudsku površnost, glupost i oduševljavanje pomodnim idejama kao što su budizam, panteizam i drugi "izmi", minuciozno razotkrivajući moralnu bedu savremenog društva i njegovo licemerno ponašanje. Stoga se čini opravdano što nema prijatelja: "Ništa se nije desilo u mome životu, što bi me uzdrvalo, kao što zemljotres protrese svodove, što bi me srušilo i opet diglo na noge, nešto drugo, novo, kao što posle zemljotresa nastaju novi svodovi na zemlji. Nesavršen životarim u ovom nesavršenom vremenu, nikoga neću sablazniti, nikome biti za ugled. Iako tamno slutim da se sa mnom ništa neće dogoditi, ipak bez prestanka očekujem nešto" (1967, 81). Priča se završava veoma slično Grumovim rezigniranim konstatacijama – osećanjem praznine i besmisla, te iščekivanjem zagonetnog događaja, koji može promeniti život junaka. On gotovo vegetira između šumova i ljudskih koraka, kucanja na vratima i zvukova vode, koja kaplje iz cevi: "Merim i računam koliki mora biti čovek koji bi utešio moju glad za strahom i stravom. Slušam, a ne čujem ništa iz čega bi mogao zaključiti nešto o pošasti u ljudskom liku. Domar isključuje vodovod ili zatvara plin i klizi po stepenicama" (1967,82).

U kratkoj priči *Morska zvezda* (1911), Majcen naglašava paraboličnu zavisnost čoveka od prirode. Njegova junakinja Marta ne veruje u boga, već u sile neba i mora, koje na kraju donose tragičan kraj njenom vereniku, ribaru: "Nemam vere u nebesa koja nam obećavaju

---

<sup>4</sup> G. Kocijan, nav. tekst, str. 94.

crkveni ljudi...Samo kip morske zvezde moli prema nebu, glava, u vencu zvezda pognuta nad grudima, uska ramena, nežno ustalasana crta tela od ušiju do peta ” (1967, 85).

Crtica *Posestrimstvo* (DS 1914) oblikovana je dijaloški kao razgovor između pripovedača i žene, koja neguje svoju bolesnu sestru Šanu. U pozadini se nazire motiv ratne katastrofe, koja uništava živote dve sestre, osuđene na usamljeno bivstvovanje: ”Nema tajne, nema tajne u ženama, koje već tri godine žive same. Neizmerna samoća, praznina, smrt - to je sva tajna naših razgovora” (DS 1914, 84). Kritika građanske učmalosti i duhovne praznine česta je tema Majcnovih tekstova, u čemu se prepoznaje nasleđe naturalizma. Iste, 1914. godine, autor je objavio kratku priču u trećem licu *V vlaku*, gde se takođe putem dijaloga između cirkuske akrobatkinje i putnika voza ostvaruje narativni učinak. Građanskoj ograničenosti i komformizmu, neslobodnom gradskom gospodinu, Majcen suprotstavlja neobuzdani, rizični i nekonvencionalni život devojke iz cirkusa, koja živi da bi se igrala opasnošću, uživajući u izazovu i stalnom strahu od smrtonosnog pada sa trapeza.

U poznatoj kratkoj priči *Skok v globočino* (DS 1915), autor još jednom obrađuje motiv iz cirkuskog života. Glavna junakinja Lida nalazi se u procepu između rizične strasti krotiteljice divljih zveri i ljubavi prema nestalnom Danilu. Njihova ljubavna priča dobija groteskni kraj jer se Lida baca za Danilom u reku, misleći da ga spasava od samoubistva. Njen skok simbolizuje neoromantičarsku čežnju za slobodom, ali i stalnu opsednutost smrću. Kada je Danilo posećuje u bolnici, Lida na kraju i sama uviđa trivijalnost njihovog odnosa. Tako se Majcnova junakinja, slično cirkuskom leopardu, odlučuje za blaženu slobodu, ovenčanu suncem i nebeskim sjajem, izražavajući time vitalistički i aktivistički odnos prema životu.

Rat kao tema Majcnovih tekstova uvek se prelama kroz prizmu individualnog, subjektivnog ljudskog iskustva. On dovodi junake do graničnih egzistencijalnih situacija, terajući ih da iznova promisle pretpostavke vlastitoga življenja, sopstveni položaj i budućnost. U kratkoj priči *Nevernik* (DS 1915) naracija se odvija u prvom licu, kroz svest Luke, jednog od petorice vojnika koji čuvaju stražu pred Rusima. Svi su opterećeni strahom od smrti, neizvesnošću daljeg opstanka i snažno osećaju besmisao ratovanja. U Lukinim unutrašnjim monolozima i solilokvijima smrt se doživljava kao etički čin, pogotovo kada ugleda ruskog vojnika koji umire nadmoćno, s ironičnim osmehom na usnama, što asocira na duhovnu pobedu. Luka, međutim, nema cilja ni u životu, ophrvan je strašnom samoćom i pokušava sebi da objasni tajnu smrti i umiranja: ”Svest ima čovek, a čovek je pred smrću samo životinja”, kaže sebi Luka, odolevajući nihilističkim razmišljanjima u pokušaju da pronade nekakav unutrašnji ili spoljašnji oslonac. Jer on ne može ni živeti ni umreti za domovinu, premda je to etički imperativ svakog vojnika i borca. Ovaj radikalni skepticizam prožima i

Majcnovu crticu *Zapiski* (DS 1915), u kojoj autor meditira o potrebi za kritičnim preispitivanjem svega što postoji, pa i o relativnosti ljudskih kreativnih mogućnosti: "Sumnja je najveći dobrotvor čovečanstva".

U kratkoj priči *Hči* (DS 1915), Majcen još jednom upućuje osudu rata, u kome se ljudi, čak i oni najbliži, potpuno otuđuju, da bi u njima preovladali najniži nagoni opstanka: "Zure jedan u drugoga kao u stranca i muče se. Muče se za hleb, za kola, za cestu, za most...Oče na nebesima, otkuda je nagrnulo toliko mnoštvo", jadikuje starac nad ratnim izbeglicama i svakodnevnim terorom.

Verovatno najpoznatiji tekst iz ovog Majcnovog razdoblja je kratka priča *Trenutek življenja* (Zapisek zasutega rudarja), koja je objavljena 1917. u DS. Narator u prvom licu posreduje vlastitu tragičnu sudbinu: on se nalazi zatrpan u rudniku, i samo nekoliko trenutaka ga deli od smrti. Njegov unutrašnji monolog je sličniji solilokviju, jer rudar sasvim trezveno, objektivno i hledno promišlja svoj udes, bez emfatičnosti koja je karakteristična za jednu takvu situaciju. U tom kritičnom trenutku, rudaru se razotkriva tajna života: "Sveta i objektivna vrednost života ti se razotkrije, ako se postaviš izvan njega i upoznaš ga. Drage volje - ali zbog katastrofe, to je žalibože svejedno" (DS 1917, 31). U tom smislu, njegova jedina prednost nad onima koji ostaju da žive asstoji se u spoznaji iskušenja, mudrosti i relativnosti života i smrti. Narator asocira sećanje na pojedine ljude, susrete i na svoju ljubav, koja ga gleda mrtvim likom i staklenim očima, već odavno umrla i daleka. Poslednji trenuci života posvećeni su tako spoznaji samoga sebe. Rudar uviđa da ne može pronaći odgovarajući izraz, kojim bi dočarao svoje osećanje tuposti i praznine, svoj položaj "živog mrtvaca", kome će mozak funkcionisati još samo nekoliko minuta. Poslednji pasus poprima obeležja ubrzanog, isprekidanog govora: "...to,...to sam ja! Do samoga mozga se gledam i ne mogu izraziti poslednje stvari. Zgulte kožu s lica, meso s kostiju, dajte slobodan put svetlosti..." (DS 1917, 33). Kao da se tek sada u rezigniranom rudaru javlja vitalizam, energija i optimizam u odnosu na sebe i druge. Majcnovi likovi su ubeđeni skeptici, u većitom promišljanju životnih iskušenja, gubitnici koji svoj poraz doživljavaju racionalno i stoički, iako ih ispunjava gorčina rezignacije.

Stanko Majcen pripada onim autorim u čijim tekstovima nije došlo do radikalne modernizacije prozne strukture. Kod njega se mogu zapaziti heterogene slilsko-poetičke tendencije realizma, naturalizma i simbolizma. Realističko i naturalističko nasleđe osobito se ispoljava u njegovom interesovanju za socijalne probleme i u kritici društvenog položaja pojedinca. Simboličko, cankarijansko nasleđe ogleda se u naglašenoj poetskoj atmosferi pojedinih crtica, kao i u asocijativnoj, ispovednoj tehnici njegovog najobimnijeg proznog



teksta *Detinjstvo*. Upliv ekspresionističke poetike najviše je prisutan u idejnom segmentu pojedinih Majcnovih priča, u kojima pisac afirmiše slobodu i vitalistički odnos subjekta prema svetu, ali i njegovo skeptično, pa i nihilističko promišljanje temeljnih egzistencijalnih kategorija. Ovo se najpre očituje u Majcnovoj čestoj obradi ratnog toposa, gde je individualni, subjektivni doživljaj ratnog besmisla i katastrofe uzdignut na nivo kolektivne etičke osude takvog čina.

Sasvim drugačija obrada ratnih motiva može se uočiti u crticama **Juša Kozaka**. Kod ovoga autora ekspresionističke tendencije pojavljuju se u jednom broju tekstova već u periodu ranog ekspresionizma, a pojedini stilski elementi pratiće njegovu prozu sve do zbirke novela *Maske* (1940). U crtici *Življenje in smrt*, koju je Kozak objavio u *Slovanu* 1917. pod pseudonimom Jakob Gržina, mogu se zapaziti specifične strukturne odlike piščeve kratke proze: lirizacija, intenzivna metaforizacija jezika, fragmentarnost, besednička retorika, vitalistički naboj.

Tekst *Življenje in smrt* napisan je u "ja" formi dnevnika, pri čemu je njegova segmentacija ostvarena montažom pojedinih dnevničkih zapisa koji su obeleženi datumima. Kozak obrađuje motiv putovanja vojnika na galicijski front, meditirajući o sudbini galicijskih grobova, koji će ubrzo nestati s lica zemlje. U zagušljivom vozu, autor zapisa vodi razgovor s jednim vojnikom, Rogačem, razmenjujući utiske o tragičnoj sudbini poginulih ljudi. Kozak dočarava atmosferu teskobe, neizvesnosti i fatalizma (*Pogled na mrtvo mesto*), pri čemu se u ljude i stvari uselio strah od smrti, od đavolovog iskušenja, koji se je kaos i ništavilo. Poslednji pasus crtice transformiše se u retorsko zazivanje fatuma i u refleksiji o smrti duše i tela: "Sekan je jarak usred kanjona, izrezan u dolini. U tom jarku umiru ljudi u vatri i dimu. Leže, stoje, kleče. Ne govore, ne mole se, njihove su duše mrtve, pre nego što iskrvavi telo...I duša, koja je pre osećala sve stvari u sebi, od pamtiveka, umire pre smrti tela, jer ne vidi u brinjevoj grančici, u plavetnilu neba odsjaj večnih sila. Da nema ni nadanja onda kada prestupi taj prag da bi ih bar mogla slutiti. Zar se može iz nedara večnoga života izviti i tako gola, ledena smrt?" (ZD I, 96). Vizija Lucifera, koji je bog ognjenih plamenova, bog svetlosti i smrti, dobija alegorično značenje boga apokalipse, koji nemilosrdno odnosi ljudske živote i svuda utiskuje žig smrti.

Još upečatljivija vizija propasti sveta može se sresti u Kozakovoju crtici *Velikonočni potres* (*Narodni dnevnik*, 1925). Ona je oblikovana u kolektivnoj "mi" formi, gde preovlađuje iseckani, kinematografski stil, brzo smenjivanje govora i deskripcije simboličnog zemljotresa, koji se odigrava u ljubljanskom području Šentpeter. Zemlja se trese, ljudi vrište, životinje

skiče, polako počinje da se ruši krov šentpeterske crkve: ” Noć! Slaba svetlost dole kod crkve. Na put udara kamenje što pada. Ljudi nadiru. Vrište: Voda se izlila! Zemlja se otvara! Vatra šiba iz nje! Brat neprestano plače, mi bežimo u noć, osećam da se krećemo, kuda, ne znam. Psi zavijaju” (ZD I, 190). Atmosfera napetosti i panike ostvarena je stilskim sredstvima naporednog montiranja različitih iskaza, pri čemu autor kombinuje kolektivni doživljaj katastrofe i ličnu, subjektivnu percepciju zemljotresa.

Ekspresionistički elementi mogu se pronaći i u pojedinim tekstovima **Narta Velikonje** (1891–1945), iako se ovaj autor kasnije opredeljuje za tradicionalni, realistički narativni diskurs. U DS 1917. godine, Velikonja je objavio dve kratke priče pod nazivom *Okameneli kralj* i *Številka 478* – Pismo iz ujetništva. Oba teksta su zanimljiva prevashodno s narativnog aspekta, u pogledu morfologije i pozicije pripovedača. *Okameneli kralj* ima okvirnu priču u prvom licu, dok glavnu priču, alegorijsko–fantastičnu bajku o okrutnom kralju pripoveda intradiegetički narator. Okvir teksta predstavlja dijalog između dva prijatelja, sustanara, pri čemu priču o kralju Svitu neprestano prekidaju komentari o realijama i svakodnevnici. Velikonja, poput nekih drugih autora, npr. Bevka ili A. Novačana, modifikuje žanrovske konvencije bajke o kralju, koji je umorio svog vernog prijatelja kneza, i kada je otkriven, okrutno se sveti svome narodu. Ekspresionističko–fantastičnu atmosferu priče Velikonja najpre gradi anticipacijom kobnih znamenja, koja ukazuju na to da je kralj ubica: ”Karanfil, jabuku i grob čuvao je sluga koji je bio nem od rođenja; njegove oči su ujutru blistale kao rosa, a uveče plametele kao vatra, kao kada bi u njima kresnula živa reč. A kralj je tvrdio da na grobu vidi samo stričak i mrtvačku glavu i belu, koščanu ruku. Posle trećeg obilaska njegovo lice je postalo čemerno i oči su mu bile upale ” (DS 1917, 35). Kazna za ubicu je strašna: ”Kralj je stario, ali nije mogao da umre.”. Atmosfera fiktivnog sveta polako obuzima i dva prijatelja, naročito okvirnog naratora, koji se polako uživljava u fantaziju i potom pada u duboki san.

Sasvim drugačije motivsko ishodište ima kratka priča *Številka 478*. U formi pisma Velikonja obrađuje motiv ratnog zarobljenika, a na kraju se pojavljuje komentar pripovedača, odnosno urednika lista, u kojem pismo treba da bude objavljeno. Tekst je napisan u formi kolektivne ”mi” ispovesti o ispraznom i mehaničkom življenju osuđenika koji su svedeni na broj. Velikonja, poput Melihara, ističe stravičnu dimenziju dehumanizovanog čoveka, čiji se jedini smisao svodi na pravljenje četvorougaoih koverata: ”I primetivši u ogledalu da je i moj pogled takav, tačno sam znao da je moj mozak odista iscrtan u kvadrate, da zaista gledam kroz mreže svet, drugove i sebe” (DS 1917, 138). Vrednost čoveka/pojedinca određena je

stoga stepenom njegove pasivnosti i pristajanjem na potpunu funkcionalizaciju, bez misli, osećanja i želja. Što manje misli, ističe Velikonja, zatvorenik će lakše praviti koverte, a za to će biti pohvaljen od svojih pretpostavljenih. Scene iz sadašnjeg života zatvorenika asocijativno se prepliću sa sećanjima na susret s devojkom Andulkom, koja ga prihvata kao "broj 478". Ironijom sudbine, i sam narator najzad sebe počinje da identifikuje sa brojem. Na kraju saznajemo da se junak zove Janez Vrba, ali "moj broj je moj dan i moja noć, moje novo ime i samo je moj" (DS 1917, 140). Tako pojedinac gotovo svojevolejno pristaje na gubljenje ličnog identiteta, prihvatajući svoje novo bivstvovanje kao nužnost i svoj jedini izlaz.

U svoje vreme cenjen kao pripovedač kratkih proznih vrsta, **France Bevk** (1903–1967) je kod posleratnih književnih kritičara i istoričara uglavnom ostao zabeležen kao autor obimnog, realističkog proznog opusa i kao jedan od najznačajnijih slovenačkih pisaca za decu. Književni počeci ovoga autora obeleženi su ekspresionističkom poetikom, a on ujedno spada u retke autore, koji su uspeli da objave čak dve zbirke kratke proze, upravo u periodu njenoga nastanka. To su, kako je već istaknuto, knjige *Faraon* (1922) i *Rablji* (1923). Bevk je, zapravo, počeo kao peskin, pod vidnim uplivom poezije Alojza Gradnika, Cvetka Golara i Otona Župančiča (*Pesmi*, 1921),<sup>5</sup> da bi negde od 1915. počeo da objavljuje i prozu, najviše u DS. Međuratna kritika istakla je Cankarev uticaj u pogledu formalno–stilskih komponenti proze, od kojeg je Bevk takođe usvojio i liričnost, ispovednost i fragmentarni karakter teksta. Tek u svojim kasnijim, obimnijim proznim radovima, u pripovetkama i romanima, Bevk se polako oslobađa Cankarevog uticaja, iako i tada ne sasvim. Simbolističko i ekspresionističko nasleđe nože se zapaziti kod ovoga autor i u kasnijim stvaralačkim razdobljima, kada napušta eksperimentalno i subjektivno stilizovanje teksta i približava se psihološkom realizmu sa primesama naturalizma (npr. U tekstovima *Smrt pred hišo*, 1925, *V zablodah*, 1928. ili *Julijan Sever*, 1929).

Tekstovi koje je Bevk objavio u periodu ranog ekspresionizma, mahom obrađuju vojnu i ratnu tematiku: motive ratnih izbeglica i dezertera, tragičnu duševnu premećenost ljudi, koja je izazvana doživljajem rata, bedu, siromaštvo i socijalne nemire, krizne egzistencijalne trenutke, apokaliptične vizije tiranije i mesijanstva, itd. Većinu ovih tekstova autor je uključio u svoje dve zbirke koje stilski i poetički nisu homogene, već se naporedo javljaju impresionističko–simbolistička, cankarijanska crtica, kao i distorzično oblikovana priča

---

<sup>5</sup> Više o tome kod F. Zdravca u: "Ekspresionizem in socialni realizem", *Zgodovina slovenskega slovstva*, knj. VI, Maribor, 1972, str. 136.

ekspresionističkog tipa. Stoga ćemo najznačajnije Bevkove tekstove prikazati hronološki, kako ih je pisac najpre objavljivao u periodici.

*Črni piščanec* (DS 1915) sugerše alegorijski paralelizam između malog, crnog pileta i vojnika koji neprestano puši, dok vozom putuje kući, razočaran i turoban. Bevk upečatljivo dočarava atmosferu mraka, vlažnu noć dok pada sneg a ljudi se tiskaju jedni uz druge, vodeći besmislene razgovore da bi prekratili vreme. I crtica *Zlo*, objavljena iste godine u DS, takođe prikazuje scenu u vozu, odnosno dijalog između naratora i žene, kojoj je poludeo muž. Dijalog je fragmentaran, iscepkan i prati emocionalnu tenziju koja ispunjava ženu, dok priča o tragediji svoga muža. Njene reči su najžešća osuda rata samoga pisca: "Je li već u reči rat sadržana vasiona? Ko je postavio granice, ako ne Bog?...To je zlo, zlo" (DS 1915, 185). Iste godine, pojavile su se i crtice *Klic žene*, *Štirje vikarji* i *Begunec*, od kojih je prvi tekst Bevk uključio u svoju prvu, a drugi u potonju zbirku *Rablji*. Kritika je naročito dobro prihvatila tekst *Klic žene*, mada se ne može okarakterisati kao ekspresionistička, već pre kao psihološko–simbolistička crtica. Bevk ovde obrađuje motiv usamljene žene čiji je muž u vojsci, njenu čežnju, strah i strepnju da se neće živ vratiti.

U tom smislu, mnogo je zaminljivija priča *Vrnitev* (DS 1918), u kojoj Bevk pokazuje zavidnu veštinu narativnog postupka. Reč je o ekspresionističkom oneobičavanju atmosfere i prizora povratka kući iz rata. Čitava naracija data je kroz zamišljanje Bevkovog junaka koji se nada, ali i strepi od susreta sa ženom i decom posle jednogodišnjeg odsustva. Narator prati tok misli svoga junaka, da bi u trenutku kulminacije sa opisa njegovih slutnji prešao na opis kuće, koja je potpuno uništena. Na ovaj način Bevk izbegava sentimentalnost i patetiku, kojima često pribegavaju ekspresionisti. Nasuprot tome, autor posreduje simbolički paralelizam između bele kuće sa verandom, u kojoj junaka čekaju žena i deca. Autor je upoređuje sa velikim, dečjim očima, da bi kasnije naglasio kontrastno raspoloženje: prazan vrt, zatvoreni prozori, mrtvi buketi cveća. Bevk ovako završava tekst: "Kucalo je. U kući je odzvanjalo kao da je prazna više od godinu dana i niko mu nije otvorio" (DS 1918, 156).

U crtici *Iz leta 1914.* (DS 1918), narativno težište koncentrisano je na prizor ljudi koji odlaze u rat, pri čemu se ističe slika ludog vojnika koji pevajući luta po selu, dok ga konačno ne odvedu u zatvor. Bevk dočarava atmosferu kolektivnog straha, neizvesnost od budućnosti i histerije: "Išao je kroz selo snažan, plećat, gologlav i goloruk, otkopčane košulje, da su se mogle videti maljave grudi. Na nogama papuče. Umršena kosa zaokruživala je široko, preteće i bradato lice; usta otvorena a oči izbuljene; prava svetkovina zla" (DS 1918, 397). *V kritju*, crtica objavljena u DS 1919. i potom uvršćena u zbirku *Rablji*, ima zanimljivu fakturu teksta. Bevk ovde obrađuje motiv samoubistva mladog vojnika, starog dvadeset tri godine.

Narativno, tekst je organizovan kao prepiska između vojnika i njegovog prijatelja, a uključeni su i delovi pisma vojnikove devojke. Njega obuzimaju osećanje neizvesnosti, straha i teskobe, a jedini način da otkrije razloge svoje odluke Bevkov junak vidi upravo u mogućnosti pisanja, u epistoralnom saopštavanju misli.

Naslovna kratka priča druge Bevkove zbirke *Rablji* iz 1922. izražava piščevo oštru osudu rata, kroz drastičan motiv srteljanja vojnih drugova. "Dželati" su prisiljeni da ubiju svoje drugove, koji su organizovali *zaveru*. Kratko, odsečno Bevkovo izveštavanje o tragičnom događanju ovde gubi Cankarevu liričnost i mekoću, pretvarajući se u gotovo dokumentarno, ali ništa manje potresno svedočanstvo ljudskih sudbina. Sličnu poruku asocira i tekst *Sovrašтво* (DS 1922) koji je po postupku deskriptivan, te opisuje ratnu klanicu na gori svetog Gabrijela u kojoj nedužno ginu dva vojnika suprotne strane, Bosanac i Italijan. Pisac posebnu pažnju posvećuje slikanju ljudskih leševa, kostura koji se bele kao sneg, sugerišući antiratnu ideju da su u smrti svi ljudi jednaki i izmireni, da od nedužnih ljudi rat stvara neprijatelje, te da stoga treba oprostiti jer su ljudi izloženi uticaju razorne, destruktivne mržnje i volje. Alegorična slika mladog para u zagrljaju koji stoji na tom mestu još više naglašava Bevkov pacifistički odnos.

Poseban tip kratke priče označavaju oni Bevkovi tekstovi koji su nastali na podlozi modifikacije žanrovskih konvencija bajke, odnosno legende. Ovamo spadaju naslovna priča zbirke *Faraon*, koja je objavljena u DS 1917. godine, kao i tekstovi *Kralj Asram* i *Bajka*, koji su izišli u DS 1919. a potom uvršćeni u drugu piščevu zbirku *Rablji*. U ovim tekstovima dominira paraboličana dimenzija značenja, kojom autor aludira na probleme vlasti, tiranije i samovolje, ističući težnju naroda za slobodom, spasenjem i iščekivanjem Mesije. Uz to, primetan je i udeo folklornih, usmenih obrazaca pripovedanja, naročito u koncipiranju likova sa alegoričnom funkcijom, u tipskim situacijama, dijalozima i scenama, te ponavljanju i variranju pojedinih motiva. Stilski, ovi tekstovi znatno se razlikuju od prethodne kratke proze sa ratnom tematikom. Karakterističan je ekspresionistički retorski govor, patetično obraćanje i ritmizacija pojedinih delova, pa se može reći da Bevk koristi i neka iskustva pesme u prozi.

Kratka priča u prvom licu *Faraon* upravo počinje i završava se himničnom pohvalom ženi, koja će roditi osvetnika i oslobodioca naroda od surovog tiranina: "Blago tebi ženo, ti što ćeš roditi muškarca koji će biti veći od svih ikada rođenih muškaraca i osloboditi bremena i sramote koja je oskrnila naše duše i našu krv. Blago tebi, ženo, jer će narod pohitati sa svih strana i pasti pred tvoje noge, pojući himne i ljubeći prste tvojih ruku, slaviće tvoja nedra i usta koja su pevala tom čoveku. Ti ćeš biti najveća od svih žena" (DS 1917, 119). Potom funkciju preuzima usmeni narator, koji želi da kod čitaoca izazove utisak verodostojnosti, pa

zato kaže da je priča "bajka stvarnosti". U neznano vreme živeo je čovek za kojeg se ne zna ni kada, ni ko ga je rodio, moćniji od Ramzesa, čije je telo uvek bilo skriveno od ljudi, pa niko nije znao kakav je njegov pravi lik. Zagonetno biće uskoro postaje najžešći krvnik Egipta: zabavljao se mučenjem vlastitoga naroda, naređujući zidanje i odmah zatim rušenje kuća, nije podnosio pesnike i mislioce, a piramide su gradili robovi od lobanja i krvi mladića širom Egipta. Pripovedač neprestano interveniše, i poput usmenog naratora iskazuje svoje mišljenje o događajima: "Užas me hvata dok vam ovo pripovedam, sramota mi je obuzela dušu i izobličila lice. Sve ovo sam ispričao samo da bi opisao strahotu koju nije moguće opisati" (DS 1917, 119). Ljudi polako počinju da razmišljaju o otporu protiv faraona: najpre mu šalju izaslanike, najlepše mladiće Egipta, zatim majke i žene, ali faraon ostaje neumoljiv, sveteći se i ubijajući sve pred sobom. Najzad, narod odlučuje da ga ubije: to treba da učini najčistiji i najneviniji čovek među njima, neko ko još nije rođen, spasitelj i Mesija. Međutim, takav pojedinac se još nije rodio, a faraon ostaje da živi i dalje, kao stravična alegorija tiranije i autokratske samovolje. Tekst se završava ponovnom invokacijom žene, odnosno molitvom naratora da ona rodi sina, koji će narodu doneti slobodu i spasenje.

U tekstovima *Kralj Asram* i *Bajka*, Bevk ponovo koristi modele i motive usmenog pripovedanja. Prva kratka priča sadrži okvirnu fabulu, koja predstavlja dijalog između kralja Asrama i sužnja Dubana. Rob mu priča o sudbini ubijenog kralja Sindibada, koji je bio zaljubljen u lepu Nehar. Pošto je ona bila kći neprijateljskog kralja, Sindibad ubija njenog oca, što devojkicu navodi na osvetu, pa Sindibada na brutalan način ubijaju njena braća. Sužanj Duban slavi kralja Asrama kao oslobodioca porobljenih zemalja, ističući njegovu mirotvoračku ulogu u smirivanju razjedinjenih plemena. I tekst *Bajka* sugerise parabolu o slobodi, ropstvu, životu i smrti, pripovedajući priču o zarobljenom kralju koji pokušava da spase vlastiti život. I u ovim kratkim pričama s motivima iz orijentalnog sveta, Bevk pribegava retoričnom i patetičnom tonu, naročito u obraćanju kralju, a večne teme života i smrti, ropstva i slobode dobijaju ekspresionističko, hirebolično značenje.

Franceta Bevka takođe zaokuplja i egzistencijalna problematika čoveka, posebno njegov iracionalni nagon za smrću, odnosno za samoubistvom. U kratkoj priči *Most samomorilcev* (DS 1918), glavni narativni motiv razvija se kroz priču o mostu, sa kojeg se, iz nepoznatih razloga, svake godine baci nekoliko ljudi. Bevk na početku teksta daje detaljan opis mosta, njegove visine, položaja i konstrukcije, napominjući da ljude gotovo magično privlači približavanje ogradi i izazivanje smrti: "Ko je jedanput pogledao dole, gotovo sigurno bi pogledao i drugi put, a ko je sto puta poljubio očima mrak te dubine, bi stoprvi put s užasnom čežnjom trčao do ograde" (DS 1918, 398). Narator primećuje kako ljudi uživaju da gledaju

mesto na koje pada telo samoubice, koristeći sugestivne metafore, kao na primer: "Mnogima je korak težak. Nekada sam gledao u dubinu. Na kamenju se još poznavala užarena zvezda krvi; na sve strane je kapljalo" (DS 1918, 398).

Sledeća scena predstavlja razgovor devojke i naratora, odnosno njihov slučajni susret na mostu. Ona mu priča kako se njen brat ubio iz zagonetnih razloga, te da ona takođe oseća irecionalnu želju da učini isto, jer: "Čoveka to privuče. Vas možda ne. Ali mene bi možda. To su takvi ljudi, slabi." (DS 1918, 399). Završni delovi teksta imaju fantastičnu dimenziju: naratoru se čini da čuje glasove samoubica, koji se pravdaju bogu i ljudima zbog svoje krivice: "Kada sam već duže vremena pokušavao da razlučim njihov tajni govor, glave i udovi su se preobrazili u listove akacije" (DS 1918, 399). To su oni isti listovi bagrema, među čijim granama se zaplela cipela nesrećnog devojčinog brata, koja, isto kao i on uskoro ostvaruje svoju stravičnu želju. Narator iz novina saznaje da se šesnaestogodišnja devojka bacila s mosta, jer joj se pomračio um. Tada ga pripovedač Bevkovog teksta nazove "mostom samoubica".

U priči *Praznota* (DS 1916), France Bevk obrađuje sličan motiv kao u crtici *Klic žene*. To je lirski kratka priča u prvom licu, zapravo pismo ostavljene žene, koju ubija praznina, samoća i beznade, jer jedinu vrednost vidi u životu s voljenim čovekom. Ona ljubav izjednačava sa životom, a patnju sa smrću, pri čemu je, poput prethodne piščeve junakinje, grozničavo iščekuje.

Autor se takođe bavio i promišljanjem etičke i spoznajne dimenzije umetnosti, što se zapaža u tekstovima *Rdeće vrste* (DS 1921) i *Groteska* (DS 1924). U prvoj crtici Bevk aludira na Cankareve stavove, prema kojima umetnik treba da izražava istinu svoga srca. Piščeva želja za spoznavanjem ljudi i za pisanjem nije izraz njegove želje da se uzdigne iznad prosečnih osoba, već da pisanjem oslobodi sebe, da pronikne u ono što se krije iza samih reči: "Život me je odvuкао u bezdan novih pitanja i bolova. Kad sam se s mukom borio sam sa sobom, sve je gonilo u izraz jednak vatri. Tu se začeo moj greh. Iskrivio sam reči i sakrio njihovo pravo lice" (DS 1921, 190).

Fantastični diskurs pisac je ostvario u kratkoj priči *Groteska* (DS 1924), koja ima okvirnu priču i predstavlja pohvalu umetnosti. Bevk prezentuje neobičan zaplet o kipu đavola koji iznenada oživi i odlazi kod opata Petrana. Ovaj zagleda sliku Čistosti, što je zapravo devojka Doroteja, slikarski model, koja takođe oživljava i priča opatu svoju dramatičnu životnu priču. Ona je, naime, bila prodana bogatom čoveku i uspela od njega da pobegne. U trenutku kada se, prilikom bekstva, Doroteja baca u reku, autor koristi tipične ekspresionističke metafore: "Crvi su mi izdubili oči, isušili jezik, izgrizli grudi...Haljine su se

raspadale, danas sam kostur. Nema ni crva ni mrava - nemam više nijednog prijatelja.” (DS 1924, 198). Motivacija teksta krije se u natpisu koje se nalazi na pročelju crkve: ”Umetnost je istina”, što potvrđuje Bevkovu ideju o prevlasti umetnosti nad životom.

Jedan od najuspešnijih Bezkovih kratkih proznih tekstova je kratka priča *Nič* (DS 1929), koju je već Josip Vidmar ocenio veoma pohvalno. Tekst je tim značajniji što pripada periodu poznog ekspresionizma, kada već dolazi do preusmeravanja ka poetici novog realizma i egzistencijalizma. U tom smislu, Bezkova kratka priča po svojim filozofskim i antropološkim pretpostavkama predstavlja negaciju ekspresionističkog načina mišljenja, odnosno približavanje filozofiji egzistencijalizma i apsurdna. Ovde je Bezk mnogo bliži Grumovom misaonom ishodištu, nego ekspresionističkom vitalizmu i patetici. Tekst je dat u obliku monološke refleksije pisca Lojzeta Krivde, koji se više ne boji konkretnih razloga smrti, što je osobeno za ekspresioniste, npr. smrti na frontu, već nečega neodređenog, zlosutnog, zagonetnog i praznog. Bezkov junak to oseća svuda oko sebe, ali mu ne zna imena ni oblika: ”Strašno, nejasno osećanje me muči, da se približava trenutak neizmerne praznine, ni smrti ni života, već nečega što je strašnije od najgorče smrti i najtrpkijeg življenja”.

Tako se čitav život Lojzeta Krivde pretvara u mučno iščekivanje, u odlaganje dolaska toga bezizraznog ”Niča”, koji mu može svaki čas zakucati na vrata. Još strašnije, pisac očekuje da će i sam postati nebiće, ništavilo: ”Usnio sam - i takve snove nemam samo ja - da ću biti poslat u večni prostor između svetlosti i tame, između bića i nebića, kao meteor, i neću više biti ni duša ni telo, već bezizrazno ništa” (DS 1929, 170). Subjektivni strah od uništenja projektuje se tako u kolektivno, opšteljudsko osećanje strepnje pred besmislom, pred nečim što negira i samu smrt. A ”Nič” dobija fantastične, hiperbolične dimenzije počasti, koja užasava svojom prazninom i hladnom bezličnošću: ”Ne mogu se bojati ničega izuzev velikoga ništa, koje se približava i zadaviće me u svom sivom plaštu” (DS 1929, 170). Bezkova naklonost ka ”tamnim stranama ljudske duše” (Koblar), u ovom tekstu dopire do one prazne transcendencije, do zagonetne ”metafizike odsutnosti”, koja upravlja čovekom i njegovim životom u obliku preteće, nejasne sile straha i apsurdna.

Posmatrano iz današnje perspektive, kratka proza Franceta Bevka spada u najznačajnija ostvarenja slovenačke modernističke i ekspresionističke proze. Iako se i kod ovoga autora mogu zapaziti uticaji različitih stilskih tokova, posebno naturalizma i simbolizma, Bezk koristi veći broj ekspresionističkih stilskih i narativnih postupaka. Tako se on, s jedne strane, može ubrojati među autore patetično–retorične, mesijanske orijentacije u ekspresionizmu, a s druge strane među one koji kritički promišljaju pretpostavke vlastitog bivanja i pogleda na svet (*Nič*). Fantastični i groteskni diskurs pojavljuju se naporedo sa objektivizacijom antiratne



poruke (*Črni piščanec, Rablji*). Međutim, ekspresionistička poetika kao da nije omogućavala piscu da razvije svoj nesumnjivi epski, narativni dar, već ga je ograničavala na kratke, iako u većini slučajeva efektne forme ekspresionističke stilizacije i sažimanja materijala. Zbog toga je u Bevkovim realističko–naturalističkim pripovetkama *Smrt pred hišo, Julijan Sever* ili *Muke gospa Vere* došla do izražaja autorova težnja za stvaranjem čvršćeg narativnog okvira i kauzalno konstruisanom pričom s epizodama, ali uz upliv pojedinih ekspresionističkih stilskih elemenata, kao što su intenzitet, erotska simbolika, antinomični pogled na svet, itd.

U ekspresionističkom razdoblju isto tako ugledan autor, **Ivan Dvornik** (1892–1968) je danas gotovo sasvim pao u zaborav. Osim narativne proze, Dornik spada u značajnije kritičare svoga razdoblja, kao jedan od prvih pisaca koji je bezrezervno prihvatio nove, ekspresionističke ideje u književnosti. Ivan Dornik je prevashodno pisao crtice i kratke priče, koje su izlazile u DS od 1917. do 1922. godine, a kasnije su sabrane u njegovoj jedinjoj objavljennoj zbirci *Brez oči* 1930. godine. Omanja zbirka, u čijem podnaslovu stoji "novele", sadrži jedanaest prozih tekstova, koji stilski ne pripadaju samo ekspresionističkom modelu, već se, kao i kod Bevka mogu zapaziti uticaji psihološko–realističkog i impresionističko–simbolističkog nasleđa. Dornikovu zbirku sačinjavaju sledeći tekstovi: *Brez oči, Pogovor s psom, Obtožnica, Dolgčas, Kelih, Konji, Pred novimi zarjami, Pod domačim stropom, Na gozdih potih, Georgine i Nejkova smrt*. Od toga, šest tekstova Dornik je prethodno objavio u periodici, pa ćemo ih predstaviti hronološki.

I ovaj autor takođe je obrađivao ratne motive koji su prelomljeni kroz egzistencijalnu situaciju pojedinca. Verovatno najuspešniji tekst zbirke je naslovna kratka priča *Brez oči* (DS 1917), U kojoj narator, putem distanciranog izveštavanja u trećem licu, prezentuje dijalošku scenu između mladića koji se slep vraća iz rata i njegove devojke. Razgovor se vodi za kafanskim stolom, a psihološke reakcije mladog vojnika date su redukovano, i svedene samo na pojedine reči, sintagme ili kratke rečenice. Dornik ovako opisuje mladića: "Njegovo lice ličilo je na Bekinovog srednjeg jahača apokalipse. Strašno i grozno. Dve tamne rupe zijale su u dan i pokušavale da rastoče crnu noć. Tamo gde se okrenuše, mrtvo i nemo zakričaše: Rat!" (DS 1917, 231). Traumatična i tragična situacija izaziva u mladiću ljubomoru, u trenutku kada shvata da njegovu dovojku posmatra drugi mladi čovek, te da mu ona uzvraća poglede. Njega zato obuzima osećanje krivice, tuge i beznađa, jer shvata da je zauvek izgubio svoju devojku. Kratke, odsečne rečenice još više pojačavaju emocionalnu i psihološku napetost čitave atmosfere, da bi mladić na kraju postao svestan svog bezizlaznog položaja gubitnika, kome ostaje samo ljudsko sažaljenje: "Mladić je zaječao, lice mu je čudno uzdrhtalo,

udubljenja su se širila, širila. Klonuo je na sto, sakrio lice u dlanove i glasno zaplakao” (DS 1917, 232).

Ispovest mladog studenta zatvorenika tema je Dornikovog teksta *Obtožnica*, koja je objavljena u DS iste, 1917. godine. Tekst je konstruisan od dnevnčkih fragmenata mladića – samoubice, čije zapise pronalazi autor teksta. Atmosfera beznada, revolt i osuda prožimaju Dornikov tekst koji, naročito u završnim delovima, dobija odlike patetičnog govora nesrećnog studenta. Tekstovi uske zatvorske ćelije autor suprotstavlja slobodni život, ljubav i zanesenost. Studentovi zapisi svedoče o njegovom polaganom odumiranju, o psihičkom preživljavanju rata, te o užasu ubijanja i krivi: ”Sa svih strana šume potoci krvi; ne vidim ih, samo ih slutim i čujem, kao narasle podvodne vode. Hiljade smrti mi obuzimaju dušu i otimaju iz grudi. U bolu se krivi telo nad stolom kao suva trska u napuštenom vinogradu. Hiljade smrti govore okolo, moja usta se izvijaju u grču muka i neizgovorenih reči” (DS 1917, 289). Dornik ne sugerše samo sliku duševnog, već i fizičkog sloma svoga junaka, koji se seća pojedinih scena iz ratnih borbi, svoje porodice, ljudi, ljubavi, itd. Student umire od gladi, boji se da ne poludi, moli boga i nebesa da ga oslobode strašnog zatočeništva, upućujući očajne reči nepoznatom liku koji stoji iza njega i čeka njegovu smrt. Njegovo svedočenje dobija akcente autorove osude rata i brutalnosti koja bespravno uništava mlade živote. Stravična optužba stići će ubice i iz mladićevog groba, pa se ona tako transformiše u univerzalnu osudu ratnih strahota.

U tekstovima *Dan solnca* (DS 1917) i *Pred novim zarjama* (DS 1922), Dornik još jednom tematizuje motiv ugroženih ljudi, njihovu čežnju za slobodom i protest protiv krvnika, iščekivanje novoga života. Sličan motiv obrađen je u crtici *Dolgčas* (DS 1922), gde junaku preostaje ili novi život ili smrt. Melanholija prožima i tekst *Pod domaćim stropom* (DS 1922), koja je epistolarnog karaktera: autor se seća svoje sestre koja pokušava da mu napiše pismo, ali je tuga stalno parališe, a neizvesnost gasi u njoj poslednji tračak radosti i života.

Paraboličnog karaktera su i Dornikovi tekstovi *Pogovor s psom* (DS 1918) i *Konji* (DS 1922). Prva kratka priča napisana je u trećem licu, pri čemu je glavni narativni oblik i ovde dijalog, ovoga puta između studenta i psa lualice. Obraćanje studenta svome ”sagovorniku” psu dato je isprekidanim, kinematografskim stilom, pri čemu se brzo smenjuju pitanja, iskazi, odgovori, konstatacije i pretpostavke. Na taj način, Dornik gradi neku vrstu monologa, jer student zapravo govori sam sa sobom, pokušavajući da pobedi strašno osećanje usamljenosti i odbačenosti. Autor sugerše ideju o kraju čovečanstva koje se odreklo boga, što podrazumeva i gubitak ljubavi, ljudske samilosti i požrtvovanosti. Dijalog polako prerasta u besednički govor, u iščekivanje novoga života i nove harmonije: ”Doći će novo vreme. Moramo se

pripremiti na to; zato moramo da se vratimo korenju i cveću, i svim bićima, da bismo opet našli čoveka u sebi. I kada postanemo ljudi, začecemo novu ljubav, čisti, kakva je bila u početku. Cvetu ćemo reći sestra a jelenu brat; i radovaćemo se kada se sunce bude smejalalo preko neba, i s potočićem ćemo se igrati kao sa detetom. Zbog ljubavi prema Tvorcu, koja će ispuniti naša srca, volećemo sva bića oko sebe i s poverenjem ćemo im govoriti kao prvog dana – –” (DS 1918, 24). Dornik ovde sugeriše ideju o povratku prapočecima, o slivanju s autentičnim, mitskim izvorima čovekove povezanosti s prirodom.

Dvodelni tekst *Konji* sastoji se iz dve celine: prva je kritička crtica *Slepi*, u kojoj autor osuđuje bezvlašće i pad ljudskog morala posle završetka rata. Druga crtica *Iskajoči* zanimljivija je po narativnoj strukturi, jer sadrži elemente fantastike. Narator u prvom licu opisuje svoj susret s dva napuštena konja koji su pobjegli od vojnika. Oni se, međutim, ubrzo preobražavaju u simbole pretnje, smrti i straha, jer narator, došavši kući, počinje da halucinira. Užasnut, on skoči iz kreveta, i na prozoru ugleda konjski kostur:”Najednom burno zalupa srce, natera krv u glavu; nešto lupa na vrata, po sobi udaraju konjska kopita. S krikom skočim sa kreveta i odgurnem rukama pokrivač. Tama se razide, predamnom stoji konj, kostur, visok, s glavom ispruženom prema meni i zuri u mene. Razmaknu mu se čeljusti, u ždreću mu zaškripi i kroz kosti počnu da padaju reči ka meni : Spavaš li, čoveče, spavaš li ?” (DS 1922, 100). Nedužne, napuštene životinje tako se preobražavaju u slike užasa i stalno čoveka podsećaju na sopstvenu nemoć, strepnju i smrt.

Iako se programski založio za ekspresionizam, Ivan Dornik se ne može ubrojati u reprezentativne predstavnike slovenačke ekspresionističke proze. Većina njegovih objavljenih tekstova ipak je pisana u duhu impresionističko–simbolističke poetike. U ekspresionistički tip tekstova ponajviše spadaju *Dan solnca* i *Pred novimi zarjami* zbog svog patetičnog, retorskog stila u slavu života i sveopšteg bratstva među ljudima. Sklonost ka fantastičnom oblikovanju diskursa zapaža se u zanimljivom kratkoj priči *Konji*, dok je kritika čovekovog ratnog stradanja majstorski ostvarena u naslovnom tekstu *Brez oči*.

U tekstovima **Antona Podbevška, Staneta Melihara i Cirila Vidmara** zapažaju se one iste formalne tendencije koje su karakteristične za njihovu eksperimentalnu pesmu u prozi. U crtici i kratkoj priči ova svojstva, čini se, još više dolaze do izražaja, upravo zbog većeg stepena narušavanja proznih konvencija koje su osobene za tradicionalne kratke prozne vrste. Svi autori koriste tehniku montaže i kinematografski stil, kao i alogučno, asocijativno povezivanje fantastičnih proznih fragmenata. Tekstovi su napisani u ”Ich” formi, a veoma je teško odrediti njihovu žanraovsku pripadnost/crtici, odnosno kratkoj priči.

U njima preovlađuje deskripcija sećanja i priviđenja, vizije, monološka refleksija subjekta, kao i alegorično isticanje pojedinih ekspresionističkih ideja. Naracije gotovo nema, jer je podređena oblikovanju fantastične stvarnosti diskursa, odnosno simultanom nizanju raznorodnih slika, prizora i dijaloga, iz svesti i podsvesti naratora u prvom licu.

*Čerovnik iz pekla* (DS 1921) A. Podbevška svedoči o autorovom naporu da oblikuje nešto duži prozni tekst, u kojem se uočava poliperspektivnost obrade motiva, što je karakteristično za Podbevškove pesme u prozi. Pisac ovde, međutim, dosledno koristi isključivo prozni diskurs: konstruiše ga kao zamišljeni dijalog između autora teksta i njegovog druga Stanka Starca, koji je umro od tifusa i kome pisac posvećuje ovaj tekst. Sećanje na zajedničke doživljaje, na susrete i razgovore transformiše su u kontinuirani fantastični diskurs, u kome se pojedini prizori smenjuju po principu asocijativne tehnike i prema automatizmu podsvesti, a ovi posredno ukazuju na dominantne motive teksta. To su, pre svega, strah od smrti, sećanja na rat, erotika, sukob duha i tela. Prizivanje umrlog druga postepeno se menja u naratorov lični govor, u vizionarsku ispovest unutarnjih protivrečnosti, u razdiruće, međusobno suprotne slike pod-svesti. Tako, scena odlaska dvojice prijatelja u crkvu, dobija metaforička obeležja "crkvene lađe", dok u horu peva "kapetanica" čiji je muž poginuo u ratu. Scena u crkvi predstavlja centralni deo teksta, gde Podbevšek sugerise ideju o prolaznosti svega postojećeg, o velikom plamenu, u kome će nestati i samo lice zemlje. Apokaliptična dimenzija *Čerovnika iz pekla* prevashodno upućuje na motiv ratne katastrofe, na užas duševnog ludila i stalnu opsednutost smrću: "Hteli smo da se odbranimo od strašne slike mrtvačkih lica koja su nas opsedala, pokrili smo izobličena lica rukama, ali slike nisu nestajale, prikazali su se filmovi pred našim zatvorenim očima, i gledali smo zemaljsku kuglu po kojoj su mileli ljudi najrazličitijih plemena i ubijali se i grizli kao vukovi da bi mogli da žive - svi delovi prostranoga sveta bili su u ognjenim plamenovima" (DS 1921, 14). Potom se nižu slike mudraca od postanka sveta, brojni geniji koji vode svoje narode kroz istoriju, mrtvački horovi čije pevanje polako prerasta u "orijašku muziku". Narator, preplašen vlastitim priviđenjima, juri u svoju sobu koja mu liči na grobnicu, ispunjena mirisom mrtvog cveća. Tu se ponovo obraća umrlom drugu, koji neće doživeti slobodu i buđenje vlastitoga naroda.

U formalnom pogledu, *Plesalec v ječi* (TL 1922) je nešto duži tekst, konstruisan od dva tipa proznih diskursa. Prvi deo, naratorovo sećanje na ratne doživljaje, dato je u dvva paralelna stupca, a sadašnji vremenski trenutak ispisan je ispod njih, u vidu linearnog, kontinuiranog toka svesti. Oba dela imaju zajedničko motivsko ishodište, a to je autorova osuda rata i deskripcija procesa unutrašnjih preživljavanja, odnosno podvajanje ličnosti. U

prvom delu teksta, Podbevšek sugerše sliku svoga boravka u zatvorskoj ćeliji, smrt jednog vojnika, te brutalno ponašanje pretpostavljenih i sahranu ubijenog borca. U drugom delu se nastavlja "opisivanje" autorovog zatvorskog života, ali za razliku od prethodnog dela u kojem preovlađuje naracija pojedinih događaja, Podbevšek ovde ponovo montira slike vlastite podsvesti, poliperspektivnu, alegoričnu obradu cepanja vlastite ličnosti. Njegova svest je data kao medijum presecanja, ukrštanja i sukobljavanja raznorodnih sećanja, privida, želja, strahova i komentara. Doživljaj vlastitog "ja" tako se transformiše u pojedine *metaforičke instance*, od kojih je svaka nosilac određenih naratorovih doživljaja i raspoloženja. Ona varijaju od osećanja svemoći, preko gigantske samosvesti, do apsolutne nemoći, straha i povlačenja u sebe: "I skoro da ne znam, kada je moj govor prešao u pesmu, ali se još dobro sećam da je tada moje lice bilo kao vulkan, iz očiju su sevali zraci kao da su električna svetla, moje mišice su se savijale kao da u meni divljaju zemljotresi, izbegavao sam ljude, kao da su gubavci" (TL 1922, 26).

Problem identiteta i podvajanje ličnosti još su eksplicitnije prisutni u fragmentarnoj, simultanoj crtici Staneta Melihara *Double conscience...* (TL 1922). Melihar ovde koristi poznati fantastični motiv dvojnika, koji mu omogućava paralelno montiranje iskaza dvostruke svesti: crtica počinje rečenicom: "Obesio sam se - i sada visim...Dolaze životinje" (TL 1922, 11), da bi u daljem toku teksta autor razvio motiv egzistencijalnog preispitivanja, borbu između svesti i podsvesti, između dva "ja", koja se međusobno sukobljavaju za prevlast. Fantastični diskurs Meliharevog teksta počiva na spoznaji apsurdne situacije obešenog čoveka, koji razmišlja o vlastitoj sudbini: "Bojim se posledica koje će u meni, među hiljadama drugih, iavati samo dva - dva ja - - samo dva - - Šta me se tiču svi ovi drugi - oni mi ne smetaju - oni mi ne zagorčavaju svaki minut života - oni ne zahtevaju da se obesim...Ali, obesio sam se ! Ako možda još nisam - obesiću se !" (TL 1922, 11). Paradoksalno, paralelno postojanje hiljade "ja" autor doživljava kao misaone elektrone koji mu sugerišu različite signale, izazivajući u njemu zabunu i nedoumicu koje od njih je piščevo pravo "ja". Narator se odlučuje za smrt da bi spoznao sebe, da bi podneo oba pola vlastite, podvojene ličnosti. Melihar, poput Podbevška, sugerše želju za otkrivanjem veze između duha i tela, tajnu njihove međusobne uslovljenosti i večitu borbu.

U crticama *Iz moje sobe* (Odlomek iz dnevnika) i *Ogenj* (TL 1922), **Ciril Vidmar** (1899–1982) primenjuje postupak doslednog oblikovanja teksta iz pozicije "ja" forme, koji po stilu naglašene subjektivnosti podseća na neke crtice Slavka Gruma. Tekst *Iz moje sobe*

komponovan je po principu solilokvija pasivnog, otuđenog junaka/naratora, čiji se egzistencijalni prostor i percepcija spoljašnje realnosti svodi na opažanje ambijenta sobe. Pritom, autor posebno ističe osećaj ugroženosti i iščekivanja fatalnog događaja koji treba da promeni njegov život. Ciril Vidmar, poput većine ekspresionističkih pisaca, takođe uspešno koristi tehniku apstrahovanja unutrašnjih doživljaja i njihovo projektovanje na javni svet, putem simbolizacije boja, zvukova i mirisa. Autor tematizuje specifična osećanja straha, samoće, teskobe i podvajanje vlastitog subjekta, a neretko koristi i fantastični diskurs, npr. u sceni kada zamišlja ženu. Čitav unutrašnji svet junaka uslovljen je željom da promeni stanje potpune pasivnosti, u kojoj gotovo vegetira, te da doživi nešto što će iz temelja promeniti njegovu apatiju i letargiju: "Kako sam svestan da se nešto sprema, nešto što će sigurno doći, ako samo budem mogao da sačekam i istrajem na ovom mestu" (TL 1922, 15).

Crtica *Ogenj* još eksplicitnije ističe piščev smisao za fantastično–alegorijsko oblikovanje diskursa. Motiv ratne apokalipse i bombardovanje grada projektuje se kroz viziju vlastite ekstaze i aktivistički doživljaj rata. Slika Strašnoga suda implicira orijaški ples ljudskih tela, lepotu plamena i isijavanja ljudske snage, koja se u zanosu uzdiže sve do beskraja: "A u meni je sve vriskalo i pevalo, grudi su mise nadimale od slatkoga bola, zato što sam i ja goreo sa tim plamenom" (TL 1922, 17).

Alegorijsko–fantastična crtica **Andrèja Čeboklija** *Otrok gladu* (DS 1922), u osnovi oblikuje sve tipične ekspresionističke motive, odnosno topose: nadolazeći smak sveta, rođenje proroka, spasioca i Novog čoveka koji ne liči na ljudsko biće, već je sazdano samo od kostiju i ima ogromne oči zagledane u večnost. Uz to, autor dodaje i "horor" elemente: rođeno "dete gladi" zapravo je vampir, koje umesto mleka sisa krv svoje majke i ostalih ljudi. Tekst je, najpre, organizovan kao dijalog između mlade majke (što predstavlja aluziju na devicu Mariju) i ptića (anđeo Gavrilo i motiv Blagovesti), kojim se nagoveštava rađanje čudesnog bića, novog oslobodioca čovečanstva. Majka razgovara s detetom dok je ono još u utrobi, a njegovo apokaliptično rođenje izaziva u svetu potpuni kaos. Čebokli uspešno kombinuje biblijske i moderne simbole: s jedne strane, pojavljuje se prisustvo Svetoga duha i anđela, koji detetu podaruju ljudsko telo i večni život, a s druge strane, elementi moderne, urbane civilizacije, kao što su automobili, električne sijalice, dinamični život. Autor svoju priču situira u potpuno apstraktnom vremenu i prostoru, što je, kako smo videli već kod Podbevšeka, uslov za maksimalno oneobičavanje narativnih celina i za simbolizaciju pojedinih motiva.

U tekstu *Pod mrtvimi drevesi* (DS 1923), Čebokli tematizuje ekspresionistički topos muškog i ženskog principa, gde ogromna strast između polova ujedno rađa i čežnju za međusobnim uništenjem i smrću. Ovde je reč o ženinoj žudnji za materinstvom, koja dobija hiperbolične, govoto groteskne akcente: "I dalje u daljini čuje se ognjeni krik njene duše kroz ponoć, kao zaklinjanje boginje svih devica" (DS 1923, 175).

Ekperimentalne tendencije prisutne su i u dijaloškim crticama **Mirana Jarca** *Stara zgodba*, *Drugi breg* i *Iz dnevnika vsemirskog skitalca* (ds 1922), u kojima autor akcentuje pojedine ideje koje će docinije uspešnije i celovitije razviti u svojim dužim proznim tekstovima i dramama. Sva tri teksta su konstruisana u formi dijaloga, koji na fantastično–vizionarski način objavljuje pojedine ekspresionističke tematske konstante. To su volja za moć, čežnja za kosmosom, motiv dvojnika, ljudsko ispaštanje i kazna, itd. Posebno zanimljiva čini se Jarčeva parabolična kratka priča *O, zakaj vas ni med nas* (DS 1923), napisana u trećem licu, u kojoj autor tematizuje problem konflikta između naroda i pojedinca, umetnika ili vođe, koji je inače u središtu pažnje ovoga autora. Priča predstavlja petoricu begunaca u napuštenom zamku: pesnika, filozofa, pripovedača, kritičara i petog "zaboravljenog vođu masa". Kod njih dolazi pastir, da bi ih pozvao među narod, jer je nastupilo vreme "rata i bolesti, požara i nemira", pa svuda hara glad in smrt. Sva petorica, međutim, odbijaju pastirov poziv zato što su razočarani, te svoj jedini smisao vide u pisanju i kontemplaciji, a ne u aktivnom učestvovanju i vođenju naroda. Ovde Jarc projektuje poruku o nesebičnom davanju sebe ljudima u višem, apstraktnom smislu - kao hrišćansku ljubav, što je zaključna ideja i njegove drame *Vergerij*.

Od gotovo šezdeset crtica i kratkih priča koje je **Srečko Kosovel** napisao u istom periodu kada i pesme u prozi (1924–1926), samo se nekoliko tekstova mogu označiti kao ekspresionistički, dok ostali pokazuju odlike impresionističke, lirsko–ispovedne crtice Cankarevog tipa. I u njima preovlađuje "ja" forma, deskriptivni postupak, ali je u jednom broju tekstova prisutna i groteskna dimenzija koja je osobena za fantastični diskurs. Kosovelove crtice i kratke priče odlikuje liričnost i ironija, asocijativnost i ekspresionistička metaforkika, koja je svojstvena fantastičnom diskursu. Autor uglavnom tematizuje pojedine egzistencijalne kategorije, kao što su strah, otuđenost i samoća, a naročito topos smrti i fenomen ljudskog umiranja, kao i spoznaja vlastite konačnosti.

Crtica u prvom licu *Uglašeni svet* sugerise sliku barske atmosfere, gde se naratoru život čini sličan "raštimovanom klaviru", koji stoji u uglu neke ponoćne kafane,. Njegovi zvuci

asociraju disharmoniju unutrašnjeg sveta junaka koji provodi vreme iščekujući dolazak dana. Kosovel suprotstavlja dinamiku (ples gostiju) i statičnost, pasivnost ljudi, koji provode noć slično kao on, pred kojima je "strašna praznota". Noćni mir umrtvljuje ljude i predmete: "Tamo u uglu spava starac, kod blagajne blaganica; šankerica je nekud nestala. Klavir spava. Otvoren, razbijen. Kao izliveno oko, što strašno zuri u noć" (ZD II, 201).

Tekst *Iz albuma* sastoji se od dva dela koja su napisana različitom narativnom tehnikom. Prvi predstavlja dinamični opis gradske atmosfere Trsta, a drugi retoričko obraćanje ljudima koji traže svoj cilj, tajnu života i smrti. Kosovel sugerše ideju o relativnosti rođenja i umiranja: "Grad ne poznaje ni život ni smrt. Život i smrt postoje zajedno." (ZD II, 308).

*50 gramov ciankalija* otkriva Kosovelov postupak montaže, igru reči, nadrealnu metaforiku i fantastično oneobičavanje motiva, Tekst je ironično-satirična konkretizacija Kosovelovog poetičkog programa koji se sastoji u negaciji "evropske metafizike in mehanične morale", u ime dinamike i energetke življenja. Kraljica Taroja, koja oko sebe okuplja bele sužnje, zapravo je alegorična slika evropske civilizacije, pri čemu autor koristi slična metaforička određanja, kao u pesmi *Ekstaza smrti*: "Tvoje telo je belje od belih kupola i krovova na istoku, belje, opojnije od užarenog peska u pustinji. Crvenim koralima je ukrašen tvoj vrat i tvoje grivne su krvave od jagoda ćilibara. Taroja, kraljica belih robova, dolazi na slonu" (ZD II, 377).

Tekstovi *Obraz brez duše* i *Čudežni talisman* imaju paraboličan smisao otporu vlasti i tiranije. U prvoj crtici, Kosovel ističe borbu osuđenika za slobodu duše, u ime svih potlačenih, poniženih i obespravljenih. *Čudežni talisman* priključuje se onom tipu tekstova koji su zasnovani na modifikaciji bajke i legende. Sukob između kralja Athere i vođe pobunjenika Ohutrije završava se pobedom ovog drugog, što mu omogućava čudnovati talisman, koji je izvor mudrosti i simbol večite žrtve za slobodu čovečanstva. *Na grobu plavolasega sužnja* prezentuje grotesknu sliku muzejskih figura, koje iznenada oživljavaju: "I u hodnike ulaze tamne figure, svetitelji, strahovi, svi odeveni u tamnosivi veo, zlobno se smejući u belom blesku lobanja" (ZD II, 413).

U dva Kosovelova teksta može se zapaziti upliv pojedinih Cankarevih motiva, naročito kratkih priča *Gospod stotnik* i *Zaklenjena kamrica*. Kratka priča *Sopotnik* napisana je u prvom licu, i ovde autor konstruiše alegoričnu priču o večitom ljudskom putovanju u neizvesnost. Dijaloški fragmenti između putnika/naratora i alegoričnog lika Gladi, podsećaju na konkretizaciju motiva smrti u Cankarevom tekstu *Gospod stotnik*. Zagonetno putovanje Kosovelovog junaka u praznom vozu, polako dobija naznake "dugog putovanja u noć",



besciljnog lutanja u prazninu i tamu, pri čemu je njegov jedini pratilac groteskni lik Gladi, kostur preobučen u čoveka, koji od putnika traži "kartu života".

U crtici *Prvi november*, Kosovel tematizuje tajnu smrti, ljudsku čežnju ka onostranosti: "Saznamo tek onda kada pređemo čitav put i sav život i tada je otvore najtajanstvenija vrata: ka Smrti" (ZD II, 451). Kod Kosovela, kao i kod Cankara, smrt se ne doživljava kao traumatično iskustvo već kao smirenje, produženje ljudskog puta u večnosti i kao početak pravog života. Slično Cankarevom tekstu *Zaklenjena kamrica*, i Kosovel ističe spoznaju smrti kao čovekovo trajno oslobođenje od patnji ovoga sveta, kao čudnovato putovanje u nepoznato: "Čini mise da je život nalik zgradi sa dugim, belim hodnicima; na levo i desno su vrata za radost i bol. Hodamo i ne prepoznajemo se. Prepoznajemo se i ne volimo se. Volimo se i ne patimo. Ali ipak, sva vrata vode nekuda, kuda ne znamo. Kao sudbina su nam nepoznati poslednja stepenica i poslednji korak." (ZD II, 450/451).

U odnosu na pesmu u prozi, ekspresionistička crtica i kratka priča manje su zastupljene u proznom opusu Srečka Kosovela. Ipak, analizirani Kosovelovi tekstovi pokazuju nesumnjiv autorov dar za konstrukciju fantastično–grotesknog duskursa, što rezultira i njegovim parbolično–alegorijskim značenjem.

Zbirka *Samosilnik* dramatičara **Antona Novačana** (1887–1951) pojavila se 1923. godine i sadrži deset "povesti", od kojih samo neke pokazuju karakteristične ekspresionističke stilske elemente i narativne motive. Većina ovih tekstova kakvi su npr. *Prvi greh*, *Peter Sebastijan*, *Muri preganja vrane*, *Čamarjeva krčma* ili *Teta Pavla* imaju realističko–psihološki zaplet i usredsređeni su na sudbinu pojedinačnog lika. Stoga Novačanovu zbirku karakteriše stilski i poetički pluralizam, pa se samo povodom pojedinih tekstova može govoriti o eksplicitnijem uplivu ekspresionističke idejnosti.

To se u prvom redu odnosi na kratku priču *Samosilnik*, koja takođe predstavlja dekonstrukciju i modifikaciju žanrovskih konvencija bajke u smislu alegorično–parbolične projekcije značenja. Ono se sastoji u osudi tiranije i autoritativnosti, što smo već sreli kod Bevka, Velikonje ili Kosovela. Priča je prethodno objavljena u LZ 1922. godine, a napisana je u trećem licu, gde kvaziobjektivni narator pripoveda istoriju kraljevstva u kome, posle iznenadne smrti kralja, na vlast dolazi tiranin i mučitelj naroda.

*Samosilnik* ucenjuje narod na apsurdan i ciničan način, postavljajući svima pitanja o dužini svoga nosa: niko se ne usuđuje da dâ odgovor na to pitanje, jer će biti pogubljen. Negiranje svake logike odgovora, kao i apsurdnost pitanja, Novačanu služi da razobliči besmislenost tiranije i samovolje. U dijalogu između starca i okrutnog vladara, autor ističe

ideju o zakonu koji samoga sebe ukida, jer ga ruši sloboda. Nasuprot tome, Samosilnik vlastiti nos izjednačava s idejom, pošto ona daje "smisao" svakoj ljudskoj borbi, zbog nje čovečanstvo ratuje i gine, pa je "čovečanstvo bez ideje kao lice bez nosa". Starac na samrti proklinje Samosilnika, proričući da će njegovu tiraniju srušiti samo nevinost i lepota.

Brutalnost, samovolja i zlo može da promeni nešto sasvim suprotno od toga, dakle čistota, neporočnost, lepota, plemenitost i ljubav. Zbog toga, prema Samosilnikovoj palati jednoga jutra kreću siromašna devojka prelepoga glasa i "vojska dece". Preplašen, on šalje vojnike da ih pohvataju i obese, ali oni odbijaju to da učine. Devojka mu potom prilazi, ne bi li se uverila da je to zaista krvnik, a on skriva od nje svoje oči. Magična moć dobra na kraju ubija Samosilnika – dovoljan je samo jedan devojčin pogled pravo u oči, pa da tiranin umre. Mešutim, Novačan ističe samo privremenu pobedu dobra: "I kada su razrušili palatu do temelja, iskopali duboku jamu i pokopali Samosilnika, na drugom kraju zemlje podigao se drugi mučitelj koji vlada još dan dandanas." (1923, 8).

Od preostalih tekstova *Hedone*, *Hudič v ulici Sv. Mihaela*, *Peter Kobula* i *Smeh pred smrtjo*, ova poslednja kratka priča najbliža je modelu ekspresionističkog teksta. Napisana je u prvom licu, i u njoj autor tematizuje motive samoće i smrti što je prelomljeno kroz lik stare glumice Konstantine. Ona, kao i Peter Kobula, izvršava samoubistvo, razočarana životom i vlastitom sudbinom. Novačan ovako završava tekst: "Sutradan sam prolazio pored gradske mrtvačnice. Mrtvacu su ležali jedan pored drugog, onako kako su i umirali. I pogledajte čuda, pretposlednja je bila Konstantina. Ni jedne mirne crte nije bilo na njoj, sve je na njoj gorelo, poput upaljene baklje. Samo oko njenih mrtvih usta je igrao živ osmej, poznatoga zvuka, i činilo mi se da će se zaoriti sve do ulice....otrovala se" (1923, 115).

Pored Franceta Bevka, **Slavko Grum** nesumnjivo spada u najznačajnije autore crtice i kratke priče ekspresionističkog perioda u slovenačkoj književnosti. U pogledu stilske i idejne pripadnosti Grumove proze ekspresionističkom narativnom modelu postoje nedoumice i neslaganja, mada se većina autora slaže da ona sadrži izvesne specifične, ekspresionističke strukturne elemente (F. Zadravec, F. Bernik, J. Koruza, H. Glušič, L. Kralj, K. Šalamun–Bježicka). Lado Kralj je najtemeljnije analizirao celokupan Grumov književni opus u tekstu *Literatura Slavka Grume* (1970). Ustanovio je da kod Gruma postoji *istovremeno* prisustvo simbolističkih i ekspresionističkih formalnih postupaka, pri čemu "siloviti zalet" i "strašna disonancija" nesumnjivo predstavljaju izraz ekspresionističke težnje za razbijanjem

simbolističke harmonije i sklada.<sup>6</sup> Uz to, Kralj govori o specifičnoj koncepciji Grumovih junaka koji su uslovljeni simbolističkom, frejdističkom i ekspresionističkom poetikom, pri čemu se ne može govoriti o sintezi ovih raznorodnih tematsko–idejnih ishodišta.<sup>7</sup> U tom smislu, ove stilsko–idejne linije Grumove proze Lado Kralj označava metaforama ”obeleženi čovek”, ”čovek na bregu” i ”ekstatični čovek”.

Prva odrednica podrazumeva presudni uticaj Meterlinkovog simbolizma na Grumovo stvaralaštvo, od kojeg autor preuzima ideju o apriornoj, fatalističkoj uslovljenosti ljudske egzistencije i o njegovom tragičnom položaju. Pritom, odlučujuću funkciju dobija tematizacija samobustva. Ono se kod Gruma pojavljuje kao ”individualna odluka”, sasvim iracionalna i nagonska, što piščevu koncepciju povezuje s frejdističkim shvatanjem smrti kao osnovnom pokretačkom silom ljudskog života. Da se ne bi suočio s bolnim saznanjem sopstvene konačnosti i kraja, Grumov junak beži u svetove privida i iluzija, među obmane i erotiku, prepuštajući se čežnji za lepotom i Erosom, što znači bar prividnu pobedu nad silama smrti. U pogledu poslednjeg aspekta koji Kralj vezuje za ekspresionističkog i ekstatičnog čoveka, u Grumovim crticama i kratkim pričama ne može biti reči o nekakavom aktivizmu mišljenja ili delanja. Autor jedino ističe zavisnost pojedinca od represivnih institucija kakve su bolnica, ludnica ili zatvor, i to uvek kroz prizmu pojedinačne, traumatične ljudske sudbine. Grumovi junaci predstavljaju alegoriju *pasivnosti*, ljudskog odumiranja i povlačenja u sebe, što rezultira oblicima samoootuđenja, koji vode u ludilo, paranoju i u duševnu pervertiranost, npr. u tekstovima *Podgane*, *Lastni portret*, ili *Beli azil*.

Pored Kraljevih uvida u poetološka ishodišta Grumove literature, potrebno je obratiti pažnju i na formalne odlike kratkih proznih vrsta ovoga pisca. Na strukturnom i narativnom planu, Grumova crtica se malo razlikuje od kratke priče, pošto i jednu i drugu vrstu odlikuju izrazita fragmentarnost, asocijativnost, naracija u prvom licu, linearnost vremena i prostora, simultanizam percepcija i utisaka. Ipak, kod crtice je dominantna ispovedna dimenzija teksta, upliv efektivnih elemenata i lirizacija atmosfere, što narativno polje junaka sužava na opis pojedinih stanja i raspoloženja.

U crtice se mogu ubrojati sledeći tekstovi Slavka Gruma: *Mansarda* (LZ 1925), *Vrata* (*Jutro*, 1925), *Tju* (*Jutro*, 1925), *Pogreb* (*Jutro*, 1928), *Lastni portret* (LZ 1930) i *Vožnja* (*Jutro*, 1930). Međutim, kratka priča poseduje nešto razvijeniji narativni okvir, odnosno okvirnu priču, npr. u tekstu *Matere*. Takođe se uočava i manji stepen fragmentarnosti, kao i

<sup>6</sup> Opširno o tome kod Lade Kralja u radu *Literatura Slavka Gruma, Razprave II razreda SAZU*, Ljubljana, 1970, sv. 7. str. 115.

<sup>7</sup> Isto, str. 39.

težnja za konsekventnijim oblikovanjem priče. Događaji i zapleti imaju uglavnom simbolični i alegorijsko–parabolični karakter, u smislu *univerzalizacije* njihovog značenja, ili kao isticanje pojedinih autorovih stavova i ideja. Stilski gledano, Grum u ovim tekstovima najčešće koristi grotesku i fantastiku, aforističku ironiju i monološku refleksiju, a kao modus pripovedanja preovlađuje unutrašnja perspektiva ”Ich” forme. Povremeno, autor piše i u kolektivnoj ”mi” formi, npr. *Matere, Kaznjenici*, ili u trećem licu (*Zločin v predmestju*). Međutim, i tada Grum primenjuje sve one oblike kojima se subjektivizuje narativna struktura, menjajući je na taj način u prvcu individualne, ”lične” projekcije ”događaja”. Ovi tekstovi se tako na izvestan način približavaju i novelističkom siže, meda im nedostaje čvršće vođena fabula, paralelizam pojedinih situacija i postupci ekspanzije, odnosno sažimanje narativnog materijala, što je osobeno za žanr novele.

Pomenute Grumove crtice karakterizuju specifična osećanja teskobe, apatije i usamljenosti koja se graniče sa depresijom i očajanjem, kao i potpuna otuđenost od spoljašnjeg sveta i od sebe samoga. U tekstovima *Mansarda, Vrata* i *Tju*, a posebno u crtici *Lastni portret*, autor tematizuje svet unutrašnjih slutnji, strepnju i potpunu pasivizaciju svoga junaka. Njegove reakcije su svedene samo na pojedine pokrete, korake i na gotovo refleksnu odbranu od samo–uništenja. S druge strane, njegove percepcije su izuzetno izoštrene i precizne, pa se može reći da Grumov narator poseduje nekakvo osobito čulo, koje mu omogućava da obuhvati predmete i pojavni svet iznutra, posebnim ”unutarnjim okom”, kako je isticao Gerog Trakl. Piščev postupak apstrahovanja pojavne slike sveta ogleda se u naglašavanju njihovih dominantnih svojstava i posledica koje imaju po sudbinu junaka. Subjektivno osećanje teskobe i samootuđenje stoga se projektuje i na atmosferu empirijske realnosti, kao npr. u crtici *Mansarda*: ”Nad predmetima visi tiha mržnja, kao što se uspostavi između ljudi kada su usled kakve slučajnosti prisiljeni da budu dugo zajedno. Neprijateljstvo železničke stanice je nad predmetima” (ZD I, 9). Odumiranje junaka prenosi se na čitav spoljašnji prostor koji postepeno počinje da gubi značenje humanog, ljudskog ambijenta, pa postaje naličje, prazne, neme transcendencije: ”I ptica, koja ponekad peva na suprotnoj strehi će utihnuti. Biće strašna tišina” (ZD I, 9).

Potpuno povlačenje Grumovih junaka iz sveta koji ih neprestano blokira, vodi ka postepenom opredeljivanju za smrt, odnosno za samoubistvo kao jedinog načina ljudske odbrane od besmislenog i apsurdnog egzistencijalnog položaja. Crtica *Vrata* ima autopoetički karakter: ”Svi moji ljudi su bolni melanholic, koji ne rade ništa i sede kod prozorskog stakla i ne misle više ni o čemu. Sve već znaju. Svaku stvar počinjem na isti način: Ovde sedim i slušam pucketanje vatre, mreža kiše iza prozora. Kiša, uvek kiša.” (ZD I, 13). Ovaj ironični

komentar ukazuje na piščevu težnju da osmisli i motiviše narativno "ja", tražeći razloge njegove utemeljenosti u shvatanju o apriornoj, fatalističkoj koncepciji subjekta. Pripovedačko i doživljajno "ja" se na taj način međusobno prepliću i prožimaju, a pisanje se, slično kao i kod Cankara, pojavljuje kao autentična ljudska realnost, kao spona između života i svrta. Upliv frejdističkog koncepta ljudske jedinice može se uočiti u sledećim rečenicama: "U prvom redu želim da dokažem da samoubistvima nisu uzrok nesrećna ljubav, nezaposlenost i tako dalje, već u većini slučajeva želja za smrću nastupa primarno iz samoga čoveka, iz bolesti, ako hoćete... Želim da dokažem da samoubistvu nema vidljivog uzroka. Da je, u stvari negde među nama smrt..." (ZD I, 13/14).

Ovde upravo dolazi do izražaja Grumova koncepcija čoveka kao bića koje je razapeto između dve jake sile: između nagona za životom i nagona za smrću, pri čemu ovaj drugi nagon očigledno preovlađuje u ljudskoj psihi. Slično kao i kod Kosovela, nagon za smrću izaziva u junaku strah, ali kod Gruma ne postoji nikakva svest o onostranom životu, o simboličnom izjednačavanju sila opstanka i sila smrti, već se smrt doživljava kao snaga koja razgrađuje i destruiše čoveka još za njegova života. Celokupno ponašanje Grumovih junaka uslovljeno je nekakvim prisilnim osećanjem i predosećanjem smrti, i kao da predstavlja sistematsku, polaganu pripremu za taj trenutak.

U prethodnim poglavljima istaknuto je da se Grum, slično kao ostali ekspresionisti, užasava pomisli od raspadanja tela i propadanja materijalnih stvari (*Vožnja, Pogreb*). Ta slutnja u njemu izaziva neku vrstu bunta i otpora, kao i aktivno suprotstavljanje odumiranju: "s nenasnim užasom usred noći probudi se u meni svest o čovekovoju smrtnosti i tada bi urlao, ludeo, besneo, da bi u sebi ugušio svest o toj činjenici. To je grozno. I život tada osećam kao najstrašniji besmisao" (ZD I, 92). Problem Grumovih junaka ogleda se tako u potpunoj *samosvesti* o smrtnosti i konačnosti ljudskoga bića. U svetlu takvog saznanja, svet počinje da gubi oznake smislenog entiteta, a ljudski život se pojavljuje u iskrivljenom ogledalu, kao privid i neautentični oblik ljudskog postojanja. Grum ne poseže za romantičarsko-simbolističkom idejom o smrti kao istinskom životu čoveka i njegovoj izvornoj realnosti. On ukazuje na činjenicu da je ljudski život neprestano nagrižen tajanstvenim prisustvom smrti, pa se aktivni ljudski otpor može realizovati jedino kroz prepuštanje silama Erosa (*Tju, Lastni portret*). Ali i tada, ljubav gubi svoju primarnu težnju za harmonijom i celovitošću, pretvarajući se u način čovekove odbrane od sila smrti, čiji zov on sve intenzivnije oseća: "Zbog čega po svaku cenu želimo da nas uvek neko voli? Možda zato što nam je život tako strašan, što je grozno misliti na smrt? Zar vam je isto tako teško da umrete?" (ZD I, 95).

Kako je već naglašeno, u kratkim pričama Slavko Grum koristi i drugačije narativne forme, pa se osim prvog lica može sresti i kolektivna "mi" pozicija, odnosno treće lice. Najpoznatije kratke priče napisane u subjektiviziranoj "ja" formi su *Beli azil* (*Jutro*, 1926) i *Podgane* (*Jutro*, 1927). Prvi tekst predstavlja groteskno–fantastični lik i ispovest mrtvog čoveka, koji se pojavljuje u funkciji naratora. Jezoviti ambijent mrtvačnice čitaocu se čini sasvim normalan i prihvatljiv, jer Grum pribegava stvaranju pomerene slike "belog azila". Istorija mrtvih ljudi, najčešće samoubica, postaje tako i životna priča "radnika" iz mrtvačnice. U savršenoj tišini, njegova neurotizovana psiha ima doživljaj kao da leševi spavaju. Odjednom, oni "ožive. Ustanu, i stranim, gladnim očima posedaju na stolove" (ZD I, 76). Priče mrtvih ljudi presecaju se u istoj, zajedničkoj temi smrti, koja je "nesnosno neshvatljiva", ali ujedno predstavlja uslov njihove bliskosti i zajedničkog komunikacijskog kôda.

Stravična vizija naratora iz teksta *Podgane* upravo svedoči o Grumovoj uspešnoj tematizaciji ljudskog straha, užasa, neizvesnosti i krivice, što rađa sulude reakcije junaka i potpunu zamenu realnosti. Sile samo–uništenja toliko su jake da se Grumov junak pasivno prepušta invaziji pacova, postajući tako deo njih samih, pretvorivši se gotovo svojevolski u lak plen: "...smrdim na pacove, da me svi izbegavaju. Izgubljen sam čovek. Ne smem više na ulicu da ne bi nadzirao ljude" (ZD I, 113). U slučaju Grumovog naratora/junaka Jakoba Sabajeva, pacovi alegorizuju strah od ljudi, i osobito strah od smrti, pa se Sabajev još za života proglašava mrtvim. Fantastična tekstura priče upravo se artikuliše kroz različite egzistencijalne modalitete i iskaze glavnog junaka o vlastitom životu i satusu, tako da čitalac nije sasvim siguran u njegovo empirijsko postojanje, već samo u funkcionalnu, apstraktnu prezentaciju subjekta kao nosioca konstrukcije teksta.

*Kaznjenici* (*Jutro*, 1927) i *Matere* (*Jutro*, 1928) su kratke priče u kojima autor obrađuje motiv represivnih društvenih institucija kakve su zatvor i bolnica. I ovde je egzistencijalna situacija junaka povezana sa smrću, samoubistvima ili s rođenjem nakazne dece. Po svojoj fragmentarnoj strukturi *Kaznjenici* su bliži crtici, dok relativno konzistentna fabula teksta *Matere* otvara mogućnost i za njegovo eventualno tumačenje kao novele.

U prvom tekstu, naracija se odvija iz perspektive "mi" forme, u obliku ispovesti osuđenika i deskripcije njihove patnje u zatvoru. Tupost i mrtvilo ljudi ovde se pojavljuje kao emocionalni fon čitavoga teksta, a iščekivanje fatalnog događaja koji treba da promeni njihovu sudbinu pretvara se u rezignaciju, jer se to dešava samo onima koji su na slobodi. Dani prolaze, a zatvorenici gotovo instinktivno osećaju smenu godišnjih doba. Ironično i cinično prihvatanje vlastite neslobode potpuno se slaže s Grumovom koncepcijom čoveka kao bića koje je apriori osuđeno na propast.

Okvirna priča teksta *Matere* otkriva život i smrt u bolnici, kao još jednoj ustanovi u kojoj je ljudski život u rukama drugih, često kontrolisan i zloupotrebljavan. Naturalistički opisi deformisane i nakazne dece svedoče o Grumovom afinitetu prema estetici ružnoga, što polazuje upliv ekspresionističke stilistike. Glavna priča o nesrećnoj učiteljici i njenom mrtvom detetu još eksplicitnije naglašava neminovni trijumf smrti nad životom. Očajnički naponi četrdesetogodišnje žene da putem materinstva opravda smisao vlastitoga života ne mogu uroditi plodom. Zato narator na kraju konstatuje: "Čovek uistinu mora da ima nešto čemu se raduje, posebno ako je tako strašno sam. Neku sitnicu mora imati, da čitav dan čeka na nju." (ZD I, 64).

Za veći deo Grumovih kratkih proznih tekstova može se konstatovati da poseduju dekadentno–simbolističke elemente prozne strukture. Kod ovog autora prisutna je krajnja fragmentarizacija teksta, koja dovodi do gotovo stenogramskog, dokumentarističkog predočavanja iskaza. Perspektiva naglašene unutarnje dinamike u prikazivanju doživljaja predmetnoga sveta često se objektivizuje kroz "mi" formu (*Kaznjenici*), ili neki vid fantastično–grotesknog diskursa (*Podgane, Beli azil, Zločin v predmestju*). Uticaj Frojdove psihoanalize najčešće je vidljiv u motivaciji Grumovih likova/maski, koji alegorizuju pojedina psihička stanja, a najčešće su to strah, ludilo i suicidalne ideje. Posebna vrednost Grumove kratke proze ogleda se u piščevom poimanju smrti, kao prostora praznine i negacije svake smislene forme, što ukida simbolističku transcendenciju i afirmiše apsurdnu ljudsku poziciju, karakterističnu za egzistencijalizam.

Međuratna kritika je označila **Bogomira Magajnu** (1904–1963) kao jednog od najznačajnijih ekspresionističkih stvaralaca, iako se i kod ovoga autora, kao i kod Bevka, Novačana, Kosovela ili Gruma može govoriti o određenom idejnom i stilskom pluralizmu. France Vodnik i Josip Vidmar, između ostalih, drže da je B. Magajna "po svom dosadašnjem književnom radu najzapaženiji u grupi mladih pripovedača".<sup>8</sup> Suština njegovog stvaralačkog postupka ogleda se u karakterističnom tipu *lirizacije*, bez obzira da li je reč o realističkoj ili modernističkoj proznoj strukturi. U tom smislu, kod Magajne izostaje epski zahvat građe, psihološka motivacija likova i socijalni korelativi događaja, a autor se pretežno usredsređuje na tematizaciju unutrašnjih, duševnih iskustava svojih likova, na deskripciju pojedinih antimoničnih i antagonističkih kategorija ljudskog bića.

---

<sup>8</sup> France Vodnik, *Obrazi novega rodu*, u: *Razgledi v književnosti 1918–1941*, prir. F. Zadavec, MK, Ljubljana, 1963, str. 44.

Kada je reč o stilskim odlikama Magajninih tekstova, uočljiva je njihova veza sa simbolizmom i ekspresionizmom, posebno na planu simbolizacije pojedinih kriznih duševnih stanja, koja često dobijaju hiperbolično i alegorično značenje. Zbog toga je F. Vodnik govorio o Magajninom stilu "alegorijskog simbolizma"<sup>9</sup>, t.j. o autorovoj težnji da, slično svome prethodniku Cankaru, održi distancu i razliku između sveta suštine i pojavnog, između telesnog i duhovnog principa, čiji raskol čovek nosi u sebi. Vodnik, međutim, smatra da ova lirski dimenzija Magajninog dela predstavlja smetnju njegovom realističkom programu, kakav se može zapaziti u docnijim zbirkama *Primorske novele*, *Bratje in sestre* ili u pripovesti *Gornje mesto*. Stoga je sasvim nepravedno zapostavljen jedan broj tekstova koje je Magajna objavljivao u DS, u periodu od 1926. do 1930. godine, a oni nose nesumnjive ekspresionističke odlike. Samo jedan od njih, kratka priča *Slivarica*, ušla je kasnije u zbirku *Primorske novele* iz 1930. godine, što gledano u celini, odražava Magajnino opredeljenje za poetiku novog i socijalnog realizma, s primesama lirsko–psiholoških karakterizacija likova.

Žanrovski posmatrano, Magajnini tekstovi uglavnom su označavani terminom "novele", mada se o njima pre može govoriti kao kratkim pričama. Izrazita redukcija narativnog postupka, odsustvo epizoda i paralelnih tematskih linija, mnogo više određuju Magajnine tekstove u pravcu kratke priče, pa čak i crtice. Ipak, neke od njih, slično Grumovim tekstovima, sadrže u sebi zametak novelističke strukture, osobito tamo gde se prikazuju pojedinačne sudbine u određenom istorijskom ili socijalnom miljeu, kao npr. u priči *Regina Coeli*. Ipak, Magajnu prevashodno zanima iracionalni duševni svet pojedinih likova, njihovo ponašanje je često uslovljeno mističnim impulsima ili nagonima, pa se to odražava i kroz problematizaciju izvesnih specifičnih ekspresionističkih toposa. Takvi su, pre svega, topos duha i tela, preciznije *telo* kao simbolistička oznaka za ljudski vitalizam, pokret, dinamiku i težnju ka dosezanju beskraj.

U tom svetlu, mogu se posmatrati književni počeci Bogomira Magajne u časopisu katoličke orijentacije *Križ na gori* (1925–1926). Njegovi najznačajniji saradnici, kao što su Anton Vodnik ili Edvard Kocbek, razumevali su ples i igru kao svojevrsni oblik i mogućnost prožimanja, preplitanja i otelotvorenja odnosa tela i duše. U pesmi u prozi *Telo in duša*, Kocbek zapaža da je "čovek razdvojen na telo i dušu", ali nešto kasnije ispisuje i sledeće redove: "Jer ples je prosev i otisak duše u pokretima tela. Naše telo žudi za muzikom, za valovitim ritmom večnosti" (KG 1925–1926, br. ¾, 36–37). Kocbek teži saglasju između duše kao simbolističke kategorije i tela kao toposa, koji su najpre uveli naturalisti, a

---

<sup>9</sup> Isto, str. 49.



ekspresionisti označili i intenzivirali spoj ova dva principa. Za Bogomira Magajnu se može ustvrditi da u nekim svojim tekstovima teži ekspresionističkoj sintezi, odnosno oduhovljavanju telesnog i materijalizaciji duhovnog, što je osnovni poetički postulat tehnike apstrakcije.

U istom godištu pomenutog časopisa Magajna objavljuje dva teksta *Viviana* i *Libela*, u kojima problematizuje simbolističku kategoriju lepote kao princip harmonije i svezremenog trajanja. Crtica *Viviana* napisana je u prvom licu i u njoj narator posreduje čitaocu slike mračne šume, stravu i potragu za lepotom i idealnom ljubavlju, koju oličava apstraktna ideja Viviane. Ovakvo idealističko i mistično doživljavanje Erosa Magajna će konkretizovati i u kratkoj priči *Senca Estere* (DS 1926).

To je tekst u kojem dominiraju elementi fantastične narativne strukture. Narator posreduje priču o duševno poremećenom junaku koji gubi pamćenje, pa stoga čezne za izgubljenim prostorima sećanja. Tu ćežnju simbolizuje idealna projekcija Estere, žene plavih očiju, u kojoj se ogledaju sami bog i svet ljubavi. Razgovor sa sestrom Pijom, koja se sve vreme smeši blaženo kao Madona, još više ističe junakovu grozničavu čežnju za lepotom i ljubavlju. Estera je ujedno i princip lepote i istine, kojoj teži junak Magajnine priče. U završnim pasusima, on doživljava dugo iščekivano otkrovenje: "Svu noć bejah sam sebi svetlost. Došlo je spoznanje. Video sam sliku, Estera, dete moje duše !...Estera, u njenim visinama su tvoje plave oči, u njenim visinama je tvoje telo, koje sam dan ranije, kada je umrlo, držao u svom naručju" (DS 1926, br. 3, 104). Ovde se jasno prepoznaje romantičarsko–simbolistička ideja ljubavi i smrti, sjedinjavanje ljubavnika s mrtvom dragom i apoteoza zagrobne ljubavi.

U priči *Libela* se obrađuje motiv igračice kao oličenja vitalističkog odnosa prema životu. Parabolična i deskriptivna crtica sugerise metaforu pokreta i dinamike, kao izraz ekstatičnog poimanja ljudske egzistencije. Telo se pojavljuje kao metafora ekstaze ljudskog bića i njegovog sveukupnog oslobođenja i prepuštanja osećanjima. "Libeli je zatreperilo telo. U venama je kružio život i sjedinjavao se s mojim i njena duša se spojila kroz zenice s mojom. Oboje nas je sjedinio nečujan krik života" (KG, 1925–26, br. ¾, 56–57). Zanimljivo je da Magajna ovde ističe princip povezanosti muškarca i žene, odnosno njihovo sjedinjavanje kroz ekstazu duha i tela. Onaj "drugi" pol doživljava se kao izvor življenja, a ne samo kao erotski princip koji upravlja ženom, odnosno muškarcem. Kosmogonija polova tako dobija šire značenje objektivizacije telesnog principa, koji omogućava i stapanje duša dvaju suprotnih polova.

Simbolika Magajnine kratke priče *Icarus* (DS 1928), povezana je s ljudskim stremljenjem ka visini i beskraju i večitoj čežnji za slobodom. Ovde se to povezuje s pričom o poručniku–pilotu Jernejcu, koji dobija obaveštenje da mu je iznenada umrla voljena žena Majda. Gonjen užasom patnjom, hrabri pilot kreće na svoj poslednji, smrtonosni let iznad Lovčena, koji mu daruje željenu smrt. Sam trenutak pada aviona i poručnikova pogibija oslikani su ekspresionističkim stilskim sredstvima: ”Mašina je zajaukala crnim vrištećim glasom. Orijaško telo se streslo u smrtnom udarcu. Iznad aviona vatra sunca, pored krila zublje, crvene kao krv - vatreni jezici - crvena boja - zora - tišina - bela žena...Iza očiju velike, žive crvene senke, kao kulise” (DS 1928, br. 1–2, 14). Zato ovaj trenutak kada se avion sunovraćuje u more dobija apokaliptične naznake sveopšteg potresa, koji zahvata i zemlju i vazduh, preteći da svojim plamenim jezicima ugrozi i samu zemaljsku kuglu.

Kinematografski stil i sintaksičko lomljenje prozne strukture odlikuje Magajninu kratku priču *Igravca* (DS 1928), u kojoj autor najdoslesnije razvija motiv antagonizma među polovima. Krhki psihološki sukob između razvedenog bračnog para glumaca poslužio je piscu da sugeriše ideju o večitoj borbi žene i muškarca, o različitosti njihove duševne strukture i pogleda na svet. Poznati ekspresionistički topos ljubav–mržnja, ovde se razrešava muževljevim samoubistvom. Za ženu, Helenu, Magajna kaže: ”Helena je živela igru zemlje, majke dece - plesala je večni ples zemlje - oko sunca - ona - mati - žena - čovek...” (DS 1928, br. 8, 235). Ovim autor neosetno sugeriše ideju o ženi kao biološki nadmoćnijem polu koji je iskonski povezan s prirodnim silama, za razliku od muškarca, čije postojanje funkcionalno zavisi od vezanosti za zemlju.

Glikorifikacija tela i čulne ljubavi najviše dolazi do izražaja u Magajninoj kratkoj priči *Mladi mesec* (DS 1929). U narativnom pogledu, ovaj tekst napisan u prvom licu, spada u najzanimljivija ostvarenja Bogomira Magajne. On je konstruisan od različitih scena i prizora, a karakterizuje ga brza, filmska izmena kadrova, dijaloga, razmišljanja, asocijativnih tokova i komentara. Likovi su koncipirani kao ekspresionističke maske i svedeni su na pojedine poetičke ideje. Glavni ”junak”, narator je muzičar Nikolaj, koji u noćnom baru ”Zeleni gaj” sreće dve žene, harfistkinju Zilu i studentkinju–heteru Leliju. Fantastično–groteskna dimenzija teksta ostvaruje se kroz značenjsku napetost između principa duhovne ljubavi, koju oličava Zila, i telesne, putene strasti, simbolizovane u liku hetere Lelije. Magajna ovako opisuje barsku atmosferu i ekstatično slavi čulnu ljubav: ”Pođi na crvena polja ! Zore su živa krv. Izbaci iz sebe pakao beznačajnog traganja !” (DS 1929, br. 4, 105). Nikolaj oseća ujedno i potrebu za duševnim smirenjem, lepotom i milošću, koje simbolizuje Zilina tajanstvena pesma. Bogomir Magajna na ovaj način, poput ostalih slovenačkih ekspresionističkih

prozaista, daje telesnoj ljubavi egzistencijalno značenje, otvarajući put njenoj kasnijoj tematizaciji, prvenstveno u prozi Vladimira Bartola.

Ekspresionističko idejno i stilsko nasleđe prisutno je i u jedinoj objavljenoj zbirci kratke proze **Maksa Šnuderla** (1895–1979), koja nosi naslov *Človek iz samote*, a objavljena je 1929. godine. Ovaj autor nije bio zastupljen u periodici poput svojih savremenika, koji su većinu svojih tekstova najpre štampali u brojnim listovima i časopisima. Od devet "novela" koje sačinjavaju Šnuderlovu zbirku, samo jedna od njih, "noveleta" *Nož*, pojavila se u LZ te iste, 1929. godine.

Osnovna piščeva preokupacija ogleda se u tematizaciji odnosa pojedinca prema društvu, u izražavanju protesta prema represivnim metodama socijalne sredine koja guši ljudsku slobodu i individualnost. Po ovome je Šnuderlov pogled na svet veoma blizak Majcnovom ironičnom zalaganju za autentičnost ljudske jedinke. I sama žanrovska odrednica "novele" ukazuje na tradicionalno autorovo poimanje funkcionalnih zahteva ove prozne vrste. U većini tekstova se iz perspektive pojedinačne sudbine posreduju izvesna događanja i nekakav tok "fabule", iako se mora konstatovati da Šnuderl konstruiše svoje tekstove koristeći iskustva moderne prozne tehnike. To se prevashodno odnosi na brojne dijaloge, na monološku refleksiju i unutrašnji monolog, kojima se razbija tradicionalna struktura diskursa i fragmentarizuje kauzalni narativni tok.

Tematski gledano, Šnuderlovi likovi su ljudi s društvene margine, problematični lopovi, a često zločinci ili robijaši, koji se takođe mogu sresti u prvoj zbirci prežihova Voranca *Povesti* (1925). To se u prvom redu odnosi na Šnuderlove tekstove *Nikodem Šabader*, *Nož*, *Storija o Jurju Požganu* i *Zgodbe izveličarja Tanuzla*. Ovi junaci su otpadnici od društvenog reda, ali njihova težnja za narušavanjem priznatih normi ogleda se prevashodno u nekakvom mističnom nastojanju da budu različiti od drugih ljudi, da ne pristanu na svesnu manipulaciju na koju ljudi pristaju iz osećanja straha i ugroženosti.

U uvodnoj kratkoj priči koja nosi ime po naslovu čitave zbirke, narator u prvom licu izražava rezigniranu konstataciju svome prijatelju da je "samoća jedini lek za bolest, koja nosi naziv društveni red". Ovo dolazi otuda što je čovečanstvo bolesno baš kao i pojedinac koji se nalazi na smrtnoj postelji. Ističući ovakve stavove, Makso Šnuderl se nedvosmisleno zalaže za poznate ekspresionističke kategorije slobodne ljudske volje, autonomnost čovekovog delanja i etički preobražaj individue, ali i kolektiva u celini, što ga istovremeno približava i poetici novog realizma.

U tom smislu, najznačajniji Šnuderlov tekst jeste kratka priča *Poslednje pismo*, gde autor najpotpunije prezentuje svoje shvatanje ljudske slobode i egzistencije. Tekst predstavlja predsmrtno pismo Jožefa Čelana, uglednog građanina i centralnog blagajnika državne blagajne, koji je proneverio ogromnu svotu novca. Pismo, međutim, nije intonirano pokajnički, već ima naznake Čelanovog revolta, pokušavajući da objasni šta ga je nagnalo da preduzme ovakav korak. Autor se služi poznatom ekspresionističkom metaforom cirkusa, pa čitavo društvo i čovekovo mesto u njemu identifikuje sa ovom institucijom. Šnuderl jasno navodi razloge ljudskog pristajanja na potčinjenost društvu – to je prevashodno njegov strah, pa se stoga čovek radije izlaže posrednoj manipulaciji kojom neosetno gubi svoju slobodu, nego direktnoj neslobodi. U tom smislu, autor smatra da čovek nije satanski zao, već perfidan, podmukao i licemeran i u tome je sličan hijeni, pošto ne raspolaže autentičnim, vitalnim snagama za odbranu od represije. On stoga radije pristaje na lažnu realnost, u kojoj se samo simulira slobodna volja. Zbog toga Šnuderl konstatuje da čovek ”već sam u sebi intimno zna da bi radije skočio kroz krug, nego da ide u zatvor” (1929, 122).

Stoga se i junakova odluka o samoubistvu može dovesti u vezu s njegovim spoznanjem i otkrovenjem, koje mu sugerše ništavnu i kukavičku ljudsku prirodu. To je ujedno i ironizacija ekspresionističkog idealizma i apstraktnog humanizma, negacija ”Novog Čoveka” i njegove revolucionarne etičke misije. Po ovakvim stavovima, Šnuderl se približava artikulaciji čoveka koju su zastupali egzistencijalisti. Spoznanje ljudske ništavnosti ne donosi čoveku ništa novo, ne omogućava mu promenu svoje pozicije, već ga prisiljava na večito trpljenje i strepnju. Poslednji monolog Jožefa Čalana ima karakter ove elementarne egzistencijalne ispovesti: ”Doživeo sam snažno pročišćenje, otkrovenje, spoznanje kome nijedan čovek ne bi poverovao, da njegova tragedija nije strahovit i nepobitan dokaz. Postepeno sam doživeo skidanje izveštačene presvalake čoveka i njegovo dovođenje u prabivstvo čovečanstva. Ta elementarna katastrofa je više nego užas i smrt.” (1929, 125). Šnuderlova poenta ukazuje na kritiku civilizacije kao veštačkog konteksta čoveka, u pravcu ostvarivanja autentičnog prava na slobodu, punoću svoga bića i na moralno prosvetljenje.

Period novog ili metafizičkog realizma obuhvata razdoblje od približno 1929. godine, pa do 1934. godine, odnosno 1935, kada se artikuliše socijalni realizam. Na stilskom i morfološkom planu može se uočiti potiskivanje retoričnosti, alegorije i parabole kao osnovnih izražajnih postupaka ekspresionističke proze, kao i napuštanje sintaksičkog i formalnog eksperimentisanja, što je oličeno u kinematografskom stilu. pisci ovoga razdoblja ponovo oživljavaju izvesne tehnike i rešenja koja su bila karakteristična za rani ekspresionizam. Ovo se prvenstveno odnosi na ponovnu aktualizaciju postupaka *subjektivizacije* i *simbolizacije*, što

je posebno odlikovalo prozu Ivana Cankara. U tom smislu, zapaža se težnja ovih autora za lirizacijom prozne strukture, napuštanjem naracije i ponovno uspostavljanje dominantnog deskriptivnog i ispovednog narativnog modela. Idejno, ovi autori sugeriraju teskobu, nesigurnost i dezorijentisanost ljudskog subjekta, što je već uočeno u Bevkovoj crtici *Nič*. Osećanje ekstaze i čežnju za univerzalnim principima ovde smenjuju sumnja, rezignacija, osećanje potištenosti, apsurdnost egzistencijalnog položaja i sizifovsko lutanje kroz lavirint puteva, izbora i životnih opredeljenja, Upliv filozofije egzistencijalizma ogleda se u naglašenoj spoznaji relativnosti svih vrednosti za koje su se zalagali ekspresionisti, ili čak u potpunoj ravnodušnosti prema njima. Titanistička i božanska dimenzija ljudskog bića pojavljuje se u svojoj relativizovanoj, najčešće ironičnoj prizmi. Otud i ponovno oživljavanje principa oduhovljavanja stvari, izjednačavanje i prožimanje subjekta i predmeta. Raspad metafizičke hijerarhije ima tako za posledicu drugačiji proces označavanja između stvari i njihovog značenja, pri čemu postupak simbolizacije opet dobija naglašenu funkciju. "Prazna transcendencija" dobija mesto prostora u kojem znak potvrđuje svoju logiku odsutnosti i samo delimično dodiruje označeno, obavljajući tako funkciju *evokacije* "već viđenoga". Tako se subjekt doživljava kao medijum presecanja različitih nizova označitelja, međusobno suprotstavljenih ili isključujućih, pa se ukazuje potreba za njihovim neutralisanjem i pronalaženjem "uporišta" u samoodređenju subjekta, odnosno njegovog egzistencijalnog položaja.

Zbirka kratke proze **Ludvika Mrzela** (1901–1971) *Luči od cesti* objavljena je 1932. godine i sastavljena većinom iz crtica i kratkih priča, koje je autor prethodno štampao u LZ, u periodu od 1929. do 1932. godine. Ondašnja kritika imala je sluha za Mrzelov naglašeno lirski talenat (F. Vodnik, J. Vidmar, S. Grum, B. Vodušek), doživljavajući autora, slično Bogomiru Magajni, kao autentičnog nastavljača Cankareve lirske proze. Posebno je visoko mišljenje o Mrzelu izrekao Slavko Grum, ocenjujući njegovu zbirku *Luči ob cesti* najvrednijim dostignućem tadašnje prozne produkcije u Sloveniji.<sup>10</sup>

Mrzelova zbirka sadrži ukupno pedeset pet crtica i kratkih priča, koje su razvrstane u tri dela, pod nazivom *Luči*, *Za človekom* i *S ceste*. Tekstove iz prve i delimično druge skupine Mrzel je jednim delom objavio u LZ.

<sup>10</sup> U svojim dnevničkim beleškama iz 1933. Slavko Grum povodom čitanja Mrzelove zbirke kaže sledeće: "Među svim autorima koji su se kod nas pojavili posle rata samo jednoga bi označio kao umetnika - Mrzela". Ipak, i Grum smatra da autoru nedostaje nešto što bi ga uzdiglo u sam vrh slovenačke proze. Pritom mu zamera nedovoljnu kritičnost u odabiru tekstova za zbirku. Prema Grumu, Mrzel je trebalo da odbaci bar tri četvrtine svojih crtica koje su ušle u zbirku. Ova Grumova ocena bi se uslovno mogla i danas prihvatiti. Up. u Grumovom ZD, knj. II, Ljubljana 1976, str. 248.

Centralni motivi Mrzelove zbirke su cesta, svetlo i putovanje koje autor varira na razne načine, menjajući i proširujući njihov simbolički smisao. Osnovna pozicija naratora u prvom licu jeste pokušaj samoodređanja koje se realizuje simbolizacijom pojedinih situacija, refleksijom, meditacijom i sugestijom, a mnogo manje klasičnim narativnim postupkom. Zbog naglašenog prisustva deskripcije, za pojedine Mrzelove tekstove se može reći da podsećaju na pesme u prozi, jer autor koristi specifične pesničke postupke, kao što su retorsko pitanje, refren, ponavljanje, lirski paralelizam, itd (*Ljubezen, Soba, Jesen, Cesta, 1932*).

U tom smislu, može se reći da autor uvodi samorefleksiju kao osnovicu svoga narativnog postupka, ali je ne razvija dodatnom esejizacijom ili analizama. On je usmerava u pravcu simboličkog, poetskog oblikovanja izvesne atmosfere i posebnog senzibiliteta subjekta, sugerišući emocionalnu poziciju svoga pripovedača. Ona se ogleda u isticanju samoće, melanholije, odbačenosti, neizvesnosti i nemogućnosti da subjekt dosegne željenu toplinu, razumevanje i ljubav. Stoga se kao posledica spoznaje pomenutih osećanja pojavljuju motivi *odlaska* i *povratka* kao značenjski suprotstavljeni, ali i ujedno komplementarni, nerazdvojivi topisi Mrzelove proze. Motiv koji povezuje pomenute topose jeste *cesta*, a to sugeriše ključnu poziciju autorovog pogleda na svet. To je stalno putovanje, kretanje bez cilja, kretanje samo po sebi, koje ne podrazumeva nikakvo realno ili fiktivno odredište, već samu ideju kretanja, kao ogoljeni, egzistencijalni princip pojedinca. Slično Kosovelovoj i Grumovoj tematizaciji ovog motiva, i Mrzel doživljava odlazak kao neku vrstu inicijacije, ali u ironičnoj projekciji, pošto se ona ukazuje kao sizifovski napor za promenom. U tom smislu, autor kaže: "Daleko je odakle sam stigao, i daleko, daleko još moram da idem. Ništa je, odakle mi je dom, i ništa je poslednji smisao moga puta" (1932, 38). Čovekov put je večan, započinje iz ništavila i njemu se iznova vraća, a međuprostor je prema Mrzelu ispunjen lutanjem po peronima, usputnim stanicama, u iščekivanju "svetla", ozarenja i nade. Simbolično ljudsko "putovanje u noć" nije ništa drugo nego približavanje tački nihilizma, objedinjavanje poetike kruga, opisivanje luka između života i smrti. I jedna i druga kategorija za autora nemaju nikakvog značaja, upravo zbog toga što jedini smisao on vidi u tom međuprostoru, u kome bitiše zajedno s ostalim predmetima, potpuno svestan svoje sudbine. Iščekujući blaženi samozaborav, Mrzel poručuje: "očekivanje da više ništa nemam da očekujem, vera, da više nemam vere, nadanje da nigde nemam doma, nigde gde mogu stupiti preko praga, i nijednog cilja na kraju puta koji bi mogao da dosegnem. Samo cesta je predano ležala predamnom..." (1932, 56).

Ovde se uočava Mrzelov stilski postupak koji je zasnovan na paradoksu i oksimoronu, čime autor sugeriše da pojedine kategorije kao što su vera, nada, iščekivanje ili cilj postoje

samo s obzirom na svoje negativno određenje, pa stoga subjekt prihvata legitimnost njihove odsutnosti, odnosno njihovu prazninu i nepostojanje. Cilj čovekovog odlaska jeste u tome da se može nekuda vratiti, smatra Mrzel, ali dodaje da život nije ništa drugo do "jedan sami večni rastanak", čime se motiv povratka relativizuje i gotovo poništava. Ljudski odlazak najupečatljivije simbolizuje motiv perona : "Peroni na stanicama su nešto tako lepo, kao crkve, prazni i tužni su i sve je na njima uzalud, sve je jedna sama molitva rastanka"(LZ, 1931, br.1, 7-8). Besmislenost i tuga rastanka ovde dobijaju gotovo sakralno značenje, simbolizujući ljudsku patnju, ali i neminovnost i rešenost da se čovek otisne na poslednje putovanje, bez mnogo sentimentalnosti i patetike.

Neki Mrzelovi tekstov obrađuju socijalne i ratne motive, u čemu se može prepoznati ekspresionističko nasleđe. Ovo se najpre odnosi na jednu od autorovih najuspelijih kratkih priča *Kati*, u kojoj se pripoveda iz posebne, unutrašnje perspektive doživljenog govora siromašne junakinje Kati koja odlazi da služi u bogatu građansku kuću. Sećanja na detinjstvo povezana su sa Katinim gledanjem fotografija sa prve pričesti. Slično Cankarevoj Francki iz romana *Na klancu*, i Kati čezne za ljubavlju i lepotom , što posebno simbolizuje njena želja za lepim stvarima i estetskim doživljajem svoga okruženja. Sa prozora inženjerovoga stana Kati može da vidi ceo grad, a iza njega daleke planine prekrivene snegom. Nesrećna devojka, međutim, ima strašan strah od ljudi, od osećanje sagrašenja i krivice, što se postepeno pretvara u maniju proganjanja. Zato priča ima tragičan kraj – Kati izvršava samoubistvo, bacivši se s prozora, sasvim besmisleno i apsurdno, u trenutku kada poštar zazvoni na vrata da preda pismo.

U tekstovima *Granitni tlak*, 1932, *Jesen v kasarni* i *Arestant* iz 1932, Mrzel osuđuje rat, njegovu besmislenost i sudbinu ljudi koji su osuđeni na robiju. Lirska atmosfera posebno dolazi do izražaja u crtici *Jesen v kasarni*, koja je napisana u formi pisma vojnika voljenoj devojci. Ova izolacija još više potencira osećanje samoće i praznine, negirajući mogućnost bilo kakvog delovanja. Jedino što vojnike održava u životu jeste sećanje na parkove, na jesen i žuto lišće koje simbolizuje prolaznost, ali i postojanje tog prostora uspomena koji pripada samo čoveku i potvrđuje njegovo postojanje i identitet. Tekst *Pred poslednjim kantonom* (1931) ispoveda apstraktnu, ekspresionističku opšteljudsku ljubav, preko glasa koji je istrgnut iz "praznog svemira" da bi se ugasio onako kako se gasi fatamorgana.

Poslednja celina knjige pod nazivom *S ceste* predstavlja najslabiji deo Mrzelove zbirke. Ovde mahom preovlađuju socijalni motivi kojima pisac najčešće uspeva da podari simbolično značenje, pa stoga ostaje na nivou banalnih, mahom transparentnih scena, koje često dobijaju tendencioznu i deklarativnu poentu. To se prvenstveno odnosi na priče *Kanarčki*, *Pisma*,

*Koledarček, Prazniki, Matere, Vozni red, Dvojka, Luknje v čevljah, Pot na morje*. Izuzetak predstavlja tekst *Nagelj*, u kojem autor ističe pravo svakog pojedinca na svoju ličnu veru u ljubav i domovinu.

Još veći stepen subjektivizacije i lirizacije može se zapaziti u kratkoj prozi **Rudolfa Kresala** (1905–1975), koji za razliku od Mrzela, u aktuelnom periodu nije uspeo da objavi zbirku, već je to učinio 1940. godine, knjigom *Vejica španskog bezga*. Prema mišljenju međuratne, a i savremene književne kritike i istoriografije (F. Zadavec, H. Glušič), Kresalova proza sadrži izvesne autentične odlike ekspresionizma. Rudolf Kresal je intenzivno objavljivao u časopisu LZ, posebno u periodu od 1929. do 1933. godine.

Kod njega se uočava tendencija ka naglašenoj fragmentarizaciji prozne strukture, sklonost ka potpunoj relativizaciji i dekonstrukciji žanrovskih okvira crtice i kratke priče. Kresal modifikuje i iskustva pesme u prozi, i u tome se prvenstveno oslanja na dragoceno nasleđe Cankarevog lirskog proznog modela. Narativni subjekat pojavljuje se kao nosilac konstruktivnog principa teksta, a osnovno ishodište ogleda se u njegovoj ispovesti i introspekciji. Pritom, autor konstruiše asocijativni tekst koji je sastavljen od različitih segmenata objedinjenih lirskim refrenskim iskazima i aforističkim refleksijama. Kresalov subjekat tematizuje neke karakteristične ekspresionističke topose, kao što su samoća, praznina i teskoba, metaforičko putovanje u vlastitu unutrašnjost, spoznaja duše i granične egzistencijalne pozicije. Naglašena introvertiranost "ja" pripovedača rezultira stvaranjem nekakve forme *psihološke fantastike*, koja se očitava kroz sugestivnu sliku, fantazijskih snoviđenja, zamišljene dijaloge i solilokvije.

U tom smislu, Kresalova lirski proza *Zadnje poglavlje* (LZ 1929) pokazuje sve naznačene elemente. Autor odlazi na grob svoga prijatelja, sećajući se njegove daće, i sam pritisnut blizinom smrtne strave, tišine i napetosti iščekivanja. U tom trenutku, kod njega se javlja želja za večnim životom, jer mu se ovozemaljsko bivanje pričinjava kao bežanje od poslednjeg saznanja, istog onog osećanja koje je Cankar opisao u zbirci *Podobe iz sanj*. Na prijateljevom grobu, narativni subjekat spoznaje i vlastitu egzistencijalnu poziciju, koja je veoma bliska L. Mrzelu, ono isto osećanje besmisla, straha i neizvesnosti što ga prati na putovanju u večnost: "Putovanje još nije dokončano. Nikada neće dokončano biti. Nikada umreti neću, čini mi se. I koračam, penjem se, padam i ustajem krvavih kolena, krvavih ruku, ubijenog i izobličienog lica" (LZ 1929, br. 6, 330). Kresalov stil dobija naznake patetičnog, retoričnog govora u kome se često pojavljuju upitne zamenice "šta", "zašto" i "čemu", a prozne fragmente iznenada smenjuju stihovi:



"Živeo sam na grobu.

Živi mrtvac.

Živa senka smrti."

Očigledno je da Kresal slobodno koristi žanrovske konvencije poezije i proze, jer to zahteva unutarinja, poetička organizacija njegovih tekstova. Cilj autorovih traganja za samim sobom jeste u spoznaji odrešenja, u etičkom prosvetljenju, što Kresalovoj crtici daje nesumnjivi ekspresionistički karakter.

I sledeći, često citirani autorov tekst *Noć na postaji* (LZ 1930), takođe odlikuje fragmentarna narativna struktura. U ovoj crtici autor, slično Ludviku Mrzeli, tematizuje motiv železničke stanice i nesreće, povezujući ga s motivom usamljenog putnika na peronu. I ovde preovlađuje deskriptivni postupak, sugestija atmosfere hladnoće, opasnosti i mraka. Približavanje voza Kresal nagoveštava slikom belog svetla: "Iz belog svetla semafora gleda u staklene skretničareve oči svetla mrtvačka lobanja" (LZ 1930, br. 6, 331). Simbolikom boja Kresal, slično Kosovelu, sugerise posebne značenjske akcente, naročito između suprotnih emocionalnih stanja i procesa kakvi su npr. statika i dinamika. Takođe, groteskna slika mrtvačke lobanje koja iz voza gleda skretničara, aludira na Kosovelovu kratku priču pod nazivom *Popotnik*.

U istom godištu LZ, Rudolf Kresal je objavio kratku priču *Vejica španskega bezga*, u kojoj preovlađuje kinematografski stil i dnevnička, fragmentarna struktura teksta. Ovde autor obrađuje poznati ekspresionistički motiv ratnog zarobljenika, koji zajedni sa ostalima pokušava da organizuje bekstvo iz zatvora. U ovoj kratkoj priči uočava se autorova osuda rata, ističe se obezličavanje zarobljenika i njihovo svođenje na mehaničke funkcije. Jedino što im preostaje je neobuzdana nespupana čežnja za životom i slobodom, koja se ostvaruje samo na spekulativnom planu. Istoimena zbirka R. Kresala pojavila se tek 1940. godine, a ovaj isti motiv obradiće u epskoj, romanesknoj formi i P. Voranc (*Doberdob*, 1940).

Od autora koji su stvarali u prelaznom periodu između poznog ekspresionizma i novog realizma potrebno je pomenuti i **Bratka Krefta** (1905). Stil i narativni prosede njegovih crtica uglavnom odgovara prethodnom periodu formalnog ili eksperimentalnog ekspresionizma, pa po ovim odlikama Kreft nesumnjivo spada među poslednje sledbenike Podbevškovih nastojanja da se radikalizuje prozni izraz. U tom svetlu treba tumačiti i Kreftovo pojavljivanje u Delakovom časopisu *Tank* 1927. godine. Odmah na početku može se konstatovati da Kreftova kratka proza pokazuje znatno više inovativnosti na jezičkom i

narativnom planu nego što je to slučaj s autorovim romanom *Človek mrtvaških lobanj* iz 1928. godine.

U crtici *Klavir v baraki* (LZ 1927), Kreft pribegava deskriptivnom postupku u obradi cankarevskog motiva bolesne devojke koja čezne za ljubavlju i životom. Njenu čežnju simbolizuje zvuk klavira, a tekst mestimično prelazi u simultano nizanje imenica "Pozdrav. Trpljenje. Čežnja". Kinematografski, simultani stil postaje glavno stilsko obeležje sledećih Kreftovih tekstova, među kojima treba pomenuti *Vlak* (povest z medigro) iz 1928. i *Tempo...tempo* iz 1930. godine. U prvoj crtici autor montira mozaičnu sliku putovanja vozom, nekolicke scene razgovora između putnika, čime sugeriše moguće emocionalne odnose među likovima. Kreft ovako počinje svoj tekst: "Veče. Električna svetla. Vagoni. Lokomotive. Ljudi. - Voz pred odlaskom. Lokomotiva diše, diše napeto, kao da već dugo čeka na odlazak" (LZ 1928, br. 4, 229). Kreftov postupak otkriva redukciju na pojedine sintagme kojima se postiže iluzija statičnosti, fiksiranje određenog trenutka, raspoloženja i konfuznog odnosa među putnicima. Jedan od njih izvršava samoubistvo, između jednog para rađa se ljubav, itd.

Još veći stepen formalnog lomljenja prozne strukture može se zapaziti u tekstu *Tempo...tempo*. Kinematografski stil ovde se svodi na iskaze, na aforističke, ironične komentare, odnosno kolažni postupak kakav primenjuje S. Kosovel u svojoj zbirci *Integrali*. Činjenica, dokumenat, izveštaj i novinski članak javljaju se u funkciji avangardnog oneobičavanja ove nesvakidašnje prozne strukture koja se žanrovski teško može definisati. Kinematografska montaža je u skladu sa samim naslovom teksta, čime se postiže brza i dinamična izmena iskaza i slika. Pogledajmo kako to izgleda na jednom odlomku iz Kreftovog teksta:

"Tempo.

Tempo.

U Indiji krvave bitke.

Gandi interniran.

Kriza u industriji

Tempo....Tempo.....Tempo.....

U mrtvačnici u Begunjama leži mrtvac. Samo je on miran i ne pomera se."

Iz ovog fragmenta može se uočiti u čemu je suština Kreftova avangardnog, ekspresionističkog postupka. Pojedine činjenice plasiraju se asocijativnom, alogičnom tehnikom, čime se postiže kaleidoskopski pogled na svet i njegove događaje. Princip dinamike oličen je čestim ponavljanjem reči "tempo", sugerišući stalnu promenu realnosti i njenih delova. Dnevni događaji se prezentuju čitaocu kao "faktografska istina", da bi u

završnoj rečenici autor ukazao na tragičnu nepromenljivost ljudske sudbine, na smrt kao jedinu njegovu izvesnost.

Posebno mesto u periodu novog realizma zauzima lirsko–asocijativna proza **Edvarda Kocbeka** (1904–1984) objavljena u časopisu *Dom in svet*. To su tekstovi *Luči na severu* (1932) i *Krogi navznoter* (1934). Prvi tekst je žanrovski teško odrediti jer predstavlja montažu različitih putopisnih i dnevničkih zapisa asocijativnog karaktera. Po svojoj fragmentarno–mozaičkoj strukturi, naglašenom esejizmu i stilskoj pregnantnosti, ova Kocbekova proza umnogome podseća na Rilkeov roman *Zapisi Maltea Lauridsa Brigea*, ujedno nastavljajući tradiciju intelektualno–analitičkog romana Izidora Cankara *S poti*.

Ovaj prvi tekst karakterizuje odsustvo svake fabulativne povezanosti, pa se kao jedini integrativni princip pojavljuje tema putovanja kroz severnoevropske gradove, dakle promena prostora i mesta. To omogućava Kocbekovom naratoru u prvom licu da svoje utiske, opservacije i komentare koncentriše oko tačke subjektivnog proticanja vremena, što rezultira izvesnom disocijacijom, odnosno disperzijom čvršćeg narativnog uporišta. Fragmente svoga teksta Kocbek označava metaforičkim nazivima koji upućuju na pojedine simbolične detalje, kao što su npr. doba dana, mesto u kojem se narator nalazi, njegovo raspoloženje, emocionalno stanje, temu dijaloga, trenutne asocijacije. Tako, na primer, srećemo sledeće podnaslove: "U vozu, Nordijski snovi, Ujutru u postelji, U bivšem kraljevskom parku, Plesač, Poseta, Nešto me plaši, Fontana šumi, Drvo, Svetlo iz središta, Vigilija, Približavanje". Pretežno deskriptivni postupak Kocbekove proze ukazuje na njenu povezanost sa iskustvima autorove poezije, naročito sa zbirkom *Zemlja* (1934) gde se zapažaju analogni stilski postupci, srodni motivi i filozofsko–idejna ishodišta.

Za razliku od često eruptivnog i retoričnog ekspresionističkog stila, prvi deo teksta *Luči na severu* odlikuje miran, uravnotežen ritam, analitičan, pa ipak izrazito metaforičan jezik, kakav se sreće npr. u prozi Gotfrida Bena. Pripovedački subjekt promišlja vlastitu egzistencijalnu poziciju, ali iz bitno drugačije perspektive nego ekspresionisti. Spoznaja se ogleda u činjenici koju su zagovarali predstavnici novog ili metafizičkog realizma - da su sve stvari nekako povezane, dok je ime samo maska za predmete, samo relativna, nikada fiksirana oznaka njihove suštine. Kocbek sugerise svest o tome da je čovek i pojedinac samo deo te celine koja je nepovratno izgubljena, pa mu stoga preostaje samo neutoljiva žudnja. Zbog toga, autor poseže za nekakvom fenomenologijom predmeta i njihove "duševnosti", tragajući za biti stvari: "Još sasvim malo se oznaka drži stvari koju označava. Nije više ime, zapravo je još samo oznaka, egoistično posezanje u rast i umiranje stvari. Ko se zaista zamisli nad

čudesnom mešavinom koju nazivamo hlebom ? Ko se seća stvarne zemlje kiše, zvezda i gline? Neki predmeti nisu sami prestajali da postoje Grče se u prizemnosti i čekaju dan koji će ih pozvati ” ( DS 1932, br. 3, 93). Slično postmodernističkim piscima, Kocbek prvi put progovara o prevlasti označitelja nad označenim, o stalnoj zameni imena stvari i njihovog smisla.

Ekspresionisti su težili spoznaji suštine pojave koju su projektovali kroz vlastitu duševnu strukturu, kroz subjektivnu viziju univerzalnih principa poretka. Autori novog realizma i egzistencijalizma svesni su čovekove isključenosti iz celine i njegove nemoći u odnosu na red stvari, što je oprečno Kocbekovom poimanju sveta u zbirci *Zemlja*. Imena stvari samo su zamena za nesaznatljivo, pa suština i nije važna, jer je zapretana i skrivena ispod lanaca različitih označitelja. Ono što ispunjava naratora nije više nekakva težnja za smislom, istinom i celovitošću bivanja, već tupa, gotovo hladna ravnodušnost i svest o praznini, dezintegraciji i besmislu: ”Podlegao sam nečemu, a ipak sam ogromno telo. Ne vem da li visim ili stojim. Sve je crna raskoš, isticanje iz oblika. Moja samoća me zbunjuje. Nešto gluho sam. Nešto šuplje. I već nekoliko dana mi leži glava na knjizi , gde su zapisane Remboove reči: La vraie vie est absente. Nous ne sommes pas au monde ” (DS 1932, 96). Stoga autor priziva idealne slike ”juga”, Mediterana i Nila, iste one prostore za kojima čeznu Ben ili Crnjanski. Stapanje i identifikacija s prirodom, sa zemljom i mitskim kosmičkim silama jesu izraz zrelosti i punoće bivanja, potraga za tim ”odsutnim životom”: ” Oko čaplje na Nilu. Bademovo drvo u cvetu. Žene na studencu. Kristal u cvetnoj čaši zreloga ploda” (95).

Za razliku od ovog distanciranog, mirnog stila, u drugom delu Kocbekovog teksta preovlađuje simultani, ekspresionistički način montiranja kadrova i opservacija iz velegradskog života. Autor suprotstavlja dve kategorije – statičnost i harmoničnost zemlje, i dinamiku, živost evropskih gradova, u kojima dominira haotična sinteza različitih elemenata, kulture i individualnih sudbina. Upravo ovakav doživljaj gradske sredine karakterističan je za ekspresionističkog pisca. Forme, zvuci i boje vrte se u beskonačnom krugu, čiji je osnovni princip dinamična izmena prostora, perspektive i značenja: ”Gradsko društvo se iz socijalnog kolektiva preobrazila u individualističku koegzistenciju ljudi...I tada postaneš svestan kako posvuda živi i napreduje rastapanje dosadašnjih formi, zvuci se vrte u međusobnom vakumu, boje se grče, brzine izjednačuju sa statičnošću. Film briše granice vremena i prostora, a pozorište granice između stvarnosti i privida” (DS 1932, br. 4, 176).

Haotičnim civilizacijskim promenama Kocbek suprotstavlja utapanje među predmete, disanje sa prirodom, kao i asocijativno, palimpsestno prizivanje starih vremena, minulih pojava i ljudi. On svuda zapaža laganu, nežnu, gotovo zakonomernu promenu, koja se odvija

mimo ili nasuprot eruptivnom raspadu sveta. Kocbek ponovo uspostavlja izgublenu vezu između čovek i stvari, uzdižući tajnu sveta kao vrhovno načelo: "Zemlja je naša, a mi smo njeni. Njena lepota je teška od tajne čoveka, neznanca" (DS 1932, br. 4, 170).

Tekst *Krogi navznoter* (Unutrašnji krugovi) ima nešto zaokruženiju strukturu nego prethodni, ali su tematsko–motivska ishodišta i stilske odlike veoma slični. I ovde je reč o elementima putopisa koji se prepliću sa meditacijama, dijaloškim scenama, poetskim opisima morskog ambijenta i atmosfere malog, primorskog gradića. Narativna pozicija u prvom licu kombinuje se s objektivizovanim, gotovo neutralnim opisom života stanovnika malog grada, sa piščevim komentarima, asocijacijama i sećanjima. U ovoj prozi naročito dolazi do izražaja simbolizacija prirodnog ambijenta mora, neba, planina, vetra, sunca, drveća i kuća. Autora iznova obuzima neka vrsta fascinacije predmetima čiju duševnu srž rekonstruiše kroz sećanje na minule događaje, ljude i prostore koji ih ispunjavaju. Ritam ovakvih opisa je izrazito lirski, na momente prelazi u himnično–pohvalni ton, kakav se može uočiti u pesničkoj zbirci *Zemlja*. Evo jednog takvog primera: "Neka moja devojka bude neprestano skrivena, neka to bude njena raskoš, njen čar, njena neizrazna veličina. Neka bude medijum, neka stoji kao posrednica između mene i uzvišenog. Neka bude neznanje koje pravilno živi, neka korača u tom svetu i neka ga nikada do kraja ne razume" (DS 1934, br.1, 418).

Iz ovog citata jasno se može zapaziti Kocbekov postupak koji je veoma sličan pesmi u prozi. Anaforska ponavljanja se nižu uzastopno, a motiv devojke je određen međusobno suprotnim slikama i poređenjima. U daljem toku teksta pesnik je s jedne strane vidi kao snažnu životinju, a s druge strane kao prestrašenu tuđinku i kao verno dete, ujedno neobuzdanu, divlju i blagu, ali i devičanski smirenu. I tako se pesnikova draga ukazuje kao deo neba, prirode i svetlosti, deo onoga u sebi zaokruženog bića, koje zrači iz svih stvari, ostavljajući za sobom tragove bivanja: "Sve je veliko, ali skladno međusobno uravnoteženo, a ipak neprestano izaziva i mir i nemir. Imam nebeski osećaj koji vrtoglavo obuhvata zaokruženi prostor, imam osećanje svekolike zračnosti koja miriše na čoveka, sile, žilavo drveće i vetar..." (417).

Ova "nepodnošljiva lakoća postojanja" kod Kocbeka podrazumeva osećaj ispunjenosti, uprkos suprotnim principima mira i nemira. Egzistencijalnu podvojenost koju bolno doživljavaju ekspresionisti, u Kocbekovim tekstovima zamenjuje poimanje nevidljive ravnotež, a ona se ne može racionalno spoznati, već samo intuitivno naslutiti. Otud i gotovo ekstatično, opijeno prizivanje kosmičkih sila i pretapanje, prožimanje subjekta s oduhovljenom materijom, sa dušom predmeta.

Upravo u tom kontekstu neophodno je pomenuti i izvrsnu kratku priču međuratnog publiciste i kritičara **Silvestera Škerla** (1903–1974) *Prazna hiša* (Prazna kuća) koja je objavljena u DS 1931. godine. Dok Kocbek oseća zadovoljstvo i sreću u bivanju sa stvarima, Škerl sugerše jednu sasvim drugačiju poziciju svoga junaka/naratora. Pošto je svaki smisljeni poredak nepovratno izgubljen, narator zapaža samo besmisleno bitisanje čoveka među predmetima, a one su same sebi dovoljne, svaka je svoj gospodar. Simbolika "prazne kući" odnosi se, zapravo, na samoga junaka, koji kaže: "Bio sam nem i gluv i svoj kao prazna kuća". U trenutku kada se pogleda u ogledalo, Škerlov junak ne vidi ekspresionističkog, grotesknog dvojnika ili nepoznati lik, već se usredsređuje na percepciju samoga stakla, na njegovu supstancijalnost i osobenost. Ona se, pak, ogleda u spoznaji praznine i ništavila. Sledeći opis fenomenološke redukcije predmeta jedan je od najuspelijih u slovenčkoj ekspresionističkoj prozi: "Staklo - u njega se zagledam. Neobično je napravljeno. Kroz sebe u unutrašnjost propušta sve što je spolja, i sve što je unutra, propušta spolja. Kao da je sve to stvarno. Tako potpuno u odricanju, predano i svemu izloženo, tako silno ponizno, da samo u sebi nestane - najpotpuniji izraz ništavila, koje je opipiljivo, koje vrši svoj zadatak s nekom junačkom i nesebičnom hrabrošću, kao ptica koja uveče leti, i još više, jer se izbriše iz sveta grubih i vidljivih pojava" (DS 1931, br. 8, 354). Glavni junak oseća stoga strah pred samim sobom, slično Grumovim junacima. Zbog toga, on tumara iz sobe u sobu, a stvari ga podsećaju na pojedine događaje iz života, ali bez zlatne aure i mitske idiličnosti i harmonije kao kod Kocbeka. Škerl, naprotiv, sugerše osećaj one nevidljive, a ipak tako prisutne strave, koja je samo maska i oznaka za prazninu, teskobu i nebiće.

Poslednji autor kojeg je potrebno predstaviti u kontekstu crtice i kratke priče jeste **Vladimir Bartol** (1903–1967), čija se zbirka *Al Araf* pojavila 1935, sasvim na izmaku ekspresionističkih tendencija u slovenačkoj literaturi, i posebno prozi. Bartol je javio u LZ 1927. godine kratkom, ironično–paraboličnom pričom *Ljubezen velikega Kana*, da bi u periodu do 1934. godine u istom časopisu, kao i u *Modroj ptici* objavljivao svoje tekstove od kojih su neki uključeni u pomenutu zbirku. Pozicija Vladimira Bartola u okviru slovenačke moderne i osobito međuratne literature sasvim je specifična, jer ovaj autor deklarativno nije pripadao nijednom književnom pokretu. Bartolovu prozu je zato stilski i idejno teško odrediti, pa ga ne treba bez rezerve svrstavati u ekspresionističke autore. Mada se u njegovim tekstovima može jasno uočiti ekspresionističko poetičko, strukturno i tematsko nasleđe, Bartolova proza se pre dâ označiti kao modernistička, kao legitimni začetnik slovenačke (post) moderne proze, shvaćene u savremenom smislu reči. Ovo važi kako za njegovu obimnu

proznu zbirku *Al Araf*, koju je autro označio kao " zbirku literarnih sastava", tako i za fantastično–groteskni roman *Alamut* iz 1938. godine, a on potpuno odstupa od važećeg poetičkog kanona socijalnog realizma. Uz roman Izidora Cankara *S poti* i Kozakovu *Celicu*, Bartolov roman predstavlja aktuelno masleđe modernog romanesknog izraza za potonju, savremenu slovenačku prozu.

Ukupno dvadeset šest tekstova Bartolove prozne zbirke, čiji naslov simbolizuje sveto islamsko brdo Al Araf, koje se pojavljuje u *Kuraniu*, raspoređeni su u pet tematskih celina sa sledećim nazivima: " Čovek protiv sudbine, Demon i Eros, Priče oko doktora Juga i doktora Krassowitza, Lirski intermezzo i Sudbina protiv čoveka". Autor koristi različite kratke narativne žanrove kao što su crtica, kratka priča i novela. Osnovni pripovedački postupak u većini tekstova je deskripcija, odnosno intelektualno–analitički dijalog, kao i monološka refleksija. Svi ovi oblici stoje u funkciji obrazlaganja pojedinih ideja, učenja, filozofskih ili psihoanalitičkih doktrina, a manje služe psihološkom produblivanju, odnosno individualizaciji pojedinih likova. Većina tekstova se pripoveda u "Ich" formi, pri čemu je narator obavezno jedan od aktivnih učesnika u raspravi, ili aktivni slušalac koji svojim komentarima i opaskama utiče na artikulaciju pojedinih ideja.

Fabula je redukovana na scene pojedinačnih susreta koji predstavljaju povod za razgovor između naratora i junaka, odnosno za otpočinjanje debate o određenim filozofskim ili psihološkim problemima. Tematski i vremenski okvir zbirke su Pariz i Ljubljana tridesetih godina, biografije intelektualno–boemskog sloja ljudi različitih nacionalnosti i profesija, emigranata i avanturista. Mesta na kojima se oni okupljaju su brojne kafane, bistroi, hotelske sobe, knjižare i antikvarijati, najčešće prilikom slučajnih susreta ili za vreme šetnje parkom. Najčešće teme razgovora su sukob razumskog, racionalnog principa u čoveku i njegove afektivne, iracionalne, tamne strane, koja umnogome određuje ljudsko ponašanje. Ovde najviše dolazi do izražaja Bartolovo zanimanje za psihoanalizu i njegova stručna kritika raznih mehanizama racionalizacije kojima čovek pribegava da bi se zaštitio od pogubnog dejstva emocija i strasti.

U tom smislu, jedna od najprisutnijih tema kod Bartolovih intelektualaca je erotika, posebno odnos muškarca prema ovom fenomenu. U tretiranju erotike, Bartolovi junaci otkrivaju već naglašeno ekspresionističko shvatanje ljubavi, po kome ovo osećanje predstavlja pogubnu, demonsku strast i nekontrolisanu silu koja uništava muškarčevu slobodu i njegov ego. U kratkim pričama *Ljubezen Sergeja Mihajloviča*, *Posebnost satirika Hmeljakova*, *Črni vrag*, *Samo kratek račun*, ljubav prema ženi doživljava se kao atak na mušku čast, kao "skandal nad čovečanstvom". U monologu Sergeja Mihajloviča dolazi do

izražaja Ničeovo poimanje odnosa između polova, koji je aprioristički, jednostran i konzervativan. Ovde se žena razumeva kao ropsko biće, kome je priroda naprosto dodelila podređenu ulogu u odnosu na muškarca. Dok je u čoveku oličen princip slobode i duhovnosti, žena oličava materijalni, zemaljski princip, zavisan od tela, a samim tim predstavlja neslobodno biće niže vrednosti. U tekstu *Črni vrug* autor ide još dalje, svodeći ženu na puko oruđe reprodukcije čiji je jedini cilj da rodi dete. U tom smislu, muškarac i žena su dva suprotna pola, odnosno naličje onoga drugoga: "Što je kod nje telesno, kod njega je duhovno" (1935, 86).

Međutim, Bartol se ne zadržava samo na ovakvim shvatanjima Erosa, već nastoji da pruži kompleksniju analizu ovoga, sa stanovišta Frojdove psihoanalize, ključnog fenomena ljudskog života. U katkoj priči *Samo kratek račun*, Bartolov junak Janez Boštjančič govori o dva tipa erotike. Jedan je oličen u univerzalnoj čovekovojoj ljubavi prema svemu lepom, dakle odnosi se na estetsko osećanje. Drugi tip erotike podrazumeva onaj elementarni ljudski instinkt prema suprotnom polu, dakle ljudsku seksualnost čiji je cilj harmonično stapanje muškog i ženskog principa. Pozivajući se na Platonovu *Gozbu*, doktor Boštjančič zastupa ideje o polovima kao delovima raspolučene celine, koje neprestano čeznu za stapanjem u prvobitno stanje: "Ono osećanje, koje počiva u svesti da su muškarci, isto kao i žena, svaki za sebe necelovita bića koja zahtevaju dopunu." ((1935, 90–91).

Pored analitičko–intelektualnog postupka, Bartol koristi i neke tehnike, koje su karakteristične za deskriptivnu crticu, odnosno pesmi u prozi. Ovo najviše dolazi do izražaja u dvema crticama iz odeljka "Liričen intermezzo", u *Deželi žalosti* i *Čudnom znamenju*. Autor je ovde demonstrirao smisao za oblikovanje lirske atmosfere i fantastičnog diskursa, koji se posebno može uočiti u tekstovima u kojim dominira tematizacija snova.

*Dežela žalosti* je parabolična crtica o večitoj borbi između razuma i emocija. Osećanje samoće, teskobe i dosade ispunjavaju naratora dok šeta "zemljom tuge", koja simbolizuje njegovo ambivalentno i dramatično duševno stanje. Autor u ljudskom razumu vidi izvor sveg zla: "Tada sam u svom očaju prizvao u pomoć oca sveg ljudskog zla i sve veličine čovekove, kralja demona - razum. Sedeo je na prestolu odeven u purpurni plašt, ispreden od misli, i pred njegovom jarkom, zaslepljujućom svetlošću tuga je odpuzala pravo u poslednje deliće moga srca. Tamo je mogla da opstane." (1938, 191–192). Iz navedenog citata uočava se dvostuki Bartolov odnos prema kategoriji ljudskog razuma. On, naime, može imati i destruktivnu i konstruktivnu funkciju za čoveka - može biti izvor njegovog zadovoljstva i kreativnosti, ali i sila koja ga sputava i blokira, uništavajući tako njegov primarni, vitalni nagon prema svetu.



U crtici *Čudno znamenje*, autor obrađuje temu sna, prezentujući čitaocu njegov sadržaj. Dok se vozi, putnik snatri o tome kako je umro, stvarajući privid dvostrukog toka svesti – onog empirijskog, budnog i - onog onostranog zova, koji mu postavlja pitanja i nudi odgovore.

Ovaj motiv najpotpunije je tematizovan u fragmentarnoj kratkoj priči *Deklica s košaro*, u kojoj Bartol daje psihoanalitičko tumačenje fenomena snova. Narator u prvom licu iznosi svoj san o devojci s korpicom jabuka koja mu nudi voće. Autor konstatuje da devojku nikada ranije nije video, osim u snu, ali bi je na "javi" sigurno prepoznao. Pripovedač poseže za racionalnom analizom simbolike snova, pokušavajući da odgonetne smisao svakog pojedinačnog elementa sna. Tako dolazi do zaključka da se "u snovima čovek kreće u drugim dimenzijama", pa je san čovekova suštinska realnost. U tom smislu, autor se nadovezuje na simbolističku, Emersonovu teoriju snova, po kojoj nam nije izvesno "da nismo mi ono što jesmo, zajedno s našim okruženjem i s čitavom vasionom samo smo senke u snovima nekoga koji spava...Sadržajnija je njegova fantazija nego naša, logičnija i strašnija" (1935, 200).

Na taj način, Bartol dolazi i do postupka fenomenološke redukcije, što je takođe prisutno kod ekspresionista. Između subjektivističke, solipsističke slike sveta i njene objektivne zasnovanosti, Bartol se opredeljuje za konstrukciju entiteta u ljudskoj svesti, što je posebno prisutno u grotesknoj crtici *Lutke*. Autor pritom primenjuje tehniku apstrakcije, odnosno izdvaja neke suštinske osobenosti predmeta o kojem govori. U slučaju plavokosog mladića iz pomenute crtice, Bartol ističe da je "njegovo lice bio oštro prošaran pegama koje sam pažljivom analizom razložio na elemente crvene, zelene i žute boje koje se prelivaju jedna u drugu" (1935, 219). Ujedno, pisac koristi i metaforu sveta kao ogromne pozornice, po kojoj umesto ljudi plešu male lutke, kao po diktatu nekakvog lutkara koji određuje i upravlja njihovim bizarnim pokretima.

Motiv ratne katastrofe pojavljuje se u crtici *Duh vojne* (1932). Na primeru vesti o sukobu između Japana i Mandžurije, Bartol ukazuje na apokaliptične dimenzije rata i na nemoć pojedinca pred njegovom razornom silom: "smrt pleše u divovskim lukovima preko ratišta svoj dijabolični tango" (1935,206). Svest o apokalipsi i "plesu smrti" izaziva u naratoru strah i bolesni nemir, pa se oseća kao životinja koja unapred sluti zemljotres ili erupciju. Zbog toga, Bartol svoj spis doživljava "kao nejasan izraz slutnje udaljene katastrofe".

U formalnom narativnom pogledu, crtica i kratka priča pokazuju znatan stepen fleksibilnosti, odnosno adaptacije u skladu sa poetičkim zahtevima ekspresionizma. To se u prvom redu odnosi na njenu povezanost sa pesmom u prozi čija iskustva koriste Bevk,

Podvevšek, Kosovel, Grum, Mrzel, Kocbek. U isto vreme, struktura kratke priče pokazuje tendenciju ka razvijanju novelističkog sižea, npr. kod Majcna, Bevka, Magajne, Gruma, Mrzela ili Bartola. Najuspešniji predstavnici ovih kratkih proznih vrsta su France Bevk, Slavko Grum i Ludvik Mrzel, dok crtice Vladimira Bartola ukazuju na postojanost ekspresionističkog proznog modela i u periodu novog realizma, pripremajući tako prostor za konačnu modernizaciju proznog izraza. U fazi razvijenog i poznog realizma artikuliše se, najzad i novela, o čemu će biti reči u sledećem poglavlju.

### 3. *Novela*

O strukturalnim odlikama novele govorili smo u uvodnom poglavlju koje se odnosi na opštu poetiku kratkih proznih vrsta. Istaknuto je da ekspresionistička novela pokazuje srodnosti s modernom novelom u celini, a to se pre svega ogleda u žanrovskom približavanju između ove vrste i kratke priče. Bez obzira što su nemački autori radije i gotovo bez izuzetka koristili termin "Novelle", izvesno je da se o nekim njihovim tekstovima može govoriti i kao o kratkim pričama. Pošto u modernim proznim tekstovima dolazi do maksimalne ekonomije narativnog materijala i do sažimanja fabulativnih tokova, epizoda i širih karakterizacija likova, novela se u ovim tačkama u znatnoj meri približava kratkoj priči. To je naročito uočljivo u onim tekstovima koji su napisani u "Ich" formi pripovedanja, dok je pojavljivanje naracije u trećem licu očigledan znak da je reč o klasičnoj novelističkoj strukturi teksta.

Pored toga, postupci "ekspanzije i intenziteta", t.j. istovremeno razvijanje i sažimanje narativne građe ukazuje na dve specifične tendencije u izgradnji novelističkog sižea. Tematski paralelizmi, simbolička anticipacija pojedinih motiva i motivskih nizova i veći stepen sugerisanja, predočavanja priče, takođe približavaju novelu i kratku priču. Predstavnici ovoga žanra u slovenačkoj književnosti kreću se između dva pola, dve mogućnosti novelističkog tipa. Jedan od njih je bliži tradicionalnoj novelističkoj strukturi (npr. Kozak, Pregelj i Jarc), dok drugi naginje modernijem, žanrovski neodređenom tipu teksta (Kozak, Pregelj, Bartol). Takođe se može konstatovati da se novele pojedinih autora morfološki i kvantitativno približavaju pripoveci, pa čak i zamecima romaneskne strukture (Kozak, Pregelj, Jarc).

Ovo se sa sigurnošću može ustvrditi za dve novele **Juša Kozaka** *Tehtnicu* (LZ 1922) i *Dotu* (LZ 1923). Obe novele svojim obimom od preko pedeset stranica, širinom zapleta i uvođenjem brojnih epizoda otvaraju mogućnost da se tumače i kao pripovetke. Ovo pogotovo

važi za *Tehnicu*, koju je sam autor u podnaslovu odredio kao "povest". Kozak ovde koristi auktorijalnu poziciju pripovedanja, naraturalističko–realistički tip motivacije i pruću zasnovanu na porodičnoj drami fabrikanta Žakelja i njegove žene Line. Pored njih, u tekstu se pojavljuju i sporedni likovi kao nosioci pojedinih epizoda, koje su značajne za razvoj novelističke strukture. To je Žakljev protivnik, inženjer Škrinjar, Linin ljubavnik Brajda, zatim brojni radnici koji se suprotstavljaju okrutnom fabrikantu, itd.

Sušтина zapleta ogleda se u psihološkom konfliktu između Žaklja i Line, pošto je on do svoga imetka došao zahvaljujući beskrupuloznoj pljački što ga unekoliko približava Cankarevom Kantoru. Ta izražena volja za moć kod njega nije ništa drugo nego posledica naslednog opterećenja i krivice. Nezadovoljna svojim životom, Line se okreće Milanu Brajdu, kome otkriva da je Žakelj bio najpre ljubavnik njene majke, a da su nju, da bi potom izbegli skandal, prodali njenom mužu za novac. Lina je prikazana kao demonična žena koja istovremeno obožava i uništava muškarce, pa se u ovoj apokaliptičnoj dimenziji erotike otkriva i nasleđe proze. Z. Kveder–Demetrović i A. Kraighera, što su prihvatili i ekspresionisti, a kasnije i pojedini autori međuratne i savremene literature, npr. Ivan Potrč.

Drugi značajan element realističko–naturalističke tradicije ogleda se u isticanju klasnog sukoba između radnika i kapitalista u Žakljevoj fabrici. Štrajk radnika prikazan je hiperbolično i gotovo vizionarski, kao trenutak otkrovenja, dolazak istine i objave "Besede". U velikom požaru koji potom izvija u fabrici, strada jedan od organizatora štrajka, Janez, zatim gine i sam Žakelj, a Brajda biva ranjen. Međutim, posle svega, nema ni pobednika i pobeđenih. Kozak mnogo više naglašava idejnu fatalističku dimenziju događaja i razorne duševne posledice sa kojima se susreće na kraju sama Lina, napuštena i usamljena. Sunce, koje stoji na nebu u znaku vage, nemilosrdno ukazuje na večnu istinu ljudskog života i smrti: "U ravnoteženi su ispočetka smrt i život i tajna tvoje slike izliva na zemlju svoje večno Biti".

U *Doti* autor takođe opisuje životne sudbine dve kćeri stare Gornikovke, Marte i Ane. Ovde još u većem stepenu Kozak ističe apokaliptičnu dimenziju i snagu ženske strasti, i njenog seksualnog nagona koji je vodi u propast. Posle neuspelog braka sa Krištofom, Marta se zaljubljuje u Damjana koji takođe postepeno počinje da gubi interesovanje za nju. Ona mu rađa dete, a Ana postraje njegova ljubavnica. Pretežno naturalistička motivacija ove Kozakove novele intenzivira se posebnim naglašavanjem strasti u Martinom i Aninom životu, ali i u sudbini ostalih likova, posebno Damjana i trgovca Zamide. Njemu se na kraju podaje i sama Ana koja na taj način "otkupljuje" izgubljeno majčino imanje. Kao znak upozorenja pojavljuje se i smrtna bolest Martinog sina, koja tada shvati da je bila žrtva vlastite iracionalne strasti, neobuzdane želje za ljubavlju i toplinom. Ona se, stoga, posvećuje

samo sinu i to joj omogućava da prebrodi tešku duševnu krizu posle razlaza sa Damjanom. Kraj novele je vizionarski i fantastičan – pojavljuje se duh stare Gornikovke, otvaraju se grobovi i mrtvi opominju žive da ne sagore u pogubnim nagonima: "Marta je umrla u ljubavi kao hleb. Ana je umrla u bogatstvu kao kuća. I Dušan je plod...Ustani!"

Dok za pomenute tekstove, kao i za pripovetke *Beli macesen* (1926) i *Lectov grad* (1929), Kozak koristi termine "povest", odnosno "propivost", u podnaslovu njegove zbirke kratke proze *Maske* (1940) prvi put se pojavljuje žanrovska odrednica "novele". Prethodni termini "povest" i "pripovest" očigledno ukazuju na piščevu vezu sa nasleđem starije, tradicionalne, pretežno romantičarsko–realističke prozne tradicije u slovenačkoj književnosti. Obe vrste, pored svoje obimnosti u odnosu na novelu, nose i nekakve specifične morfološke karakteristike koje ih razlikuju od pomenute kratke prozne vrste.

U oba slučaja reč je o tekstovima u kojima dominira istorijska ili ljubavna tematika, s tim što je "povest" u većoj meri vezana za model usmenog pripovedanja, pa u tom smislu može imati i okvirnu priču s auktorijalnim naratorom. Oba žanra mogu da sadrže i veći ili manji broj epizoda, odnosno fabulativnih zapleta, koji se vezuju za pojedine likove (npr. različite sudbine Marte i Ane, kompleksnost odnosa među likovima u *Tehnici*).

S druge strane, Kozak u ove tradicionalne prozne vrste unosi i elemente novelističkog sižea, prevashodno na tematsko–motivskom planu, što se ogleda u izboru tema iz savremenog života, aktuelnih društvenih problema, itd. Poseban vid približavanja novelističkoj strukturi teksta može se zapaziti u autorovom fokusiranju pojedinih, osobito ženskih likova, u interesovanju za njihov iracionalni, nagonski deo ličnosti. Na stilskom planu, Kozak takođe primenjuje pojedine odlike ekspresionističkog oneobičavanja atmosfere, alegorizacije, konematografski i simultani stil, hiperbolično isticanje pojedinih motiva i retorski govor.

Međutim, u piščevim "maskama" preovlađuje jedan sasvim nov, rekli bismo moderni koncept ne samo oblikovanja proznih žanrova, već i samog Kozakovog poimanja kratkih proznih vrsta. Kako je već istaknuto, autor je u svojoj knjizi *Blodnje* ukazao na suštinu ovoga pitanja, pokušavši da odgovori na to šta podrazumeva termin "maske". Iza metaforičkog naslova krije se, zapravo, Kozakova tematizacija egzistencijalnih kategorija života i smrti, što je prelomljeno kroz prizmu "posmrtnih maske", odnosno sećanja na umrle ličnosti. Kozak je u ovim tekstovima, u nejadnako meri, primenio neke postupke koji su specifični za strukturu ekspresionističkog proznog teksta. Neke od njih autor je već ostvario u svom esejističko–asocijativnom romanu *Celica* iz 1932. godine. Pripovedanje u "ja" formi pojavljuje se ovde, baš kao i u zbirci *Maske*, kao medijum prelamanja i kombinovanja različitih narativnih segmenata. Postupak montaže obuhvata dnevničke beleške, asocijacije i sećanja, snove,

unutrašnji monolog i solilokvij, dijalog koji počiva na konfrontaciji ideja, esejističko promišljanje kulture, politike, nacionalnih i egzistencijalnih pitanja, itd.

Razvijanje fabule, narativni diskontinuitet i osvetljavanje predmeta iz perspektive "doživljajnog ja" približava pojedine Kozakove "maske" i kratkoj priči. Posebno se može uočiti isticanje idejne, intelektualne dimenzije pripovedanja, kao i težnja za promišljanjem pojedinih ljudskih i kulturnih fenomena. U tekstu *Očetova maska*, autor obradjuje motiv odlaska na očev grob, primenjujući slobodni, asocijativni postupak u razmišljanju o smrti, a ona, ko i za Gruma predstavlja apsolutnu negaciju života, nebiće, prazninu i potpunu destrukciju. U noveli *Georgesova maska* Kozak primenjuje složeniji narativni postupak. U poglavlju "Ovozemaljska", Kozak uvodi fantastički diskurs – autor prikazuje imaginarno putovanje naratora i Žoržovog duha, koje naliči na putovanje po Danteovom *Paklu*. Ovakav postupak omogućava Kozaku da efektno izloži kritiku "ovozemaljskog sveta" i njegovih poroka, laži, korupcije, socijalne bede, ljudske pohlepe i pokvarenosti. Fantastično–groteskna dimenzija Kozakove novele ima za cilj posrednu osudu, razobličavanje i žigosanje pojava u građanskom društvu, što je upravo i ekspresionistička stilska odlika.

Najzanimljiviji primer ovakve narativne tehnike predstavlja novela *Plinska maska*, koju je autor napisao kasnije nego ostale tekstove iz zbirke, dakle 1939. godine, i među poslednjima je u nju uvrstio. Čitav tekst je koncipiran kao saopštavanje snova naratora u "ja" formi, pri čemu se pojedini elementi snoviđenja lajtmotivski ponavljaju. Prvi san predstavlja autorovo sećanje na rat i njegove strahote, na ogromne, apokaliptične mašine koje prete svojom razornom snagom. Nelagodno emocionalno stanje straha i neizvesnosti smenjuje poetsko raspoloženje i simbolični susret sa Zorom, sa svetlošću kao izvorom života. Kozakov narator nema osećaj vremenskog proticanja, pa zato čitaocu prezentuje pojedine slike, stanja i prizore, koji se odigravaju mimo njegove volje, u nekakvom teskobnom, gotovo hermetičnom prostoru, gde vladaju jedino zakoni iracionalnog čovekovog sveta: "Ko to zna - naučnici su već pokušali da proniknu u tajnu - koliko vremena traju snovi u kojima se čitave priče razvijaju prema svojim čudnim zakonima. Možda traju sekunde, možda su dovoljni minuti da protekne životna priča koja često svojom lepotom ili užasom prevazilazi stvarnost. Koliko puta se samo vraćaju iste stvari, ista lica, nekada posle toliko godina, i iznenada ujutru shvatiš da si baš to i baš isto već nekada sanjao...Možda je potom svet slika nekog drugog sveta koji je na drugoj planeti. Seže li istinska stvarnost u naše snove" (ZD II, 308). Zatim autor razmišlja o arhetipskoj, frejdističko–jungovskoj utemeljenosti ljudskih snova: "Ljubav i smrt su kao i u životu i u snovima dve najdublje fontane ljudske sreće i muk" (1960, 309). U fantastičnim slikama, sile Erosa se ukazuju kao čežnja za ženom, lepom poput Gojine Maje ili

Rembrantove Danajee. Snovi o Tanatosu jednake su, prema Kozaku, našoj subjektivnoj stravi, našem Infernu kojeg svi nosimo u grudima.

Narativna konkretizacija ovih ideja nastavlja se u sledećim fragmentima teksta. Pripovedač se odjednom nalazi u zatvorskoj ćeliji, čemu prethodi apsurdno, kafkijansko hapšenje od strane nepoznatih ljudi, dželata. Između "zatvorenika" i "krvnika" otpočinje idejni dijalog na temu slobode i ropstva, o pravu na slobodni životni izbor, na ljudsku misao i ispovedanje vlastitih životnih ubeđenja i pogleda na svet. Likovi "maske" zapravo su tu da bi izneli suprotstavljena gledišta o shvatanju totalitarne svesti, o borbi za istinu i slobodu ljudskog duha: "Ko želi da služi ideji, ne sme da govori o slobodi. Poslednjem slugi ideje mora se pokoriti, jer je ideja poslednja moguća sloboda...Ideja je snažna samo onda kada ubija" (1960, 312). Kozak ovde kritikuje ekspresionističku identifikaciju ideje i postupaka, reči i akcije, duha i konkretne političke manifestacije. Vizionarski karakter ovoga teksta ogleda se upravo u predviđanju katastrofalnih posledica Hitlerove totalitarne politike koja je na kolektivnom planu svesti uspeła da prouzrokuje uništavanje ljudi zbog idejnih ciljeva. U tom kontekstu potrebno je razumeti i rezignirani završetak novele, odnosno poslednji naratorov san o vlastitoj smrti, u nekoj vrsti plinske komore, u "modernom mrtvačkom stroju". Slika trenutnog gušenja povezana je s opsesivnim prisustvom "plinskih maski", budućih masovnih žrtava Hitlerovih koncentacionih logora. Upravo u ovoj tački Kozak kritikuje idejna ishodišta ekspresionističkog pogleda na svet, pre svega ideju o apsolutnoj ljudskoj moći i slobodi. U tom smislu, autor je veoma blizak Kafkinom sumornom shvatanju čovekovih dometa: "Slobode nema i nikada je neće biti. Samo će pokoravanje biti večno" (1960, 310). Autorov cinizam ide još dalje – nasuprot tehnološkom napretku o kome su sanjali pojedini ekspresionisti koji će uzdići i osloboditi ljudske potencijale, Kozak uvodi složene mehanizme i mašine za ubijanje i mučenje ljudi. Ljudski um je napredovao u negativnom, nehumanom smislu reči, a smrt i ropstvo se tako pojavljuju kao neizbežne konstante ljudskog života.

Prema pisanju književnih istoričara i priređivača tekstova **Ivana Preglja**, njegove novele su, za razliku od romana, pisane u tradiciji starijeg narativnog modela (F. Koblar), odnosno "večernjih povesti"<sup>1</sup>, što podrazumeva i određeni horizont očekivanja čitalačke publike navikle na priče jednostavnog, linearnog zapleta i naglašene moralne, pobožno–didaktičke pouke. Mnoge Pregljeve pripovetke i kraći prozni radovi ne bi se uopšte mogli

---

<sup>1</sup> Up. Marjan Dolgan, *Izbrane Pregljeve novele*, pogovor knjizi Ivana Preglja *Thabiti kumi*, MK, Ljubljana, 1983, str. 129–137.

ubrojati u moderne ili ekspresionističke prozne tekstove. Međutim, s aspekta današnjeg, savremenog čitanja, čini se da je autor baš u svojim pojedinim novelama uspeo da ostvari jedan drugačiji tip prozne strukture koja se u nekim bitnim aspektima može povezati s ekspresionističkim modelom teksta.

Najistaknutiji međuratni kritičari i pisci ubrajali su Ivana Preglja među eminentene slovenačke ekspresionističke autore, oslanjajući se u svojim analizama prevashodno na autorove romane. Slično mišljenje zastupaju i savremeni istraživači pregljevog proznog opusa, kao što su Franc Zdravec, Hermina Jug–Kranjc, Matjaž Kmecl ili Marjan Dolgan. Ipak, sve više u radovima ovih istih autora probija se svest o Preglju kao nezaobilaznom predstavniku kratkih ekspresionističkih proznih žanrova, a posebno novele. U odnosu na ostale ekspresionističke noveliste, Kozaka, Jarca i Bartola koji obrađuju teme i motive iz aktuelnog, savremenog života, Pregelj, kao i u svojim romanima, poseže za svojevrsnom transpozicijom pseudoistorijskih i religijsko–legendarnih tema. Slično Ivanu Tavčaru (*Visočka hronika*), i ovaj autor u istoriji vidi sredstvo projekcije sadašnjosti, a ne puko preslikavanje pojedinih događaja i ljudskih sudbina. Istorija se tako pojavljuje kao alegorijski okvir u kojem dolazi do izražaja Pregljevo interesovanje za suštinska pitanja modernog, pa i ekspresionističkog čoveka. Iako načelno gledano Pregelj mahom ostaje u tradiciji realističke naracije, savremenici su ukazivali na nesumnjivu inovativnost njegove tematike, odnosno problema koji obrađuje kao i stila, a on se po svojoj baroknoj hipertrofiranosti i retoričkom zamahu može označiti ekspresionističkim. U tom smislu, najveća pažnja posvećena je upravo Pregljevom jezičkom i stilskom artizmu, koji Marjan Dolgan vidi u ”preobraćanju svakodnevnog jezika sporazumevanja, čime pisac postiže posebne estetske i značenjske učinke kakve ćemo uzalud tražiti kod drugih slovenačkih pripovedača”.<sup>2</sup> Znatno manje pažnje posvećeno je drugim aspektima Pregljevog pripovedanja, posebno pojedinim žanrovskim odlikama tekstova.

U novelama *Regina Roža ajdovska* (1922) i *Runje* (1925) reč je o naraciji u prvom licu, s tim što je narator prve novele i aktivni učesnik zbivanja i intradiegetički pripovedač, odnosno posrednik priče o nesrećnoj sudbini plemićke porodice. ”Ich” narator druge novele pojavljuje se kao dominantno ”pripovedačko ja”, dakle kao narator koji svoj unutrašnji, doživljajni odnos prema priči svesno podređuje njenoj dokumentarnoj motivaciji dnevničkih beležaka. U nizu drugih tekstova kakvi su npr. *Matkova Tina*, *Gospoda Matije zadnji gost*, *Rutharius Christianus* (1921) ili *Sin pogubljenja* (1925) i *Thabiti kumi* (1933), Ivan Pregelj

---

<sup>2</sup> Isto, 129.

koristi auktorijalnu poziciju pripovedanja koja na pojedinim mestima prelazi u personalnu naraciju. Autor se drži strogog, objektivnog, gotovo sasvim distanciranog i dokumentarnog nizanja pojedinih scena i događaja, povremeno prelazeći u doživljeni govor, unutrašnji monolog, odnosno monološku refleksiju. Upravo zbog ovakve organizacije pripovedanja, Pregljevi tekstovi se pouzdano mogu odrediti kao novele, iako se zbog izrazite sažetosti u naraciji i likova–maski neke od njih mogu okarakterisati i kao kratke priče, npr. tekst *Sin pogubljenja* iz 1925. koji je sam autor označio kao "dramatična slika".

U tom smislu, Pregeljeve novele u izvesnoj meri odstupaju od tradicionalne, realističko–mimetičke strukture teksta. Najpre, zapaža se težnja ka fragmentarizaciji i maksimalnoj svedenosti pripovedanja na pojedine ključne, dramatične scene. Uz to, autor kombinuje i različite forme pripovedanja koje podrazumevaju narativni okvir "ja" pripovedača, kao i umetanje priče pisane iz perspektive trećeg lica. Takođe, Pregelj često uključuje i dokumentarnu građu, pisma, dnevnike i delove biblijskih tekstova, što obezbeđuje izvesnu metatekstualnu dimeziju pripovedanja.

Jedan broj tekstova nastao je 1921. godine i objavljen u časopisu DS, što je zajedno sa *Zapiskima gospoda Lanšperškega* ušlo u prvu knjigu Pregljevih *Izabranih dela* 1928. godine. Ovome treba dodati i *Zgodbe zdravnika Muznika* iz 1922. godine. Jedan od tih tekstova je i *Gospoda Matije zadnji gost*, naslovljen kao "tolminska legenda" koji predstavlja realistički ispričanu priču o tolminskim vikaru Matiji. Autor ukratko opisuje pomalo raspusan život tolminskog vikara koji ljudima pozajmljuje novac, gosti ih i prepušta sa svetovnim uživanjima. Ipak, kraj novele sasvim odudara od ovog konvencionalnog toka naracije, jer ležeći na samrtnoj postelji, vikar Matija doživljava samospoznaju i očišćenje. Naime, u samrtnom času, njemu se ukazuje vizija apostola Pavla i samoga Hrista koji dolaze da ga oslobode telesnih okova i povedu na poslednji put. Uz to, pojavljivanje biblijskih svetaca može se razumeti i kao vizija i kao realnost, odnosno kao fantastično razrešenje Matijinog života, t.j. kao nužnost koja očekuje sve ljude.

Iste, 1921. godine, Pregelj objavljuje jedan narativno veoma zanimljiv tekst pod nazivom *Rutharius Christianus*. Ovde autor gradi priču oko pronađenog rukopisa iz 1540. godine, tolminskog vikara plebanusa Joannesa Tulminensisa, koji predstavlja katolički spis o pohvali i molitvi bogu. U uvodnom delu, narator pikazuje decu koja pronalaze nekakvu staru hartiju i od nje prave zmaja, da bi je zatim otkrio seljak Jarnač i predao svome gospodaru, upravniku škole Tomažu Rutaru. Ovaj otkriva da je spis napisan na latinskom jeziku i veoma star, te utvrđuje njegovu starost i poreklo. Rutar ga potom šalje gradskom notar, da bi narator zatim prezentovao čitaocu fragmente iz ove molitve, pa završava priču komentaram



da čitalac pred sobom ima samo prepis teksta, a ne njegov original koji se nije uspeo sačuvati. Centralni deo novele zauzima ova molitvena beseda u kojoj se slavi božanska moć i dobrota. Čitavi delovi pisani su kao pesme u prozi u kojima preovlađuje patetičan i pohvalni ton, stilske figure konrast, antiteza i gradacija. Biblijska, novozavetna metaforika i latinski citati ovde imaju ekspresivnu, poetsku funkciju sugerisanja božanske lepote i njegove beskrajne ljubavi prema čoveku: "Zato verujte ! Bog je lep, mudar svet, on je jedan sami bezdan tajne, podvodna ljubav, vatra pravde, jedna strašna lepa pesma, jedan strašni slatki cvet, koji je sve, uvek i svima" (1962, 358).

"Tolminska novela" *Matkova Tina* napisana je iste 1921. godine, a prvi put se pojavila u Pregljevim *Izabranim delima* 1928. godine. Kao istorijsko ishodište Pregelj uzima tolminsku pobunu iz 1714. godine i pogubljenje njenih vođa u Gorici. U centru naratorskog fokusa je Tina, kćer volčanskog seljaka Matka, koja kreće na put za Goricu da bi prisustvovala pogubljenju svoga nesuđenog mladoženje, vođe pobune Janeza Gradnika. Tina pod srcem nosi njegovo dete, i uprkos protivljanju svoga oca Matka, kreće na poslednji put, "prisebna i uplašena, puna čežnje". Čitava novela sastoji se od pojedinih fragmentarnih scena koje ilustruju uzaludni Tinin put i želju da pred smrt vidi oca svog nerođenog deteta. Prema Marjanu Dolganu, "čitava novela izgrađena je na višeznačnim suprotnostima između likova (vlastodršci-potlačeni, otac-kći), ili u glavnom liku (telo-duh, uzdržavanje-polnost)".<sup>3</sup> U tom smislu, pripovedača zanimaju unutrašnje protivrečnosti u pojedincu, "koji ostaje sudbinski raspet između svog društvenog položaja i posebnosti, između telesne nemoći i duhovne želje za utehom. Upravo ta suprotnost važi za jednu od glavnih karakteristika ekspresionizma".<sup>4</sup> Ovde je, dakako, reč o karakterističnom ekspresionističkom konfliktu između sina (u ovom slučaju kćerke) i oca koji se pojavljuje kao nosilac represije i autoritativnosti, jer onemogućava Tininu želju za nesputanom, slobodnom ljubavlju. Uz to, Pregelj naglašava Tininu autentičnu volju, koja rezultira spremnošću da po cenu vlastitog života još jednom vidi voljenog čoveka, makar samo uzela u naručje njegovu mrtvu glavu. Tinin put ujedno znači i njeno vlastito putovanje u susret smrti. Jedina želja joj je da pre nego što umre doživi osobođenje i utehu, tražeći od svete Barbare i bogorodice da rodi živo dete. Veštim uživljavanjem u Tininu svest, narator predočava njene misli i osećanje nemoći i čežnje, bola i straha. Iznenadni porođaj dobija značenje čuda, u kome učestvuje cela priroda, dok pojavljivanje Majke božje u trenutku porođaja i smrti ima apokaliptični predznak. Očigledno

---

<sup>3</sup> Isto, str. 132.

<sup>4</sup> Isto, str. 133.

je da Pregelj ovoj završnoj sceni daje smisao martirijskog čuda, a razrešenje telesnog i duhovnog raskola projektuje kroz novi, produženi život Janezovog i Tininog deteta.

Jedna od nesumnjivo najboljih Pregljevih novela jeste "dramatična slika" *Sin pogubljenja* (DS 1925). U njoj je autor dosledno ostvario fantastični diskurs, sugerišući parabolčno i višeznačno tumačenje pojedinih likova i događaja. Radnja je smeštena u 1550. godinu, u jednu tolminsku krčmu, gde se po olujnom vremenu odvija razgovor između vikara Fra Bartolomea i zagonetnog stranca, putnika iz Padove. Autor sugerise atmosferu napetosti i iščekivanja, jezovitosti i straha, što lajtmotivski nagoveštavaju pojedini detalji: voda odnosi humku udovice Ane Karlijeve koja je sebi upravo predkazala takav kraj, zatim od udara groma pada raspeće i lomi se desna Hristova šaka, što se tumači kao loš znak. Uz to, Fra Bartolomeo saopštava okupljenim gostima da je upravo prošao pored senika u kome se obesio neki stranac, nagoveštavajući opasnost od njegovog duha. Centralni deo novele posvećen je razgovoru, zapravo suprotstavljanju ideja između idrijskog vikara i nepoznatog gosta iz Padove za kojeg se ispostavlja da je sin Ane Karlijeve, "sin pogubljenja", koji se obesio u seniku, dok njegov duh hoda u crvenom, ognjenom plaštu, sejući strah od Sudnjeg dana. Idejna podloga njihovog razgovora jeste problem dostizanja vrline, kako se čovek može očistiti od greha i spoznati boga. U parabolčnoj priči o Frančesku Spijeri, Pregelj pokušava da odgovori na pitanje nože li svaki čovek spoznati boga, čak i onaj koji je odbačen i čija duša ide u pakao. U tom smislu, čovek je sičniji Antihristu nego Božjem sinu, "grešan i obeležen od početka, a on je najnesrećniji. On jedini naime zna da je odbačen odvajkada". Stoga se čin pogubljenja i povratak duha Ane Karlijeve i njenog sina može tumačiti kao čin kažnjavanja grešnika, t.j. onih vernika koji su to samo formalno, pa veru doživljavaju konvencionalno, bez spremnosti na iskreno pokajanje.

U noveli *Moja krivda, moja najveća krivda* (DS 1928), Pregelj još jednom tematizuje sličan motiv koji je prethodno obradio u svom romanu *Plebanus Joannes*. Naracija teče u prvom licu, prema zapisima Petra Glavara, "gospodina lanšpreškog". Njegova ispovest obuhvata priču o usvojenici Anici koju mimo njene volje udaje za učitelja Jakoba Zupana. Nesrećna devojka se odaje piću i na smrti svome patronu poverava ljubav. Slično Janezu Potrebuježu, i stari duhovnik doživljava snažno osećanje krivice, suočen s nepravdom koju je naneo nevinom stvorenju, Ujedno, i on spoznaje dugo potiskivanu strast za mladom Anicom, ne mogavši da je spase smrti.

Kao što *Matkova Tina* predstavlja neku vrstu razrešenja Pregljevog istorijskog romana *Tolminci* (1915/1916), tako i novela *Thabiti kumi* (*Sodobnost*, 1933), na sličan način korespondira s pomenutim romanom *Plebanus Joannes*. U ovom tekstu Pregelj je pokušao da

potraži nedogmatski odgovor za pitanja erotike, telesnosti i seksualnosti, ne doživljavajući žudnju za ženom kao izvor greha i opasnost za muškarčev integritet. Naprotiv, ovde se polnost poima kao sinonim mladosti, želje za životom i zdravljem, dakle u jednoj sasvim drugačijoj optici nego dosada. Osnovni motiv Pregljeve novele sadržan je u biblijskoj priči o Hristu čudotvorcu, koji je mrtvu Jairovu kćer oživeo hebrejskim rečima "Thabiti kumi", što u prevodu znači "Pogledaj, ustani". Janez Potrebujež dolazi u sličnu situaciju, pokušavajući da spase bolesnu devojkicu Nežu koja je na samrti. Njegova nesumnjiva erotska želja tako se projektuje u čin čuda, koje se ostvaruje mističnim putem, izgovaranjem "verba Christi mirifica" - Thabiti, Kumi, Thalita, Kumi (Govorim, ustani!). U trenutku kada Plebanus ugleda golo, bolesno žensko telo, on u njoj ne vidi izvor seksualnosti, već "nešto drugo, onostrano". Erotska želja se tako pretapa u čudotvornu moć oživotvorenja, u vrlinu, a ne greh. "U tom času je sedi vikar osećao samo beskonačnu čežnju, psalm prema visokom nebu, oslobođen u čudovišnoj, nadzemaljskoj sili, bez reči, bez razuma i telesnog osećaja. Ne veruje, a jeste sama vera, ne nada se, a sav je u tome, ne voli, a sav je u beskrajnom saosećanju" (1983, 122). Iz njegovoga tela prelijeva se u žensko telo sama božanska energija, dok njihov spiritualni spoj ima značenje Svetog sakramenta. Ipak, Antihrist je jači – Neža umire, a stari vikar doživljava bolno otrežnjenje, shvativši da je ženina smrt posledica anateme, njene trajne obeležnosti grehom. U tom smislu, kako ističe M. Dolgan, mogućnost povezivanja seksualnosti i onostranosti je nemoguća, jer suprotnosti među polovima postoje, i nikada se ne mogu eliminisati, osim spekulativnim putem.<sup>5</sup>

Novele Ivana Preglja ukazuju stoga na postojanje stalnog konflikta vrednosti u pojedincu. To su najčešće opozicije i antinomije telo/duh, seksualnost/spiritualnost, vrlina/greh, individualno/kolektivno pravo. Sugestivnije nego u romanima, Pregelj u novelama iznova problematizuje ključne egzistencijalne pozicije čoveka. Ljudska podvojenost između Boga i Antihrista simbolizuje povezanost oba principa, rešenost da se bori s đavolom u sebi da bi se makar na trenutak približio božanskoj moći. Ipak, prema Preglju, osnovna ljudska situacija ogleda se u činu spoznanja, očišćenja i ispaštanja krivice. Svojim katarzičkim preobražajem, čovek ujedno potvrđuje i negira sile zla, haosa i greha, koje oduvek u sebi nosi i večito im odoleva.

Za novelistiku **Mirana Jarca** karakteristične su dve poetičke osobenosti. Najpre, kod Jarca se može uočiti veoma angažovana kritika građanskog društva i njegovih institucija, kao

---

<sup>5</sup> Isto, str. 136–137.

i ličnosti kapitalista (bankara, fabrikanta, političara), što je nasleđeno od prethodne generacije naturalista i modernista (Govekara i Cankara), a pripada socijalnom kôdu ekspresionističkog modela proznog teksta. Druga osobenost se ogleda u specifičnoj koncepciji ekspresionističkog junaka, koji se nalazi u stalnom preispitivanju svoje savesti i osećanja krivice. Kao posledica samospoznaje kod ovih likova se rađa bunt, otpor i revolt, ali su oni najčešće samo izraz nemoći da se nešto promeni u sistemu moći građanskog društva, pa imaju trenutni, ograničeni efekat lične, individualne katarze. Kod Jarca se može uočiti i izvesni upliv filozofije fatalizma, jer su pogubnom uticaju gradske birokratske mašinerije jedanko izloženi i moćnici i slabi, i radnici i fabrikanti, besprizorni, baš kao i ljudi od ugleda.

Novela *Črni čarodeji* (LZ 1923) predstavlja prvi značajniji Jarčev tekst u kojem se autor razračunava s moćnicima i pobunjenicima. Iako je pisana tradicionalnom, realističkom tehnikom pripovedanja iz auktorijalne pozicije, ona poseduje odlike koje će postati glavno obeležje stila i strukture kasnije Jarčeve novelistike iz perioda razvijenog i poznog ekspresionizma. Već ovde, pojedine epizode su napisane iskidanim, kinematografskim stilom, dok su neke scene oblikovane groteskno sa naglaskom na njihovom paraboličnom značenju. U središtu priče je lik učitelja Ivana Molja, koji pošto biva uhapšen i otpušten iz službe, postaje član tajnog udruženja Allan–Co za rušenje postojećeg društvenog poretka. I ovaj lik nosi u sebi ono dvojstvo junaka: zaljubljen je u Mariju, kćer veleposednika Logara. S jedne strane, on oseća da je ljubav smisao njegovoga života bez koje se oseća usamljen i ugrožen, a s druge strane on čezne za akcijom i revolucijom, za vlastitom društvenom afirmacijom. Međutim, Ivan Molj doživljava dvostruki poraz, i na intimnom i na socijalnom planu. Njegovu voljenu devojkicu ubija Moljev neprijatelj, fabrikant Grozd, koji je zapravo preruseni vođa misteriozne, zavereničke organizacije Allan–Co.

U docnijim Jarčevim novelama kao što su *Doživetje gospoda Kastelica* (DS 1926), *Belijal*, *Razodetje v slepi sobi* (DS 1931) i *Legenda o Kvirinu* (1935), autor odlazi korak dalje u tipu pripovedačkog postupka. Za ove novele karakteristično je nizanje grotesknih scena, fragmentarizacija teksta, mešavina banalnog i tragičnog, satiričnog i patetičnog. Likovi su samo skicirani i imaju alegoričnu funkciju isticanja pojedinih ideja (npr. prostitutka Astrida u testu *Razodetje v slepi sobi*, ili Starac u noveli *Belijal*). Ponegde, međutim, Jarčev narator u "Er" formi pribegava psihološkom produbljivanju i problematizaciji likova, što je naročito prisutno u noveli *Doživetje gospoda Kastlica*. U atmosferi svih pomenutih novela primetan je kafkijanski osećaj patnje, trpljenja, teskobe i beznada. Svi likovi su, s pravom ili ne, osuđeni na nekakvo ispaštanje. Često se smer njihove akcije ne zna, pa se može govoriti o izvesnom fatalnom nagonu, koji određuje njihovo delovanje (npr. pljačka novca Alberta Vervege,

ulazak na prijem u noveli *Belijal*). Radnja se po pravilu odvija u bogataškim kućama u kojima enterijer podseća na lavirint, sugerišući izgubljenost likova u prostoru, kao i njihovu nemogućnost da se oslobode praznine koja ih prži, kako je Jarc pisao u svom eseju o Kafki.

U tom smislu, za sve novele, s izuzetkom *Legende o Kvirinu*, karakterističan je određeni tip ekspresionističkog junaka. Oni su po pravilu gubitnici, čak i onda kada nalaze spas u stvaranju i radu. Osećajući u sebi kosmičku stravu, u stalnom rascepu između savesti i konkretnog delovanja, oni se razočaravaju u sebe, ali i u društvo u kojem žive, u ljubav i ljudske odnose. Kod svih se javlja intenzivna želja za očišćenjem (Kastelic i njegov sin, Ivan Molj, Emanuel Vervega, Belijal). Njihov revolt je zato manje usmeren na konkretnu akciju spolja, na revolucionarnu izmenu društvenih odnosa i socijalnu nepravdu, a više na pokušaj izmene vlastitog bića. Tako ovi junaci nastoje da humanizuju svoju ličnost, nadvladavajući uski pragmatizam koji nameće razum. Izlaz nalaze u oslobađanju duha, u slivanju sa prapočecima i vasionom: "Da li se ljudi zaista još samo zato rađaju da bi ispunili okvir ljudskoga društva? Trgovac, poreznik, učitelj, s njima živiš, zbog njih si na svetu. U tom sveopštem sivilu je svako biće, svaka vrednost - samo kusur za zamenu. Čak i žena. Šta je još ostalo? Samo zvezde, zelene zvezde koje povezuju međusobno sve daljine" (1960, 156). Ovde se mogu prepoznati Jarčevi stavovi iz eseja o D. H. Lorensu (1934), gde se autor zalaže za povratak mitskom osećanju sveta. U njemu je pojedinac, slično kao i kod Kocbeka, sliven s kosmosom, i u takvom stanju oseća lepotu i ljubav koje tajanstveno upravljaju svetom.

Između Jarčevih likova i sveta koji ih okružuje ne postoji povezanost i saglasnost. Stvari su jače od njih, žive same za sebe i predstavljaju maske njihove otuđene svesti. Podvojena psiha junaka tako priziva sopstvene dvojnike, fantome, duhove i privide, umnožena je i u većitoj potrazi za vlastitom integracijom. Alegorični naslov novele *Legenda o Kvirinu* (LZ 1935) upućuje na glavni lik, mladića Kvirina, usvojenika plemenite gospođe Anatolije, na kojeg je bačena anatema meštana. Ovaj lik možda najcelovitije izražava piščevu težnju da nasilju, licemerstvu i potkupljivosti građanskog društva suprotstavi junaka koji je oličenje apsolutne, apstraktne ideje dobrote i humanosti. Kvirin je dobio ime prema mučeniku i svecu, a njegova dobročiniteljka ga je zavolela zbog sklonosti ka onostranom i spiritualnom. Romantični, idealni junak bačen je u svet prevare, zlobe i pohlepe svih onih ljudi koji ciljaju na Anatolijino nasledstvo. Kvirin prezire njihove malograđanske potrebe i duhovnu ograničenost. On intenzivno razmišlja o društvu u kojem je prestao da postoji bilo kakav moral, a ljudi postali mašine i oruđe sticanja profita. Zbog toga, Kvirin mašta o povratku čoveka u mitsko doba: "Poslednja faza čovečanstva bilo bi opet doba velike dece koja se igraju. Fantasta i diktator imaju zajedničko poreklo" (1960, 156). Pošto sam u sebi spozna sile

dobra i zla, Kvirin odlazi u svet da ljudima propoveda pravdu, dobrotu i milost. Tako on postaje večiti Deseti brat, koji će ljudima otkriti "Istinu sa Golgote". Ovde se poetika *Legende o Kvirinu* u bitnim idejnim odrednicama približava najpoznatijoj Jarčevoj drami *Vergerij*, posebno u tekstu iz 1934. godine. Junaci na taj način postaju vesnici ljudske katarze, svečovečanskog spasa i izbavljenja. Samo takvi, preobraženi putem samospoznanja, oni će biti u stanju da promene i stvore novo društvo u kome će vrhovni principi biti ekspresionistički etos i istina.

Kao opšti zaključak Jarčeve novelistike javlja se misao o konfliktu između pojedinca i društva, kao i napor za međusobnom integracijom. Kolektivni preobražaj društva zasnovan je na prethodnom, individualnom očišćenju i prosvetljenju. Osnovni nosilac kapitalističkog društvenog poretka je čovek, bez obzira sa koje "strane" dolazi. On je podložan grehu i nagrižen zlom, pa će stoga celokupni odnosi nositi pečat ove podvojenosti, do potpune izopačenosti i otuđenosti. Junaci Mirana Jarca neprestano preispituju i sebe i druge, naslućujući društvenu katastrofu. U skladu s poetikom novog realizma, pojedini likovi svoju ulogu vide u radu i akciji, ali prethodno nastoje da izmene i oplemene sebe. Ipak, autor ostaje na pozicijama ekspresionističkog pogleda na svet, jer ima u vidu ljudske uspone i padove, čovekovu sposobnost da pobedi, ali češće od toga i da bude – poražen.

Poslednji autor koga je u ovome kontekstu neophodno pomenuti jeste **Vladimir Bartol**, čija novela u velikoj meri dopinosa artikulaciji modernog proznog izraza u slovenačkoj međuratnoj, ali i savremenoj literaturi. Bez obzira na žanrovski neodređen i nekonvencionalan podnaslov svoje prozne zbirke, Bartol je očigledno bio svestan problematike kratkih proznih vrsta i kriterijuma za njihovo definisanje. U svom eseju *E. A. Poe (Modra ptica 1932/33, br. 2)*, Bartol većinu Poovih tekstova određuje kao novele, imajući na umu specifičnosti njihove organizacije. Iskazujući divljenje prema Poovoj formalnoj veštini, Bartol navodi tri ključna poetička elementa priče, t.j. fabule, po kojima se Poova novela razlikuje od tradicionalne novelističke vrste. Prvi od njih ogleda se u inicijalnom postavljanju problema i zagonetke, kao osnovnog nosioca strukture teksta. Drugi važan činilac su osobe, odnosno lica/likovi, koji tu zagonetku treba da razreše, i treći, najvažniji činilac podrazumeva specijalni metod razrešavanja tog problema. On se, prema Bartolu, odnosi na psihološko–analitički postupak tumačenju te zagonetke. Nije teško primetiti da je ovakva analiza Poove narativne umetnosti dobrim delom inspirisana i vlastitim, autopoetičkim stavovima samog Bartola. U osnovi piščevog narativnog postupka nalazi se esejizacija, intelektualno–analitički dijalog, odnosno diskurs, monološka refleksija i idejni

sukob. U nekim novelama iz Bartove zbirke *Al Araf*, ovi oblici su još više razvijeni i razučeni, pa se najčešće nalaze inkorporirani u okvirnu priču, koju pripoveda narator u prvom licu. Dalji tok naracije se odvija preko posrednog, intradiegetičkog pripovedača, koji je ujedno i glavni junak tako koncipiranog teksta novele. Po obimu, ovi tekstovi su dva do tri puta duži nego kratke priče, a imaju i čvršću fabulu, određeni broj karakterističnih epizoda, retrospektivnu naraciju i tematske anticipacije. Kod pojedinih likova uočava se tendencija ka produbljenijoj psihologizaciji, kao i smeštanju u određeni socijalni milje. Ipak, za razliku od Poa, Bartolove novele nemaju tako komplikovanu strukturu, odnosno njihova kompozicija ne mora obavezno biti podređena fantastičkom diskursu. U tom smislu, zagonetka/problem koju rešavaju njegovi likovi, nema za posledicu fantasičku inverziju realiteta i odstupanje od logike samog teksta, već povod za esejizaciju celokupne strukture teksta, za uvođenje neke vrste naučnog diskursa, psihoanalitičke ili filozofske rasprave o pojedinim ljudskim vrednostima. Tako se u četiri novele Bartolove zbirke pojavljuju karakteristični ekspresionistički topisi, koje autor u skladu sa sudbinom svojih junaka razrađuje još složenije nego u kratkoj priči ili crtici. Ovo se pre svega odnosi na topos muškarac/žena i na problem slobodne, individualne volje i njenog odnosa prema društvu.

Novela *Pogovor o poslednji karti* (MP, 1930/31) sadrži okvirnu priču, odnosno dijalog između naratora i prijatelja Roberta Nigrisa, svetskog putnika, avanturiste i buntovnika, koji se kraće vreme zadržava u Ljubljani. Nigrisova životna priča zapravo je glavna tema Bartolove novele, a ovaj junak pojavljuje se kao medijator, dakle stvarni narator teksta. Tako se Bartolov "Ichform" narator pojavljuje kao slušalac, odnosno komentator i saučesnik u dijalogu, koji ima za cilj razotkrivanje pojedinih egzistencijalnih problema, kategorija i vrednosti. U tom smislu, ovde preovlađuje intelektualno–analitički dijalog s naglašenim psihoanalitičkim tumačenjima pomenutog odnosa među polovima.

Polazeći od priče o nesrećnoj i neostvarenoj ljubavi između Nigrisa i nemačke balerine Grete, Bartol produbljuje svoje viđenje žene i njenog odnosa prema muškarcu, Pogled na svet R. Nigrisa ne sme se izjednačavati sa shvatanjem naratora, odnosno posredno i samoga V. Bartola. Nigrisova elaboracija problema otkriva tipičnu ekspresionističku koncepciju polova po kojoj je žena nužno podređena muškarcu, a između njih postoji neprestana borba za moć, za nametanje volje i vlasti oga. Baš zato što je u psihološkom i duhovnom pogledu "niže" biće od muškaraca, žena je prinuđena da se služi različitim sredstvima da bi ga "pobedila". Otud je žena, prema Nigrisu (u čemu prepoznajemo ideje O. Vajningera), sklona lažima, obmanama, prevarama i manipulacijama, a sve sa ciljem da slomije muškarčev duh i podredi ga sebi. To ujedno predstavlja atak na autentične, apriorno

date vrednosti koje poseduje muškarac, kao što su sloboda, individualizam, osvajački duh, bez obzira da li se radi o Kazanovi ili o ratničkom osvajanju Napoleona Bonaparte. Najveća nesreća za muškarca je ropstvo, odnosno podređivanje ženi, svojoj profesiji ili društvenom redu.

U tom smislu, Bartolov junak razlikuje tri tipa žene, odnosno tri tipa erotskih relacija između žene i muškarca. Prvi od njih Robert Nigris označava terminom "tangencijalna ljubav". Ovakva veza prevashodno podrazumeva erotsko, ali ne i duševno poklapanje između žene i muškarca, pa je stoga takva ljubav kratkog veka. Drugi tip ljubavi Nigris vezuje za tzv. fenomen "totalne ljubavi", u kojoj i žena i muškarac doživljavaju potpuno predavanje jedno drugom, totalno razotkrivanje vlastitih bića. Ono, međutim, ubrzo dovodi do zasićenja, pa nastupa dosada, apatija i bezvoljnost, jer u muškarčevoj psihi uvek postoji onaj nagon za otkrivanjem tajne. Stoga se češće dešava da u ovakvoj vezi žena ostaje "gola" pred muškarcem, nego on pred njom, čime je ljubavi potpisana "smrtna presuda", odnosno nastupa raskid veze. Treći tip odnosa podrazumeva takvu ženu koja uspešno manipuliše svojim osećanjima i samim muškarcem. One su u stanju da ga "sledeći svoj moral" veoma lako zavedu i pokore, a zatim odbace. Takve žene traže oni koji vole borbu u ljubavi. Kod njih se dešava upravo suprotno – one uspevaju da postepeno dezintegrišu muškarca i liše ga njegove dominacije. Nigris dalje pripoveda da je takav tip žene bila njegova Greta, a "među nama je neprestano tinjala tiha i srdita borba". Psihološka racionalizacija ljubavne patnje posledica je Nigrisovog gubitka, na šta mu ukazuje narator. Iz te perspektive, svet mu se čini kao velika, neprijateljska sila koja ga proganja poput nedužne životinje. Harmonija između polova je nemoguća, njihovo sjedinjavanje takođe, jer je svako biće "svet za sebe", a između njih se pruža ograoman bezdan. Jedini spas Nigris zato vidi u bekstvu, odnosno u osvajanju novih prostora. Pošto saznaje da se Greta udala u Berlinu, Nigris razočaran odlučuje da otputuje u Brazil i tamo, poput Kolumba, otpočne novi život. Za svoga prijatelja narator kaže da je "večni buntovnik protiv društvenog reda" (1935, 37). Bartolov junak nosi u sebi nešto od ekspresionističkih likova Kazimira Edšmida, koji su takođe u večitoj potrazi za novim predelima života, buntovni i spremni na osvajanja i žrtve. Na rastanku, Nigris poručuje: "Predamnom se otvara hiljadu novih mogućnosti. Čitav svet mi liči na ogromno lovište i dato mi je da budem lovac u njemu" (1935, 56).

Psihologijom žensko–muških odnosa bavi se Bartol i u noveli *Izповed doktorja Forcesina* (LZ 1931). U morfološkom pogledu, ovaj tekst sličan je prethodnom. I ovde centralno mesto zauzima dijalog između naratora i njegovog prijatelja, poznatog naučnika Justa Forcesina. Njihov slučajni susret u ljubljanskom parku Tivoli, završava se oštrom



debatom, razmenjivanjem argumenata u nekoj gostionici. U ovoj noveli Bartol još direktnije razotkriva "dvostruki moral" muškarca, odnosno raskorak između njegove taštine i stvarnih psiholoških potreba. Iako je oženio ženu koja je na njegovoj duhovnoj visini, Forcesin je nezadovoljan. Uprkos otvorenom zalaganju za žensku emancipaciju i njenu afirmaciju u javnom i profesionalnom životu, on smatra da je ženi apriorno podarena uloga domaćice i majke. Njeni duhovni porivi i žeđ za znanjem i obrazovanjem nisu autentični kao kod muškarca, štaviše, pojavljuju se i aktiviraju samo onda kada žena želi da ga osvoji. Stoga, ona se u braku uglavnom zadovoljava pasivnom ulogom, pa je njeno ponašanje direktni napad na muškarčev individualizam i genij. U svom muškom "šovinizmu" koji podseća na ideje Ota Vajningera i Vilhelma Rajha, Forcesin ide dotle da ženi odriče svaku mogućnost duhovnog stvaranja, sposobnost kreacije i logičkog, sistematskog zaključivanja. Zato je njeno znanje o svetu zasnovano na čulnim utiscima, na iskustvu i intuiciji, strano joj je osećanje morala, često se ponaša i razmišlja na iracionalan način. Jednom rečju, "svaka žena može u svojoj unutrašnjosti da podnese najveće suprotnosti" (1935, 111).

Stoga i doktor Forcesin, slično Robertu Nigrisu, u ženi vidi prevashodno suparnicu, opasnost po vlastiti duh i genij. Svaka žena je ljubomorna na muškarčev talenat, svesno nastojeći da ga osujeti, jer njen "telesni, zemaljski demon" vidi u "demonu nadempirijskog i apstraktnog" svoga najvećeg neprijatelja. Ovakvom dualističkom poimanju ljudske prirode i njegove psihe suprotstavlja se sam narator, ukazujući svom prijatelju na neodrživost argumenata: "Kao što mi se na prvi pogled tvoji zaključci čine logičnim, istovremeno se vidi koliko su izveštačeni i iskontruisani. Kako uopšte možeš deliti čoveka na takve dve polovine, kao što je npr. talenat u suprotnosti s ostatkom ličnosti ? Čovek je ipak nedeljiva celina, individuum, a žena koja voli sve drugo u njemu će pre svega voleti i njegov talenat !" (1935, 115). U ovom komentaru naratora mogu se posredno zapaziti i stavovi samog pisca o poimanju ljudske jedinice kao integralne celine, u kojoj nijedan činilac ne može biti izolovan i vrednosno tretiran nezavisno od ostalih elemenata.

Novela *Zadnji večer* (MP 1930/31), organizovana je od dvanaest segmenata, gde se kao intradiegetički narator pojavljuje naratorov prijatelj, naučnik i alpinista Klement Jug. Za vreme planinarenja s naratorom, čitalac saznaje Jugovu životnu priču i njegov pogled na svet. Klement Jug je izopštenik iz društva, osobenjak i pomalo mizantrop. Razočarenje u društvo ogleda se kod Bartolovog junaka na još drastičniji način nego kod R. Nigrisa. Klement Jug je izraziti pesimista, resignirani patnik, koji o narodu ima najgore mišljenje, slično junacima Mirana Jarca: "Znaš li šta je čovečanstvo ? Znaš li šta je narod ? Skup glupaka, zločinaca i podlaca" (1935, 129). Zbog toga, K. Jug gubi želju za životom, jer nema kome da služi,

njegovo delo ne koristi narodu. Narator mu stoga skreće pažnju da izuzetni pojedinci nisu nikada živeli i stvarali za masu, već za izabranike i duhovne srodnike. Bartolov junak, međutim, ne može da preboli gubitak vere u ljude i život, koja se javlja posle jedne nesrećne ljubavi, u kojoj se osetio ponižen i izmanipulisan. Zbog toga on svesno izaziva smrt, krećući na opasno planinarenje po Triglavu. Izvor Jugove duševne patnje i apsurdne pozicije najviše se ogleda u njegovom tradicionalnom shvatanju vrednosti po kome moral ima najviši rang, kako na individualnom (ličnom) planu, tako i na kolektivnom, nacionalnom nivou. Klement Jug tako postaje žrtva svojih obzira, shvatanja i predrasuda, što ga odvodi u smrt na najvišim snežnim vrhovima Triglava.

Poslednja Bartolova novela *Neznani činitelj* se po svojoj izrazito fragmentarnoj strukturi najviše približava kratkoj priči. Njeno motivsko ishodište je poznati realistički topos "malog, beznačajnog čoveka", koji ima bogatu tradiciju kako u evropskoj, tako i u slovenačkoj proznoj literaturi.<sup>6</sup> Narator u trećem licu tematizuje priču o bezuspešnom, promašenom životu bankarskog činovnika Valentina Karbe, čije se prazno, konvencionalno životarenje završava smrću, koja je posledica sepse, izazvane slučajnim ubodom otrovne mušice. V. Karba ima i jednu posebnu strast – on je, naime, neostvareni pesnik, čija zbirka poezije doživljava "strahoviti poraz". Međutim, Bartolov junak se, uprkos neuspehu, ne predaje. U njemu, jednako kao u prošlosti, gori plamen neutažive želje za stvaranjem, "kuva se i preliava lava", brusi osećaj pesničkog poslanstva. U skladu sa motom iz *Kurana*, kojom počinje Bartolova novela, o supremaciji onostranog života nad ovozemaljskim, Valentin Karba smatra da je njegov svakodnevni život samo lažni provizorij, samo maska i slepilo, pa mu stoga ne pridaje neki naročiti značaj. On je odan svom "demonu stvaranja", koga Bartolov junak imenuje metaforičnom sintagmom "nevidljivi činilac". Tako je, tvrdi narator, Karba nazvao tu skrivenu mogućnost, nepoznatu i nevidljivu drugim ljudima. U svojim noćnim fantazijama i snatrenjima, on zamišlja scene iz *Kurana*, razgovor Muhameda i anđela Gabrijele, dok se sudbina surovo i konačno ne poigra s njim. Karba postaje žrtva slučajnog uboda otrovne mušice, pada u komu i ubrzo umire.

Od trenutka kada Bartolov junak pada u postelju i odlazi u bolnicu, stil pripovedanja se menja, postaje odsečen i simultan, a susret sa smrću dobija naznake fantastičnog diskursa. Stoga auktorijalno pripovedanje neosetno prelazi u personalnu poziciju, čime narator kaonstruiše diskontinuirani tok svesti svoga junaka. Karba počinje da zaziva tri demona iz *Kurana* – Dómirosa, Fárgasa i Altábosa, doživljavajući smrtni čas kao božje providenje. U

---

<sup>6</sup> O tome videti naš rad *O arhetipskim konotacijama jednog realističkog motiva* u *Linija dodira*, Gornji Milanovac, 1995, str. 48-63.

završnim fragmentima prozni jezik se preliva u pesnički govor ritmičke proze, a brojnim evokacijama, refrenima i ponavljanjima, a "nepoznati činilac" ukazuje se u obliku anđela smrti. U poslednjem trenutku svesti, Valentin Karba shvata da je njegov život ironično prekinuo smrtnosni ubod insekta: "Mušica, živo biće kao što je i on sam. S rođenjem, životom, smrću. Sa sudbinom...Jedan drugome su postali sudbina" (1935, 246).

Juš Kozak, Ivan Pregelj, Miran Jarc i Vladimir Bartol predstavljaju najznačajnije autore ekspresionističke novele, žanra koje je najmanje prisutan od svih kratkih proznih vrsta.. Mogućnost kombinovanja različitih narativnih formi i pripovedačkih modusa (auktorijalno, "ja" i personalno pripovedanje), kao i primena pojedinih stilskih postupaka (esejizacija, parabola, dramatizacija dijaloga, fantastika i groteska), potvrđuje žanrovsku složenost i visoka artistska svojstva novele u slovenačkoj ekspresionističkoj literaturi. Međutim, pojedinačni doprinosi ovih autor umnogome prevazilaze čisto žanrovske konvencije novele kao složene prozne vrste. Svaki od njih tematizuje specifične segmente ekspresionističke poetike, koristeći pritom i različita stilska sredstva. Fantastični diskurs pojavljuje se u većoj meri kod Kozaka (*Maske*), Preglja (*Sin pogubljenja*, *Matkova Tina*, *Thabiti kumi*), ili Bartola (*Neznani činitelj*). U središtu njihovog narativnog postupka nalaze se likovi u tragičnom, egzistencijalnom raskolu, opterećeni krivicom, borbom duha i tela, razuma i emocija, opsednuti nagonima života i smrti. Sva četiri autora pisala su, međutim, i drugačije, pretežno realističko–psihološke tekstove, ali je ekspresionističko idejno i stilsko nasleđe bitno uticalo na pozitivno vrednovanje onoga dela njihove proze, koja se sasvim sigurno može nazvati modernom.

## OSVRT NA ROMAN

Uopšteno gledano, duže vrste nisu bila česta pojava kod ekspresionističkih pisaca, s izuzetkom nekoliko autora nemačkog ekspresionizma. I tada, pisci K. Ajnštajn, A. Deblin (do pojave romana *Berlin Aleksandarrplac*), F. Jung ili Oto Flake, uglavnom pišu kratke romane, koji su po obimu jednaki dužoj noveli ili pripoveci. Kratkoća proznog teksta spada u temeljna načela ekspresionističke "poetike sažetosti", što je uslovljeno i drugačijom koncepcijom samog narativnog postupka, koji se ogleda u "brzoj izmeni osećenja i misli" (A. Fero). Nemački ekspresionisti su ostvarili, kako smo videli, specifične tipove *eksperimentalnih* romana, a pojedini narativni postupci i poetička načela kao što su esejizacija, monološka refleksija, paraboličnost i alegoričnosti pripovedanja, simultanizam i minimalizacija fabule, naratora i likova, uticali su na artikulaciju potonjeg modernog, pa i savremenog romana.

Za vreme gotovo dvadesetogodišnjeg prisustva ekspresionističke proze u slovenačkoj literaturi, roman je najređi i najmanje modernizovan žanr od svih dosada pomenutih proznih vrsta. U vremenu između 1913. i 1934. godine objavljeno je svega osam romana u kojima se mogu prepoznati pojedini elementi ekspresionističkog proznog modela. Međutim, u njima uglavnom preovlađuje tradicionalna narativna struktura, a mestimično se zapaža i modernija, asocijativno–esejistička kompozicija teksta, što upućuje na nasleđe sumbolističko–fragmentarnog romana Ivana Cankara. Kod slovenačkih romanopisaca pojavljuju se, doduše, izvesne specifične teme i toposi koji karakterišu ekspresionističku prozu, ali se njihova konkretizacija uglavnom ispoljava na stilskoj razini teksta, a mnogo manje obuhvata temeljnu narativnu strukturu romana koja ipak ostaje u granicama tradicionalnog, realističkog diskursa.

Prvi autor kojeg je u ovom kontekstu neophodno pomenuti jeste **Izidor Cankar** (1886–1958) i njegov roman *S poti* (1913). Za ovaj tekst se ne može reći da poseduje autentične odlike ekspresionističkog dela, premda je za naše razmatranje neobično značajan. Posle romana Ivana Cankara, *S poti* jr prvi moderni roman slovenačke književnosti u širem smislu reči, s obzirom na svoju tematiku, narativnu tehniku i na Weltanshaung, koji ga tipološki približava pomenutom Rilkeovom romanu *Zapisi Maltea Lauridsa Brigea*. U prikazu Cankarevog romana, Miran Jarc je 1919. zapisao da je "ovo delo jedno od najzanimljivijih, najistinskijih i najdubljih, koji su se kod nas pojavili u poslednje vreme".<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Miran Jarc, *Izidor Cankar, "S poti"*, LZ, 1919, br. 12, str. 756.

Ono što je, svakako, na prvi pogled moralo privući Jarčevu pažnju jeste nesvakidašnja, originalna narativna struktura romana *S poti*, koji je izgrađen na dekonstrukciji žanrovskih konvencija putopisne proze i dnevnika. Poglavlja romana su organizovana prostorno, prema nazivima italijanskih gradova u kojima se, na proputovanju, zatiču Cankarevi junaci, u potrazi za lepotom, ljubavlju i profinjenim provodom. Glavni junak romana je berlinski istoričar umetnosti Fritz, potomak dekadentnih i nervoznih sanjara, koji čezne za idealnom ljubavlju, ali ujedno i beži od nje, vodi sofisticirane dijaloge i dispute o umetnosti u venecijanskoj Akademiji, raspravlja o relativizmu estetske istine i lucidno tumači platna velikih renesansnih umetnika. Veći deo teksta je konstruisan od esejističkih dijaloga, monoloških komentara i meditacija glavnih junaka, pa se za strukturu romana može reći da predstavlja primer "Montagetexta", čiji se fragmenti ne nižu kauzalno, već prostorno i simultano. Cankarev pripovedač u prvom licu mnogo više funkcioniše kao posrednik pojedinih scena i tekstualnih delova, nego kao njihov narator. U tom smislu, pripovedanje se odvija indirektno, preko dnevnčkih i putopisnih zabeležaka, filozofskih i teorijskih refleksija, pisama ili preko intradiegetičkih naratora. Svi ovi postupci metaforično ukazuju na duševni lik glavnoga junaka Fritza, u čijoj se raspolućenosti i morlnom relativizmu ne prepoznaje samo dekadent, već i budući ekspresionistički junak, koji je rastrzan između antinomičnih osećanja: "Volim ovaj večiti nemir, osećajnu rastrzanost, volim glavobolju i reči bez smisla, svoje sveslutnje ne bih menjao za tvoje sveznanje. Volim onoga koji me udara i poništava, a još više volim sebe kada se udaram i poništavam. Srećniji sam u toj borbi, u večitom buntu, i zdraviji od lekara" (1986,56).

Jedan od najranijih pokušaja stvaranja ekspresionističkog romana predstavlja *Gadje gnezdo Vladimira Levstika* (1886– 1957), koje je objavljeno 1918. najpre u LZ, a potom iste godine, i kao zasebna knjiga. Levstikov kratki roman je utemeljen na porodičnoj tragediji i hronici Manice Kastelčeve i njena tri sina Jožeta, Toneta i Janeza, u čemu prepoznajemo temu realističko–naturalističke prozne tendencije sa seoskom tematikom, od Trdine do Kersnika i Tavčara. Ipak se romaneskna koncepcija Vladimira Levstika bitno razlikuje od tradicionalne "vaške povesti". Iako je autorov narativni postupak blizak tradicionalnom pripovedanju, njegov sveznajući pripovedač se udaljava od klasične priče o tragičnoj sudbini Kastelke i njenih sinova za vreme prvog svetskog rata, oblikujući alegorični, ekspresionistički tekst o večnim i neukrotivim ljudskim strastima i pokajanju.

Već sam naslov romana ukazuje na simbolično–alegoričnu dimenziju Levstikovih junaka, na njihovu žilavost, istrajnost, vitalizam i vezanost za zemlju, koja ovde dobija odlike

mitskog, ontološkog principa što upravlja ponašanjem glavne junakinje, Njena gotovo opsesivna vezanost za zemlju, posed i sinove, koje je spremna da brani na "život i smrt", rezultuje simboličnim izjednačavanjem Kastelkinog lika i božanstva zemlje, koja dobija antropomorfna obeležja. Ponašanje i reakcije Levstikove junakinje u znatnoj meri odstupaju od psihološki uverljive motivacije koja je karakteristična za realistički i naturalistički roman. Pisac gradi njen lik prema modelu ekspresionističkih junaka, posebno naglašavajući *titanističku* dimenziju Kastelkinog karaktera. Osnovne sile koje pokreću njeno ponašanje su volja, pobuna i vitalizam, a prožimaju ih jaka, demonična osećanja ljubavi, odnosno mržnje.

U trenutku kada, po izbijanju rata, Jože i Tone dobiju poziv za vojsku, Kastelka se zaklinje đavolu da mu neće dati sinove i zemlju, jer "ono što želi gospođa Kastelčeva je volja zemlje, a zemlja je bog nad bogovima" (1958, 156). Kastelkina lična, intimna drama takođe dobija karakter i smisao sveopšteg otpora ekspresionističkog nadčoveka, čija je snaga jednaka kosmičkim i prirodnim silama, a stoicizam u podnošenju sudbine ravne Prometeju. Piščeva oštra osuda rata projektuje se kroz bespoštednu Kastelkinu borbu da spase svoja dva strija sina smrti, te da oslobodi iz zatvora nepravedno osuđenog, najmlađeg i najdražeg sina Janeza. Levstik prikazuje Kastelkine vizionarske snove u kojima joj se predskazuje pogibija najstarijeg sina. Kada joj saopštavaju da se to zaista desilo, njen bol prevazilazi granice ljudskih osećanja, i dobija dimenzije orijaškog gneva i gigantske patnje. Hiperbolični opis majčične tuge sadrži tipične ekspresionističke stilske elemente: "Kastelka leži preko stola, opraštajući se od života, grize tvrdo drvo, bljuje penu i lomi ploču rukama, grebe bez suze u očima: to nije plač, nije tugovanje rečima - to je kao kada bi krvavilo stenje, i šume, i dubine zemlje, i proklinjale boga svojim strašnim hukom" (1958, 77/78).

Smrt najstarijeg sina dovodi Kastelku do pomračenja uma, pa počinje da veruje da se zli duh zemlje nastanio u njoj samoj, te je ona prouzrokovala Jožetovu pogibiju. Zbog toga, Kastelkino ponašanje počinje da se manifestuje na iracionalan način: ona odbija svaki kontakt sa svojim sinovima, počevši čak i da ih mrzi. Duševne patnje u njoj rađaju nagon za samoubistvom, a parabolična scena u kojoj se pojavljuje Isus ima funkciju očišćenja i simbolizuje početak novoga života za jedinog preživelog sina Janeza i njegovu buduću ženu Zinku. Isus oslobađa Kastelku destruktivne mržnje, napaja njeno srce ljubavlju i priprema je za mirnu i spokojnu smrt. Još jedna junakinja doživljava katarzu i oproštaj od oca. To je Galjotova kćer Jela, Jožetova verenica, koja se posle njegove smrti odaje raskalašnom životu i dobija dete s jednim mađarskim oficijom. Kod oba ženska lika Levstikovog romana, velika ljubav rađa i ogramnu patnju koja potom pretili da uništi i njih same. *Gadje gnezdo* je tako

roman o večitom ljudskom buntu i o volji koja pobeđuje najteže duševne krize, iskušenja i nepravdu.

U svojim romanima *Plebanus Joannes* (1920) i *Bogovec Jernej* (1923) **Ivan Pregelj** samo je delimično iskoristio mogućnost oblikovanja ekspresionističkog teksta. Pa ipak, predratna i posleratna književna kritika i historiografija upravo u ovim delima vidi model ekspresionističkog romana. Centralno tematsko ishodište tekstova jeste sukob duha i tela, erosa i etosa, božanskog i satanskog, muškog i ženskog principa. Oba Pregljeva junaka, Janez Potrebujež i Jernej Kafelj proživljavaju tešku egzistencijalnu borbu, rastrzani između greha i vrline, požude i čistote, između osećanja dužnosti i slobode, nametnute i autonomne ljudske volje. Plebanus Joannes uspeva da prevaziđe svoje iskušenje i da kroz vizionarski doživljaj Katrice uzdigne ženu do Bogorodice. Nasuprot njemu, lična i porodična tragedija pastora Jerneja (najpre smrt voljene žene, a potom gubitak kćerke i sina), uz to i pogubna strast prema baronici Juditi Srtmolskoj, tera Pregljevog junaka u pijanstvo, konačni duševni slom i smrt.

U umetničkom smislu, znatno je uspeli roman *Plebanus Joannes*, iako je erotski konflikt i simbolički paralelizam nekoliko različitih sudbina u romanu *Bogovec Jernej* pružio piscu raznovrsne mogućnosti za tematizaciju ekspresionističkog toposa duhovno/telesno, odnosno muškarac/žena. Narator *Plebanusa* još uvek je auktorijalni pripovedač koji, međutim, vešto koristi doživljeni govor, monološku refleksiju, da bi se na momente transformisao i u personalno predočavanje i reflektorsko opažanje glavnog junaka. Pripovedanje je zgusnuto, dramatično, a fabula konstruisana od vremenski diskontinuiranih fragmenata, koji sažimaju retrospektivno pripovedanje i anticipiraju potonje događaje. Narativni aspekt Pregljevog romana prati i specifični stilski sloj teksta, koji je odmah bio zapažen i vrednovan kao dominantno obeležje piščeve ekspresionističke umetnosti. U repertoar autorovih stilskih rešenja svakako spadaju česta biblijska poređenja, citati i komentari na latinskom, nemačkom i italijanskom jeziku, kojima Pregelj dočarava atmosferu i okružuje Plebanusovog unutrašnjeg sveta, a posredno i izvore njetove patnje. Lajtmotivsko ponavljanje strofe iz narodne balade *Riba faronika* sugerise ideju o apokalipsi, o bolestima, ratovima i hrišćanskim gresima na koje asocira enterijer Janezove "sobe sveta", u kojoj pastor razmišlja o večnim pitanjima ljudske taštine i ispaštanja.

Pregelj često poseže za tipičnim ekspresionističkim opisima, kao što su npr. truljenje, propadanje, nasilje i perverzije koje podrazumevaju estetizaciju ružnoga. Oni se pojavljuju u funkciji autorovog isticanja božje kazne za nevernike i grešnike: "Negde drugde su nekoga zaklali, tamo je vanbračna majka ugušila svoje dete i ispekla ga na ognjištu kao parče

pečenja”(1964, 106/107). Sličan opis epidemije kuge i sifilisa može se sresti i u uvodnoj sceni romana *Bogovec Jernej*.

Mada je Pregljevo pripovedanje motivisano socijalno–kričkim, odnosno nacionalno–utilitarnim činiocima (sukob Janeza Potrebuježa s volčanskim vikarom Jožefom de Menezeisom), u središtu pažnje je ipak psihološki, odnosno egzistencijalni konflikt glavnog junaka. Njegov odnos prema usvojenici Katrici i strogo, brutalno kažnjavanje devojke zbog veze sa nećakom Petrom, otkriva naličje Janezove vlastite žudnje za ženom, kao i strah od prepuštanja telesnoj, čulnoj ljubavi. Plebanus se stidi svojih osećanja, posebno osećanja života, ali ga proživljava intenzivno, čeznući u samoći svoje sobe za Katričinim mladim telom. U susretu sa ”tužnim, večito nemim” đavolom, koji oličava ništavilo i nebiće, Plebanus dolazi do saznanja o jedinoj izvesnosti patnje i smrti. Katarzičko očišćenje Janeza Potrebuježa sastoji se u tome da on na kraju mora priznati vrednost ljubavi. Ona ima istu onu snagu, koju za Plebanusa imaju krivica i greh, patnja i ispaštanje. On sublimira svoju žudnju za Katricom u ljubav prema roditeljki sina božjeg, čija nevina prsa dodiruje u smrtnom času. Tako se u završnoj sceni romana Katrica od ”bludnice” preobražava u devičanski čisto, neporočno biće, koje starom Janezu pruža utehu i mir. Pobeda *etičkog* načela nad erotskim podrazumeva duševno oslobađanje Pregljevog glavnog junaka od svih nametnutih autoriteta, kao što su dogma, crkva, svetovna vlast, i omogućavaju mu pronalaženje ”vlastitoga boga”, po meri običnoga, smrtnoga čoveka.

Erotska problematika glavnog junaka još više zaokuplja Preglja u romanu *Bogovec Jernej*, ali autor ne uspeva tako ubedljivo da oblikuje ekspresionistički raskol između muškog i ženskog principa. I ovde se telesna ljubav prema ženi doživljava kao opasnost za muškarca i izvor duševnog nemira koji preti da ugrozi integritet ličnosti. Lajtmotiv o snazi ljubavi pojavljuje se više puta tokom romana, iako Preglju ne polazi za rukom da razvije duševna preživljavanja svojih junaka, niti da rasvetli svu složenost erotskih osećanja, tako da ona u romanu ostaju samo naznačena. Citat iz knjige, koji neprestano odzvanja u glavi pastora Jerneja glasi: ”Snažna kao smrt je ljubav, verna kao grob je ljubav. Ljubav je vatra. Sve vode sveta ne mogu da je ugase” (1964, 233). Pisac prati nekoliko paralelnih sudbina ljudi, i žena, koji su postali žrtve ljubavnog ognja. Pored priče o Jernejevoj žudnji za baronicom Juditom, pojavljuje se i iracionalna čežnja Erazma Wassermanna za Jernejevom nesrećnom kćerkom Gertrudom, njegova vanbračna veza sa Agatom, kao i tragična Jutina smrt. Pregelj sugerise ideju o večitom jedinstvu muškarca i žene, ”jedna duša, jedno telo do poslednjega časa”, ali ga u romanu ipak više zaokuplja tematizacija grešnosti ljubavnog i posebno telesnog osećanja,



nego uzdizanje njene snage, lepote i značaja. Stoga žena za pisca prevashodno predstavlja oličenje pohote i nečastivog, pa jedinu njenu vrednost vidi u daru materinstva.

Roman *Šentpeter Juža Kozaka* izlazio je u LZ od 1924. do 1926. godine, a kao knjiga se pojavio 1930. Tekst je zasnovan na porodičnoj hronici mesara Matije Zmajevca i tipološki pripada tipu porodičnog romana *Bundenbrokovi* T. Mana. Složena fabula s brojnim epizodama prezentovana je fragmentarnim, kinematografskim stilom, što je odlika i nekih drugih, kraćih pišćevih tekstova. Likovi su motivisani naslednim faktorima i vođeni primarnim, nagonским strastima kojima se ne mogu odupreti snagom svoje volje. U tom hiperboličnom naglašavanju telesne ljubavi i seksualnosti, što je inače osobeno za mnoge Kozakove posebno ženske likove, može se zapaziti ekspresionistički način alegoričnog prikazivanja erotike. Zbog toga, likovi nemaju potrebnu psihološku uverljivost, već figurišu kao nosioci pojedinih ljudskih strasti, stanja i ideja.

Još je bliži ekspresionističkom oblikovanju sukoba između muškog i ženskog načela **France Bevk** (pseudonim Jernej Jereb), u svom romanu *Suženj demona*, koji je izlazio u nastavcima u LZ 1925. godine. Narator u prvom licu iznosi dramatičnu ispovest čoveka, koje je ubio svoju ženu: "Ne sudi mi da ne bi pao u bezdan, i divlje ćeš mrzeti i voleti, kao što divlje mrzim i volim ja. Ljudska sudbina je obeležena krivicom i više zločinačka nego sam zločin, ružnija od greha". Ljubavna strast goni Franceta Živka u propast i zločin, a primarno naturalistička koncepcija romana transformiše se u tematizaciju antagonizma između žene i muškarca koji dobija karakter biblijskog sukoba između Adama i Eve. Bevkov junak doživljava ženu izrazito čulno i puteno, kao izvor naslade, ali i netrpeljivosti, pa čak i mržnje. Požuda za jednom ženom projektuje se tako u nagon za ženskim polom uopšte. Osvešćenje muškarca od demoničnih sila strasti oslobađa se stoga kroz zločin, kao jedini način da Bevkov junak prevlada razdiruća osećanja koja nosi u sebi.

*Človek mrtvaških lobanj* **Bratka Krefta** (1928) spada prema mišljanju kritičara među najznačajnije generacijske romane u slovenačkoj književnosti.<sup>2</sup> Autor ovde obuhvata vremenski period posle prvog svetskog rata i opisuje generaciju mariborskih gimnazijalaca, koji su se našli u uslovima drugačijeg, novog političkog i društvenog života, posle raspada Austrougarske. Roman poseduje naglašenu autobiografsku dimenziju, jer kroz lik glavnog

---

<sup>2</sup> Uporediti predgovor Božidara Borke romanu Bratka Krefta *Človek mrtvaških lobanj*, CZ, Ljubljana, 1959, str. 5–13.

junaka Leona Vuka, Kreft projektuje vlastito iskustvo i promišlja događaje u novoosnovanoj kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca. *Človek mrtvaških lobanj* je obiman, tradicionalno pisan tekst o duševnom i etičkom sazrevanju Leona Vuka, uz koga se prikazuju tragične sudbine drugih junaka (samoubistvo Maksima i Sonje). Auktorijalni narator mestimično ustupa mesto pripovedanju samoga Leona Vuka, njegovim dnevničkim beleškama i ispovestima, kao i pismima Maksima i Sonje. Ekspresionistički nemir, nesigurnost i pesimizam najviše odlikuju Maksima, koji je jedan od inicijatora za osnivanje literarnog kluba "Človek mrtvaških lobanj". Neposredno pred svoje samoubistvo, Maksim ostavlja ispovest o očaju, beznađu i želji da doživi konačno oslobođenje svoga bića. Kreftov junak odbacuje beru u boga, u životne ideale i vlastitu moć, predajući se gorkom nihilizmu: "Bog je samo fiksidea iznemoglih staraca....Smrt - to je najdalji trenutak života, pralepota koja oslaobađa..." (1959, 149/150).

Leon Vuk i njegovi drugovi čeznu za novim životom, za promenom društvenih i političkih odnosa, pa je *socijalna kritika* Kreftovog romana ono što ga približava ekspresionističkom načinu mišljenja. Autor koristi specifične lekseme kojima izražava otpor protiv ustaljenog, malograđanskog mentaliteta i demagoških, nacionalnih fraza. Svuda se, kako kaže pisac, oseća trulež i teskoba doline šenflorijanske. Nasuprot tome, stoji "Človek", koji gleda u budućnost i iščekuje trenutak revolucionarne promene: "Ogromna gromada mrtvačkih lobanja usred tih mrtvacu, živih mrtvacu koji još uvek hodaju okolo kao strašilo, i koje treba odstraniti, uništiti, pokopati. - Čovek. Iz te mračne mrtvačke slike isijava u uglu sloro blede, odlučno lice sa kosom očešljanom unazad, što mu je mrsi vetar. Pogled oštar, sveprodoran, odlučan, gleda nekuda u daljinu, u budućnost..." (1959, 59).

Tematika Kreftovog romana bliska je romanu **Mirana Jarca** *Novo Mesto* (1930). I ovde je u središtu pažnje metamorfoza glavnog junaka Danijela Bohoriča, njegovo duševno i erotsko sazrevanje, u čiju priču je Jarc, slično Bratku Kreftu, uključio i neke autobiografske elemente vezane za svoje mladalačko doba u Novom Mestu. I ovaj roman takođe poseduje odlike generacijskog romana, ali je u strukturnom i stilskom pogledu znatno složeniji od Kreftovog *Človeka mrtvaških lobanj*. U prethodnim poglavljima istaknuto je da je *Novo Mesto* značajno zbog piščevih autopoetičkih stavova, njegovih shvatanja o umetnosti, pesništvu i o smislu pesničkog poziva. Pored toga, u romanu se pojavljuje niz eksplicitnih i implicitnih situacija kroz koje pisac razobličava malograđansku sredinu slovenačkih skorojevića. Oni svojim uskogrudnim životnim pogledima guše senzibilnu poetsku prirodu Danijela Bohoriča.

*Novo Mesto* istovremeno predstavlja i primer nešto modernije narativne tehnike. Tekst je podeljen u četiri duža poglavlja, u kojima auktorijalni narator tematizuje odlučujuće događaje ne samo u životu D. Bohoriča, već predstavlja i druge značajne junake romana: Bohoričevog antipoda Andreja Vrezca, bolesnog i tragičnog zanesenjaka Toneta Jermana, koketnu i plitkoumnu Natašu, zagonetnu Mariju i ekscentričnog "revolucionara" Pavla Kalana. Prva dva poglavlja pisana su tradicionalnom tehnikom, uz naglašenu poetsku atmosferu i esejističko–meditativne komentare. Od narativnih formi ovde preovlađuje dijalog, monološka refleksija i unutrašnji monolog, a često se pojavljuje i doživljajni govor, koji na momente prelazi u personalno pripovedanje.

Treće i četvrto poglavlje znače inovaciju u Jarčevom narativnom stilu, koji postaje sažet, odsečan, izlomljen i izrazito metaforičan. Ratne godine date su kinematografskim, simultanim stilom, prizori se nižu brzo, poput kadrova, a Bohorič se prvi put susreće sa stvarnim nedaćama i tragedijama. Najpre, Tone Jerman odlazi na front, ubrzo dezertira i potpuno slomljen, biva zauvek deportovan u deševnu bolnicu. Da ne bi pao žandarmima u ruke, Pavel Kalan vrši samoubistvo, jer je osumnjičen za kovanje zavere protiv vlasti. Najzad umire Bohoričev otac, što konačno menja pogled na svet Jarčevog junaka. Danije Bohorič odbacuje svoj nekadašnji mladalački idealizam i pesimizam i počinje da veruje u rad, u kolektivno delovanje i podređivanje vlastite ličnosti višim ciljevima napretka. Tako nekadašnji sanjar i pesnik zadovoljno nalazi posao činovnika u Ljubljani, u čemu prepoznajemo piščev zaokret na poetičkim zahtevima novog i socijalnog realizma.

Slovenački ekspresionistički roman sadrži izvesne karakteristične topose i ideje ekspresionističkog medela proznog teksta. To se u prvom redu odnosi na tematizaciju rata, na kritiku društvenih odnosa, te prikazivanje erotske i egzistencijalne probematike junaka. Na stilskom planu, takođe se može zapaziti ekspresionistička metaforizacija jezika, kinematografski stil, oblikovanje vizija, snova i halucinacija junaka, kao i naglašavanje titanske voljne dimenzije ljudskog karaktera. Narativno gledano, romanopisci uglavnom zadržavaju auktorijalnu perspektivu obrade teksta, s mestimičnim prelazima ka "ja" ili personalnom pripovedanju ili pribegavaju montaži dnevnika, pisama i esejističkih komentara u strukturi romana. Ipak su likovi i dubinska struktura romana još uvek opterećeni tradicionalnim modelom pripovedanja koji poznaje socijalne i psihološke motivacije i pozdanog, čvrstog naratora. U kraćim proznim vrstama, slovenački autori su uspeali da realizuju drugačiju narativnu koncepciju i formalne inovacije, što se može uočiti u pesmi u prozi, crtici, kratkoj priči i noveli.

## ZAKLJUČNI UVIDI O MORFOLOGIJI EKSPRESIONISTIČKE PROZE

U okviru uvodnog poglavlja rada, pod naslovom *Ambivalentnost ekspresionizma kao pokreta*, naglašena je nejasna, protivrečna priroda ekspresionizma, kao i teškoće prilikom definisanja njegovih osnovnih poetičkih postulata. Javila se i potreba za preciznijim određenjem ekspresionističke literature u odnosu na globalne fenomene modernizma, odnosno avangarde. Pritom smo se opredelili da o ekspresionizmu govorimo kao distinktivnim literarnom pokretu u kontekstu modernizma, jer opseg ovog pojma obuhvata sve preobražaje i modifikacije ekspresionističke književnosti u celini. I sam naziv "modernizam" uključuje u sebe i vezu sa savremenom, postmodernističkom literaturom.

Stoga se naš pristup istraživačkoj temi može okarakterisati kao "metod koncentričnih krugova", odnosno kao postupak koji se rukovodi specifičnim zahtevima žanrovske sistematizacije u okviru poetike jednog pokreta, odnosno jednog književnog roda, a to je proza. Zbog toga je kompozicija rada zasnovana na prožimanju deduktivne i induktivne metode, t.j. počiva na istraživanju opštih fenomena, preko posebnih manifestacija u pojedinim proznim žanrovima, do analize konkretnih tekstova predstavnika slovenačke ekspresionističke proze.

Uvodno poglavlje nastoji da rekonstruiše temeljne odnose ekspresionističkog pokreta u nemačkoj književnosti, zatim njegovu vezu sa širim kategorijama modernizma i avangarde, do evropskih okvira i njegovoj zastupljenosti u evropskim i južnoslovenskim književnostima. Dalje se raspravlja o poimanju fenomena ekspresionističke proze u radovima nemačkih teoretičara i kritičara, kao i o vezi ekspresionističke proze sa impresionističko-simbolističkom, futurističkom, naturalističkom i nadrealističkom prozom.

Ključno pitanje, koje je sadržano i u naslovu rada, jeste problem određenja i morfologije prvenstveno kratkih proznih vrsta, a to su pesma u prozi, crtica, kratka priča i novela, kao i njihov odnos prema dužim, kompleksnijim žanrovima kakvi su pripovetka i roman. Takođe, imajući u vidu nedovoljnosti i nepreciznosti dosadašnjih definicija ekspresionističke proze, ukazala se potreba za konstituisanjem jednog opšteg modela ekspresionističkog proznog teksta, koji će ispunjavati određene političke kriterijume. Ovaj model rađen je na materijalu nemačke ekspresionističke proze, i u tom smislu predstavlja

neku vrstu paradigme za srodne pojave u ostalim literaturama. Osnovna slabost u dosadašnjim proučavanjima ekspresionističke proze ogledala se upravo u proizvoljnosti kriterijuma, t.j. u njihovoj relativnoj primeni. Mnogi istraživači primenjivali su različita stilistička, morfološka, tematska ili idejna merila, pa je stoga bilo gotovo nemoguće ustanoviti nekakav opšteprihvaćeni model ekspresionističkog proznog teksta. Primenjujući različite parametre, naučnici su dolazili do drugačijih, često oprečnih rezultata. U tom smislu, najpoznatiji primer predstavlja proza Franca Kafke, koju pojedini istraživači smatraju ekspresionističkom, dok drugi misle da upravo ona pokazuje upadljiv otklon od oblikovanja ekspresionističkog diskursa.

Prilikom definisanja modela ekspresionističkog proznog teksta, uzeto je u obzir pet dominantnih kriterijuma. Oni su označeni kao *Poetološko–idejni aspekti*, *Ekspresionistički topisi*, *Morfološki i narativni aspekti*, *Stilsko–jezički aspekti* i *Semantičke implikacije*. Ovi kriterijumi validni su, u većoj ili manjoj meri, bez obzira na konvencije pojedinih žanrova, pa se stoga odnose i na duže prozne vrste, pre svega na roman. Prvi od njih ima u vidu opšta filozofska i idejna ishodišta ekspresionizma u celini, što se isto tako očitava i u prozi. To su egzistencijalna problematika, socijalni kôd i pitanje estetičkog prevrednovanja. Egzistencijalna problematika podrazumeva krizu subjekta i saznanja, njegovu destabilizaciju i disocijaciju, što je započelo već u simbolizmu. Ovaj proces radikalizuje se i završava u periodu ekspresionizma, kada se ekspresionistički subjekat približava samim granicama spoznaje, projektujući svoju dihotomiju na svet empirijskih odnosa. To ujedno podstiče želju za novim, drugačijim konstituisanjem "stvaralačkog ja", koje prema načelima sna, imaginacije i vizije konstruiše neki viši univerzum. Socijalni kôd ekspresionističkog odnosa prema svetu ispoljava se prvenstveno kao revolt u odnosu na postojeće društvene i civilizacijske norme. Stoga i ekspresionistička osuda društva počiva na negaciji svake autoritativnosti, bilo da su u pitanju lični, porodični ili institucionalni odnosi. Pošto između jedinke i društva nije moguće postići sklad, kod ekspresionista se javlja postepeno otuđenje, koje zatim rezultira samootuđenjem, što se najčešće manifestuje kroz ludilo i samodestrukciju. Poslednji vid odnosa jeste estetički aspekt, koji se ogleda u naglašenom antiesteticizmu, u negaciji metafizičke kategorije lepote i u isticanju intenzivnog, ružnog i šokantnog. Ovakvo nastojanje pojavljuje se u funkciji načela distorzije, što podrazumeva svesno iskrivljeni i potencijalni, najčešće groteskni način kreiranja proznog teksta.

Drugi kriterijum predstavljaju ekspresionistički topisi, koji su definisani kao tematsko–motivske konstante ekspresionističkog proznog teksta. Oni se u konstrukciji diskursa pojavljuju uglavnom kontrarno, međusobno suprotstavljeni. Neki topisi se artikulišu

već kod simbolista, dok jedan broj uvode ekspresionisti, što predstavlja karakteristično obeležje ekspresionističke poetike. To su toposi samoće i straha, topos privida i suštine, kao i toposi zvuka i ritma. Uz njih, ekspresionisti uvode topose dinamičnost/statičnost, zatim duhovno/telesno, odnosno muškarac/žena, kao i vizuelizaciju boja i topos geometrijskih formi.

Kada je reč o morfološkim i narativnim aspektima modela ekspresionističkog proznog teksta, konstatovano je da se oni umnogome podudaraju s odlikama moderne literature u celini. Ovo se prevashodno odnosi na antimimetički princip oblikovanja teksta, što je u skladu sa poetičkim zahtevima ekspresionističkih pisaca. To podrazumeva negaciju psihološko–kauzalnih motivacija, fragmentarnosti i defabularizaciju, kao i isticanje konstruktivnog principa teksta. Takođe, karakteristična je i pojava dehijerarhizacije žanrova, njihovo međusobno prožimanje i mešanje, a pogotovo kombinacija i interpolacija epskog, lirskog i dramskog govora. Kada je reč o kratkim proznim žanrovima, uočava se njihovo međusobno približavanje i teškoće u određivanju strogih žanrovskih konvencija, npr. između pesme u prozi i crtice, crtice i kratke priče, kratke priče i novele. Uz to, primetna je i dekonstrukcija postojećih tradicionalnih proznih žanrova, među kojima su i bajka, legenda, basna, letopis, hronika, molitva, itd. a sve u cilju preoblikovanja i prevrednovanja postojećih konvencija. Osnovni organizacioni princip teksta najčešće je montaža, čemu su prilagođeni likovi–maske, a u pogledu modusa pripovedanja pojavljuju se sve tri pripovedačke pozicije: auktorijalna, ”ja” forma i personalizacija naracije preko reflektor figure.

Stilski i jezički aspekti modela zasnovani su na specifičnom poimanju jezika kod ekspresionista. Jezik je organizovan prema semiotičkom principu, što podrazumeva ”decentriranje” logocentričnog proznog diskursa. Obiljem svojih asocijativnih veza, jezik svojom diferencijalnom prirodom deluje unutar konvencionalnih znakovnih sistema i uvek iznova relativizuje relacije između označitelja i označenog. Zbog toga se ekspresionistički stil ne može svesti samo na svoju retoričku funkciju, već on mora podrazumevati i jednu istorijsku, kulturološku i semiotičku kategoriju teksta, kako je o tome pisao Rolan Bart u navedenom tekstu *Style and his Image*.

U skladu s tim, moguće je govoriti o dve osnovne tendencije ekspresionističkog stilskog postupka, koje je formulisao Valter Zokel. Reč je o kinematografskom (simultanom) i parabolično–alegorijskom stilu, koji se mogu javiti kod jednog istog pisca. Ujedno je analizirana i funkcija unutrašnjeg monologa, ko i postupak esejizacije i samorefleksije, odnosno metatekstualna komponenta pripovedanja, koje neki kritičari (V. Zokel, B. Šefer, V. Krul) ubrajaju među ključne odlike ekspresionističkog stilskog prosedea.

Temeljna smisaona ishodišta ekspresionističkog proznog modela upućuju na dva osnovna kruga pitanja. Prvi se odnosi na saznajno–kritičku svest pisca prema realitetu i jeziku, a drugi obuhvata promišljanje egzistencijalnih kategorija kakve su moral, život, žena, bog i smrt, i konačno - odnos prema samome sebi. U kontekstu ovih problema, posebnu pažnju privlači odnos ekspresionističkog subjekta prema tajni smrti, koja je za njega prostor nepojmljivog i nesaznatljivog, i stoga jedini oblik koji još nije upoznao. Smrt, zahvaljujući svojoj sili poništavanja tako briše svaki trag ljudskog postojanja, Zbog toga je uočeno da, uprkos svojoj težnji za prevladavanjem bolnih dihotomija, ekspresionistički prozaisti ne negiraju metafiziku, već joj se iznova vraćaju, ali iz obrnute perspektive, iz ograničenosti i teskobe vlastitog subjektiviteta.

Skicirani model ekspresionističkog proznog teksta predstavlja uvod u razmatranje ove problematike u slovenačkoj književnosti. Zadatak drugog poglavlja našeg rada bio je u tome, da se s obzirom na slovenačku književnoistorijsku situaciju, odredi mesto i uloga proze u okviru poetike ekspresionizma. Stoga je najpre ukazano na podeljena shvatanja i ocene istraživača o prisustvu ekspresionizma u slovenačkoj literaturi, s preovlađujućim stavom da je pre reč o jednoj fazi modernističke literature, nego o specifičnoj estetičkoj pojavi. S obzirom na istoriju novije slovenačke književnosti, konstatovana je bitna uslovljenost ekspresionizma strukturom slovenačke moderne (L. Kralj), pa se zbog toga ovaj fenomen poima kao radikalizacija pojedinih tendencija koje su započete u eposi moderne. Iz toga proizilazi da se o ekspresionizmu može govoriti kao o posebnoj *struji* ili *toku* slovenačke modernističke literature, s izvesnim primesama i elementima književnog pokreta, a ne kao o jedinstvenoj stilskoj formaciji ili pravcu.

Kada je reč o tekstualnoj bazi ekspresionističke proze, postoji još veći stepen nesigurnosti i skepticizma. Postavlja se načelno pitanje da li ovakav tip proze uopšte postoji i koji su pouzdani kriterijumi za njeno određivanje. Kralj, naime, konstatuje da se slovenački ekspresionizam ostvario mahom u poetiji, neznatno u drami, i gotovo nikako u prozi. Naravno, ovakva tvrđenja su morala biti proverena, pa je stoga naše istraživanje išlo u dva smera. S jedne strane, dali smo pregled kritičkih ocena ovog fenomena iz međuratnog razdoblja (Pregelj, Bevk, Jarc, Juš Kozak, F. Vodnik, F. Koblar, A. Slodnjak, B. Vodušek, J. Vidmar), a zatim i mišljenja savremenih književnih istoričara (L. Legiša, F. Zadavec, F. Bernik, M. Kmecl, H. Glušič, L. Kralj, M. Dolgan). S druge strane, nastojali smo da kroz neposredni uvid u obimnu građu slovenačke književnosti periodike (od 1914. do 1934/35), zatim u zbirke, izabrana i sabrana dela pojedinih autora, potvrdimo ili opovrgnemo tezu o postojanju ekspresionističke proze u slovenačkoj književnosti. Pritom smo, razume se, imali u

vidu specifičnu problematiku kratkih proznih žanrova, koji u ovoj literaturi zauzimaju poseban status, s obzirom na njihov kontinuirani razvoj i modifikacije od epohe realizma, odnosno od druge polovine XIX veka.

Kao rezultat ovog opsežnog, induktivnog istraživanja, zaključeno je da se preko dve stotine tekstova mogu označiti kao ekspresionistički, jer ispunjavaju neke od kriterijuma koje smo primenili u određivanju modela ekspresionističkog proznog teksta. Iz toga proizilazi da se samo manji broj autora može u celini nazvati ekspresionistima, ali je najveći broj njih u pojedinim fazama svoga književnog rada pisao ovakve tekstove, ili je to čitnio kontinuirano (npr. Jarc i Pregelj). Stoga je u metodološkom smislu bolje govoriti o pojedinim kratkim proznim žanrovima i njihovoj zastupljenosti, nego o pojedinim piscima kao reprezentativnim predstavnicima ovoga tipa proze.

Zbog toga je, takođe, bilo neophodno načiniti i jednu uslovnu, okvirnu periodizaciju kratke ekspresionističke proze, vodeći računa o kvantitativnoj zastupljenosti pojedinih žanrova. Na ovaj način su utvrđeni i modaliteti pojedinih vrsta, odnosno njihova transformacija u kvalitativnom smislu. To obuhvata promenu tematskih konstanti, strukturalne i nartivne odlike, kao i međusobni odnos pojedinih žanrova. Tako se ekspresionistička proza u slovačkoj literaturi može sistematizovati u tri hronološka odseka, koje smo odredili kao rani ili protoekspresionizam (1914–1919), formalno–eksperimentalni ekspresionizam (1920–1923) i razvijeni ili pozni ekspresionizam (1924–1929/30), dok se novi ili metafizički realizam (1930–1934/35) direktno naslanja na ekspresionističko nasleđe.

U prvom razdoblju dominantni žanr predstavlja pesma u prozi i odmah iza nje crtica. Najznačajniji predstavnik ranog ekspresionizma jeste Ivan Cankar sa svojom zbirkom *Podobe iz sanj* (1917), u kojoj još uvek dominiraju impresionističko–simbolističke narativne i stilske tendencije. Ovo nasleđe obeležilo je i prozu nekih drugih autora, npr. Jarca, Kozaka, Gruma, Preglja, Mrzela, Kosovela, pa se može govoriti o specifičnoj heterogenosti stilova nekih ekspresionističkih tekstova, slično kao u nemačkoj književnosti. Stvaraoci pesama u prozi (F. Kozak, I. Rozman, P. Popotnik, M. Kmet, I. Dornik), obrađuju pojedine ekspresionističke topose, od kojih je najčešći topos odnos muško/žensko. Ivan Cankar u svojim crticama i kratkim pričama primenjuje postupak apstrakcije i fenomenološke redukcije, što je saglasno ekspresionističkom zahtevu za formom "Traumstrukt". Takođe, u ovom periodu najčešće se tematizuju motivi rata, vojnih dezertera i ranjenika, što je prisutno u crticama F. Bevka, S. Majcna, N. Velikonje ili I. Dornika.

Period formalno–eksperimentalnog ekspresionizma odnosi se, pre svega, na avangardne tendencije, koje su prisutne kod pojedinih autora u časopisima *Dom in svet* (A.



Podbevšek, A. Čebokli, M. Jarc) i *Trije labodje* i *Rdeči pilot* (A. Podbevšek, Š. Ravnikar, S. Melihar, C. Vidmar). Osnovna odlika ovih tekstova je težnja za formalnom destrukcijom postojećih žanrovskih konvencija. Pomenuti aurtori nastoje da potpuno relativizuju i rodovske konvencije između proze, lirike i drame, a osnovna stilska sredstva su parabola, alegorija i groteska, što najčešće rezultira fantastičnim diskursom. Kod njih se takođe može uočiti simultanizam, montaža, kinematografsko nizanje iskaza i slika, što u pojedinim fragmentima podseća na tip futurističkog i dadaističkog teksta.

Međutim, u ovom periodu, pojavljuju se i značajne novele pojedinih autora, kao što su Pregelj, Jarc ili Juš kozak. Dominacija kratke priče i novele postaje obeležje sledeće etape razvoja kratke ekspresionističke proze, u periodu tzv. razvijenog i poznog ekspresionizma. To je doba intenzivnog stvaranja Preglja, Jarca, Gruma i Magajne, a iz ovog perioda potiču i kratki prozni tekstovi Srečka Kosovela. Pored novele i kratke priče, značajno mesto zauzima i crtica, osobito kod Gruma. Ovde se može govoriti o svojevrsnom preplitanju između pojedinih žanrova, o kontaminaciji karakterističnih obeležja, što svedoči o dezintegraciji čvrstih, tradicionalnih proznih konvencija. Od 1929. nastupa nova generacija prozaista, kod kojih se mogu uočiti i egzistencijalističke tendencije (L. Mrzel), kao i specifična aktualizacija simbolističkog subjektivizma (R. Kresal). Oba autora pišu subjektivizirane, lirske tekstove s naglašenom meditativnom dimenzijom (Mrzel), odnosno lirsko-poetskom atmosferom (Kresal).

Period posle 1930. karakteriše novi ili metafizički realizam, u kojem je ekspresionističko tematsko, stilsko i idejno nasleđe još uvek veoma uočljivo. To se najpre može zapaziti u Kocbekovom fragmentarno-asocijativnom tekstu *Luči na severu* (1932), u kojem preovlađuju ekspresionistički topoi kao što su odnos pojedinca prema društvu i njegova otuđenost. Uz to, ovde se pojavljuje tematizacija svesti o krizi jezika i identiteta stvari, odnosno gubitak veza između označitelja i označenog, čime Kocbek spontano anticipira i neke intencije postmodernističke literature.

U pojedinim novelama iz Kozakove zbirke *Maske* (1940), takođe se zapaža ekspresionističko nasleđe prilikom oblikovanja proznog diskursa. To se posebno očituje u mozaičkoj kompoziciji pojedinih tekstova, koji su konstruisani asocijativnom tehnikom snova, sećanja i vizija. U najboljima među njima, kao što su *Georgesova maska* ili *Plinska maska*, autor je ostvario specifični tip fantastično-groteskne strukture, koja počiva na idejnom sukobu likova-maski, na tematizaciji snova i osnovnih arhetipskih situacija života i smrti.

Poslednji autor čije je delo nesumnjivo obeležilo nasleđe ekspresionističke poetike, jeste Vladimir Bartol. U tekstovima koje objavljuje između 1929. i 1935. godine, Bartol uvodi

postupak eseizacije i analitičko–intelektualni dijalog kao osnov narativne strukture svojih novela i priča. Upliv ekspresionističke idejnosti najviše se ogleda u psihoanalitičkom promišljanju toposa muškarac/žena, pri čemu Bartol takođe anticipira jednu od tema postmodernističke psihologije i književnosti. To je mogućnost spajanja, sinteze između polova, odnosno njihova trajna otuđenost i nesposobnost međusobne komunikacije. Muškarac i žena tako ostaju u večitom sukobu, nastojeći da onog drugog potčine sebi.

Imajući u vidu definisani model ekspresionističkog proznog teksta, nastojali smo da pojedine aspekte utvrdimo na primeru slovenačke ekspresionističke proze. Pritom nismo imali za cilj nikakvo vrednosno sučeljavanje, niti jednostavno evidentiranje neposrednog upliva nemačke ekspresionističke proze na slovenačku, čega, kako je već istaknuto, zapravo nije ni bilo. Namera nam je bila da konstatujemo izvesne tipološke srodnosti, ali i znatna odstupanja i razlike, kao i isticanje specifičnih odlika slovenačke ekspresionističke proze u okviru opšteg ekspresionističkog proznog modela.

U tom smislu, istraživanje međuratne periodike bilo je od ključnog značaja. To je omogućilo neposredan uvid u konkretnu književnu produkciju čitave epohe, a posebno klasifikaciju pojedinih kratkih žanrova i njihove strukturne odlike. Kako su zbirke pojedinih autora izlazile s većim zakašnjenjem, a neke od njih su se pojavile tek u naše vreme, periodizacija slovenačke ekspresionističke proze načinjena je u skladu s njihovim objavljivanjem u pojedinim listovima i časopisima. Najveći broj ekspresionističkih tekstova objavljen je najpre u časopisu *Dom in svet*, zatim u *Ljubljanskom zvonu*, *Jutru* i *Modroj ptici*, a posebno mesto zauzimaju Podbevškovi avangardni časopisi *Trije labodje* i *Rdeći pilot*. U ostaloj periodici ekspresionistička proza ima status uzgredne, marginalne pojave.

Što se tiče zbirki kratke proze, u ovom dvadesetogodišnjem periodu, štampano je ukupno jedanaest samostalnih zbirki sledećih autora: Ivana Cankara (1917), Franceta Bevka (1922,1923), Antona Novačana (1923), Antona Podbevška (1925), Maksa Šnuderla (1929), Ivana Dornika (1931), Ludvika Mrzela (1931), Rudolfa Kresala (1940), Juša Kozaka (1940) i Vladimira Bartola (1935). Ovome treba dodati i dve knjige Pregljevih *Izbranih del* iz 1928. i 1929. godine, u kojima je objavljen veći broj aautorovih najznačajnijih ekspresionističkih novela. Izvan zbirki ostala je u tom periodu ekspresionistička proza Stanka Majcna, Mirana Jarca, Slavka Gruma, Srečka Kosovela, Bogomira Magajne, Bratka Krefta i Edvarda Kocbeka, kao i jednog broja manje značajnih pisaca.

U trećem poglavlju *Predstavnici kratkih ekspresionističkih proznih žanrova*, analizirani su opusi pojedinih autora, s obzirom na njihovu žanrovsku pripadnost i zastupljenost. Ovakav postupak je omogućio da posredstvom tumačenja, kao induktivnom

metodom, ukažemo na pojedinačne doprinose pisaca u okviru poetike kratkih proznih vrsta i estetske procene njihovih tekstova. Konstatovano je da su crtica i kratka priča kvantitativno najzastupljeniji žanrovi epohe, a da novela poseduje najstroženiju strukturu. Posebno mesto ima pesma u prozi, kao forma u kojoj se najranije arikulišu pojedine pretpostavke ekspresionističkog teksta. Ona se, zahvaljujući svojim izražajnim mogućnostima može javiti i u strukturi neke druge prozne vrste. Pretežno deskriptivni postupak u velikim broju slučajeva (Podbevšek, Ravnikar, Kosovel, Grum, Čebokli) gotovo je izjednačavaju sa crticom, kao vrstom u kojoj dominiraju fragmentarnost, statičnost, liričnost i subjektivnost. U većem broju slučajeva (npr. kod Gruma, Magajne, Majcna, Šnuderla), dolazi do redukcije novelističkog sićea i njegove fragmentarizacije, pa se može govoriti o specifičnoj transformaciji novele u kratku priču. Najčešća pripovedačka pozicija jeste "doživljajno ja", mada se u pojedinim slučajevima javlja i personalizacija pripovedanja.

Kakav je, konačno, status i mesto ekspresionističke proze u slovenačkoj literaturi? Da li se o njoj može govoriti kao o značajnijoj ili tek marginalnoj, estetski irelevantnoj pojavi? Kakav je doprinos pojedinih autora modernizaciji proznog izraza? Da li kratka ekspresionistička proza anticipira pojedine tendencije koje su se u punoj meri razvile i realizovale tek u savremenoj književnosti? Kakav je status romana? Konačno, da li su stroge žanrovske distinkcije zaista potrebne kada je reč o poetici kratkih ekspresionističkih proznih vrsta?

Najpre se mora konstatovati da ekspresionističku prozu i određenom razdoblju svoga stvaralaštva sa različitim uspehom pišu gotovo svi autori slovenačke međuratne literature, među kojima se i tako značajni pisci kakvi su Stanko Majcen, Juš Kozak, France Bevk, Ivan Pregelj, Srečko Kosovel, Miran Jarc, Slavko Grum, Bogomir Magajna, Edvard Kocbek i Vladimir Bartol. U tom smislu, treba istaći njihovu privrženost kratkim proznim žanrovima, što se uklapa u koncept "poetike sažetosti" i kratkoće, kao osnovnim strukturnim načelima većine modernističkih tekstova. Međutim, kod većeg broja pisaca zapaža se stilski pluralizam, odnosno preplitanje pojedinih tendencija realizma, naturalizma, dekadencija, impresionizma i simbolizma. Ovaj odnos se kod svakog autora ispoljava na poseban, stvaralački neponovljiv način, pa je stoga, kako je to sugerisao Fritz Martini<sup>1</sup>, bilo neophodno analizirati i tumačiti stepen i kvalitet ovih veza, kao i one specifične kriterijume koji doprinose pouzdanom definisanju jednog ekspresionističkog proznog teksta.

---

<sup>1</sup> Up. konstataciju Frica Martinija u njegovom predgovoru *Prosa des Expressionismus*, Stuttgart, 1987, str. 12.

Činjenica je da je prozno nasleđe Ivana Cankara ostavilo najviše traga na potonju prozu, mnogo više nego bilo koji programski napis ili upliv nekih stranih književnosti. Cankar je nesumnjivo pisac koji je radikalno izmenio tradicionalne strukture pripovedanja, inovirao bajku, legendu i parabolu, koristeći satirično, farsično, fantastično i groteskno naporedo s liričnom i patetičnom intonacijom govora. Zbog toga, mnogi pomenuti autori u većem delu svojih tekstova reprodukuju Cankarevu subjektiviziranu narativnu formu, što je bilo predmet zamerki pojedinih kritičara (F. Vodnik, B. Vodušek, J. Vidmar). Ipak su ovi autori u nekim svojim tekstovima otišli dalje i radikalnije od Cankara, prevodeći subjektivizovani "ja" nivo na razinu kolektivnog, odnosno uvodeći perspektivu apstrahovanja, uopštavanja i fenomenološku redukciju. Uz to, pojavljuje se i jedan bitno drugačiji stilski postupak, koji je utemeljen na preterivanju i isticanju intenziteta unutrašnjeg doživljaja, koji je disharmoničan, podvojen i "napukao".

Pored toga, problematizacija egzistencijalnih kategorija koje su vezane za taj antinomični i rascepljeni subjekt pojavljuje se kao ishodište većeg broja ekspresionističkih tekstova. Upravo ova naglašena zaokupljenost egzistencijalnim problemima na ličnom i kolektivnom planu, bitno diferencira ekspresionističke prozaiste od ostalih modernista. Oni insistiraju na grotesknom razobličavanju svih važećih civilizacijskih normi, zahtevaju etičku "revoluciju" duha, bore se protiv autoriteta i represije. Ludilo i samootuđenost najčešće se kao teme obrađuju u pojedinim tekstovima Stanka Majcna, Slavka Gruma, Franceta Bevka ili Ludvika Mrzela, dok se tragičnim raskolom između pojedinca i društva najviše bavio Jarc, ali i Bartol, Kozak, Šnuderl, pa i Pregelj. Posebnu tematsko-idejnu oblast ekspresionističke proze predstavlja erotika, odnosno dihotomije vezane za odnos duha i tela, materijalnog i spiritualnog, muškog i ženskog, božanskog i satanskog (Pregelj, Kozak, Magajna, Bartol). Ova pitanja na svoj specifičan način tematizuju i Š. Ravnikar, C. Vidmar i S. Melihar. U poimanju erotike i sukoba žena/muškarac na idejnom i psihološkom planu najdalje je otišao Bartol, ali se i kod njega to više ogleda na analitičkoj i eksplikativnoj ravni, a manje kao osnovica narativne strukture. Za slovenačke ekspresioniste ipak je nezamisliva sloboda u prikazivanju pojedinih slobodnijih i pervertiranih oblika erotike, što je slučaj s nemačkim autorima, ali im je zato blisko njihovo viđenje o nemogućnosti stapanja među polovima i erotici kao vidu psihičke dezintegracije ličnosti.

Kod jednog broja autora (Bevk, Grum, Mrzel, Kocbek) zapaža se otklon od patetičnog slavljenja subjekta i njegovo suočavanje sa strahom od smrti, od praznine i nebića. U ovoj tački može se uspostaviti veza s literaturom koja je inspirisana egzistencijalizmom (Hing) ili "novim romanom" (Šeligo). Takođe, pojedini stilski postupci ekspresionističkih prozaista

prepoznaju se i u prozi Vitomila Zupana, posebno u romanu *Potovanje na konec pomladi*, koji je kompoziciono zasnovan na simbolizaciji boja.<sup>2</sup> Kod Zupana se takođe može uočiti naglašeno interesovanje za fenomenologiju erotike, odnosno preispitivanje ustaljenih klišeja o erotskim odnosima između polova, pa čak i ljudi uopšte.

U celini gledano, autori koji su se bavili ekspresionističkom prozom u nemačkoj literaturi uglavnom su konstatovali izvestan raskol između teorijski proklamovanih načela i konkretne književne prakse. Ovakva ocena formulisana je i kod Silvia Viete, pa autor govori o dva tipa ekspresionističkih pisaca, pri čemu se implicira i vrednosna ocena.<sup>3</sup> Prvi pripada tzv. "mesijanskoj struji", u kojoj preovlađuje patos za oslobođenjem subjekta, protest protiv civilizacije i želja za "Novim Čovekom". Takav tip literature prvenstveno se oslanja na deklarativnu, apelativnu retoriku, i on se pojavljuje kod većeg broja slovenačkih autora, posebno u pesmi u prozi i deskriptivnoj crtici (J. Kozak, I. Dornik, M. Jarc, A. Čebokli, R. Kresal, I. Pregelj). Drugi tip ekspresionističke proze, označen kao "kritička orijentacija", pokazuje svesni otklon od ovakvog stava, pa autori neposredno ili posredno ulaze u polemiku s modernom civilizacijom, kulturom i ideologijom. Zbog toga Vieta ove odlike ubraja u "stvarnu novost i revolucionarnost ekspresionističke literature", jer one svedoče o tematizaciji krize subjekta i njegovom distanciranom, često ironičnom i sarkastičnom odnosu prema svetu. Ove tendencije su u većoj meri prisutne u kratkim pričama i novelama, ali i u pojedinim romanima kod S. Gruma, M. Jarca, M. Šnuderla, L. Mrzela, I. Preglja, J. Kozaka i V. Bartola, kao i u pojedinim crticama F. Bevka i S. Gruma.

Pored toga, pojedini istraživači s pravom ukazuju na metafikcionalnost ekspresionističke proze, na tematizaciju vlastitog narativnog postupka, što rezultira svešću o literaturi kao artefaktu, kao svojevrsnom produktu formalne konstrukcije, koji počiva na apsolutnom negiranju bilo kakve mimetičnosti referencijalnosti književnog teksta. U skladu s tim, književni tekst predstavlja svojevrsnu igru označitelja i označenog, pri čemu se naglašava njihova relativnost, proizvoljnost i opalizacija. Fantastičke, međužanrovske strukture A. Podbevška i njegovih saradnika jasno ukazuju na prisustvo ovakvih tendencija kod slovenačkih ekspresionista. U vezi s tim je i dekonstrukcija i transpozicija pojedinih tradicionalnih žanrovskih konvencija, pa se postavljeno pitanje o striktnom definisanju i razgraničenju kratkih proznih žanrova pokazuje relativnim i čak nepotrebnim.

---

<sup>2</sup> O tome smo opširnije pisali u ogledu *Zupanova "Putovanje na kraj proleća" ili čitanje kruga, Linija dodira*, 1995, str. 243-256.

<sup>3</sup> Up. Silvio Vietta i G. Kemper, *Expressionismus*, UTB, München 1982, str. 23.

Mesto ekspresionističke proze u slovenačkoj književnosti može se označiti dvostruko značajnim. Najpre, zbog toga što su pojedini autori načinili kvalitativni preobražaj pre svega kratkih proznih vrsta, kakve su pesma u prozi, crtica, kratka priča i novela, inicirajući drugačiju recepciju i fleksibilnije tumačenje njihove izmešanosti i preplitanja, što je u skladu s ključnim postulatima ekspresionističke, pa i modernističke poetike. To se u manjoj meri odnosi na roman, koji je u slovenačkoj književnosti ipak očuvao tradicionalniju strukturu. Uz to, fenomen ekspresionističke proze ne može se posmatrati izolovano od savremene, pa i postmodernističke literature. Njeno razumevanje i tumačenje nezamislivo je bez poznavanja avangardnog iskustva slovenačkih ekspresionističkih pisaca, posebno njihove prakse formalno-jezičkog i žanrovskog eksperimenta.

## BIBLIOGRAFIJA KORIŠĆENE I CITIRANE LITERATURE

## I PRIMARNA LITERATURA

## 1. Časopisi i listovi

1. *Dom in svet*, Ljubljana, 1914–1935.
2. *Domači prijatelj*, Ljubljana, 1927–1934.
3. *Jutro*, Ljubljana, 1914–1934.
4. *Književnost*, Ljubljana, 1932–1935.
5. *Križ*, Ljubljana, 1928–1930.
6. *Križ na gori*, Ljubljana, 1924–1927.
7. *Kritika*, Ljubljana, 1925–1927.
8. *Lepa Vida*, Ljubljana, 1922.
9. *Ljubljanski zvon*, Ljubljana, 1914–1935.
10. *Mladina*, Ljubljana, 1925–1927.
11. *Mladina*, Gorica–Celje, 1920–1934.
12. *Mladinski list*, Chicago, 1922–1934.
13. *Mentor*, Ljubljana, 1912–1934.
14. *Modra ptica*, Ljubljana, 1929–1934.
15. *Naš rod*, Ljubljana, 1929–1934.
16. *Novi rod*, Trst, 1921–1926.
17. *Rdeči pilot*, Ljubljana, 1922.
18. *Slovan*, Ljubljana, 1914–1917.
19. *Slovenec*, Ljubljana, 1914–1934.
20. *Slovenski narod*, Ljubljana, 1914–1934.
21. *Sodobnost*, Ljubljana, 1933–1935.
22. *Stražni ognji*, Maribor–Ljubljana, 1924–1927.
23. *Svoboda*, Ljubljana, 1919–1920.
24. *Svoboda*, Ljubljana, 1929–1936.
25. *Svobodna mladina*, Ljubljana, 1928–1929.
26. *Tank*, Ljubljana, 1927.
27. *Trije labodje*, Ljubljana, 1922.
28. *Zora*, Ljubljana, 1918–1920.
29. *Zrnje*, Maribor, 1920–1928.
30. *Žar*, Ljubljana, 1929–1933.
31. *Ženski svet*, Trst–Ljubljana, 1923–1934.
32. *Učiteljski list*, Trst, 1923–1926.

2. *Autorske zbirke, antologije, hrestomatije, izabrana i sabrana dela*

1. Vladimir Bartol, *Al Araf*, Gorica, 1935.
2. Gottfried Benn, *Gehirne* (Novellen), Reclam, Stuttgart, 1987.
3. France Bevk, *Faraon*, Trst, 1922.
4. France Bevk, *Rablji*, Gorica, 1923.
5. France Bevk, *Izbrani spisi*, 1–12, Ljubljana, 1951–1965.

6. Ivan Cankar, *Podobe iz sanj*, Ljubljana, 1980.
7. Ivan Cankar, *Zbrano delo*, 1–20, Ljubljana, 1967–1971.
8. Izidor Cankar, *S poti*, Ljubljana, 1913.
9. Ivan Dornik, *Brez oči*, Ljubljana, 1931.
10. Alfred Döblin, *Asgewählte Erzählungen*, Olten und Freiburg, 1962.
11. Carl Einstein, *Gesammelte Werke*, Wiesbaden, 1962.
12. Kasimir Edschmid, *Die frühen Erzählungen*, Neuwied und Berlin, 1965.
13. Miran Jarc, *Človek in noč*, Ljubljana, 1960.
14. Miran Jarc, *Vergerij*, Ljubljana, 1983.
15. *Poetika Mirana Jarca*, prir. B. Stojanović, Novo Mesto, 1987.
16. Srečko Kosovel, *Zbrano delo*, 1–3, Ljubljana, 1974.
17. Harmut Geerken, *Die Goldene Bombe*, Expressionistische Märchendichtungen und Grotesken, Darmstadt, 1970.
18. Slavko Grum, *Zbrano delo*, 1–2, Ljubljana, 1976.
19. Georg Heim, *Prosa und Dramen*, Hamburg und München, 1962.
20. Juš Kozak, *Beli macesen*, Ljubljana, 1926.
21. Juš Kozak, *Maske*, Ljubljana, 1940.
22. Juš Kozak, *Blodnje*, Ljubljana, 1946.
23. Juš Kozak, *Zbrano delo*, 1–2, Ljubljana, 1988–1989.
24. Bratko Kreft, *Človek mrtvaških lobanj*, Ljubljana, 1929.
25. Bogomir Magajna, *Primorske novele*, 1930.
26. Bogomir Magajna, *Bratje in sestre*, Ljubljana, 1932.
27. Stanko Majcen, *Izbrano delo*, 1–2, Maribor, 1967.
28. Fritz Martini, *Prosa des Expressionismus*, Reclam, Stuttgart, 1985.
29. Ludvik Mrzel, *Luči ob cesti*, Ljubljana, 1931.
30. Anton Novačan, *Samosilnik*, Ljubljana, 1923.
31. Karl Otten, *Ahnung und Aufbruch*, Neuwied, 1957.
32. Karl Otten, *Expressionismus – Grotesk*, Zürich, 1962.
33. Karl Otten, *Ego und Eros*, Meistererzählungen des Expressionismus, Stuttgart, 1963.
34. Anton Podbevšek, *Človek z bombami*, Ljubljana, 1925.
35. Ivan Pregelj, *Izbrani spisi*, 1–10, Ljubljana, 1928–1935.
36. Ivan Pregelj, *Izbrana dela*, 1–7, Maribor, 1962–1970.
37. Makso Šnuderl, *Človek iz samote*, Ljubljana, 1929.
38. Narte Velikonja, *Višarska polena*, Ljubljana, 1928.
39. Narte Velikonja, *Sirote*, Ljubljana, 1930.
40. Narte Velikonja, *Otroci*, Ljubljana, 1931.

## II SEKUNDARNA ( POMOČNA ) LITERATURA

### 1. Istorije književnosti i priručnici

1. Boršnik, Marja, *Pregled slovenskega slovstva*, Ljubljana, 1948.
2. Grafenauer, Ivan, *Kratka zgodovina slovenskega slovsta*, Ljubljana, 1920.
3. Darasz, Zdzislaw, *Od moderne k ekspresionizmu*, Ljubljana, 1985.
4. Janež, Stanko, *Zgodovina slovenske književnosti*, Maribor, 1957.
5. Kos, Janko, *Slovenska književnost*, Ljubljana, 1982.
6. Kos, Janko, *Pregled sovenskega slovstva*, Ljubljana, 1982.
7. Kos, Janko, *Primerjalna zgodovina slovenske litarature*, Ljubljana, 1987.
8. Legiša, Lino, *Zgodovina slovenskega slovstva*, knj. 6, Ljubljana, 1971.
9. Martini, Frtitz, *Istorija nemačke književnosti*, Nolit, Beograd, 1971.
10. Mitrović, Marija, *Pregled sloveačke književnosti*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci-Novi Sad, 1995.
11. Paternu, Boris, *Obdobja in slogi v slovenski književnosti*, Ljubljana 1989.



12. Pogačnik, Jože, *Slovenačka književnost*, Novi Sad, 1987.
  13. Zadavec, Franc, *Zgodovina slovenskega slovstva*, knj. 6–7, Maribor, 1971.
  14. Slodnjak, Anton, *Slovensko slovstvo*, Ljubljana, 1968.
  15. Slodnjak, Anton, *Istorija slovenačke književnosti*, Beograd, 1972.
2. *Pojedinačne studije, zbornici, članci i monografije*
1. Andreotti, Mario, *Die Struktur der modernen Literatur*, UTB, Bern–Stuttgart, 1990.
  2. Anz, Thomas, *Literatur der Existenz*, Stuttgart, 1977.
  3. Arnold, Armin, *Prosa des Expressionismus*, Herkunft, Analyse, Inventar, Stuttgart–Berlin–Köln–Mainz, 1972.
  4. Aust, Hugo, *Novelle*, Metzler, Stuttgart, 1990.
  5. Bajt, Drago, *Ruski literarni avantgardizem*, DSZ, Ljubljana, 1985.
  6. Bahtin, Mihail, *O romanu*, Nolit, Beograd, 1989.
  7. Barthes, Roland, "The Style and his Image" u: *Literary Style*, ed. By S. Chatman, London–New York, 1971.
  8. Bart, Rolan, *Književnost, mitologija, semiologija*, Nolit, Beograd, 1979.
  9. Benjamin, Walter, *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974.
  10. Benjamin, Walter, *Estetički ogledi*, Zagreb, 1986.
  11. Bernard, Sussane, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, 1959.
  12. Bernik, France, *Cankarjeva tradicionalna črtica*, *Slavistična revija* 1979, br. 27.
  13. Bernik France, "Ekspresiozem in slovenska pripovedna proza", u: *Obdobje ekspresionizma v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi*, Ljubljana, 1984.
  - 13a. Bowra, S. M., *Nasleđe simbolizma*, Nolit, Beograd, 1970.
  14. Best, F. Otto, *Theorie des Expressionismus*, Reclam, Stuttgart, 1982.
  15. Biti, Vladimir, *Bajka i predaja*, Liber, Zagreb, 1981.
  16. Biti, Vladimir, *Interes pripovjednog teksta*, Liber, Zagreb, 1988.
  17. Boršnik, Marja, "Stanko Majcen v prvi ustvarjalni dobi", u *Majcnovom Izbranom delu*, knj. 1, Maribor, 1967.
  18. Bovenschen, Silvia, *Die imaginierte Weiblichkeit*, Suhrkamp, Frankfurt, 1979.
  19. Bradbury, Malcolm / McFarlane, James, *Modernism*, Harmondsworth, 1976.
  20. Brinkmann, Richard, *Expressionismus*, Forschungs–Probleme 1952–1960, Stuttgart, 1961.
  21. Brinkmann, Richard, *Internationale Forschung zu einem internationalen Phänomen*, Stuttgart, 1980.
  22. But, Vejn, *Retorika proze*, Nolit, Beograd, 1976.
  23. Bürger, Peter, *Die Prosa der Moderne*, Suhrkampr, Frankfurt am Main 1988.
  24. Chatman, Seymor, *Literary Style*, A Symposium, London–New York, 1971
  25. Culler, Jonathan, *Structuralistic Poetics*, Cornell University Press, 1975
  26. Culler, Jonathan, *The Pursuit of Signs*, Cornell University Press, 1981.
  27. Culler, Jonathan, *On Deconstruction*, Cornell University Press, 1982.
  28. Culler, Jonathan, *Barthes*, W. Collins and Sons Ltd. Glasgow, 1983.
  29. Culler, Jonathan, *Framing the Sign*, Oxford–New York, 1987.
  30. Delić, Jovan, *Srpski nadrealizam i roman*, SKZ, Beograd, 1980.
  31. Derrida, Jacques, *Writting and Difference*, London, 1978.
  32. Derida, Žak, *Bela mitologija*, prev. M. Radović, Bratstvo–Jedinstvo, Novi Sad, 1990.
  33. Dierick, P. Augustinius, *German Expressionist Prose – Theory and Practice*, Toronto, 1987.
  34. Dolgan, Marjan, "Izbrane Pregljeve novele" u: I. Pregelj, *Thabiti kumi*, MK. Ljubljana, 1983; *Tri ekspresionistične podobe sveta*, Ljubljana, 1996.

35. Döblin, Alfred, *Aufsätze zur Literatur*, Olten, Freiburg im Br. 1963.
36. Eagleton, Terry, *Književna teorija*, Liber, Zagreb, 1987.
- 36a. Emerson, Waldo Ralf, *Selected Essays*, Harmondsworth, 1982.
37. Flaker, Aleksandar, *Stilske formacije*, Liber, Zagreb, 1976.
38. Flaker, Aleksandar, *Poetika osporavanja*, Zagreb, 1984.
39. Flaker, Aleksandar / Ugrešić, Dubravka, *Pojmovnik ruske avangarde*, 1–8, Zagreb, 1984–1990.
40. Flaker, Aleksandar, "Futurismus, Expressionismus oder Avantgarde in der russischen Literatur", u: Z. Konstantinović, "Expressionismus" im europäischen Zwischenfeld, Innsbruck, 1978.
41. Fridruch, Hugo, *Struktura moderne lirike*, Zagreb, 1969.
42. Freedman, Ralf, *Refractory Visions: The Contour of Literary Expressionism*, *Contemporary Literature*, 1969, br. 10.
43. Fritz, Helmut Walter, *Möglichkeiten des Prosagedicht*, *Klasse der Literatur*, Mainz, 1970, br.2.
44. From, Erih, *Bekstvo od slobode*, Nolit, Beograd, 1989.
45. Furness, S. R., *Expressionism*, London, 1973.
46. Füleborn, Ulrich, *Deutsche Prosagedichte des 20. Jahrhunderts*, München, 1976.
47. Genette, Gerard, "Discours du recits", *Figures III*, Seul, Paris, 1983.
48. Ženet, Žerar, *Figure*, prev. M. Miočinović, Beograd, 1985.
49. Gillespie, Gerald, *Novella, Nouvelle, Short Novel – A Review of Terms*, *Neophilologus II*, April i Juli 1967.
50. Glušić, Helga, "Slovenska kratka ekspresionistična proza", u zborniku *Obdobje ekspresionizma*, Ljubljana, 1984.
51. Ihekweazu, Edith, *Verzerrte Utopie: Bedeutung und Funktion des Wahnsinns in expressionistischer Prosa*, Frankfurt am Main, 1982.
52. Ingeschau, Dieter, "Poesie des deskriptiven" u: *Lyrik und Malerei der Avantgarde*, Hrsg. R. Warning und W. Wehle, UTB, München, 1982.
53. Ivanišin, Nikola, *Fenomen književnog ekspresionizma*, Zagreb, 1990.
54. Jakobson, Roman, *Ogledi iz poetike*, Prosveta, Beograd, 1976.
- 54a. Jaspers, Karl, *Filozofska autobiografija*, BJ, Novi Sad, 1987.
55. Jones, P. S., *The Background to Modern French Poetry*, Oxford–London, 1951.
56. Hajdeger, Martin, *Mišljenje i pevanje*, Nolit, Beograd, 1982.
57. Hladnik, Miran, "Majcnov avtobiografski fragment med spomini in podoživljanjem", u: *Majcnov zbornik*, prir. G. Schmidt, Maribor, 1990.
58. Hempfer, Willy Klaus, *Gattungstheorie*, UTB, München, 1973.
59. Kahler, Erich von, "Die prosa des Expressionismus", u: *Formen und Gestalten*, Hrsg. Von H. Steffen, Göttingen, 1970.
60. Karthaus, Ulrich, *Novelle*, Bamberg, 1990.
61. Kasirer, Ernest, *Filozofija simboličkih formi*, 1–3, Novi Sad, 1985.
62. Kilchenmann, Ruth, *Die Kurzgeschichte* (Formen und Entwicklung), Stuttgart–Berlin–Köln–Mainz, 1967.
63. Kmecl, Matjaž, *Rojstvo slovenskega romana*, Ljubljana, 1981.
64. Kmecl, Matjaž, *Mala literarna teorija*, Maribor, 1975.
65. Knapp, P. Gerhard, *Die Literatur des deutschen Expressionismus*, München, 1979.
66. Kocijan, Gregor, *Značilnosti Jurčičeve kratke pripovedne proze*, *Jezik, in slovstvo* 1977/78, br. 23.
67. Kocijan, Gregor, *Kratka pripovedna proza od Trdine do Kersnika*, DZS, Ljubljana, 1983.

68. Kocijan, Gregor, "Majcnova kratka pripovedna proza", u: *Majcnov zbornik*, Maribor, 1990.
69. Konstantinović, Zoran, "Expressionismus" im europäischen Zwischenfels, Innsbruck, 1978.
70. Konstantinović, Zoran, *Uvod u uporedno proučavanje književnosti*, SKZ, Beograd, 1985.
71. Kos, Janko, *Očrt literarne teorije*, DZS, Ljubljana, 1983.
72. Kos, Janko, "Modernizam i avangarda" i "Avangarda i Slovenci" u: *Moderna misao i slovenačka književnost*, Rad, Beograd, 1984.
73. Kos, Janko, *K vprašanju literarnih smeri in obdobj*, *Primerjalna književnost*, 1982, br. 5.
74. Kos, Janko, *Literarne tipologije*, DZS, Ljubljana, 1989.
75. Koskimies, Rafael, *Teorija novele, Dometi*, Rijeka, 1981, br. 2.
76. Kralj, Lado, *Literatura Slavka Gruma, Razprave II razreda*, SAZU, 1970, br. 1.
- 77a Kaiser, Wolfgang, *Der europäische Symbolismus*, Bern, 1958.
- 77b Kayser, Wolfgang, *Das Grotteske in Malerei und Dichtung*, Bern, 1957.
77. Kralj, Lado, *Ekspresionizam*, DZS, Ljubljana, 1986.
78. Kristeva, Julija, *Desire in Language*, Oxford, 1980.
79. Krull, Wilhelm, *Prosa des Expressionismus*, Metzler, Stuttgart, 1984.
80. Lakan, Žak, *Spisi*, Prosveta, Beograd, 1983.
81. Lanser, Sniader Susan, *The Narrative Act – Point of view Prose Fiction*, Princeton, 1981.
82. Lasić, Stanko, *Problemi narativne strukture*, Liber, Zagreb, 1975.
83. Lodge, David, *Načini modernog pisanja*, Zagreb, 1989.
84. Leibowitz, Judith, *Narrative Purpose in the Novella*, Mouton, Hague–Paris, 1974.
85. Leing, Ronald, *Jastvo in drugi*, BJ, Novi Sad, 1989.
86. Liotar, Fransoa Žan, *Postmoderno stanje*, BJ, Novi Sad, 1988.
87. Lipovecki, Žil, *Doba praznine* (ogledi o savremenom individualizmu), Književna zajednica, Novi Sad, 1987.
88. Lotman, Jurij, *Struktura umetničkog teksta*, Nolit, Beograd, 1976.
89. Martini, Fritz, *Prosa des Expressionismus*, Metzler, Stuttgart, 1983.
90. Marx, Leonie, *Die deutsche Kurzgeschichte*, Metzler, Stuttgart, 1985.
91. Moren, Edgar, *Čovek i smrt*, BIGZ, Beograd, 1981.
92. Negrišorac, Ivan, *Zenitistička proza kao osporavanje romana*, *Polja* 1987, br. 342/343.
93. Newman, Charles, *The Postmodern–Aura*, Evanston, 1985.
94. Nienhaus, Stefan, *Das Prosagedicht im Wien der Jahrhundertwende*, Berlin–New York, 1986.
95. *Obdobja slovenskega jezika, literature in kulture* (simbolizam, ekspresioniza, socijalni realizam, savremena literatura), Ljubljana, 1982–1987.
96. Paternu, Boris, *Slovenska pripovedna proza od Levstika do moderne*, Koper, 1957.
97. Paternu, Boris, *Pogledi na slovensko literaturo*, 1–2, MK, Ljubljana, 1974.
98. Paternu, Boris, *Problemi ekspresionizma kot orientacijskega modela*, u: *Obdobje ekspresionizma*, Ljubljana, 1984.
100. Paulsen, Wolfgang, *Der Expressionismus im historischen Kontext*, Bern–Frankfurt–New York, 1983.
101. Pavković, Aleksandar, *Svest i saznanje* (zbornik radova iz analitičke filozofije), Nolit, Beograd, 1985.
102. Perkins, Geoffrey, *Contemporary Theory of Expressionism*, Bern/Frankfurt, 1974.

103. Petré, Fran, "Zwei experimentelle Formen im slowenischen Expressionismus", u Konstantinovičevom zborniku, Innsbruck, 1978.
104. Petrov, Aleksandar, *Roman*, Nolit, Beograd, 1975.
105. Pirjevac, Dušan, *Ivan Cankar in evropski simbolizam*, CZ, Ljubljana, 1964.
106. *Poetika srpske književnosti 1–2*, Institut za književnost i umetnost, Beograd, 1987–1989.
107. Poniž, Denis, *Esej*, DZS, Ljubljana, 1989.
108. Pörtner, Paul, *Literaturrevolution 1910–1925*, 1–2, Neuwied, 1960/61.
109. Popović, Radović Mirjana, *O kratkoj priči*, *Književna kritika* 1979, br. 2.
110. Pratt, Mary Louise, *Toward A Speech Act – Theory of Literary Discourse*, Bloomington–London, 1977.
111. Pretnar, Tone, "Podbevškov verz med tradicijo in avantgardističnem eksperimentom", *Obdobje ekspresionizma*, Ljubljana, 1984.
112. *Rečnik književnih termina*, Institut za književnost i umetnost, Beograd, 1985.
113. Reid, Ian, *The Short Story*, Methuen, London–New York, 1977.
114. Ričards, A. A., *Filozofija retorike*, BJ, Novi Sad, 1988.
115. Riffaterre, Michael, *Semiotics of Poetry*, Bloomington–London, 1978.
116. Rohner, L., *Theorie des Kurzgeschichte*, München, 1976.
117. Rotar, Janez, *Slika*, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, 1966, br. 2.
118. Rothe, Wolfgang (Hrsg.), *Expressionismus als Literatur*, Gessamelte Studien, Bern–München, 1969.
119. Rougemont, Denis de, *Zapadna pustolovina čovjeka*, prev. Fr. Cetinić, Beograd, 1983.
120. Scheffer, Bernd, "Ekspresionistiische Prosa", u: Fr. Trommler, *Deutsche Literatur – Jahrhundertwende: Vom Naturalismus zum Expressionismus 1880–1918*, knj. 8, Hamburg, 1982.
121. Schmitt, Hans Jünger (Hrsg.), *Die Expressionismusdebatte Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*, Frankfurt/M, 1973.
122. Soergel, Albert, *Dichtung und Dichter der zeit*, Leipzig, 1925.
123. Sokel, Walter H., "Prosa des Expressionismus", u: W. Rothe, *Expressionismus als Literatur*, Bern–München, 1969.
124. Sokel, Walter H., *Der literarische Expressionismus*, München, 1970.
125. Solar, Milivoj (prir.), *Moderna teorija romana*, Nolit, Beograd, 1979.
126. Solar, Milivoj, *Ideja i priča* (aspekti teorije proze), zagreb, 1980.
127. Solar, Milivoj, *Novela*, tematski broj časopisa *Dometi*, 1981, br. 11.
128. Solar, Milivoj, *Teorija novele*, *Književna kritika*, 1985, br.5,
129. Springer, Mary Doyle, *Forms of the Modern Novella*, Chicago, 1975.
130. *Srpska fantastika* (zbornik radova), SANU, Beograd, 1989.
131. *Srpski simbolizam* (zbornik radova), SANU, Beograd, 1986.
132. Stanzel, Franz K., *Theorie des Erzählens*, UTB, München, 1989.
133. Štancl, Franc, *Tipične forme romana*, Književna zajednica, Novi Sad, 1987.
- 133a. Steffen, Hans, *Formen und Gestalter* (Gessamelte Studien), Göttingen, 1970.
134. Stojanović, Bojana, *Oblici pesme u prozi u jugoslovenski književnostima modernizma*, *Zbornik Matica srpske za slavistiku*, 1987, br. 34.
135. Stojanović Bojana, *Nacrt za uporedno izučavanje toposa u pesništvu ekspresionizma*, *Linija dodira*, Gornji Milanovac, 1995.
136. Stojanović, Bojana, "Poetika Mirana Jarca v kontekstu književnosti med obema vojnama", u: *Poetika Mirana Jarca*, Dolenjski muzej, Novo Mesto, 1987.
137. Stojanović, Bojana, *O arhietipskim konotacijama jednog realističkog motiva*, *Zbornik Matice srpske za slavistiku*, 1989, br. 37 (i u *Linija dodira*, 1995).
138. Stojanović, Bojana, "Ekspresionistička novela i kratka priča u jugoslovenskim književnostima", u: *Tipovi pripovedanja* (Poetika srpske književnosti 2), Institut za književnost i umetnost, Beograd, 1989. (*Linija dodira*, 1995); *Srpski ekspresionizam*, Matica srpska, Novi Sad, 1999.
139. Stojanović, Dragan, *Ironija i značenje*, Beograd, 1984.

140. Strehovec, Janez, *Oblika in smisao*, CZ, Ljubljana, 1985.
141. Suleiman, Susan (ed.), *The Reader in the Text*, Princeton, New Jersey, 1980.
142. Tešić, Gojko, *Srpska avangardna pripovetka*, BJ, Novi Sad, 1989.
- 142a. Terseglav, Marko, *Ljudsko pesništvo*, DZS, Ljubljana, 1989.
143. Tompkins, Jane (ed.), "Reader-Response" *Criticism*, Baltimore-London, 1980.
144. Todorov, Tzvetan, "The Place of Style in the Structure of the Text", u: S. Chatman, *Literary Style*, London-New York, 1971.
145. Todorov, Tzvetan, *Poetik der Prosa*, München, 1974.
146. Todorov, Cvetan, *Uvod u fantastičnu književnost*, Rad, Beograd, 1987.
147. Todorov, Cvetan, *Poetika*, Filip Višnjić, Beograd, 1986.
148. Todorov, Cvetan, *Simbolizam i tumačenje*, BJ, Novi Sad, 1986.
149. Šalmaun, Biedrzycka Katarina, *Anton Podbevšek in njegov čas*, Obzorja, Maribor, 1972.
150. Škreb, Zdenko/Stamać, Ante, *Uvod u književnost*, Globus, Zagreb, 1983.
151. Štajger, Emil, *Umeće tumačenja i drugi ogleđi*, Prosveta, Beograd, 1978.
152. Štajner, Rudolf, *Osnovi teorije saznanja Geteovog pogleda na svet*, Sfairis, Beograd, 1988.
153. Štajner, Rudolf, *Misterije istoka i hrišćanstva*, Sfairis, Beograd, 1988.
154. Štajner, Rudolf, *Mistika rađanja duhovnog života novog doba*, Sfairis, Beograd, 1988.
155. Unamuno, Miguel de, *The Tragic Sense of Life in Men and Nations*, Princeton, 1972.
156. Uspenski, Boris A., *Poetika kompozicije. Semiotika ikone*. Nolit, Beograd, 1979.
157. Velmer, Albrecht, *Prilog dijalektici moderne i postmoderne*, BJ, Novi Sad, 1987.
158. Vietta, Silvio/Kemper, Georg, *Expressionismus*, UTB, München, 1979.
159. Vilson, Edmund, *Akselov zamak*, Kultura, Beograd, 1964.
160. Vasić, Marjeta, *Ekstencionalizam in literatura*, DZS, Ljubljana, 1984.
161. Vučković, Radovan, *Poetika hrvatskog i srpskog ekspresionizma*, Svjetlost, Sarajevo, 1979.
162. Waugh, Patricia, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction (New Accents)*, London, 1984.
163. Zdravec, Franc, (prir.), *Razgledi v književnosti 1918-1941*, MK, Ljubljana, 1964.
164. Zdravec, Franc, "Pregljeva ekspresionistična proza", *Zbornik predavanj XIX Seminarja slovenskega jezika, literature in kulture*, Ljubljana, 1983.
165. Zdravec, Franc, "Ekspresionizem in Pregljeva proza", u: *Pregljev zbornik*, Slovenska Matica, 1984.
166. Zdravec, Franc, *Kontakte zwischen dem slowenischen und deutschen Expressionismus, Zeitschrift für Slawistik*, 1983, Bd. 28.
167. Zdravec, Franc, *Srečko Kosovel (1904-1926)*, Lipa, 1986.
168. Zalubska, Cecilia, *Parallelen der Erzähltechnik in der Werken von Alfred Döblin und James Joyce, Studia Germanica Posnaninsia*, Poznan, 1971, br. 1
169. Žmegač, Viktor, *Težišta modernizma*, Liber, Zagreb, 1986.
170. Žmegač, Viktor, *Povijesna poetika romana*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1987.

## BELEŠKA O AUTORKI:

Bojana Stojanović Pantović rođena je 30. marta 1960. godine u Beogradu. Diplomirala je, magistrirala i doktorirala na Filološkom fakultetu u Beogradu na grupi za jugoslovenske i opštu književnost. Zaposlena je u zvanju vanrednog profesora na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu na Odseku za srpsku i komparativnu književnost. Piše književnoistorijske i književnoteorijske studije i oglede, kritiku i esejistiku. Prevodi sa slovenačkog i engleskog jezika. Objavila je preko 200 naučnih i stručnih članaka u periodici, priredila nekoliko knjiga savremenih srpskih pesnika, kao i izabrane pesme slovenačkog pesnika Aleša Debeljaka *Skice za povratak* (prevela sa M. Đorđevićem), Zadužbina "Petar Kočić", Banja Luka-Beograd, 2002.

Objavila je sledeće knjige: *Poetika Mirana Jarca*, Dolenjski muzej, Novo Mesto, 1987; *Linija dodira (studije i oglede)*, Dečje novine, Gornji Milanovac, 1995; *Nasleđe sumatraizma (poetičke figure u srpskom pesništvu devedesetih)*, Rad, Beograd, 1998; *Srpski ekspresionizam*, Matica srpska, Novi Sad, 1999; *Srpske prozaide (antologija pesama u prozi)*, Nolit, Beograd, 2001; *Kritička pisma*, Rad, Beograd, 2002.

Uređivala je nekoliko listova i časopisa i jedno vreme radila kao urednik u idavačkoj kući "Nolit". Dobitnik je nagrada *Isidorijana* i *Milan Bogdanović*.

Živi u Beogradu.

## SADRŽAJ

### OKVIR ISTRAŽIVANJA

1. Ambivalentnost ekspresionizma kao pokreta.....
2. Odnos ekspresionizma prema modernizmu i avangardi.....
3. Ekspresionizam i ostale evropske literature.....
4. Ekspresionistička proza i slovenske literature.....
5. Problem ekspresionističke proze u nemačkoj književnosti.....
6. Poetika kratkih proznih vrsta.....
7. Ka modelu ekspresionističkog proznog teksta.....

### EKSPRESIONISTIČKA PROZA U SLOVENAČKOJ KNJIŽEVNOSTI

2. Mesto ekspresionističke proze u kontekstu slovenačkog ekspresionizma.....
3. Kratke prozne vrste u novijoj slovenačkoj literaturi .....
4. Slovenačka književna kritika i historiografija o modernizaciji proze.....
5. Periodizacija kratke ekspresionističke proze .....
6. Ivan Cankar kao začetnik kratke ekspresionističke proze.....

### PREDSTAVNICI KRATKIH EKSPRESIONISTIČKIH PROZNIH ŽANROVA

2. Pisma u prozi.....
3. Crtica i kratka priča.....
4. Novela.....

OSVRT NA ROMAN.....

ZAKLJUČNI UVIDI O MORFOLOGIJI EKSPRESIONISTIČKE PROZE....

BIBLIOGRAFIJA KORIŠĆENE LITERATURE.....

BELEŠKA O AUTORKI.....