

režim individualne pogodbe izpolnjuje svoje naloge zadovoljivo le med enako močnimi, pri neenako močnih pogodbenikih pa se nujno izprevrže v zakon močnejšega«. (Scelle, *Le droit ouvrier*, Paris 1929.)

Ureditev delovnega razmerja, ki je sledilo temu spoznanju, s kolektivno pogodbo, in vse, kar je z njo v zvezi in ki predstavlja bistvo današnjega delovnega prava, pa so povzročile že nove, v francoski revoluciji še neznane sile industrijskega proletariata, oboroženega z znanstveno utemeljitvijo svojih stremeljenj, z marksizmom, ki gradi že skozi desetletja temelje novi družbi.

KULTURA NA PREHODU

BRANKO RUDOLF

Ko so v aprilu l. 1784. prvič javno igrali Beaumarchaisovo komedijo »Figarojeva svatba«, se je občinstvo kar trlo k predstavi, entuziastično ploskalo in na vse mogoče načine izražalo svoje navdušenje. Publike niso sestavljali le meščani in »ljudstvo«, temveč tudi nižja in višja aristokracija, še dvora ni manjkalo.

Pozneje so spet in spet podčrtavali dejstvo, da je aristokracija v svoji zaslepljenosti ploskala igri, ki jo je že prav jasno smešila, in prav tako očitno demonstrirala za enakost vseh ljudi. Figaro pravi o svojem grofu, »da se je potrudil, da bi se rodil, pa nič več«. Kaj se bo zgodilo tedaj, ko bo ta način mišljenja postal splošen, na to privilegirani stanovi očitno niso mislili. Navdušenje, s katerim so sprejemali Beaumarchaisove šale, kaže prav jasno, da se konsekvenc tega mišljenja niso zavedali — najbrže se jih do kraja ni zavedal niti — avtor sam.

Urarjev sin Caron »de« Beaumarchais si je namreč sam kupil plemiški naslov, se mnogo kretal med aristokrati, bil sam naravnost pohlepen po denarju in ko je končno revolucija, h kateri je pripomogel, res izbruhnila, se je je prav močno prestrašil. Vsa ta dejstva bi v svoji ironiji mogla dati snov za novo komedijo, nič slabšo, kakor je »Figarojeva svatba«.

Nekaj je gotovo: Ideja enakosti, ki jo je Beaumarchais izražal, je bila takrat v Evropi in posebno še v Franciji v zraku. Zrasla je v stoletjih. Pomagalo ji je krščanstvo in kmetski uporniki so se vedno znova sklicevali na evangelij, pomagal ji je humanizem z zgodnjim francoskim prosvetljenstvom (Montaigne), tudi protestantizem, ki se je (seveda tudi pri nas Slovencih) vedno skliceval na pravico in dolžnost osebnega razsojanja in osebne odločitve. Nove formulacije te ideje o enakosti pa so prišle iz Anglije in Amerike. Vsakdanje življenje je ideji pomagalo. Ljudje so v razvoju razmer prav jasno spoznavali, da osebno niso prav nič slabši kakor ljudje, »ki imajo modro kri v žilah«. Čemu torej privilegiji? Ali niso neupravičeni in celo škodljivi?

Naj pa so bile ideje, ki jih je smehljaje razglašal Beaumarchais, še tako revolucionarne, forma, v kateri je bila napisana komedija, ni bila prav nič prevratniška. »Figarojeva svatba« se prav tesno naslanja na komedije, ki so

jih pisali že za časa renesanse za aristokratsko in meščansko publiko tedanjih cvetočih mest (pri nas v Dubrovniku). Ta publika nikakor ni ljubila problemov, hotela je živih barv in zabave, pogostokrat na račun kmetov in drugih stalnih komičnih figur iz ljudstva (Držić: Novela od Stanca). Tudi pri Beaumarchaisu srečamo že znane figure iz starejših komedij, »veliko damo« in njeno mikavno sobarico, katere ljubimec je obenem intrigant. Tudi paž Cherubim in komični sodni sluge so tipi iz renesančnih komedij. Na svoj način genialni Beaumarchais pa je stare tipe in staro formo uporabil v izraz novih idej in s tem storil revolucionarno dejanje.

Če pa lahko rečemo za »Figarojevo svatbo«, predpodobo našega »Matička«, da je tu stara oblika prepojena z novim duhom — in zato tudi predhodnica čisto nove forme, velja to še v mnogo večji meri za opero »Figarojeva svatba«, kakršno je na čudovit način skomponiral Mozart. Wolfgang Amadé Mozart je bil po svojem mišljenju konservativec in veren katoličan, ki mu je bil Voltaire le »Erzspitzbub«, njegova muzika pa je vkljub temu prav jasno revolucionarna. Ne le formalni eksperimenti, ki jih je Mozartov izraz včasih vnašal v stare forme »čiste« muzikalne arhitekture, tudi subjektivni, dramatični izraz njegovih oper se strašno oddaljuje od povezanosti renesančne in po večini tudi baročne glasbe, čeprav ima tu prednika, kakršna sta na primer Glück ali Haendel. Stara glasba je v svoji strogi povezanosti, v sklenjeni arhitektoniki svojega stila izražala neomajno vero v neskončno urejenost stvarstva, zato pa posredno tudi vero v urejenost kraljestev tega sveta, urejenost držav z maziljenimi predstavniki na čelu. Mozart pa je povezanost svojega izraza prvi dosledno prepojil z dramatičnim izrazom čisto subjektivnih čustev. Njegov »Don Giovanni« se vkljub žalostnemu koncu giblje v duševnih sferah, kjer navadni, od cerkve in države priznani moralni zakoni ne veljajo več in prav tako je Mozart v glasbi »Čarobne piščali« na neprimerno genialnejši in veličastnejši način kakor Beaumarchais demonstriral za veličino človeške duše. Že v tem izrazu »človeška duša« je bila takrat neka, čeprav od cerkve teoretično sankcionirana revolucionarnost. Dušo ima vendar vsak človek, torej so — o groza, vsi ljudje enaki! Že res: cerkev je od časa do časa vedno spet spominjala na to, da so ljudje pred Bogom enaki, toda da so enaki tudi po svojih posvetnih željah in pravicah je bilo novo in znatno bolj pomembno. Prav to pravico do lastnih čustev pa je Mozartova glasba demonstrativno izražala. Tak subjektivizem je imel takrat revolucionaren predznak kakor zavedna sentimentalnost poznejših evropskih romantikov (»V samotni iz oči mi solza lije«).

Čeprav se zdi v prvem trenutku čudno: sentimentalnost je bila takrat in še mnogo pozneje nevarno orožje nastopajočih meščanov. Ob kakšnem prizoru iz Rousseauja ali Saint-Pierra se bi bil aristokrat lahko vprašal: Kam pa pridemo, če ima že vsak kmet in vsak sluga pravico do svojih lastnih čustev? To je pot, ki je za privilegirance faktično kazala le v eno smer — proti takrat še neobstoječi giljotini.

Mozart še ni sentimentalen, zato pa demonstrira za človečanske ideje, posebno še v »Čarobni piščali«, ki je danes v Nemčiji čisto konsekventno prepovedana. Tu pa tam je Mozartov libretist, Benečan Lorenzo da Ponte, tudi demonstriral bolj jasno, tako zapoje Don Giovanni v šestindvajsetem prizoru prvega akta svojim gostom, da se tu ne brigajo ne za stan ali ime in da »svobodni um tu vlada«. Takoj nato pa: »Živi naj nam svoboda«! in

zbor mu odgovarja isto. Te male demonstracije so pa mnogo manj pomembne kakor že navedeno dejstvo, da je subjektivizem Mozartove dramatike že sam po sebi učinkoval revolucionarno. Kajti v fevdalnem svetu ljudje niso smeli imeti osebnih čustev, če niso bili zelo veliki gospodje, temveč so morali molčati in ubogati. Če so pa preveč mislili, so bili nevarni intelektualci, revolucionarji in heretiki, ki jih je bilo treba uničiti.

Vendar se moramo skrbno varovati pred tem, da bi nas sociološko vrednotenje ne zavedlo v absurd. Če konstatiramo, da kaže »Figarojev« tekst, ki je last Beaumarchaisova, in glasba, ki je last Mozartova, staro formo prepojevano z novim duhom, zato še ne moremo reči, da je bila forma, ki sta jo še uporabljala, kratko in malo »fevdalna«, vsebina pa »meščanska«. Tega ne moremo reči zato, ker je imelo meščanstvo za francoske revolucije že častljivo, v pozni srednji vek segajočo tradicijo eksistence in s tem v zvezi tradicijo šeg in navad, nazorov in zavednega in nezavednega čustvovanja. V renesansi lahko govorimo celo o neprestanih kompromisih med aristokratskim slojem vojakov in zemljiških posestnikov in že prav mogočnim meščanstvom bankirjev, trgovcev, obrtnikov itd. z vsemi odtenki. Pri teh kompromisih ostaja boljši del kulture v renesansi brez dvoma na strani meščanstva, ki je takrat silno obogatelo — gmotno in kulturno.

Če pravi Hausenstein, da so vsi »meščanski časi naturalistične periode umetnosti, medtem ko spremlja fevdalizem umetnost strogega stila«, je stavek uporaben in resničen vsaj do francoske revolucije, s pridržki pa še precej časa pozneje. Kjer koli se v umetnosti renesanse uveljavi naturalizem, se je gospodarsko uveljavilo tudi meščanstvo, čeprav n. pr. v Italiji tudi ni mogoče prezreti vpliva antike, ki je seveda sama spet zrasla v mestih. Vsekakor so nedvorjanski in nefevdalni vplivi pri renesančnih slikarjih zelo močni. Tudi če so slikarji živeli in delali na dvorih in slikali kronane glave, so jih po večini prikazali z vsemi slabostmi, ki so se renesančnemu vladarju zdele mogoče le *znailnosti*. Zanimiv je primer Velasqueza. Miroslav Krleža je pred kratkim napisal nanj napad (V predgovoru k Hegedušičevim »Podravskega motivom«). Krleža govori o patetičnih motivih na slikarskih platnih velikih mojstrov, »koji su bili dvorjanice, ulizice i lažljivci, laskajući svome tiranu za koru hljeba, za dva cekina ili za naročitu čast«... itd. Potem pa še jasneje: »U Tiepolima i Tintorettima i Velasquezima ima mnogo banalnog prizvuka Smerdjakovljeve gitare i smerdjakovštine, a to pasje micanje repom i lizanje ruke, koja nas hrani, suviše je ljudski motiv, koji u umjetnosti traje vjekovima.« Ti stavki bi bili prav zanimivi iz ust kakšne Krleževe dramske figure, kakšnega nihilistično (vanitas, vanitatum vanitas!) razpoloženega dvojnika barona Lenbacha, kakšnega zagrenjenega in degeneriranega starejšega zagrebškega aristokrata in bivšega avstrijskega častnika, iz resnih Krleževih ust zvenijo nekoliko čudno. Delo omenjenih slikarjev se nam namreč kaže pri malo podrobnejši analizi v prav močno drugačni luči.

Velasquez je slikal svojega suverena Filipa IV. z vso umetno spretnostjo svojega čopiča, a pokazal ga je takega, kakršen je bil v resnici, namreč dostojanstveno se držečo ničlo zelo skromnih duševnih zmožnosti. Filipa ta resnicoljubnost očitno ni motila. Kakor neki drugi renesančni vladarji je morda čutil takole: »Čeprav sem ničla, pa sem vendar mogočni španski kralj.« Hudobni Velasquez pa si je gotovo rekel na tihem: »Čeprav si mo-

gočni španski kralj, osel si pa vendar!» In umetnost pri tem stanju stvari nikakor ni trpela, tako kakor tudi ne umetnikova vest, ki zahteva odkritosrčnost bolj kakor vse drugo. Popolnoma izključeno je, da bi bil Velasquez pri tem svojem ostrem karakteriziranju popolnoma naiven; tega v resnici ne moremo verjeti, če le pomislimo na njegove zasmehljive mitološke slike, kjer slika Bakha v podobi debelušastega mladega viničarja, Merkurja kot fantalina itd. Njegova slika iz vojne »Predaja Brede« je v svoji ironični, prav nič vojaško gloriozni karakteristiki popolnoma pravična premaganim Holandcem in duhovit, skoraj melanholičen komentar vojne sploh. Zdi se, da se nekateri obrazi vprašujejo: Zakaj vse to? Tudi v slikah pohabljenec se izraža Velasquezov globoko človeški in prodirni duh, duh, ki je dolgo oplojeval. Velasquez je v številnih potezah celo prednik Francisca Goya, o katerem nikakor ni mogoče več dvomiti, da je revolucionar, prav tako je že s svojim impresionizmom oplodil izrazito meščanske velike francoske impresioniste, posebno Maneta. Impresionizem pa je osebnosten, išoč vsakdanjost in ni na nikakšen »višji« red vezan. V vseh teh lastnostih se nič ne sklada s fevdalnim redom.

Če se iz te ekskurzije v renesanso povrnemo na kulturno mejo v časih francoske revolucije, moramo le konstatirati, da v umetnosti pred in med francosko revolucijo ne moremo kratko in malo govoriti o »meščanski« umetnosti, pač pa o umetnosti, ki je imela bolj ali manj fevdalne oz. dvorjanske lastnosti in ki je kazala v bodočnost in pomagala pri osvoboditvi človeškega duha. Stvar nikakor ni enostavna. Realist Chardin (1699—1779) je res slikal prizore iz navadnega življenja, prav za prav pa je mnogo slabši, kakor renesančni Holandci in njegovi neposredni predniki, čudoviti bratje Le Nain (vsi trije od 1588—1677), prvi izraziti slikarji malih ljudi in stvarnosti. Denis Diderot je priznано revolucionaren mislec, ni pa tega mogoče trditi o njegovem slikarskem varovancu, ki je bil Jean Baptiste Greuze, na splošno prav sladkoben slikar. Zelo rad je slikal sladke mlade deklice, ki se žalostijo zato, ker so davi vstale, pa bil cvet je obran, kakor pravi naša pesem. Moralizujoča tendenca Greuzovih slik je zlagana in svetohlinska, prav nič prepričujoča. Košček že omenjene »revolucionarne sentimentalnosti« je seveda tudi v njem prav tako kakor v pisateljih-filozofih Rousseauju ali Diderotu, a Greuzova sentimentalnost je bila mehkobna in je ostala brez nasledstva.

Zanimivo pa je, da tega prav za prav ni mogoče trditi o Fragonardu, galantnem slikarju, ki je res »s čopičem stopil v službo aristokratske družbe in ji posvetil vse svoje moči«, kakor je pred kratkim zapisal Mesesnel (v Sodobnosti). Seveda danes ni mogoče prezreti, da je bil seksualni nered »galantnih« aristokratov osemnajstega stoletja uvod k njihovem uničenju. Rafinirana, mnogostrana pohotnost je bila pač najljubša zabava dvorjanov, ki zanje na svetu ni bilo prav nikakšnega dela, ker jim je skoraj vso možnost samostojnega udejstvovanja odvzel absolutizem. Fragonardove slike in grafike brez dvoma kažejo mojstra, ki je tej senzualnosti aristokratov z navdušenjem služil, vkljub temu pa je bil Fragonard velik slikar, večji kot Chardin, da o Greuzu sploh ne govorimo.

Fragonard dosega veliko silo barvnega izraza, zdi se, da njegove barve šumijo, celo da bliskajo in grmijo. Ta silna izrazna moč barv sega resnično daleč preko vsega, kar bi še spadalo v »ancien régime«, prav tako ima

Fragonard impresionistične elemente, kakor manj znani, a v tem oziru zanimivi slikar Péronneau. V grafiki in slikarstvu je Fragonard načel probleme, ki so jih uspšno nadaljevali izrazito meščanski slikarji devetnajstega stoletja. Pa če se na to ne oziramo, tudi Fragonardove spolzke predrznosti so umetniško in človeško neprimerno bolj simpatične, kakor zelo navidezno moralno, oči v nebo zavijajoče svetohlinstvo Greuzovo. Fragonard namreč vsaj nečesa ni poznal — poze, ki je smrt vsake umetnosti. Jakobinec David, ki velja za predstavnika umetnosti revolucije, se zdi zaradi svojega prevelikega klasicizma nekoliko suhoten. David je bil brez dvoma dober slikar. Njegova zeljarica (La Maraichère, ki je bila razstavljena letos pri nas v Beogradu) spada s svojim trpkim, ogorčenim in energičnim izrazom k najboljšim slikarskim delom francoske revolucije. Po sami sili svojih barv pa David prav za prav ni revolucionaren, in po intimnosti nikakor ne dosega manj znanega romantičnega Prudhona, ki je bil po prepričanju robespierrovec kakor David.

Pierre Joseph Prudhon je bil lirična narava, sijajen risar, a barve njegovih portretov imajo večkrat nekaj grozečega in napetega, skoraj kakor Goyeve, njegova slika Georges Anthonyja (tudi razstavljena v Beogradu) pa kaže v izrazu romantično, človečansko razpoloženje, ki spominja na najbolj idealne strani duševnosti francoske revolucije. Georges Anthony stoji poleg svojega konja, a zdi se, da tudi konj čuti fino, silno človeško in veliko razpoloženje svojega gospodarja. Človek se skoraj spomni na kakšne Beethovnovne takte.

Človečansko razpoloženje ni bilo izključna last revolucionarjev, toda v njihovih rokah je dobilo nov pomen in je postalo udarno.

V svetu filozofije je človečanskemu razpoloženju utrl pot racionalizem, ki je prav tako vsečloveški, ker predstavlja razum pri vseh ljudeh — (masovne sugestije takrat še niso bile mogoče tako kakor danes). Silno značilen je Montesquieu, ki je zrasel deloma pod vplivom Angležev. Montesquieu je precej čist empirik, ki mu je glavno merilo izkušnja. Baron Montesquieu je sam eden najbolj izrazitih pripravljalcev revolucije. To je brezpogojen realista: »Filozofska svoboda se kaže v izvrševanju svoje lastne volje ali pa vsaj v mnenju, da se človek lahko ravna po svoji volji. Politična svoboda pa obstoji v varnosti ali pa vsaj v mnenju, da je človek varen.« (Cit. po Vošnjaku: Ustava in uprava ilir. dež.) Naj je Montesquieu še toliko proučeval Angleže, zbadljivi način njegovega izražanja je tipično francoski! Materialistični filozofi Lamettrie, baron Holbach in Helvetius so nekoliko shematični in malo gibčni, vse te nekoliko mlajše filozofe prekaša Montesquieu po svoji izredni duhovni gibčnosti, ki ga sili, da svoje ugotovitve prav dialektično meri ob resničnem življenju.

Na vse tedanje mišljenje pa so silno vplivale eksaktne znanosti. Po njihovih redkih velikih iniciatorjih renesančne dobe se razmahnejo v sedemnajstem in osemnajstem stoletju, predvsem v zapadni Evropi. Zanimivo je, da gre tudi razvoj eksaktnih znanosti paralelno z razvojem življenjskih oblik meščanstva. Kakor v slikarstvu prednjačijo tudi tukaj Italijani, ki jim sledijo Holandci. Impozantno vrsto imen imajo Angleži, pri katerih začne Newton sijajno nepretrgano vrsto fizikov, astronomov, biologov itd.

Med prirodopisci je posebno v sedemnajstem in osemnajstem stoletju tudi mnogo Francozov (deloma švicarskih). Réaumur, Lyonnet, Trembley, Saussure

so opravljali posle pionirjev doma kakor na našem ozemlju Hacquet, ki je obenem eden naših prvih botanikov in alpinistov.

Posebno pozornost zasluži grof Buffon, eleganten pisatelj, eden tistih, ki so že v osemnajstem stoletju izražali mnenje, da živalske in rastlinske vrste niso nespremenljive, kar je bilo brez dvoma revolucionarno mnenje, ki bi moglo vplivati in je vplivalo tudi na drugih področjih, čeprav si je le počasi utiralo pot.

Osemnajsto stoletje je bilo naravnost prepojeno z ljubeznijo do prirodoslovnih ved; naravoslovne znanosti so bile tako rekoč »moderne«, kakor je danes n. pr. šport. Tako so mnogi aristokrati včasih iz praktičnih razlogov proučevali in primerjali rastline, drugi so si nabavljali mikroskope, za katere so sedali včasih kar v čipkastih rokavcih, da bi raziskovali različne mogoče in nemogoče snovi.

Gotovo je, da je bil vsak takšen mikroskop pravi top, ki je trgal velike luknje v hierarhične predstave osemnajstega stoletja. Pokazal je, da so v vsaki zeleni vodi mnoga majhna bitja, na videz enostavna, domnevno nastala iz nič, vsekakor pa bitja, ki živijo po svojih lastnih zakonih in o katerih starejša znanost in filozofija ni imela pojma. Poleg mnogih diletantov je »naravoslovna moda« rodila mnoge odlične znanstvenike, ki so izvrševali svoj poklic s pobožno predanostjo in bili naravnost zaljubljeni v otipljivo resnico. Njihovo geslo je bilo isto, kot je izpovedoval še nedavno umrli veliki fiziolog Pavlov: »Opazovanje in opazovanje!« Tako opazovanje pa je takrat učinkovalo revolucionarno. Danes, v dobi kompliciranih fizikalnih aparatov, ultramikroskopov, umetnih serumov in orjaških daljnogledov so naravoslovne znanosti prešle v roke specialistov in materija sama je postala problem; takrat, v osemnajstem stoletju, pa so govorili biologi kakor fiziki o enostavnih dejstvih, ki so vsakomur dostopna. Apelirali so na osebni razum in na osebno kritiko.

Ni dvoma, da se je ta osebna kritika kmalu obrnila tudi proti samemu družabnemu redu ancien régima, čigar razumnost že davno pred izbruhom francoske revolucije marsikomu ni bila jasna.

Silno razširjenje naravoslovnih znanosti pa je bilo le mogoče radi splošnega zanimanja za realni svet, ki je zanimal tedanje mehanike, pa tudi trgovce in industrijce. Ne moremo reči, da je razvoj življenjskih pogojev meščanstva direktno povzročil razvoj prirodopisnih ved, čisto gotovo pa je, da so se prirodopisne vede šele v življenjskih pogojih meščanstva razmahnile in celo večinoma zelo nehoti postale socialno učinkovite.

Prirodopisna empirija ima svoj zvrhani delež pri pripravi duhov na veliko revolucijo. Pri tem spet prav nič ne moti, da je izšlo brez dvoma veliko prirodopiscev iz vrst rojenih aristokratov, kot n. pr. Réaumur, Buffon ali Lamarck, ki se je prav za prav pisal Jean Baptiste Moinet Chevalier de Lamarck.

Toliko kot brez izjeme so ti ljudje izšli iz sloja malih aristokratov, sloja, ki je politično simpatiziral z meščani, se na njihovi strani boril in umiral. Vsaka zgodovina daje za to dokaze.