

Janko Kos

FRANCOSKA REVOLUCIJA IN SLOVENSKA LITERATURA

Predavanje na kolokviju »Odmev francoske revolucije in spominu nanjo v 19. in 20. stoletju«, ki ga je priredila Slovenska matica v Ljubljani 20. in 21. novembra 1989.

I

Priložnost za raziskavo, kako se je francoska revolucija pojavljala v slovenskih leposlovnih besedilih, se je literarni vedi ponujala predvsem z obletnicami v letih 1889 in 1939. Vendar se je ta priložnost le deloma uresničila. Leta 1889 je šel spomin na francosko revolucijo mimo javne, publicistične in tudi literarne pozornosti na Slovenskem precej neopazno. Razlog za to so bile posebne socialne, politične in kulturne razmere, ki tako na konservativni kot na liberalni strani niso terjale kake posebne pozornosti za nekdanje revolucijsko dogajanje. Res je sicer, da je tik pred tem — v letu 1888 — izšel peti zvezek Staretove *Občne zgodovine*, kjer je bila na približno sto straneh zgodovina francoske revolucije zelo natančno popisana. Vendar je bila zveza tega spisa z obletnico najbrž samo naključna, ne pa namenska.¹

Precej drugače je bilo v letu 1939, ko se je praznovala stopetdesetletnica »velike« revolucije, zdaj že v spremenjenih socialnopolitičnih okoliščinah, za katere je bil med drugim značilen tudi prodor marksističnih, deloma že kar leninističnih idej v slovensko politično in kulturno življenje. Temu primerno je bil odziv na obletnico s katoliške strani zelo skromen, saj mu v reviji *Dom* in svet niso posvetili nobene posebne pozornosti, precej drugačen pa na marksistično-levičarski strani, kjer se je uveljavil nov interes za revolucijo iz leta 1789, posebej še za njeno jakobinsko nadaljevanje in stopnjevanje. Zato ni bilo naključje, da je leta 1938 izšla v prevodu D. Kermavnerja Mathiezova *Francoska revolucija*.² Tu je slovenski bralec lahko našel pozitivno ovrednotenje zlasti jakobinske faze in celó njene »strahovlade«, ali vsaj opravičilo zanjo.³ V letu 1939 je Ljubljanski zvon posvetil posebno številko stopetdesetletnici revolucije s Klopčičevim prevodom *Marsejeze*, s prispevki V. Kraigherja, B. Rudolfa in B. Krefta, predvsem pa s člankom F. Kidriča *Slovenci in velika revolucija*.⁴

Ta prispevek se sicer ne omejuje na odmev francoske revolucije v izrazito literarnih besedilih, ampak upošteva ob teh še vse druge mogoče kulturne, publicistične in ideološke oblike odzivanja. Pač pa je Kidrič omejil svojo raziskavo na čas same revolucije, se pravi od 1789 do 1795 oziroma 1799, tako da prav v teh letih išče sprotno učinkovanje revolucijskih dogodkov, osebnosti in idej na takratno slovensko zavest, zlasti na narodni prerod in politično mišljenje. Kolikor torej Kidričev članek že tematizira pojavljanje francoske revolucije v besedilih slovenske literature, ne seže iz samega revolucijskega časa naprej, k avtorjem in delom, kjer se je ta odnos izoblikoval morda razvidneje, za slovensko literarno, pa tudi duhovno usmerjenost značilneje. Kljub temu lahko članek velja za izhodišče tudi novejšim raziskavam, ki poskušajo upoštevati še vse ti-

¹ Josip Stare: *Občna zgodovina za slovensko ljudstvo*. 5. zvezek. Celovec, 1888. Poglavje z naslovom *Od začetka revolucije do Napoleona* je obsegalo strani 9—111.

² Albert Mathiez: *Francoska revolucija I—II*. Ljubljana, 1938. Izvirnik je izšel v letih 1922—1927.

³ Za mesto Mathiezovega dela v razvoju revolucijskega zgodovinopisja prim. M. Vovelle, *Kratka zgodovina francoske revolucije*, Ljubljana, 1989, str. 51.

⁴ France Kidrič: *Slovenci in velika revolucija*. LZ 1939; ponatisnjeno v *Izbranih spisih*, II, Ljubljana, 1978.

sto gradivo, iz katerega je mogoče razbrati kaj več o tem, kako je slovenska literatura razumela, doživljala in vrednotila dogajanja in ideologijo prve »velike« evropske revolucije.

Kidrič je dejstva, ki govorijo o razmerju Slovencev do sočasne revolucije v Franciji, zelo podrobno opisal že v *Zgodovini slovenskega slovstva od začetkov do Zoisove smrti*, tako da jih v članku ni ponavljal, ampak jih je povzel v nekaj splošnejših ugotovitvah.⁵ Od teh so nekatere še zmeraj pomembne tudi za presojo prvih odmevov francoske revolucije v slovenskih literarnih besedilih. Najprej ta, da je narodni prerod tega časa komajda mogoče spravljati v neposredno zvezo z idejami francoske revolucije; da je iz »navdušenja za revolucijo« vendarle izšlo poglavitno literarno delo teh let — Linhartova predelava Beaumarchaisove komedije *Le mariage de Figaro*; in nato, da so bili odmevi francoske revolucije v slovenskem kulturnem življenju med leti 1789 in 1800 kljub vsemu zelo skromni, razen če ne štejemo mednje nekaj malega »bukovniških« pesniških besedil, v katerih se oglašča izrazita obsodba revolucijskih dogodkov, zlasti usmrtitve kralja Ludvika XVI. na začetku leta 1793.

Kidričevim ugotovitvam, ki so nedvomno utemeljene, je mogoče dodati nekaj opozoril. Slovenska literatura je za časa francoske revolucije na njene dogodke in ideje reagirala zares v zelo omejenem obsegu, to pa zaradi majhne literarne dejavnosti ravno v teh letih. Edini, ki bi bil ta čas lahko močnejše dejaven, je bil Linhart, a ta je v letu 1790, ko je napisal *Matička*, literarno utihnil in že 1795 umrl; nasprotno je prav tega leta Vodnik znova začel s pesniškim objavljanjem, vendar počasi in s presledki, tako da prava oživitev njegove poezije spada šele v napoleonska leta. Ti razlogi so povzročili, da se prvi odmev francoske revolucije na Slovenskem še od daleč ne more primerjati s tistim v nemški literaturi devetdesetih let, kjer se je ta odmev že tudi močno diferenciral, od izrazito odklonilnega Goethejevega stališča prek številnih simpatizerjev z začetnimi fazami revolucije, ki so se od nje odvrnili ob obratu v jakobinsko »strahovlado«, pa do maloštevilnih, ki so sprejemali tudi takšno radikalizacijo prvotnih revolucijskih nastavkov.⁶

Zaradi skromnosti prvih slovenskih literarnih odzivov na revolucijski potek jih seveda ni mogoče razčleniti po podobnih merilih, vendar tudi med njimi obstajajo značilne razlike. Kidrič jih je v grobem razdelil na takšne, ki so bili revoluciji naklonjeni ali zanjo celó navdušeni, kamor naj bi spadal Linhart s svojo priredbo Beaumarchaisove igre, in na té, ki so ji bili apriori sovražni; s tem je mislil na »bukovniške« pesnike in na Vodnikovo časnikarsko poročanje, ki pa spada že na konec devetdesetih let. K takšni diferenciaciji je mogoče pristaviti nekaj obrobni opomb. V letu 1789 je sicer prišlo do objav, ki jih je mogoče razumeti kot izraz simpatij do revolucije — objava Schubartove pesmi in *Deklaracije o pravicah človeka in državljana* — toda oboje seveda v nemškem jeziku in brez tesnejše zveze s slovensko literaturo.⁷ Objava Linhartovega *Matička* je torej edino slovensko literarno besedilo, ki vsaj v posredni obliki pričuje o pozitivnem odmevanju francoske revolucije na Slovenskem, in to na razsvetljensko svobodomiselni strani, ki je bila za tak sprejem najbolj predestinirana, približno podobno kot Wieland, Herder, Kant, Schiller v Nemčiji. Ob tem je za Linhartovega *Matička* vendarle potrebno upoštevati, da še ne gre za tekst, ki bi bil zares v zvezi z revolucijo, saj je predloga zanj — Beaumarchaisov *Le mariage de Figaro* — še tipično predrevolucijsko besedilo; in da smemo *Matička* spričo idej, ki jih vsebuje, šteti samo pogojno v najširši krog simpatiziranja s prvo fazo revolucije, t. j. z njeno ustavodajno pripravo parlamentarne monarhije, ne pa z jakobinsko diktaturo, ki je ob izidu *Matička* sploh še ni bilo

⁵ France Kidrič: *Zgodovina slovenskega slovstva od začetkov do Zoisove smrti*. Ljubljana, 1929–1938. O odmevih francoske revolucije gl. zlasti strani 259–260, 274, 319–320, 343, 347, 349 in 374.

⁶ Prim. zbornik *Deutsche Literatur und Französische Revolution* (Göttingen, 1974) s prispevki R. Brinkmanna, C. Davida, G. Finka, G. Kaiserja, W. Müller-Seidla idr.

na obzorju, vsaj ne za oddaljene opazovalce v takratnih slovenskih deželah. Da je Linhart po letu 1791 podobno kot drugi razsvetljenski svobodomisleci po Evropi polagoma iz simpatije do revolucije prešel k odporu zoper njene radikalno nasilne oblike, se zdi več kot verjetno. Toda česa otipljivega o tem ni mogoče reči, ker je pač ravno po letu 1790 literarno utihnil. Ta molk si je mogoče sicer razlagati s popolnoma nasprotnimi razlogi — bodisi s povečanim cenzurnim pritiskom, ki je privrženecem jakobinske revolucije onemogočal vsakršno javno formuliranje svojih simpatij, ali pa kot notranjo krizo, ki jo je moral nerazumni potek revolucije izzvati v svobodomislecih, ki so verjeli v njena izhodiščna načela. Spričo znanih značilnosti Linhartovega življenja, osebnosti in položaja je verjetnejša druga možnost.

Ob Linhartovem *Matičku* so edina besedila, ki že sredi devetdesetih let literarno oblikujejo takratno slovensko razmerje do revolucije, maloštevilne »bukovniške« pesmi, ki večidel moralizatorsko tožijo nad nesrečami, ki jih revolucija prinaša Evropi, njenemu redu in miru. V primerjavi z *Matičkom* so ti teksti izvirnejši in v navezavi na zgodovinsko dogajanje neposrednejši, vendar ne spadajo v visoko literaturo, ampak so subliterarni. Zato jih je Kidrič v svojem članku samo omenil, podcenjujoč tudi njihove vsebinske poudarke. Kljub temu so prav s tega stališča vredni upoštevanja, saj nazorno kažejo, kako je na francosko revolucijo reagirala stran, ki ni bila razsvetljenska in svobodomiselna, ampak izrazito katoliško tradicionalna, socialno in politično pa konservativna. V zaporedju teh pesmi, med katere spadajo anonimna *Pesem od tega rezsvetleniga sveta*, Andreaševa *Francoska vojska*, anonimna *Zalostna pesem od Ludvika*, *francoskiga kralja* in nazadnje še anonimna *Ena nova pesem od Francozov*, je opaziti stopnjevanje, ki ni brez posebnih razvojnih značilnosti.⁷ V prvi teh pesmi, ki je nastala leta 1791, v tretjem letu revolucije, še ni nobenega sledu revolucijskih dogodkov, konservativni odpor do novosti je v nji usmerjen še zmeraj samo zoper jožefinske reforme, predvsem pa zoper janzeniste, ki so reformam dajali versko in cerkveno utemeljitev. Andreaš je v *Francoski vojski* leta 1793 prvi tematiziral francosko revolucijo, to pa v obliki, ki je za slovensko konservativno misel ostala značilna tudi pozneje; v usmrčitvi kralja Ludvika XVI. vidi izvir nasilja, nemira in vojn, ki prinašajo nesrečo vsej Evropi. Ta ideja se stopnjuje v anonimni pesmi o »Ludviku, francoskem kralju« iz leta 1795, podprta je z dodatno mislijo o »tiranih« in njihovem brezboštvu; poglavitna je pa tudi v tej pesmi obtožba revolucije kot povzročitelja vojn, nereda in trpljenja evropskih ljudstev. Nekoliko nenavadno je, da se nasprotstvo revoluciji šele v anonimni pesmi iz leta 1799 obrne zoper njena temeljna gesla svobode in enakosti, tako da so šele tu razglašena za prvotni izvir vsega gorja, ki da se je razraslo z umorom kralja, puntarstvom in tiranstvom.

S temi pesmimi se že tudi končuje prva faza v slovenski literarni recepciji motivov, tem in idej francoske revolucije, v recepciji, ki je bila pretežno konservativna, tradicionalistična in moralistična, vendar ne brez posebnosti. Med njimi je opazna zlasti ta, da je negativni odziv dobila v slovenskih verznihih besedilih ne toliko sama revolucija s svojim začetkom ali temeljnimi načeli, kolikor šele s svojo radikalizacijo, t. j. z usmrčitvijo kralja in evropskimi vojnami. Ideološki obračun je prišel v te odzive šele naknadno. Toda po letu 1800 izgine ta moment v ozadje, tako da v Vodnikovih prevodih »brambovskih pesmi« ne igra nobene vloge več, prav tako ne v njegovi *Iliriji oživljeni in Iliriji zveličani*, pa tudi ne v »mirovnih« pesmih iz leta 1814, s katerimi je Vodnik proslavljal konec vojn in nastop »dobe miru«. Vendar je ravno s to tematiko spet navezal na začetek protirevolucijske poezije devetdesetih let, ki jim je bil naglavni greh

⁷ Za ta in druga dejstva prim. članek P. Vodopivca *Slovenci in francoska revolucija — Wo es war ...* (Ljubljanski dnevnik, priloga, 24. 10. 1989) in članek istega avtorja *Francoska revolucija v Enciklopediji Slovenije*, III (Ljubljana, 1989).

⁸ Naštete pesmi je uvrstil A. Gspan v svojo antologijo *Cvetnik slovenskega umetnega pesništva od srede XIX. stoletja* (I. knjiga, Ljubljana, 1978), s komentarjem in opombami.

francoske revolucije povzročanje nereda, nemira in evropskih vojn. V tem smislu pomenijo Vodnikov prihodni »mirovni« verzji iz leta 1814 ne samo sklepno reakcijo na osvajalno napoleonsko obdobje, ampak tudi na njegove zametke v francoski revoluciji.

S tem so bili za poznejši konservativni odnos do francoske revolucije izdelani poglobitveni argumenti, modeli in kriteriji. Kraljeva usmrtitev, jakobinska diktatura in teror nasploh, zatiranje protirevolucijskih vstaj na podeželju, zlasti v Vendeji, in seveda preganjanje Cerkve, so bili poglobitveni momenti, ki so skoz celo 19. in nato še v 20. stoletju ostali bistvena sestavina podobe, s katero se je francoske revolucije bodisi zgolj historično bodisi aktualistično spominjala konservativna polovica slovenske kulture. Pri tem ni bilo nujno, da bi s tem bila izrecno zavrnjena tudi pravna, politična in ustavna načela, iz katerih je revolucija leta 1789 izšla, toda res je, da so bile v tej perspektivi poudarjene predvsem »temne« strani revolucijskega nasilja, fanatizma in vojaške agresivnosti.

Za tematizacijo francoske revolucije v slovenski literaturi pa ta perspektiva ni bila zelo pomembna, kajti živela je skoraj izključno predvsem v publicističnih, zgodovinsopisnih, političnih ali filozofskih spisih, ne pa v pomembnejših ali značilnejših literarnih besedilih. V reprezentativni obliki jo je najti v Staretovem opisu francoske revolucije v peti knjigi njegove *Občne zgodovine*, napisane za Mohorjevo družbo. Tu so bili podrobno pojasnjeni vzroki revolucije, kar sicer ni nasprotovalo njenim izhodiščnim načelom, ampak jih je celo opravičevalo; nato pa so bile osebnosti Marata, Dantona, Robespierra in drugih izrisane tako, kot so že desetletja živele v zavesti tradicionalnih bralcev, ki so jih od revolucije odvrčali predvsem nasilje, vojaška ekspanzivnost in cerkvena preganjanja. Šlo je torej za dvojnost, ki v katoliški publicistiki nikoli ni bila do kraja tematizirana ali celo problemsko zastavljena, zlasti ne v Mahničevi, ki je s stališča katoliškega fundamentalizma poskušala podobo francoske revolucije poenotiti s tem, da je zavrgla tudi njena izhodiščna načela kot izvorno brezbožna, naturalistična in nihilistična. Vendar to stališče na katoliški strani ni prevladalo. Ravno v katoliških založbah so po letu 1900 izšli prevodi romanspisnih del, v katerih je bila sicer postavljena v ospredje negativnost revolucijske »strahovlade«, hkrati pa so bili v njih ponazorjeni tudi razlogi za revolucijo in nasprotja, v katera se je zapletla; to velja tako za Dickensov roman *Povest o dveh mestih* kot za Hugojevo *Leto strahote 1793*.⁹

II

France Kidrič je v svojem članku leta 1939 ugotavljal, da so »ideje velike revolucije«, ki so jih odklanjali bukovniki in v glavnem tudi Vodnik okoli leta 1800, živele naprej v mlajši generaciji romantične dobe, zlasti v Prešernu in Andreju Smoletu, pa še v drugih sodobnikih. Od tod naj bi sledilo, da se je v delu teh svobodomiselnih kulturnih ustvarjalcev nadaljevalo pozitivno razmerje, ki ga je z *Matičkom* zastavil že Linhart, in da je nato brez sprememb obstalo kot značilnost vse poznejše svobodomiselne, liberalne, nazadnje tudi »leve« kulture na Slovenskem.

Vendar se je že za Linharta izkazalo, da je bilo njegovo razmerje do revolucije bolj diferencirano, kot se zdi na prvi pogled; da pa zaradi pomanjkanja podatkov ni mogoče razložiti vseh njegovih momentov. Gotovo je vsaj to, da že od Linharta naprej tudi za svobodomiselno, liberalno ali t. i. progresivno stran slovenske kulture ni bil brez pomena temeljni problem, kako v razmerju do te revolucije uravnovežiti pozitivnost njenih izvorov, izhodišč in temeljnih načel z negativnostjo njenega poteka, z radikalizacijo in totalitarno socialno-

⁹ Dickensova *Povest o dveh mestih* je izšla pri Katoliški bukvarni leta 1911, Hugojevo *Leto strahote 1793* pa leta 1931 pri Jugoslovanski knjigarni.

politično prakso v obdobju jakobinskega terorja, pa tudi že pred njim in po njem. Odgovori na to dvojnost so bili lahko različni. Prav zato je skoraj nujno, da so odmevi francoske revolucije v literarnih tekstih svobodomiselne strani bili dosti bolj večplastni, diferencirani, včasih celo dvoumni in negotovi kot na konservativni kulturni strani.

To velja že za romantično generacijo svobodomiselnega izobraženstva, kamor spadata predvsem Čop in Prešeren, pa tudi Vraz in Smolè. Za presojo, kakšno je utegnilo biti njihovo razmerje do dogodkov, osebnosti in idej francoske revolucije, je potrebno upoštevati ta odnos pri tistih evropskih romantikih, ki so bili izrazito svobodomiselni, svobodoljubni, v takratnem pomenu besed liberalni in demokratični, čeprav z zelo različnimi odtenki. Pogled na Coleridgea, Wordswortha, Byrona in Shelleya pri Angležih, na Hugoja in Vignyja pri Francozih, Hölderlina ali Heineja pri Nemcih pokaže, da se je pri mnogih od njih prvotno navdušenje nad zmagovitimi začetki francoske revolucije sprevrglo v odklonitev ne le njenih jakobinskih pretvorb, ampak tudi prvotnega nastavka; in da je celo pri radikalnejših med njimi — tako pri Shelleyu in Hölderlinu — prevladala negativna ocena jakobinske »strahovlade« kot sprevržene stranpoti ali vsaj zmote.

Iz ohranjenih Čopovih spisov in pisem ni mogoče povzeti kake določnejše izjave, ki bi se dotikala francoske revolucije kot take. Zato o njegovem razmerju lahko sklepamo posredno iz dejstev o tem, da je bil sicer v letih 1820—1835 s svojimi simpatijami gotovo na liberalni strani, zlasti kolikor se je zavzemala za narodnoosvobodilna gibanja na Poljskem ali v Grčiji; da je naklonjeno sprejel tudi julijsko revolucijo leta 1830, da pa je bil nasprotnik »radikalnega zelotstva«, kot ga je videl na primer v spisih liberalne pisateljice lady Morgan, s tem pa vsakršnega političnega fanatizma.¹⁰ Od tod se dá sklepati, da je sicer sprejemal izhodiščna načela francoske revolucije, zlasti o človekovih in državljanskih pravicah, odklanjal pa jakobinsko diktaturo in »strahovlado«. K temu je treba dodati, da je v Čopovi zapuščini ohranjena ena od grških osvobodilnih pesmi, ki so nastajale tudi pod vplivom *Marsejeze*; o tem, ali je poznal samo *Marsejezo*, lahko ugibamo, vendar okoliščine govorijo v prid domnevi, da jo je moral poznati ne le Čop, ampak ob njem tudi Prešeren in še kdo iz tega kroga. S tem v zvezi so upoštevavanja vredna tale dejstva: da je bila že leta 1792 prevedena v poljščino in da je po nji spesnil že pred 1798 Pheraios Rhigas grško osvobodilno himno, ki jo je nato Byron okoli 1811 prevedel v angleščino — to pesem je Čop skoraj gotovo poznal. Za presojo, kako je utegnila *Marsejeza* priti v roke Prešernovi generaciji, je tu še vrsta podatkov o tem, da je pod Napoleonom bila potisnjena iz uradne rabe, da pa so jo še zmeraj peli v Italiji in nato pogosto še do 1802. Po tem letu so jo za Napoleonovo vojsko igrali ob redkih priložnostih, tako ob zavzetju Berlina leta 1806; znova je postala popularna v revoluciji 1830, med mnogimi, ki so jo popularizirali, sta bila Börne in Heine.¹¹ O tem, da je bila kdaj v rabi v Ilirskih provincah, ni podatkov, vendar se zdi skoraj nemogoče, da ne bi bila znana vsaj v ožjih krogih.

Popularnost *Marsejeze* je poglobitvega pomena za vprašanje o Prešernovem razmerju do francoske revolucije, predvsem za vprašanje o tem, kako se to razmerje uveljavlja v njegovi poeziji. Kot za Čopa tudi za Prešerna ni mogoče navesti neposrednih izjav, v katerih bi bile tematizirane bodisi njegove simpatije za francosko revolucijo ali pa odpor do nekaterih njenih aspektov. Vsaj toliko kot za Čopa je tudi zanj mogoče domnevati, da je sprejemal njene izhodiščne ideje in poglobitve cilje, da pa je kot večina evropskih romantikov zavračal njeno radikalizacijo v jakobinstvu; seveda je mogoče dopustiti, da je to stališče v primerjavi s Čopovim vendarle seglo tudi do radikalnejših odten-

¹⁰ Pisma Matija Čopa, 1. knj. Ljubljana, 1986. Str. 217.

¹¹ Za zgodovino in recepcijo *Marsejeze* gl. delo: H. Wendel, *Die Marsellaise, Biographie einer Hymne*, Zürich, 1936. O strukturi, verzui in stilu *Marsejeze* razpravlja Benoît de Cornulier v razpravi *La Marsellaise et la Marsellaise (Poétique, 1989, št. 77)*.

kov, kar bi se skladalo z različnostjo njunih značajev. Najustreznejše gradivo za raziskavo Prešernovega razmerja do motivov, osebnosti in idej francoske revolucije pa je seveda njegova poezija, in sicer s tistimi teksti, v katerih je mogoče najti neposredne ali posredne odmeve *Marsejeze*. Da je bilo njeno besedilo Prešernu znano, ne govorijo samo navedene okoliščine, ampak tudi dejstvo, da se je v njegovi zapuščini ohranila ena od francoskih revolucijskih himen iz devetdesetih let, napisana na melodijo *Marsejeze*, ob čemer se zdi možnost, da bi Prešernu ostala *Marsejeza* neznana, skoraj izključena.¹²

V tesnejši stik z *Marsejezo* je Prešernovo pesnjenje prišlo že leta 1830, ko je — najbrž iz simpatije z julijsko revolucijo tega leta — prevedel in v listu *Illyrisches Blatt* objavil prevod znane Körnerjeve protinapoleonske vojne pesmi *Lützows wilde Jagd*, v Prešernovem prevodu *Licova strelci*. Körner je svoje besedilo napisal na podlagi tradicije nemških vojnih pesmi, ki sega še v Ramlerjev čas, vendar si mnogih njenih potez — idej svobode, tiranstva, prelite krvi — ni mogoče misliti brez zgledov iz *Marsejeze*.¹³ Nanjo kažejo v Körnerjevi pesmi, kot jo je bolj ali manj zvesto prevedel Prešeren, vsaj tele besede in besedne zveze: »trinog«, »krvav plamen«, »prostost iz smrti izvira«, »rabeljne zatret' in tirane«, »dežela je prosta, napočil je dan«, čemur ustrezajo pri Rougetu de Lislju »la tyrannie«, »esclavages«, »vils despotes«, »tyrans«, »sang«, »le despote sanguinaire«, »liberté«, in še kaj drugega. Toda še več je takšnih besednih in miselnih stikov najti v Prešernovi *Zdravljici*, ki je za analizo Prešernovih povezav z idejami, pa tudi s poezijo francoske revolucije odločilnejša. S tega stališča ni napačna trditev, da je *Zdravljica* nekakšna »slovenska *Marsejeza*«, kot je zapisal B. Paternu.¹⁴ Seveda z upoštevanjem dejstva, da gre pri *Zdravljici* za tip »omizne« pesmi, kakršno je razvila nemška razsvetljenska poezija v Gleimovem času, že takrat utrdila obvezni pivski okvir in določila tudi zaporedje tém, ki jim takšna pesem nazdravlja.¹⁵ S tem je vnaprej določen tudi značaj takšne pesmi, ki naj bo na splošno dobrodušen, pomirljiv in nikakor bojevit, čisto v nasprotju z *Marsejezo*, ki je od začetka do konca ubrana na en sam, skrajno bojevit, krvavo bojevniški in ponekod že kar krvoželjen ton. V skladu s svojim modelom je tudi Prešernova *Zdravljica* v večini svojih kitic pomirljiva, razen v tretji, peti in osmi, ki so izraziteje bojevite. Duh teh kitic je v zanimivem kontrastu z ostalimi, hkrati pa je blizu tonu, ki ga je v precej bolj grobi obliki upesnil Rouget de Lisle v *Marsejezi*. Zlasti v tretji, peti in šesti kitici *Zdravljice* se pojavijo leksemi, ki spominjajo na podobna mesta v *Marsejezi*. Takšna je že na koncu druge kitice zveza »sinóv sloveče matere«, čemur sledijo značilna mesta »v sovražnike 'z oblakov«, »prost, ko je bil očakov«, »spone, ki jih še težé«, »strah sovražnikov«, »ljubezni domačije« in v predzadnji kitici ponovno »ne vrag...«, čemur bi v *Marsejezi* lahko ustrezalo »enfants de la patrie«, »entraves«, »le sein de leur mère«, »liberté«, »tes ennemis« ali pa »amour sacré de la patrie«.

Za presojo Prešernovega razmerja do francoske revolucije je v takšni primerjavi nič manj pomembno tisto, kar *Zdravljico* ločuje od *Marsejeze*. To pa je seveda dejstvo, da je bojevitost, za katero je morda pesnik dobil navdih tudi v značilnih prvinah *Marsejeze*, omejena na nekaj sredinskih kitic, sicer pa z uvodno, vmesnimi in končnimi dvema kiticama ublažena ali celo močno reducirana. To pa ni samo stvar tona, ampak navsezadnje tudi posledica ideoloških razlik obeh besedil. V *Marsejezi* revolucijski patos preplavlja celoto s skoraj monotonim ponavljanjem gesel o krvi, tiranih, suženjskih čredah, izdajalcih, suženjstvu, hudobnih despotih, očetomorilcih, tigrih in spet o krvi, ki naj »na-

¹² Zapis francoske revolucijske himne omenja A. Gspan v članku O Prešernovi *Zdravljici* (Slavistična revija, 1950).

¹³ Za vsebinsko in formalno interpretacijo Körnerjeve pesmi gl. Gudes Erläuterungen Deutscher Dichtungen. 4 knj., Leipzig, 1920.

¹⁴ B. Paternu: France Prešeren in njegovo pesniško delo, II. Ljubljana, 1977. Str. 244.

¹⁵ Prim.: J. Kos, Primerjalna zgodovina slovenske literature, Ljubljana, 1987, str. 58.

moči naše brazde«. Te predstave so pri Prešernu že sredi *Zdravljice*, še bolj pa proti njenemu koncu zanikane z geslom »edinost, sreča, sprava« in z željo »prepir iz sveta bo pregnan«, prav nazadnje pa s sklepno podobo »kar nas dobrih je ljudi«.

S tem se potrjuje, da pripada *Zdravljica* ne samo drugačnemu tipu pesmi kot *Marsejeza*, ampak da se v njenih podobah uveljavljajo ideološke prvine, ki so v očitnem nasprotju z bojno revolucijsko ideologijo iz leta 1792, ki sicer še ni istovetna z jakobinskim radikalizmom iz leta 1793, vendar mu s svojim bojevitim patriotizmom pripravlja pot. *Zdravljica* se giblje v idejnem območju svobodomiselstva, ki je bilo verjetno značilno že za Linhartovo razumevanje francoske revolucije, a je v Prešernovem krogu postalo samoumevno, pač kot sprejemanje temeljnih načel, iz katerih se je leta 1789 sprožil revolucijski val, hkrati pa kot odklonitev fanatizma, ki je ta temeljna načela hotel spremeniti v totalitarno obliko skupnosti, v kateri bi bil posameznik popolnoma podrejen represivni »splošni volji« ljudstva.

Po letu 1848 je »velika« francoska revolucija polagoma postajala historično dejstvo, ki je s svojimi ideološkimi recidivami sicer še zmeraj lahko dobivalo aktualen pomen, vendar je bil literarni stik z njeno problematiko lahko samo še posreden, vsekakor pa tak, da je v posameznih literarnih delih le težko prepoznati sestavine, ki jih motivno, idejno ali formalno povezujejo z revolucijskim izročilom. Morda je edini pomembnejši primer takšne povezave mogoče videti v Jenkovi himni *Naprej* iz leta 1860. Pesem kaže v podrobnostih sicer predvsem odvisnost od Prešernovih domoljubnih in tudi »vojaških« verzov, predvsem v *Zdravljici* in *Soldaški*, morda tudi iz prevoda *Licova strelci*. V tem okviru pa nekatere motivne prvine prvih dveh kitic, ki iz celote izstopata s svojo bojevitostjo, vendarle spominjajo na znane topose, o katerih je mogoče trditi, da jih je v evropsko bojno poezijo uvedla predvsem *Marsejeza*. Sem spadajo v pesmi *Naprej* besedne zveze kot »zastava slave«, »junaška kri«, »blagost očetnjave«, »z orožjem«, »nesemo vragu grom«, »kri«, »pravica«, »naš dom«, in nato v zadnji kitici še »mati očetnjava«, »slava« in »boj«, čemur bi v *Marsejezi* ustrezali leksemi »patrie«, »gloire«, »étendard«, »aux armes«, »sang«, »leur mère«, »sous nos drapeaux« in »ennemis«.

Podobno kot za *Zdravljico* bi se dalo za Jenkov *Naprej* domnevati, da je tudi vanj prišel bojeviti ton vojaške koračnice z obveznim instrumentarijem bojaželjne metaforike posredno ali že kar neposredno iz *Marsejeze*. Vendar je tudi v Jenkovi nacionalni »himni« opaziti vrsto odmikov od francoske revolucijske koračnice, deloma enakih tistim v *Zdravljici*, deloma pa nekoliko drugačnih. Bistvena vsebinska in tudi formalna razlika je ta, da Jenkova pesem v tretji kitici omehča prvotno bojno razpoloženje, z motivom slovesa od matere in ljubice se nasloni na snovi ljudskih soldaških pesmi, ki so po svojem etosu seveda nasprotno novodobni vojaško-bojni himniki revolucijskega ali pa nacionalnega tipa. Iz tega nebojevitega položaja se pesem v zadnji kitici znova vrne k prvotnemu izhodišču, še enkrat poudari načelno bojevitost, kar je v nasprotju s končnim obratom *Zdravljice*. Kljub temu je v primerjavi z *Marsejezo* opazna njena središčna nalomljenost, pravzaprav že kar razpetost med dva načeloma nasprotna življenjska pola, kar je seveda znamenje, da se tudi *Naprej*, podobno kot pred njim že *Zdravljica*, giblje v drugačnem socialnopolitičnem svetu od *Marsejeze*, kar je seveda v zvezi s posebnim razmerjem slovenskih svobodomiselnih pesnikov 19. stoletja do motivnih, tematskih in idejnih spodbud francoske revolucije. Obstaja pa v *Napreju* še druga posebnost, in to je prevlada nacionalnega nad revolucijskim v njenem besednjaku, pa tudi v ideji celote. Ta premik je vsebovala že *Zdravljica*, vendar je v njenem besedišču, na primer v uporabi podobe o »sponah«, še zmeraj nekaj sledov nekdanje revolucijske retorike; je pa že popolnoma opuščena njena osrednja leksika s »tirani« in »krvavimi despoti«, ki je bila pri Rougetu de Lislu osrednja. V Jenkovi pe-

smi so izginili še zadnji elementi prvotne revolucijske poetike, kar seveda pomeni, da je uplahnila tudi njihova ideološka podlaga. S tem se je metaforika nekdanje revolucionarne poezije lahko docela prenesla na zgolj nacionalno ideologijo, prav to pa se je zgodilo v Jenkovem *Napreju*. O daljnosežnosti tega premika ni mogoče dvomiti. Razlagati bi ga bilo potrebno s splošno oseko revolucijske miselnosti po letu 1848 in seveda z valom agnostičnega pesimizma, schopenhauerjanstva in pozitivistične deziluzije, ki je zajel tudi Jenkovo pesnjenje in napravil iz njega osrednjega pesnika dobe. Ta položaj je povzročil, da je ravno v njegovi nacionalni »himni« mogoče prepoznati zaključek obdobja, v katerem je slovenska literatura vsaj posredno lahko še prevzemala motive, ideje in celo forme, nastale v času francoske revolucije, a se je prav zdaj njihova moč dokončno izčrpala, tako da se je za nekaj časa pretrgal vsak literarni stik s to revolucijsko tradicijo.

III

Da je ta zveza že sredi 19. stoletja oslabela, je videti iz dejstva, da je v obdobju moderne komajda najti kako literarno besedilo, ki iz posebne slovenske perspektive povzema problematiko francoske revolucije, in to kot pravi literarni motiv, temo in idejo. Tam, kjer se kaj takega vendar zgodi, je pa že opazna spremenjena perspektiva, iz katere je svobodomiselna kultura na Slovenskem doživljala »veliko« revolucijo. Medtem ko je razmerje konservativne strani do njenih dogajanj ostajalo bolj ali manj stalno, nespremenjeno in zato tradicionalno, je prišlo na svobodomiselni strani ravno v času moderne do presenetljivih premikov, ki pa se jih dá razumeti s premiki tega svobodomiselstva iz liberalizma 19. stoletja k novim gibanjem anarhizma, socializma in sorodnih gibanj na začetku 20. stoletja.

Reprezentativen primer takó za redkost novejših slovenskih literarnih navezav na problematiko francoske revolucije kot tudi za njeno novo razumevanje v času moderne je Ivan Cankar. V njegovem obsežnem opusu je najti samo dvoje besedil, ki vsaj deloma tematizirata francosko revolucijo na literarni ravni in jo s tem ustrezno vpeljujeta v slovensko literaturo. Zlasti drugo besedilo je več kot značilno za novo svobodomiselno razmerje, ki ga je našla generacija moderne do tradicionalne politične ideologije. Prvo teh besedil, satira *Pri nas*, se dotika francoske revolucije samo mimogrede. Pripada Cankarjevi mladostni prozi, saj je nastalo najbrž leta 1894. Ko v njem mladi Cankar riše satirično podobo svojega junaka Boba, ki da je bil mož »rdečega obraza, srditih očíj, trdih brk, še trše brade in močnega telesa«, napravi tole primerjavo: »Bob govori kakor Mirabeau ali Danton. Jaz bi se odločil za poslednjega, ker je bogatejši na krepkih izrazih, torej po slogu Bobu nekoliko sorodnejši, kakor Mirabeau...¹⁶ Ta primerjava, ki za Dantona ni ravno laskava, kaže, da je imel mladi Cankar do znamenitih osebnosti francoske revolucije zelo svoboden odnos, ki meji na distancirano ravnodušnost, kot da ga ne zanima niti njihova revolucionarna pomembnost kot tudi ne krvoželjni fanatizem, kakršnega jim je od vsega začetka očitala konservativna nasprotna stran. Seveda bi bilo zanimivo vedeti, od kod je osemnajstletni srednješolec poznal govorniške razlike med Mirabeaum in Dantonom; gotovo je bil o francoski revoluciji dobro poučen iz Staretove *Občne zgodovine*, toda k temu so prišli še drugi viri, morda tudi šolsko zgodovinsko znanje. Bolj od teh virov se zdi pomembno dejstvo, da se že v tej mladostni prozi nakazuje razmerje, ki ga je Cankar do francoske revolucije razvil šele v črtici *Spomladanska noč*, prvič natisnjeni leta 1900, nato postavljeni na čelo zbirke *Knjiga za lahkomišelné ljudi* (1901). Črtica je prvotno nosila naslov *Dionizijska noč*, kar je kazalo na zvezo z Nietzschejem, čigar vpliv na Cankarjevo misel pa tudi prozo je bil v tem času precejšen. Kot

¹⁶ I. Cankar: Zbrano delo. 6. knj. Ljubljana, 1967. Str. 328.

celotna *Knjiga za lahkomišelné ljudi* spada tudi *Spomladanska noč* v okvir mladostne Cankarjeve dekadence, v kateri se prepletajo prvine ničejanskega amoralizma z anarhističnimi, ponekod že tudi socialdemokratskimi idejami, toda v ozadju stoji seveda kot v večini Cankarjevih del tega časa neoromantična predstava o človeku, zaznamovanem z dualizmom »lepe duše«, njenega hrepenenja po višjem duhovnem življenju, in pa grde vsakdanjosti, poosebljene v liku filistra. Nekatere sestavine te dekadence so pripete še na starejše romantično izročilo, zlasti na Heinejevo, od tod prihajajo v Cankarjevo prozo izraziti postopki romantične ironije, satire in sarkazma, vse do prave groteske. To velja tudi za *Spomladansko noč*, napisano v obliki sanjarjenja, brez prave zgodbe, vendar tako, da se v središču črtice to sanjarjenje zgosti v imaginaren pogovor z Robespierrom. Pogovor razvija osrednjo temo, ki je že na prvih straneh nakazana kot nasprotje med hrepenenjem človekove »lepe duše« in filistrstvom, razumljenim kot notranja instanca vsakega človeka. »Človeška natura je razcepljena v dvojé velikih nagnjenj, ki si nasprotujeta neprestano; prvo nagnjenje je revolucionarno, drugo policijsko. Časih nadvlada revolucionar, trenotek pozneje policist. In boj med tema dvema dušama se imenuje zgodovina človeškega rodú.«¹⁷ Že v tej opredelitvi je neoromantična dilema dobila anarhističen poudarek, saj se »hrepenenje«, naravnano k »zvezdi« visoko »tam gori«, povezuje s pojmom revolucije; filistrstvo v človeku, ponazorjeno v »lakajski suknji«, pa s policijo, represijo in s tem državo.

Na tej podlagi tematizira Cankar v pogovoru z Robespierrom čisto novo pojmovanje francoske revolucije, ki je ne le nasprotno konservativni tradiciji, ampak v svoji radikalni svobodomiselnosti, ki je zdaj prvič segla do anarhistične skrajnosti, tuje tudi slovenski liberalno-demokratski tradiciji, ki sega nazaj k Prešernu, Čopu in Linhartu. V ta horizont stopa Robespierre kot utelešenje filistrstva, skritega za navidezno revolucionarnostjo. Zato se prikaže kot »suhljat človek v dostojni, tesno zapeti suknji; na tenkih nogah je imel petelinje hlače; njegov obraz je bil dolgočasen, nakremžen, skrbno obrin in ves gubast.«¹⁸ Temu čisto alegoričnemu opisu pristavi Cankar razlago svojega osebnega odnosa do Robespierra, ki je sicer literarno imaginaren, vendar hoté tudi avtobiografski: »Ni mi bil simpatičen nikoli, — ne zaradi tega, ker govoré šolske knjige nespoštljivo o njem; še kot otrok sem čutil posebno zanimanje in spoštovanje do ljudi, ki so jih grajali profesorji; to je po navadi nezmotljivo merilo. Robespierre mi ni bil zoprni zaradi svoje revolucionarnosti, temveč zaradi svojega korektnega vedenja in zaradi svoje dostojne obleke.«¹⁹

Iz tega izhodišča se v pogovoru z Robespierrom izkaže, da je ta »navaden filister«, to pa zato, ker je svojo revolucionarnost kaj hitro spremenil v policijsko represijo, saj si je s kultom najvišjega Bitja znova oblekel »popovsko haljo«, s tem pa svobodnega človeka znova podredil splošnim pojmom, kot so »človeške pravice«, »narod« in podobno, za kar najde Cankar utemeljitev v tejle splošni resnici: »Vsi takoimenovani revolucionarji, kolikor jih je meni znanih, so bili filistri...« Šele po tej izjavi doseže njegov obračun z Robespierrom, pa tudi s francosko revolucijo in po nji s sleherno socialnopolitično revolucijo svoj vrh, ki je zmes ciničnega sarkazma in romantične ironije: »Ne odrekam vam zaslug. Dobro je bilo in koristno, da ste odrezali tistih par tisoč glav; kar je vzraslo iz krvi, je bilo nazadnje vendarle toliko vredno, da bi jih bili skinili lahko še drugih par tisoč; nihče bi vam tega ne očitál. Pripravili ste pač tlá za pravo in poslednjo revolucijo. — Ali ta rodovitna tla ste posejali z osatom! Že so bogovi umirali, a vi ste oblekli popovsko haljo! Oglasil se je v vas večni filister. Potrgali ste bili vezi, ki so vam rezale v mesó, a takoj ste napravili nove, ki ne režejo nič manj.«²⁰

¹⁷ I. Cankar: Zbrano delo. 8. knj. Ljubljana, 1968. Str. 95.

¹⁸ N. m., str. 96.

¹⁹ N. m., str. 96.

²⁰ N. m., str. 97.

Kar preseneča v teh sarkastičnih, do paroksizma prignanih izjavah, je prelom s tradicionalnim pogledom na francosko revolucijo, ki se je od Linharta naprej utrdil v svobodomiselno stališče, da so bile izhodiščne ideje zanjo — zlasti tiste o človekovih pravicah pa tudi o enakosti, ustavni državi in še vsem drugem, kar spada zraven — pravilne, da pa je bila napačna jakobinska »strahovlada«, ki je hotela te ideje stopnjevati v totalitarno utopijo. Cankar se v svoji črtici iz leta 1900 postavlja ravno na nasprotno stališče — da so bile te ideje v izhodišču napačne, ker so znova podrejale svobodnega posameznika »splošnim« instancam, naj se imenujejo kakorkoli; in da bi bila »strahovlada« čisto sprejemljiva, če bi se ji posrečilo predreti okope, ki jih okoli svobodnega posameznika postavlja »večno filistrstvo«. To bi se moralo zgoditi v tako imenovani »poslednji revoluciji«, s čimer je nedvomno mišljena prava anarhistična revolucija, ki bi brez preostanka odpravila vse oblike državnega, družbenega in moralnega nasilja, institucije in aparate z njihovimi ideološkimi opravičili vred. Iz zaključka črtice, v katerem navda pripovedovalca samo še »globoka otožnost«, je seveda videti, da takšna revolucija ni uresničljiva, ker je pač »večni filister« v človeku neuničljiv. Od tod bi sledilo, da so revolucijske »strahovlade« nesmiselne, saj z njimi ni mogoče doseči pravega »cilja«; in ker so revolucionarji po svojem bistvu »navadni filistri«, je od tod čisto naravno, da so vsakršne revolucije, ki jih vodijo taki revolucionarji, filistrske, z višjega stališča torej brez haska.

Stališče, ki ga je do francoske revolucije zapisal Cankar okoli leta 1900, je skrajna meja, do katere se je slovenska svobodomiselna kultura dokopala v sto letih, odkar je bila prvič soočena s tem revolucijskim dogajanjem. Raven, na kateri se giblje Cankarjeva misel o revoluciji nasploh in francoski posebej, je raven skrajnega individualizma, vplivana seveda iz Nietzscheja, po svoji vsebini pa morda še najbližja Stirnerjevi poziciji, saj prav tako kot ta v delu *Der Einzige und sein Eigentum* odklanja vse »univerzalije«, ki omejujejo posameznika v njegovi lastni svobodi, s tem pa tudi tiste revolucijske vrednote, ki bi se hotele postaviti na mesto tradicionalnega Boga, cerkve, morale in države.²¹ V imenu takšnega svobodomiselnega nazora je Cankar tematiziral negacijo francoske revolucije v stališče, ki se zdi na prvi pogled nasprotno svobodomiselni tradiciji, a je po svojih bistvenih sestavinah tudi njeno nadaljevanje, saj revolucijska načela o svobodi izpeljuje do skrajnih posledic, s tem pa jih po njihovi lastni logiki pripelje »ad absurdum«.

IV

V pravem pomenu je postala francoska revolucija pristna téma slovenske literature šele z Ivanom Mrakom, ki je v letih od 1944 do 1962 napisal štiri drame *Mirabeau*, *Marat*, *André Chenier* in *Robespierre*, nato pa jih leta 1970 izdal skupaj v knjigi *Revolucijska tetralogija*. Po znanih podatkih je na dramsko obravnavo francoskih revolucijskih dogodkov, osebnosti in idej začel misliti že okoli leta 1930, vendar je k njeni izvedbi prišel pač šele po letu 1940 in jo v celoti koncipiral najbrž med vojno, saj je prvo dramo *Marat* napisal v letu 1944.²²

Dejstvo, da je šele z Mrakovo revolucijsko tetralogijo nastalo delo, ki se zares neposredno obrača k motivom francoske revolucije, saj so vsi prejšnji literarni primeri v primerjavi z njo samo fragmentarni drobci, ne more biti naključno. Gre seveda za to, da je slovenska literatura lahko našla pravi stik s to problematiko šele v času, ko so Slovenci tudi sami doživljali lastno socialnopolitično revolucijo. To se sklada z dejstvom, da je Mrak snoval svoj

²¹ Vprašanje, ali je Stirner vplival na Cankarja, je še neraziskano; da ga je poznal vsaj leta 1913, dokazuje predavanje Slovenci in Jugoslovani, kjer se je nanj skliceval, imenujoč ga »veliki mislec, filozof in zgodovinar«.

²² Prim.: Jože Koruza in Franc Zadravec, *Dramatika ter književna esejistika in kritika*, v knjigi *Slovenska književnost 1945–1965*, 2. knj., Ljubljana, 1967, str. 68.

dramski načrt že v predrevolucijskih tridesetih letih, nato pa ga začel uresničevati v vojnih letih, ko je bila revolucija že v polnem teku. Mraku se je torej problematika francoske revolucije odprla skoz doživetje sodobnih revolucijskih dogajanj, tako da je bila percepcija preteklosti v njegovih dramah določena s sedanostjo. Od tod bi bilo mogoče sklepati, da drame *Mirabeau*, *Marat*, *André Chenier* in *Robespierre* niso zgolj zgodovinske drame o francoski revoluciji, ampak so hkrati igre o revolucijah in njihovi zgodovinski usodi nasploh, nekako tako, kot to velja za Büchnerjevo dramo *Dantonova smrt*, ki je bila gotovo eden glavnih zgledov za Mrakovo obravnavo teh snovi.

Vendar bi bil tak sklep nekoliko pretiran, ker ne bi bil v skladu z naravo Mrakove dramatike oziroma s pglavitnimi duhovnimi značilnostmi njegovega ustvarjanja. Büchnerjeva igra o Dantonu je eminentna drama o francoski revoluciji, ker je avtorja zanimal revolucijski problem kot problem zgodovine; v tej je videl mehanizem, ki je hkrati človekova usoda, tako da se v *Dantonovi smrti* izkažeta moč in nemoč človeka v mehanizmu takó razumljene revolucije. Zdi se, da Mraka zgodovina in revolucija v tem smislu ne moreta zanimati, kajti edino zares pomembno, dramske ponazoritve vredno dogajanje mu je življenje velikih osebnosti, ki v svoji usodi doživljajo najvišjo duhovno, moralno in že kar metafizično usodo človeka nasploh. Takšne osebnosti nosijo v sebi dvige in padce vsega človeškega, dobro in zlo, greh in kesanje, ekstazo in obup — vse to pa po meri svoje nadpovprečne veličine, ki jih razločno dviga nad povprečje človeških množic. Zgodovina je ob takšnih »junakih« v pravem pomenu besede predvsem okvir in material, skoz katerega se lahko uresniči njihova višja duhovno-moralna usoda, ne pa resničnost, ki bi bila sama na sebi vredna dramatikove pozornosti.

Vse to velja tudi za Mrakovo obravnavo francoske revolucije v *Revolucijski tetralogiji*. V središču vsake od štirih dram stoji eden ali več pomembnih »igralcev« in »protiigralcev« v dogodkih med leti 1789 in 1794, v glavnem revolucionarjev, pa tudi njihovih protirevolucijskih nasprotnikov. Toda zmeraj gre za ljudi nadpovprečne, izjemne in plemenite veličine, ki v krčih svojega duhovnega in telesnega življenja preskušajo skrajne možnosti človeške eksistence. Zato jih Mrak prikazuje vse z enako pozitivno pozornostjo, tako revolucionarje kot ljudi protirevolucije — Mirabeauja prav tako kot Ludvika XVI. in Marijo Antoinetto, tako Marata kot Charlotte Corday, Chéniera prav tako kot Robespierrea, čeprav so eni predvsem žrtve in drugi nasilni fanatiki. Negativno stališče kaže Mrak v teh dramah samo do postranskih, nepomembnih oseb, zlasti do oportunistov, kakršen je slikar David, in pa do predstavnikov meščansko-malomeščanskega življenja, ki ne samo da niso sposobni doumeti tragične veličine velikih osebnosti, ampak se že kar očitno vdajajo nemoralnemu uživaštvu, zaslužkarstvu in oblasti.

Iz opisanih razlogov je seveda težko ugotoviti, kakšno je v teh dramah pravzaprav Mrakovo stališče do francoske revolucije kot konkretnega zgodovinskega, socialnopolitičnega in ideološkega pojava. Na splošno se zdi, da je to stališče večstransko ali celo ambivalentno. Z ene strani avtor *Revolucijske tetralogije* občuduje revolucijo kot silovito, prvinsko in duhovno razgibano dogajanje, v katerem je prisojena velikim osebnostim tragična usoda, ustrezna njihovim nadpovprečnim potezam. S tega stališča gleda tudi na nasilje, diktaturo in teror revolucijskih časov. Z druge strani pa nedvomno obsoja revolucijo, kolikor je bila zgolj prizorišče, na katerem se sprošča poželjivost, strastnost in nasilnost povprečnih ljudi, množic in zlasti »drhali«. Iz tega zornega kota je težko določiti, kateri smeri v presoji francoske revolucije Mrak pravzaprav sledi, saj ponekod stoji blizu konservativni tradicionalni drži, drugje pa spet svobodomiselnemu liberalni in demokratični. Na splošno bi bilo mogoče trditi, da se v njegovi freski revolucijskih dogajanj mešata oba vidika. Kljub vsemu pa ni mogoče mimo dejstva, da se v njegovem razumevanju revolucij-

skih osebnosti, idej in dogodkov nadaljuje zlasti Cankarjevo anarhistično stališče iz leta 1900, čeprav v nekoliko spremenjeni različici. Kot se je Cankarju za glavni problem revolucije pokazalo nasprotje med »lepo dušo« in »filištrinom«, tako je Mraku edina konkretna socialno-moralna razlika, ki jo opazi v revolucijskih dogodkih, nasprotje med veličino duhovno pomembnih osebnosti, ki nosijo v sebi najvišjo človeško dramo, in nizkotnostjo povprečnega »filištra«. Zato lahko Chénier svojemu prijatelju-nasprotniku Robespieru zastavi retorično vprašanje »Kdo je nagnusnost malomeščanstva lomil?«, kar pomeni, da je poglavitni nasprotnik revolucije, ki hoče biti prava »duhovna« revolucija v človeku, filistrsko meščanstvo in malomeščanstvo, kar je seveda nova formulacija za dilemo, ki jo je razvil že Cankar v *Spomladanski noči*.

Po vsem tem je mogoče ugotoviti, da je Mrakova tetralogija o francoski revoluciji ne samo najobsežnejše slovensko literarno delo, ki je bilo napisano na njene motive, ampak da je v svojem razmerju do te revolucije tudi najbolj kompleksno, večplastno ali celo heterogeno. To se dodatno potrjuje iz analize virov, iz katerih je Mrak črpal gradivo za te drame, oziroma iz geneze, kako se mu je gradivo vraslo v posamezna dramska besedila, nazadnje pa še iz okoliščin, v katerih je besedila napisal. O vsem tem je na razpolago nekaj malega podatkov, ki sicer niso popolni, so pa sami na sebi dovolj značilni, saj posredno nakazujejo, iz kakšnih izhodišč je zgradil svojo lastno predstavo o francoski revoluciji, vrednotil njene ideje in osebnosti. Najprej so tu zgodovinopisna dela, iz katerih je črpal dejstva, interpretacijo in oceno dogodkov in situacij. Svoje prve, mladostne vtise o francoski revoluciji je Mrak — podobno kot Cankar — črpal najbrž še iz Staretove *Občne zgodovine*, kjer so bile posamezne osebe revolucijskih dogajanj po letu 1789 osvetljene slikovito, ganljivo, pogosto tudi sentimentalno. Mrakove podobe Mirabeauja, Marata, Dantona ali Robespierja niso zelo daleč od čustveno moralnih Staretovih predstav; zlasti velja za Ludvika XVI. in Marijo Antoinetto, da je utegnilo biti izhodišče Mrakovi dramski predstavitvi obeh kar Staretovo sočutno, včasih patetično in drugič spet moralistično slikanje njune kraljevsko-človeške usode. Še pomembnejša za snovno podlago *Revolucijske tetralogije* so bila seveda zgodovinopisna dela, ki so izhajala v izvirniku oziroma v slovenskem prevodu ravno v času, ko je Mrak snoval svoje drame. Leta 1932 in 1933 sta v prevodu izšli Zweigovi biografiji Fouchéja in Marije Antoinette. Leta 1937 je bil natisnjen tretji del Wellsove *Svetovne zgodovine*, z obsežnim opisom francoske revolucije; vanj je Wells vdela daljše odlomke iz znamenitega Carlylovega dela *The French Revolution* (1837), ki je utegnilo biti za Mraka tudi samo po sebi zanimivo, tako da smemo domnevati, da ga je v tem času vzel v roke, kolikor ga ni poznal že od prej; Carlyle je opisoval revolucijsko dogajanje skoz razumevanje zgodovine kot tvorbe velikih osebnosti, prav to pa je pojmovanje, ki je bilo Mraku samoumevno izhodišče v oris tragičnega propada izjemnih osebnosti, postavljenih pred ozadje človeške povprečnosti, brezbriznosti ali že kar nizkotnosti. Vendar je bil Wells za Mraka pomemben še z druge strani; v njegovem opisu francoske revolucije zbuja pozornost dejstvo, da razmeroma brez predsodkov opisuje jakobince, brani Robespierrovo poštenost, in na nekaterih mestih opravičuje teror, kar je mogoče povezati z dejstvom, da ta teror v Mrakovi drami ni posebej tematiziran. To pa je mogoče spraviti že tudi v zvezo z Mrakovim poznavanjem Mathiezove *Francoske revolucije*, ki je v slovenskem prevodu izšla leta 1938. Mnoge podrobnosti v Mrakovih dramah o Maratu, zlasti pa o Chénieru in Robespieru opozarjajo na to, da mu je bil prav Mathiez glavni vir stvarnih podatkov o revoluciji, njenih nosilcih in položajih. Mathiezovo stališče do revolucije, ki je izrazito levičarsko, projakobinsko ali celo filokomunistično, sicer Mraku ni moglo biti v celoti sprejemljivo, vendar ni mogoče mimo domneve, da mu je Mathiezov način, ki opravičuje jakobinske ukrepe, nato pa poudarja predvsem strahote protirevolucijskega in praviloma zmanjšuje obseg jakobinskega terorja, pomagal pri

izdelavi koncepcije, v kateri sta obe strani bolj ali manj izenačeni, da bi se nato na tem izenačenem ozadju tem bolj lahko profilirala duhovna drama velikih posameznikov.

K tej koncepciji so precejšen delež prispevala tudi literarna dela, iz katerih je Mrak živopisne revolucijske slike podoživljal verjetno že v mladostnih letih. To velja predvsem za Dickensov roman *Povest o dveh mestih*, ki je izšel v prevodu Izidorja Cankarja leta 1911. Da je to delo bilo eden od virov za Mrakovo tetralogijo, dokazuje oseba Maščevalke, ki se pojavi na koncu drame o Robespieru; z imenom vred je prevzeta iz Dickensovega dela. Vendar bi lahko sklepali, da je v Mrakovi tetralogiji odigralo posebno vlogo tudi Dickensovo izenačevanje krivic, ki jih je ljudstvo trpelo pod »starim režimom«, in »strahovlade«, ki jo je prinesla jakobinska diktatura; seveda tako, da se je pri Mraku prepletlo z novodobnimi razlagami, kot jih je lahko našel pri Wellsu in Mathiezu.

S tem pa še ni konec literarnih besedil, ki so mu koristila pri izdelavi štiri-delne dramske freske o nosilcih francoske revolucije. Samo mimogrede je mogoče omeniti Hugojev roman *Quatre-vingt-treize*, ki je izšel v slovenščini pod naslovom *Leto strahote 1793* leta 1931, in Franceov roman *Les dieux ont soif*, ki je bil preveden šele po drugi svetovni vojni, a je bil v izvirniku znan že med vojnami. Še večjega pomena od teh pripovednih del so za genezo *Revolucijske tetralogije* bila seveda dramska besedila, morda troje dram Romaina Rollanda, ki sestavljajo njegovo trilogijo *Théâtre de la révolution* iz leta 1909, ki je utegnila biti Mraku zgled za večji cikel revolucijskih dram. Vendar mu je seveda najbližji, vsebinsko in formalno odločilni model bila *Dantonova smrt* Georga Büchnerja, ki so jo leta 1929 prvič zaigrali tudi v ljubljanski Drami.²³ Zveza s tem delom je v *Revolucijski tetralogiji* razvidna iz dejstva, da v Mrakovi tetralogiji manjka ravno drama o Dantonu, kar je seveda enako priznanju, da novejši dramatik ni več potrebno segati po tistem, kar je doživelo dokončno upodobitev že pri Büchnerju. Mrakovi drami o Chénieru in Robespieru sta nadaljevanje dogajanja, ki ga je postavil na oder Büchner. Ob tem pa je Danton kot stranska oseba ohranil pri Mraku samo nekatere od potéz Büchnerjeve upodobitve, izgubil pa tiste, s katerimi je bil v *Dantonovi smrti* enakovreden protiigralec Robespieru. Nasprotno je Mrakov naslovni junak v drami *Robespierre* ohranil večino potez Büchnerjevega Robespierra, samo da so zdaj stopnjevana do odlik, primernih tragični veličini izjemne osebnosti. Pri tem se tembolj razkrije bistvena razlika med Büchnerjevo in Mrakovo obdelavo enakih revolucijskih motivov, razlika, ki znova opozarja na to, da so pri Büchnerju revolucionarji nosilci tragičnosti, ki je zgodovinsko-revolucijska; Mrakovi pa stojijo na ravni, kjer je tragičnost prvenstveno duhovno-metafizična. To pa je tudi skrajni domet, do katerega je segla slovenska literarna recepcija francoske revolucije, potem ko se je z Linhartovim *Matičkom* pridružila njeni prvotni afirmaciji in se prav na koncu, s Cankarjem in Mrakom, dvignila do njene problematizacije.

²³ Za presojo socialnopolitičnega položaja tridesetih let, ko je Mrak začel snovati svoje revolucijske drame, ni brez pomena, da je Büchnerjevo dramo »Ieva« kritika na Slovenskem sprejela s pridržki. B. Kreft je v članku *Gledališki fragmenti* (Ljubljanski zvon, 1929) zapisal o Büchnerjevem junaku: »Ko je vero izgubil, se je predal smrti. Zato mu Robespierre po pravicah očita kontrarevolucionarstvo in Büchnerjevo delo ni revolucionarno delo, temveč dramati-ziran obup, odpoved, smrt. Izpoved bivšega puntarja, ki je obupal.«

Résumé

LA RÉVOLUTION FRANÇAISE ET LA LITTÉRATURE SLOVÈNE

Janko Kos

Il est possible d'étudier les auteurs littéraires slovènes en rapport avec la révolution française surtout par moyen de leurs textes où ils emploient la révolution en tant que sujet, motif ou thème littéraire. De telles oeuvres ne sont pas nombreuses mais elles sont typiques puisqu'on peut y voir comment ce rapport changeait et combien il était différent dans de différentes périodes. Il fut constaté déjà par F. Kidrič que la première phase de la révolution, allant de 1789 à 1794 ou bien jusqu'à 1799, connu de rares échos dans la littérature slovène mais que, par contre, l'enthousiasme révolutionnaire engendra l'adaptation de la comédie de Beaumarchais, *Le mariage de Figaro* par A. T. Linhart et que quelques poèmes »de révolte« (bukovniške) médiocres furent composés en signe de contrariété contre la révolution. On pourrait ajouter à ces constatations l'avertissement que dans l'adaptation de Linhart, il s'agit d'un texte prérévolutionnaire et que par conséquent, on ne peut pas faire de conclusions précises concernant le rapport de Linhart envers la révolution. Il est possible, par contre, qu'il acceptât ses idées originaires et qu'il refusât la dictature et la terreur des Jacobins. Les poèmes »de révolte« sont intéressants en tant qu'ils montrent que la réaction conservatrice contre la révolution naquit du refus de l'exécution de Louis XVI et des conséquences que les guerres révolutionnaires exerçaient sur la paix en Europe tandis que le refus de l'idéologie révolutionnaire ne fit que suivre. Cette phase se termine par les dernières poésies de Vodnik où le ton polémique avec la révolution se perd et il ne reste que l'idée de ce que la période révolutionnaire-napoléonienne soit nuisible à la paix et à l'ordre en Europe.

La deuxième phase de la perception littéraire de la révolution française comprend le romantisme slovène et les premières dix années après 1848. Tandis qu'on peut considérer Čop comme favorable aux idées révolutionnaires libérales de 1789 et non à la terreur jacobine, la poésie de Prešeren manifeste quelques contacts plutôt concrets avec la poésie révolutionnaire des années 90, surtout avec la Marseillaise. On peut trouver des points communs avec le lexique et la rhétorique révolutionnaire dans la traduction de Prešeren de la poésie *Lützows wilde Jagd* de T. Körner (1830) et plus tard dans son poème *Zdravljica* (1844) où apparaît déjà la distance que Prešeren prend en ce qui concerne la poésie révolutionnaire militante atténuant son agressivité par l'idée de »l'unité, le bonheur, la concorde« et des »hommes de bonne volonté«. Après 1848, cette espèce de contact se perd et l'on ne trouve que quelques éléments de la Marseillaise dans »l'hymne« *Naprej* (En Avant) (1861) de Jenko qui sont, pareillement à ceux de *Zdravljica*, fortement atténués et surtout privés de l'idéologie révolutionnaire laquelle est remplacée par l'idée nationale.

Les thèmes révolutionnaires viennent interprétés d'une nouvelle façon par les auteurs du courant de la littérature moderne slovènes dans les années 1900. Cette interprétation est représentée par la nouvelle de Cankar, *Une nuit de printemps*, écrite en forme d'un dialogue fictif avec Robespierre. Mais chez Cankar, l'interprétation de la révolution provient de la tradition libérale à la quelle il introduit des éléments de l'anarchisme néo-romantique arrivant par là à une opinion extrême et paradoxale: les révolutionnaires français n'étaient que des »philistins« voulant rompre par la terreur la répression de l'ordre étatique mais ils ne firent que remplacer »l'ancienne« répression par »la nouvelle«. Cankar fut le premier dans la littérature slovène à traiter d'une manière problématique le thème de la révolution française.

La réception de la révolution française par la littérature slovène connut son apogée dans la période de la révolution sociale et politique de la Slovénie lorsque I. Mrak commença à écrire sa *Tétralogie révolutionnaire*, les drames *Mirabeau*, *Marat*, *André Chénier* et *Robespierre*. Mrak conçut ses drames en partie en relation avec le drame *Dantons Tod* de Büchner mais en fait il ne se servait de la révolution que comme du matériel pour réaliser ses idées personnelles sur les destins des grands personnages qui dans les périodes cruciales vivent la tragédie métaphysique, existentielle et morale de l'homme. Donc, la révolution elle-même n'est plus le sujet principal de ces drames quoique Mrak montre en partie le point de vue problématique de son caractère social et politique qui se manifeste soit du côté positif soit du côté négatif.