

## Problemi književnega oblikovanja v motiviki kmečkih uporov



Jože  
Pogačnik

Kmečki upor<sup>\*</sup> so kot slovenski književni motiv že količinsko tako obširna plast našega slovstva, da naravnost izzivajo temeljito razčlemba. Motiv ima zgodovinsko omejeno in z resničnim dogajanjem vezano snovno razsežnost; to pomeni, da je sleherna nova umetniška resničnost, ki tematizira fenomen kmečkega upora, v posebnem razmerju do objektivne resničnosti, katero so zarisale historiografske raziskave na podlagi verodostojnih virov in dokumentov. Motiv kmečkega upora se torej uresničuje v posebnem prostoru, ki je zgodovinsko eksistenten, od prvih odmevov na to temo pa hkrati ustvarja tudi posebno čustveno razpoloženje, s katerim morata računati tako vsakokratni oblikovalec kakor odgovoren raziskovalec. Morfološka raziskava, ki je pregledala tematizacijo slovensko-hrvaškega punta (1572/1573),<sup>1</sup> je nesporno razodela, da so osrednji problemi take raziskovalne naloge v zapletenih zvezah med tistim, kar je bilo (konkretna zgodovinska ugotovljena vsebina dogajanja v upor), in tistim, kar je (konkretna slovstvena obdelava, ki je v skrajnosti vedno le rezultat subjektivnega zrenja). Snovna določenost se v luči tako zastavljenega vprašanja pojavlja kot obče mesto, ki pa ne more vnaprej zavreti ali zakoličiti idejnih in oblikovnih razsežnosti motiva. Količinska obširnost motivnih uresničitev je nasledek odprtega sistema, ki vlada v temeljni strukturi zadevnega zgodovinskega dogajanja.

Za slovenske besedne ustvarjalce, ki so premišljali ali pisali o kmečkih uporih kot književnem motivu, je značilna zavest o tem, da oblikujejo narobe svet (*mundus inversus*). Pisci so kot *advocati miseriae slovenicae* in *miseriae humanae* najpoprej etično prizadeti; etika je tipološko poglavitna gonilna sila za njihovo ukvarjanje s tem motivom. To prvobitno ustvarjalno razmerje se je v praksi uresničevalo na dva načina. Prva stopnja v slovenskem ukvarjanju z motivom kmečkega upora (reformacija) je reševala problem v okviru svoje univerzalne koncepcije človeka, za katero v filozofiji obstaja označba esencialni aspekt. Po tem gledanju je človeški posameznik v danem ali ustvarjenem svetu, njegova subjektivna uresničitev se dogaja edino v izbiri med dobrim in zlom. Iz te premise je izšla Trubarjeva kategorija moralne konkretnosti, s katero je želel fenomen kmečkih uporov reducirati na pro-

\* Študijo je prebral na simpoziju o kmečkih uporih v slovenski literaturi (Slovenska matica, 30. maja 1973).

<sup>1</sup> Razpravo sem napisal za znanstveni simpozij ob štiristoletnici slovensko-hrvaškega kmečkega upora 1572/1573 (Stubiške Toplice, 6. do 11. februarja 1973) in bo v celoti izšla v zborniku, ki ga pripravlja Inštitut za hrvaško zgodovino v Zagrebu. Daljši povzetek je dostopen v slovensčini: *Kmečki upor 1572/1573 kot slovenski književni motiv*, *Situla* 13 (1973); str. 93—117

blem družbenega etosa.<sup>2</sup> Vsi ljudje so mu bili brez razločka izenačeni v pojmu svobodnih božjih otrok, zato je bilo mogoče, da fevdalizem postavi v oklepaj ali ga celo zanemari. Za Trubarja počelo usode ni v stvareh ali okolnostih, marveč v posamezniku. Gibalo človeških dejanj in medsebojnih razmerij ni v družbi, temveč izvira iz človekovega srca in duha. Edina dialektika, ki jo priznava, obstaja na ravni in v spopadu človekove volje z voljo božjo. S tem prijemom je bil družbeni problem omejen na razmerje subjekt-Bog, kar je spadalo v temelje protestantske ontologije. Na tem področju človekova dejavnost postane predmet gledanja in vrednotenja absolutne pravičnosti, ki se ne sprašuje po tem, kdo je človek, ki stoji v svetuosodni dvorani, zanjo je edino resno vprašanje, kaj je obtoženi kot moralno bitje. V takšnem etičnem sestavu je bila popolnoma utemeljena tako obsodba fevdalcev, ki so zavoljo nasilja nad podložniki »hud konec vzeli«,<sup>3</sup> kakor tudi pretnja Cerkvi, ki je takšne zlorabe upravičevala v praksi. Za Trubarja in reformacijo sploh ni dvojne mere; nesklad med moralnim človeškim bistvom in družbenim dejanjem je postavljen na zatožno klop in slehernega privede k istemu (slabemu) koncu. Načelo moralne konkretnosti je bilo seveda izraz kmečkih in plebejskih potreb, ki so aktualizirale vzpostavitev prakrščanske enotnosti med člani družbene skupnosti ter zahtevale priznanje enakosti kot pglavitno človeško normo: »Enakost božjih otrok«, ki je na etično-metafizični ravni izenačevala vse družbene razrede in plasti, je v nekaterih smereh in okoljih lahko zrasla do zahteve o državljanski in deloma celo premoženjski enakosti (npr. angleški pridigar John Ball, češki taboriti), za nas pa je važno, da se je teorem asketske moralne strogosti<sup>4</sup> — tako je pojav označil Fr. Engels — pojavil tudi v miselnosti slovenske reformacije.

Druga stopnja v obdelavi obravnavanega motiva obsega XIX. in XX. stoletje; njena vsebina so literarne ubeseditve motiva, izvira pa iz eksistenčnega aspekta o človeku in njegovi vlogi v zgodovini. V tem aspektu je zgodovinsko dogajanje človekovo delo, zato naglašja vrednost dejavnosti in smiselnosti dogodkov, kar je pglavitna opredelitev novoveškega humanizma.

Omenjeni prelom je utemeljen v več razlogih. Zgodovina je od začetka XIX. stoletja vse bolj postajala množično doživetje. Nemirna doba, v kateri so bile nagle premene in nasprotné silnice, je pojačala občutek za zgodovinsko dogajanje in opozorila na to, da je življenjski trenutek samo del v nepretrganem toku menjav, in da so le-te v zelo tesni zvezi z vsakdanjimi skrbmi slehernega posameznika. Posamezna eksistenca se je razkrila kot zgodovinsko pogojen pojav, s tem spoznanjem je kategorija zgodovine stopila v povprečno zavest in v vsakdanje življenje. Na svoji poti v vsakdanjo občnost se je zgodovina srečala tudi s cilji narodnega preroda.

Težnja po narodnostni neodvisnosti in socialni samosvojesti je hodila všttric s prebujanjem občutka za narodno zgodovino, s spominom na preteklost, v kateri sta se izmenjavala blišč in beda človeške dejavnosti.

<sup>2</sup> Za pojem prim. omenjeno delo, str. 94—9. Po podatkih s simpozija je bil ta pojem v središču miselnih preokupacij reformacije na Madžarskem.

<sup>3</sup> Prim. *Slovenski protestantski pisci* (izbral in uredil Mirko Rupel), Ljubljana 1934, str. 134 (navedek je iz knjige *Katehismus z dvejma izlagama*, 1575).

<sup>4</sup> Prim. Friedrich Engels, *Nemška kmečka vojska*, srbohrvaški prevod, objavljen v Zagrebu 1973, str. 57.

Narodnoprerodne tendence so se vezale z družbenimi tokovi, v njih se je nekdanji pokrajinski izolacionizem umikal splošnim razvojnim silnicam, ki so obvladovale evropsko XIX. stoletje. Narodna zgodovina se je v teh premenah razkrila tudi kot del občega dogajanja v svetu; to je udarilo zadnji pečat tudi besedni umetnosti, ki je morala spremeniti svoj zorni kot.

Izraz opisanega načina doživljanja je bila predvsem Heglova filozofija zgodovine, za katero je G. Lukács dejal: Heglova filozofija iz nastalega progresivnega historizma izvaja vse posledice. Méni, da je človek proizvod samega sebe, kar pomeni, lastne dejavnosti v zgodovini.<sup>5</sup> Slovenska literatura je — tako kot drugi nedržavni narodi — to premiso spréjela z obema rokama. Ker je bila dejavnost, ki je pogoj posameznikove in skupinske zgodovinske uresničitve, zaradi posebnih okoliščin življenja zavrtá, so protagonisti končno izpolnitev imanentnega bistva zgodovine pomaknili v neki prihodnji dan («dan X»). Zavrtost je vplivala na razmah abstraktnega humanizma, v katerega središču je bila idealna kategorija pravice. Aktualizacijo zgodovine je spremljalo ozračje humanizma, osredotočena pa je bila v refleksijo etične narave.

Široka tematizacija kmečkih uporov v XIX. stoletju je predvsem posledica strukture samega zgodovinskega fenomena. Za to strukturo je odločilno nasprotje, ki nastaja med hotenji individualne dejavnosti in abstraktnim pravom vsakokratne državne ureditve (v konkretnem primeru gre za kmečko-plebejski spopad z normami fevdalizma). Nasprotje take vrste je v osnovah skoro sleherne zgodovinske dobe, zato je tudi zgodovino vedno mogoče uporabiti za izkušnjo kasnejših časov. Uporaba zgodovine za tako vlogo je morala stalno računati s tem, da je preteklo dogajanje in izkušnjo mogoče uresničiti le s pomočjo likov, ki so dejansko opredmetenje zgodovinskih in socialnih protislovij. V. G. Belinski je ob priložnosti o tem zapisal: »Tako mora biti v delu z izrazito epsko naravo, v kateri je poglobljena oseba samo zunanje središče dogajanja; ta oseba naj izraža zgolj občečloveške značilnosti, ki zbuje naše človeško usmiljenje, saj je junak epopeje življenje samo, a ne človek. V epskem delu je človek tako rekoč podrejen dogodku, dogodek s svojo razsežnostjo in pomenom zasenči človeško osebnost, obrača našo pozornost z osebe na sebe, in sicer z zanimivostjo, mnogostranostjo in številnostjo svojih podob.«<sup>6</sup> Táko stališče je med Slovenci v korespondenci zavzel tudi Cankar, saj mu je že bilo jasno, da mora biti junak umetnine z zgodovinsko inspiracijo izraz pomembnega in tehtnega zgodovinskega gibanja, ki naj bi obsegalo čim večji del neke etične in socialne enote. V tem pogledu so za ustvarjanje del z zgodovinsko tematiko ovira realni zgodovinski liki, pri katerih je ustvarjalni proces zavrt s konkretno predmetnostjo in banalno podrobnostjo. Zato ve zgodovinska umetnostna inspiracija že od W. Scotta naprej, to pa potrjuje tudi večina slovenskih obravnav tematike kmečkih uporov, da morajo vlogo osrednjega lika prevzeti zgodovinsko neznane ali le slabo znane osebnosti. Pri tej posplošitvi ni treba pozabiti, da o Matiji Gubcu niso vedeli pravzaprav nič konkretnega, po čemer je bil ravno pravšen za literarno ubeseditev te vrste.

<sup>5</sup> Georg Lukács, *Zgodovinski roman*, srbohrvaški prevod, objavljen v Beogradu 1958, str. 18.

<sup>6</sup> N. d., str. 25.

V tematizaciji motiva kmečkih uporov in verjetno zgodovine sploh torej ni odločilno prepisovanje podatkov, temveč umetniško (poetično) prikazovanje dogajanja in njegovih udeležencev. V tem prikazovanju se križajo različni družbeni in človeški motivi, pri čemer pa je spet treba opozoriti, da so tudi tu bolj ustrezni navidezno nepomembni dogodki ali manj važne zveze. G. Lukács za Scotta na primer trdi tole: »Zanj je zgodovinska zvestoba v časovno pogojenih posebnostih duhovnega življenja, morale, heroizma, požrtvovalnosti, vztrajnosti in podobnega«. <sup>7</sup> S to ustvarjalno zakonitostjo zgodovina preneha biti okrasek ali obleka, zgodovina, ki ima v umetnini tako vlogo, resnično začne določati življenje, misel, čustvo in ravnanje v igro zapletenih oseb.

V tesni zvezi s povedanim je vprašanje, kako in s katerimi razsežnostmi se zgodovinske teme vključujejo v sodobni čas (ali celo v vsakdanjost). Del piscev je aktualistično uporabljaj aluzije na sodobnost po starem teoremu *historia vitae magistra* (npr. Aškerc), drugi so videli v preteklosti nekakšno predzgodovino sedanjosti po načelu, da *fabula docet* (npr. Kreft). Gotovo je res, da pri zgodovinski inspiraciji ni mogoče izključiti idejno-estetskih razmerij do sodobnosti. V tem pogledu je zelo poučno Heglovo stališče, ki ga je za svoje potrebe v beležnici parafraziral tudi Jurčič, in se glasi: »Zgodovinsko je samo tedaj tudi naše . . . , kadar sedanjost sploh lahko vidimo kot nasledek tistih dogodkov, v katerih zaporedju prikazani liki in dejanja pomenijo neko bistveno vez . . . Umetnost namreč ne obstaja le za majhen, zaprt krog izbrancev, izjemno izobraženih, marveč za vse ljudi. Tisto pa, kar velja za umetnost sploh, se nanaša tudi na zunanjo stran obravnave zgodovinske resničnosti. Le-ta naj bi bila nam, ki pripadamo našemu času in našemu ljudstvu, brez velike učenosti jasna in dostopna, da bi se v njej lahko znašli in se pred njo ustavili kot pred svetom, ki nam ni tuj in nerazumljiv«. <sup>8</sup>

Navedena Heglova premisa, ki je v središču večine dobrih slovstvenih ubeseditvev z zgodovinsko inspiracijo, je bila v slovenski književnosti radikalizirana kot historična metafora sedanjosti. Premik s prikazovanja pretečene zgodovine v obravnavo doživljene zgodovine je imel prvenstveno družbene in ne toliko estetske korenine. Bolj urejene zgodovinske dobe bi omogočile epsko mirnejši pogled na preteklost, takih dob pa je bilo v slovenski zgodovini zelo malo. Zato v kmečkih uporih kot slovenskem književnem motivu prevladujejo lirski, lirsko-epski in dramski prijemi, kar kaže, da gre predvsem za nemire v času in ustvarjalcu. Ni naključje, da je večina obdelav kmečkega upora zgolj metafora za sodobno dogajanje tako v posamezniku kot v družbi (tipična zgleda sta na primer Pregelj in Bevk). Identifikacijo zgodovine in sodobnosti je celo treba izvesti, ker bi bil sicer bralec (ali interpretator) prikrajšan za bistvene razsežnosti kakšnega dela s tem motivom. Takšno poistovetenje je bilo v ustvarjalčevi volji, občutilo pa ga je tudi knjižno občinstvo. Ustvarjalni proces se je na tem področju neposredno in takoj preobražal v socialno uresničitev. V tem dejstvu je tudi razlog, zakaj so ta dela pretežno manjše slovstvene vrednosti, hkrati pa konstatacija razkriva, zakaj avtorji, ki so sicer premišljali o temi, niso napisali v tem pogledu nič literarno relevantnega (zgled sta Prešeren in Can-

<sup>7</sup> N. d., str. 40.

<sup>8</sup> N. d., str. 43—4.

kar). To dokazuje, da je bila motivno-tematična regresija v preteklost izzvana prevenstveno z neumetniškimi razlogi in cilji, kar ima vsekakor odločilen pomen v oceni književno-oblikovalnih razsežnosti.

Načelen pomen v oblikovanju motivike kmečkih uporov ima tudi vprašanje, kako so avtorji pojmovali zgodovinski fenomen upora kot takega. Tu se ne bi zadrževali na skrajno desničarskih razmerjih, ki so izvirala iz metafizične kozmogonije (npr. Slomšek) ali družbenega pragmatizma (npr. mladi Trdina ali Levstik). Mnogo bolj zanimiv je že pogled tistih ustvarjalcev, ki so sicer logiko upora razumeli, rešitev pa so videli v družbeno megleni viziji nekakšnega abstraktnega humanizma (tipičen zgled je Jurčič). Te povprečne in prevladujoče koncepcije je že na začetku tridesetih let obšel Prešeren, ki se je problema dotaknil v osmem sonetu *Sonetnega venca*. Prešernova vizija slovenske zgodovine je pandemonijska, taka pa je, ker nosilcu zgodovinskega dogajanja manjkajo zgodovinska zavest, smisel za skupnost in politična svoboda. Omemba Sama, ki je v VII. stoletju združil prednike današnjih Slovencev, Slovakov in Čehov, ima dvojen pomen. Samov čas je meja, od katere naprej Slovenci niso več gospodarji svoje usode, kar hkrati pomeni, da so se pred tem lahko sami odločali za dejanja. Zgodovinski obrat, ki ga Prešeren vidi v VII. veku (spomnimo se ozadja za njegov *Krst pri Savici*), je začetek krize, ki od tedaj spremlja slovenski narod (značilni so stilizmi »mrzla domačija« in »jezni viharji«). V takem sobesedilu se pojavlja punt kot poskus nadvladanja krize in zalet v avtonomnost zgodovinskega subjekta, splet subjektivnih in objektivnih okoliščin pa je tak, da se imanentno gibalo sleherne etnične skupine, težnja v individualizacijo, še ne da uresničiti. Prešeren je v filozofiji zgodovine tesno ob Heglu, zato verjame, da dogajanje zgodovine tudi Slovence, ob vseh individualnih in skupinskih žrtvah in ob vsej veličini krize, vodi k uresničenju imanentnega zgodovinskega smisla. Temu smislu je podredil svoje pesništvo, katero je s podobo Orfeja zavestno dobilo razsežnosti, ki so ob estetiko ravnopravno postavile tudi etiko in zgodovinsko realizacijo.

Prešeren je ostal na ravni filozofije zgodovine, ki ji je praksa XIX. stoletja sicer ostala zvesta, a jo je kljub temu konkretizirala v neposreden prostor in čas. Pisci so sprejeli načelo, da je *historia vitae magistra*, v tem okviru pa so svoje tekste snovali kot fabulativno privlačne, a z etičnimi, socialno-političnimi in narodnostnimi namerami izpolnjene obeseditve. Od povprečja je izstopil le Aškerc; ta se je v *Stari pravdi* osredotočil na razčlemba upora kot tradicijskega fenomena, ki da je imanentna lastnost slovenske zgodovine. Upor je tako postal ontološka možnost, z njim se človek potrjuje kot generično in družbeno bitje. V tem smislu je najprej relevantna geneza uporniške zavesti, v kateri sta morali pasti božja in posvetna oblast, da bi se lahko uveljavil človek kot tvorec svoje usode. Tema upora je povezana s temo humanizma, upor je postal celo resnični izraz prvinskega humanizma. V tem sklopu je dobro bistvo posameznika, družbe ali rodu v neprestanem sporu s silnicami zgodovine, ki so utelesitev antihumanističnih teženj. Usoda posameznika (ali naroda) se dogaja v odtujenem zgodovinskem prostoru, ki sicer navidezno zmaguje, dejansko pa ne more ustaviti uveljavljanja humanističnega načela. V teh premisah ni težko prepoznati osnove heglovske zgodovinske filozofije, čeprav se pri Aškercu pojavljajo v liberalistični in pozitivistični obleki. To hkrati razkriva, da so pesnikove idejno-estetske korenine v romantični ontologiji, kamor tudi sicer vodita izbira forme (balada) in

preteklost v osrednje miselno sporočilo, v katerem je žrtev (kmečki kralj) mitizirana in apoteizirana.

Etična refleksija, regresija v preteklost, integracijska težnja in kultura v službi socialno-političnih dogodkov, torej lastnosti, ki so spremljale književno obravnavo motiva, pa so se spreminjale v anahronistično poljubnost in strankarsko samovoljo. Odklon od tega tipa oblikovanja je napravil I. Cankar, zanj je v kmečkih uporih »pokazala *masa* našega naroda prvokrat in menda zadnjokrat svoje resnično življenje«, zato priporoča, naj pisatelj »ne bi opisoval *junaka*, pač pa ... njegov čas — in na sliko tega časa bi legla njegova senca tako mogočno, da bi ga gledalec bolj natanko spoznal, nego iz portreta samega«. <sup>9</sup> Iz tega izhaja, da si je Cankar želel obravnave objektivnega zunanjega sveta, notranje človekovo življenje ga je privlačevalo le toliko, kolikor se posameznikova doživetja in misli razodevajo v delovanju, kar pomeni, v otipljivem vzajemnem razmerju z objektivno resničnostjo. Drugo pomembno Cankarjevo načelo je težnja po celostni obdelavi motiva; ta zahteva ni le kvantitativna (vezana za obseg dela), temveč je prvenstveno kvalitativna, odvisna je od umetniškega stila in oblikovanja, prejema ter potemtakem obsega različne stopnje in ravni ustvarjanja.

Cankar je instinktivno zaslutil socialno (razredno) bistvo konflikta v kmečkih uporih, in sicer v tistih razsežnostih, ki jih je v tridesetih letih spoznala estetika novega (socialnega ali humanega) realizma. Njen najbolj izrazit zgled je Kreftova *Velika puntarija* (1973) z vodilno idejo o razrednem nasprotju, v katerem sodeluje družbena plast, ki ji pripada prihodnost, svoj program pa opira na etos. Avtor je v plebsu videl tvorca slovenske zgodovine, njegov socialni demokratizem je v tem našel zagotovilo za trajanje naroda v prihodnosti, ko bo uporniška zavest obrodila sadove.

Ko Krefť ubeseduje velike osebnosti kmečkega upora, je jasno, da humanistično načelo napoveduje vojsko sodobnosti; angažiranost drame izvira iz političnih in družbenih zahtev takratne resničnosti. Tematična konfrontacija (preteklost — sedanost) ima tu jasen cilj: s spoznanjem o velikih bojih, ki so bili predhodniki napredka, je bilo treba sodobnikom, ki so že občutili môro fašizma, pokazati na poti, po katerih je človeštvo hodilo in mora iti še naprej. Obravnava revolucionarne tradicije, v kateri so se uveljavili ljudje izjemnih značajev in je narod razvil velikansko zdržljivost ter energijo, je dajala moči za boj in tolažbo za poraze, ker pa je hkrati prikazovala velike kmečko-plebejske ideje za načrte, je oblikovala tudi vrednote in cilje sodobnega časa. Neposredna idejna naperjenost v sodobnost ima v *Veliki puntariji* namen, da spremeni obravnavo preteklosti v primerjavo s sedanostjo. Krefť piše zgodbo kmečkega punta na način, v katerem *fabula docet*, odtod v tem delu tak zgodovinski patos in naravnost v tendenco.

Krefťova drama s svojo strukturo izrazito opozarja še na en aspekt, ki je prihajal v poštev med oblikovanjem motivike kmečkih uporov. Gre za problem, ki ga teorija imenuje tendenca ali angažiranost, v tematizaciji takšne snovi, kot so kmečki upori, pa ga je mogoče opazovati v različnih praktičnih razsežnostih in pomenih. Problem tendence in angažmana združuje v sebi večino ključnih pojmov, stališč in kritičnih meril, ki določajo

\* Prim. Zbrano delo III, str. 254 in 255.

namen in vlogo književnega dejanja. Vprašanje je zato temeljno tako za določanje književnih in kulturnih položajev kakor za označbo individualne izbire in razvojne stopnje. Pojmovanja tendenčne (in kasneje angažirane) literature odkrivajo obstoj nekaterih modelov in variant, le-ti pa so osnova za ustrezno tipološko razvrstitev ustvarjalne prakse.<sup>10</sup>

Pojem tendence se je s tisto vsebinsko razsežnostjo, ki nas tu zanima, pojavil v mladonemškem gibanju (med 1830 in 1850). Le-to si je prizadevalo, da — podobno Mazzinijevi Mladi Italiji in enakim »mladim« kulturno-političnim prizadevanjem — cilje narodne osvoboditve in družbene pravice uresničuje tudi s književnostjo. Besedno ustvarjanje naj bi se prilagajalo političnim konceptom, dnevni praksi in družbenim zahtevam. V literarni publicistiki, posebej še v manifestih in programih, je dobila domovinsko pravico sintagma »tendenčna literatura« (*Tendenzliteratur*, *Tendenzdichtung*), ki ji je na francoskem jezikovnem področju ustrezal pojem »družbena umetnost« (*l'art social*, konkretno pa npr. *roman social*). Tip literature, ki ga je omenjeni pojem definiral, je združeval narodnostne in socialne razsežnosti, v odvisnosti od časa in prostora pa je vedno dovoljeval naglasitev ene svojih sestavin (narodnostni ali družbeni aspekt). Francoska književnost je večidel vztrajala pri socialnih in revolucionarnih (utopičnih) osnovah (problem narodnega združevanja ni bil več aktualen, močno pa se je uveljavil sensimonizem), nemško jezikovno področje — in prek njega Slovenci — se je zdušno opredeljevalo za narodnostni aspekt (mladonemški kritik W. Menzel je na primer Goethejev univerzalizem imel za nasledek nerazvitega nacionalnega čuta).

Pojem literarne tendence (angažmana) je bilo mogoče izvesti iz Heglove miselnosti, ki je imela v slovenskih idejno-estetskih razmišljanjih velik pomen. Avtor znamenite *Estetike* je razločeval racionalno in kognitivno podlago umetnosti, ki pa po njegovem ne bi smela zastreti odločilne čutne transpozicije v besednem oblikovanju. Latentna mogočnost neskladja se je razodela prav v tendenčni književnosti, ki se je kot nosilec narodnostnih interesov in družbenopolitičnih ciljev uveljavila predvsem v naprednih krogih (tistih, ki so bili blizu socialni demokraciji, pa tudi internacionali). Jeziček na tehtnici se je nevarno zazibal v korist racionalno-kognitivnih (tendencioznih) nizanj podatkov, zato je že kar od začetka vloga mislečih glav bila v opozarjanju na neuravnovešenost estetskih sestavin umetnine. Nekaj takih izjav je značilnih tudi za slovenski položaj v okviru obravnavane teme, svoj polni pomen pa so ohranile tudi za današnji čas.

Fr. Engels, ki je bil v začetku svojega publicističnega delovanja povezan z mladonemškim gibanjem, je zapustil več mest, ki so odločilna za razvoj problema tako v svetu kot pri nas. V pismu Mini Kautsky (26. XI. 1885) je spregovoril o tendenčni umetnosti in vanjo prišel nekatere Grke (Aishil, Aristofan), evropske renesančnike (Dante, Cervantes), od sodobnikov pa Schillerja, moderne Ruse in Norvežane, pri tem pa je značilno dodal: »Toda menim, da mora tendenca izvirati iz samega položaja in dogajanja, ne pa da se nanjo izrecno opozarja; pisatelj ni dolžan, da bralcu vsiljuje prihodnjo razrešitev zgodovinskega nasprotja, ki ga opisuje, niti da očitno

<sup>10</sup> S teoretičnih stališč se je problema lotil — za pesništvo — zagrebški romanist Predrag Matvejević v knjigi *Poésie de circonstance Étude des formes de l'engagement poétique*, Pariz 1971.

zavzema svoje stališče.<sup>11</sup> Kako leto dni kasneje je v znanem pismu Margareti Harkness to misel še dopolnil: »Za umetniško delo je bolje, da avtorjevi pogledi ostanejo čimbolj skriti. Realizem, o katerem govorim, se lahko razkrije mimo avtorjevih pojmovanj.«<sup>12</sup> Isti avtor je spregovoril tudi o usodi tendenčne književnosti v mladonemškem gibanju. Povezal jo je z vznemirljivostjo, ki je obvladala evropski politični svet po dogodkih leta 1830, avtorji so v skladu z razpoloženjem časa propagirali predvsem ustavnost in republikanizem. »Bolj ali manj je prišlo v navado, zlasti pri šibkih pisateljih, da pomanjkanje svoje ustvarjalne moči nadoknadijo s političnimi aluzijami, ki so za gotovo vzbujale pozornost.«<sup>13</sup> Julesa Vallèsa, ki je bil za mnoge vzor »proletarskega pisatelja«, je v pismu E. Bernsteinu takole zavrnil: »To je pravi literarni, pravzaprav literarizirajoči frazer, ki sam po sebi ne pomeni prav nič; on se je zaradi pomanjkanja daru pridružil skrajnim ekstremistom in postal 'tendenčni' pisatelj, da bi tako plasiral svojo slabo literaturo.«<sup>14</sup> Marx — v nasprotju z Engelsom — o tej problematiki izrecno ne razmišlja, vemo pa, da je v konkretnem primeru branil šekspiriziranje, šileriziranje, ki spreminja »individualnosti v propagatorje duha epohe«<sup>15</sup> pa štel za bistveno napako umetnine. Če se spomnimo, da je bil prav Schiller mladonemškemu gibanju vzor za tendenco v umetnosti, potem je tudi tu zadeva jasna: Marx je umetnost štivil pred tendenčno zlorabo.

Nekoliko obširnejši ekskurz v problem načel o tendenci (angažmanu) je bil potreben iz več razlogov: a) nastanek problema in njegove praktične razsežnosti so bile v okvirih, ki jih je sprostila tradicija heglvske misli; b) Engels in Marx sta o tendenci zavzela razumno stališče, njuno razmerje do književnosti sicer ni bilo nasledek kakšne globlje refleksije o predmetu, pač pa bistra strnitev razvojno pomembnih občin mest v kulturnem razpoloženju njunega časa; c) slovenska estetska misel je bila že od Pohlina naprej ujeta v protislovje med načelom subjektivnega in načelom objektivnega, tehničar se je skoraj vedno nagibala v prid objektivnemu v umetnosti, zato je teorija tendence v našem slovstvu našla plodna tla; č) vlogo nekaterih miselnih postavk Heglovega dela poznamo vsaj iz Prešerna in Jurčiča, pomesne sestavine, ki prihajajo do veljave v našem ekskurzu, pa so dobile življenjsko vsebino pri nekaterih drugih piscih XIX. in XX. stoletja (Kersnik je na primer opozarjal na realizem Rusov in Skandinavcev, Aškerc je reševal problem liberalistične ideologije v literaturi, Cankar je o tendenci razglabljal na podobnih zgledih kot Engels itd.).

Slovenska teorija in praksa na področju tendenčne (angažirane) književnosti, katere izrazita plast je ravno tematika kmečkih uporov, je obsegala različna stališča in vrednote. Polarizacija usmeritev je očitna iz naslednjih skrajnic: Za nekatere je tendenčna (angažirana) literatura enakovredna politični, prigodni in parolaški vsebini, za druge je sleherno estetsko popolno umetniško delo hkrati tudi izraz avtentičnega ustvarjanja angažmana. Za

<sup>11</sup> Prim. *Korespondenca* Marxa in Engelsa, Moskva 1933, str. 415—16.

<sup>12</sup> Pismo z dne 28. aprila 1888.

<sup>13</sup> Iz teksta *Revolucija in kontrarevolucija v Nemčiji* (prva objava v *New York Tribune*, 28. oktobra 1851).

<sup>14</sup> *Korespondenca* (pismo z dne 17. avgusta 1884).

<sup>15</sup> Izrečeno v kritiki Lassalleove drame *Franz von Sickingen* (nemška izdaja v redakciji G. Mayerja, Berlin 1922, Knjiga III, str. 174. Podobnih mest bi bilo najti tudi pri Franzu Mehringu (na primer zavračanje Kleistovega dela *Michael Kohlhaas*).



večino oblikovalcev teme o kmečkih uporih je značilno, da si s pojmom *angažirati se* predstavljajo oblikovanje posebnega stališča v družbi, integracijo lastne dejavnosti v ustrezen skupni projekt in nastop v konkretni resničnosti na podlagi nekega programa ali — preprosto — pripadnosti skupnosti. Taki programi so bili lahko različnih vrst, praviloma pa nikoli niso mogli zakriti, da gre pri težnji v obče formule in pri simuliranju skupnih rešitev za pomanjkanje lastnih in notranjih oblikovalnih razlogov. Tendenci (angažirano) stališče seveda samo po sebi ni umetnostno škodljivo, to postane šele, kadar se tendenca (angažman) vsiljuje, določa, predpisuje, kar pomeni, da prihaja od zunaj, ni pa rojena spontano v umetniku samem. Skrajšen tak zgled sta Pennov *Gregorič* ali Vrhovčev *Zoran*, Jurčičev *Sin kmečkega cesarja* razpada na fabulativno spontanost in težno (tendenciozno) plast, za nekoliko klinov so na lestvici višji na primer Kodrov *Kmetški triumvirat*, Škofičev *Gospod s Preseka* in Medvedova drama *Za pravdo in srce*. Aškerc je bil med vsemi največji ustvarjalec, kljub temu pa ni mogel skriti svoje zavestne angažiranosti. Ko je Cankar vso to produkcijo ocenil kot atentat na temo in oskrumbo gradiva, je izhajal iz bistveno drugačnega pojmovanja tendence (angažiranosti).

Za Cankarja je angažman izrazito notranja ustvarjalčeva zadeva, ki izvira iz najgloblje koncentracije, ustvarjalnega dejanja in individualne usmeritve. Gre torej za nekakšno imanentno notranjo tedenco dela, ki ne zastre za obstoj umetnosti odločilnih elementov, med katerimi so najbolj važni: dostojanstvo umetnosti, individualne ustvarjalne oblike, svoboda izbire in posebnost odgovornosti. Umetniško delo potemtakem vsebuje lastna sredstva, s katerimi deluje, zato pa je nápak reducirati ga na raven pragme in v funkcijo neposredne uporabnosti. Angažirana umetnost, ki zasluži to ime, zraste le iz visoke kulture, nikoli pa iz podrejenosti ustreznim kulturno-političnim ali gmotnim silam; v takem sobesedilu nastaja umetnina, ki bo tako sublimacija zgodovine kot izraz svobode. Cankar v zvezi s tem pravi: »Tisti, ki so pisali o kmečkih puntih, so pa zašli v drug ekstrem. Napravili so iz kmeta 'svobodnjaka', revolucionarja, francoskega konvenista, medtem ko ni bil kmet nikoli revolucionar, tudi takrat ne, ko je požgal gradove . . . Medvedovi kmetje (v igri *Za pravdo in srce*) govore deloma celo v verzih! Šenoovi kmetje so romantični, revolucionarni sanjači; graščaki krvoločni ljudje, ki jim ni na skrbi drugega kot pretepavanje in trpinčenje kmetov«. <sup>16</sup> Cankarjevo teoretično postavko sta — vsak po svoje — uresničevala predvsem I. Pregelj in B. Kreft, medtem ko je delež Fr. Bevka na ravni solidnega pripovednega povprečja. Pri teh avtorjih, ki so najbolj pomembni oblikovalci obravnavane teme v XX. stoletju, gre ob zgodovinski inspiraciji predvsem za razsežnosti, o katerih govori stavek iz *Velike puntarije*: »Kakor večnost so ti trenutki. Zakaj je zemlja tako hladna, da je nismo mogli ogreti? Zakaj se vrtil svet tako počasi? Tu nekaj ni v redu«. <sup>17</sup> Kreft je med oblikovanjem narobe sveta prišel do dialektičnih nasprotij (trenutek — večnost, hlad — toplota), ugotovil razmerje med subjektom in objektom (človekova misel prehiteva dejanskost), rešitev pa je očitno v počlovečenju sveta. Tematizacija kmečkih uporov je v XX. stoletju — kljub individualnim

<sup>16</sup> *Zbrano delo III*, str. 254.

<sup>17</sup> *Velika puntarija*, 1973, str. 143.

razločkom — vendarle v teh okvirih; to ji daje večjo izpovedno ceno, pa tudi razsežnejši besednooblikovalni pomen.

Tako dramski kot epski poskusi v tematizaciji kmečkih uporov žele zajeti celoto ustreznega zgodovinskega dogajanja. Razloček med enim in drugim prijemom je kljub temu precejšen; Hegel je dramo označil kot celotnost gibanja, epiko kot celovitost predmetnega sveta (objektov). V samem bistvu drame je torej strnjevanje razvojnih silnic velikega zgodovinskega spora. Čas in posebne zgodovinske okoliščine prihajajo v poštev le kot sredstvo, s katerim postaja spor bolj jasen in določen. Zgodovinskost dram o kmečkih uporih je odvisna od realnega oblikovanja zgodovinskih razsežnosti samega konflikta v njegovih bistvenih potezah. V tem pogledu je spet najbolj posrečena Kreftova dramska kronika, medtem ko so druge obdelave ali ostale na pol poti (Škofič, Medved, Vrhovec) ali so pot celo zgrešile (Penn). Notranja zgodovinska resničnost konflikta ob zgodovinski verodostojnosti določa tudi estetično relevantnost nekega dne s temo kmečkih uporov.

V epskem delu je zgodovinski konflikt samo del v siceršnjem fabulativnem gradivu. Romanesko oblikovanje zajema celoto neke časovno omejene družbene resničnosti, zato so zanj odločilne tudi podrobnosti. Zgodovinska zvestoba se razteza od konflikta na podrobnosti, zvestoba take vrste je za to slovstveno zvrst *conditio sine quod non*. Jurčič je to le deloma vedel, Koder pa je šel mimo tega pogoja in s tem zašel s poti. Najboljšo prehodno oceno bi glede tega dobila Pregelj in Bevk, ki pa načela nista radikalizirala do kraja. Zadevno spoznanje je teoretično formuliral G. Lukács in se glasi: »To pomeni: zgodovinsko prepletanje predločenih oblik življenja naj seže v romanu globlje kot v drami. Roman občnemu bistvu zgodovinskega nasprotja zoperstavlja zgodovinskost konkretnih podrobnosti«. <sup>18</sup> Slovenski pisci so tu pogosto grešili, zato so njihova dela postajala zgodovinsko anahronistična, s tem pa tudi estetsko manj vredna.

V obravnavanem gradivu problem jezika skoraj ni bil zapažen in aktualiziran. Obdelave kmečkega upora večidel sprejemajo jezikovni položaj časa, v katerem so nastale; nobena ni iskala zgodovinske verodostojnosti v doslednem leksikalnem arhaiziranju in semantičnem tonu. Izjemi sta bila — kot je videti — le Aškerc in Pregelj; prvi je *Staro pravdo* ubesedil z nekimi štajerskimi posebnostmi (deiktična partikula — o) in slavizacijo lek-sike, drugi se je v *Tolmencih* ter *Štefanu Golji in njegovih* sem in tja zatekal k arhaizmu ali starosvetni sintaktični zgradbi. Aškerčevo slavizacijo kot arhaizem najbrž dojema šele sodobni bralec, saj gre za pojav, ki je v drugi polovici 19. stoletja označeval slovenščino nasploh, <sup>19</sup> Pregljeva prizadevanja pa se niso razvila v sistem, ki bi bil afirmiral problem jezikovne ubeseditve v zgodovinski pripovedni prozi.

Jezikovna sredstva, ki jih oblikovalec uporablja v delu z zgodovinsko inspiracijo, se načeloma ne morejo postaviti zoper izrazne mogočnosti v sodobni književni tematiki. Značilen zgled za to so hrvaška dela, ki tematizirajo kmečki upor 1572/1573. leta. M. Bogovič je uporabil štokavski *versus heroicus*, vendar se je epski deseterec razkril kot slovstveni izraz, ki akademizira dogajanje in duši spontanost. A. Šenoa je prevzel štokavski

<sup>18</sup> G. Lukács, n. d., str. 142.

<sup>19</sup> Prim. Jože Toporišič, *Slovenski knjižni jezik* 3, Maribor 1967, str. 18—21.

jezikovni standard, ki pa na nobenem mestu ni povsem prekril šumenja rodne kajkavščine.<sup>20</sup> Krleža se je naslonil na dialektalno (kajkavsko) osnovo in na tej podlagi s *Kerempuhom* ustvaril celostno kritično poezijo, v kateri se puntarski svetovni nazor sicer obrača k tradiciji in domačijstvu, v sebi pa ima tako razsežna demokratična, narodna in človečanska prizadevanja, ki to delo postavljajo na sam vrh najbolj univerzalnih estetskih storitev v južnoslovanskih književnostih.

Med Slovenci je stihe deloma uporabljajal Medved v svoji drami, pa se mu je Cankar zato rogal. Aškerc je večidel pisal v oblikah, ki so bile znane iz tradicionalnega pesništva (med njimi je tudi deseterec). Vsi drugi so izkoriščali standardni jezik in slovstvene oblike svojega časa. Ni verjetno, da je ta rezultat pri vseh izšel iz jezikovnega razmisleka; bolj gotovo je, da večina piscev teh problemov sploh ni imela v zavesti, čeprav jih je v praksi pretežno zadovoljivo reševala.

Kmečki upori so bili kot slovenski književni motiv konstitutivni del slovstvene zavesti in ustvarjalne prakse. Z obdelavo te teme je slovenska književnost hranila med narodom puntarska razpoloženja in večala vrednote družbenega etosa. S tem se ni širilo zgolj splošno literarno obzorje, marveč se je bogatila humanistična zavest in se je pospeševalo kulturnopolitično dozorevanje slovenske etnične skupine. Tematizacija kmečkega upora je bila v slovenski književnosti razumljena kot oprijem za družbeno dejavnost, opora za človeško dostojanstvo in vzgib k miselni svobodi. To vlogo je odlično opravljala, kadar je — če parafraziramo znano Cankarjevo misel — uveljavljala »socialne, politične ali filozofične ideje s silnimi sredstvi lepote«.<sup>21</sup> Med približno šestdesetimi pisatelji, ki so se poskušali v književnem oblikovanju motivike kmečkih uporov, se je takšna uveljavitev zgodovine v estetiki posrečila le redkim; to spoznanje ne zanikuje teže in razsežnosti tematizacije kot take, pač pa jo relacionira do besednoumetnostnega dejanja, ki je za kakšno narodno književnost odločilno. Razloček med zgodovino in umetnostjo je potemtakem opazen tudi v končnem efektu, s čimer se je krog tehle premišljanj zaprl in s tem omejil tiste probleme književnega oblikovanja, ki so za tematizacijo kmečkih uporov najbolj pomembni.

<sup>20</sup> Ivo Frangeš piše o tem podrobneje v predgovoru knjigi: Miroslav Krleža, *Balade Petrice Kerempuha* (Izbor iz prepjeva). Predgovor ima naslov *Seljačka buna kao hrvatski književni motiv*.

<sup>21</sup> Iz pisma Zofki Kvedrovi, 8. maja 1900; objava v *Zbranem delu* XXVIII, str. 135—39.