

G. W. F.

H e g g e l

PREDAVANJA *O* ESTETIKI

DRAMSKA POEZIJA



Mladen Dolar
HEGLOVA FENOMENOLOGIJA
DUHA I.

Zbornik
BOG, UČITELJ, GOSPODAR

G. W. F. Hegel
ZNANOST LOGIKE I.

Zbornik
HITCHCOCK II.

Freud in Lacan
ŽENSKA SEKSUALNOST

Mladen Dolar
SAMOZAVEDANJE - HEGLOVA
FENOMENOLOGIJA DUHA II.

Otto Weininger
SPOL IN ZNAČAJ

Zbornik
FILOZOFIJA SKOZ PSIHOANALIZO

Alenka Zupančič
ETIKA REALNEGA

Kant
KRITIKA PRAKTIČNEGA UMA

Jacques Lacan
SPISI

G. W. F. Hegel
ZNANOST LOGIKE II.

Zbornik
DAS UNHEIMLICHE

Stojan Pelko
OČIVIDCI

Zdravko Kobe
AUTOMATON TRANSCENDENTALE I.

Jelica Šumič-Riha
AVTORITETA IN ARGUMENTACIJA

Zbornik
PRIMER SCHREBER

Jacqueline Rose
ŽENSKOST IN NJENO NELAGODJE

Zbornik
FILOZOFIJA V OPERI II.

Zbornik
CLAUDEL Z LACANOM

Jacques Lacan
SEMINAR XI - ŠTIRJE TEMELJNI
KONCEPTI PSIHOANALIZE

J16 OA
194245

G. W. F. Hegel

PREDAVANJA O ESTETIKI
Dramska poezija

G. W. F. Hegel

PREDAVANJA O ESTETIKI
Dramska poezija

1905-10-20

ARHIV

Ljubljana 2004

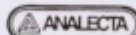


G. W. F. Hegel

PREDAVANJA O ESTETIKI

Dramska poezija

0 2 - 01 - 2002



Ljubljana 2001

G. W. F. Hegel
PREDAVANJA O ESTETIKI
Dramska poezija

Prevedel: Robert Vouk

Zbirka ANALECTA, revija PROBLEMI

Izdajatelj: Društvo za teoretsko psihoanalizo

Uredniški odbor: Miran Božovič, Mladen Dolar, Rado Riha,
Alenka Zupančič (predsednica), Slavoj Žižek

Jezikovni pregled: Simona P. Grilc

Oblikovanje: AOOA

Stavek: Klemen Ulčakar

Tisk: Cicero

Prvi natis

Naklada 700 izvodov

Ljubljana 2001

09-01-2002

CIP - Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

82-2:111.852

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich

Predavanja o estetiki : dramska poezija / G. W. F. Hegel ;
[prevedel Robert Vouk]. - 1. natis. - Ljubljana : Društvo za
teoretsko psihoanalizo, 2001. - (Zbirka Analecta)

ISBN 961-6376-06-3

115234560

Uredniška opomba k nemški izdaji*

KAZALO

Uredniška opomba k nemški izdaji	7
III. DRAMSKA POEZIJA	13
1. Drama kot poetična umetnina	14
a. Princip dramske poezije	14
b. Dramska umetnina	20
c. Odnos dramske umetnine do publike	32
2. Zunanja izvedba dramske umetnine	40
a. Branje in recitiranje dramskih del	42
b. Igralska umetnost	45
c. Od poezije bolj ali manj neodvisna gledališka umetnost	50
3. Vrste dramske poezije in njeni glavni zgodovinski momenti	54
a. Princip tragedije, komedije in drame	55
b. Razlika med antično in moderno dramsko poezijo	67
c. Konkretni razvoj dramske poezije in njenih vrst	71
Terminološki slovarček	105

Uredniška opomba k nemški izdaji*

Predavanja o »Estetiki ali filozofiji umetnosti«, kakor jih je Hegel običajno najavljal, segajo nazaj v heidelberško obdobje. V Berlinu je Hegel o estetiki predaval – vsakokrat v spremenjeni obliki – vsega skupaj štirikrat: v zimskem semestru 1820/21, v poletnih semestrih 1823 in 1826 ter končno v zimskem semestru 1828/29.

V okviru *Werke*** so ta predavanja izšla leta 1835 in sicer v treh zvezkih (X, 1–3), izdal pa jih je H. G. Hotho. Leta 1842 je sledila 2. popravljena izdaja. Medtem ko je Glockner v *Jubiläumsausgabe* ponatisnil prvo izdajo,** nam je tukaj – prav tako kot v izdaji Friedericha Bassengea – za osnovo rabila druga izdaja.

V nadaljevanju navajamo nekatere odlomke iz Hothovega Predgovora k prvi izdaji, ki zelo nazorno pojasnjujejo problematiko besedila.

»... ni šlo morda za to, da bi dali v tisk rokopis, ki bi ga bil Hegel sam dokončno razdelal, oziroma kakršenkoli izpričano zvesti zapis s Heglovih predavanj (kot recimo pri predavanjih o filozofiji religije),

* Uredniška opomba k 13, 14 in 15 zvezku: G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III*, Werke in 20. Bd. (urednika Eva Moldenhauer in Karl Markus Michel), zv. 15, Suhrkamp, Frankfurt na Majni 1990; str. 575–578.

** G. W. F. Hegel, *Werke*. Vollständige Ausgabe durch einen Verein von Freunden des Verewigten: Philipp Marheineke, Johannes Schulze, Eduard Gans, Leopold von Henning, Heinrich Gustav Hotho, Karl Ludwig Michelet, Friedrich Förster. 18 knjig (21 zvezkov). Duncker und Humblot, Berlin 1832–1845 (knjige 1–15). Druga izdaja 1840–1847.

*** G. W. F. Hegel, *Sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe in zwanzig Bänden*. Faksimilirana 1. izdaja *Werke* z nekaterimi dodatki, Heglovo biografijo in leksikonom, 26. zvezkov; izdajatelj Herman Glockner; Fr. Frommans Verlag, Stuttgart 1927–1940. Tretja izdaja 1949–1959.

v katerega bi vnesli le nekatere stilske spremembe, temveč je bilo treba kar najraznovrstnejše, pogosto nasprotujoče si materialije z največjo previdnostjo in zadržanostjo pri popravljanju spojiti v neko kolikor se le da zaokroženo celoto.

Pri tem so bili najzanesljivejša podlaga Heglovi lastni papirji, ki jih je redno uporabljal pri ustnih predavanjih. Najstarejši zvezek je bil napisan že v Heidelbergu in nosi letnico 1818. Kakor *Enciklopedija* in kasnejša *Filozofija prava* je razdeljen v kratke zgoščene paragrafe in dopolnjen z izčrpnimi opombami. Hegel ga je verjetno uporabljal za diktiranje, glede na svoje glavne poteze pa bi morda utegnil biti zasnovan že v Nürnbergu za namen gimnazijskega pouka filozofije. Ko je bil Hegel leta 1818 poklican v Berlin, je ob svojih prvih predavanjih o estetiki bržkone ugotovil, da ti zapiski niso več primerni, zakaj že oktobra 1820 je začel z njihovo temeljito prenovo in predelavo, iz katere je nastal zvezek, ki je bil odslej podlaga vsem kasnejšim predavanjem o tej temi, tako da so vse bistvenejše spremembe iz poletnih semestrov 1823 in 1826 kot tudi tiste iz zimskega semestra 1828/29 napisane le na posamezne liste in pole ter vložene kot priloga. Podoba teh različnih rokopisov je sila raznovrstna: uvodi so domala popolnoma stilistično izoblikovani in tudi v nadaljnjem besedilu so posamezni odseki podobno dodelani; preostali pretežni del besedila pa je nakazan bodisi s čisto kratkimi nepovezanimi stavki ali pa večinoma le s posameznimi raztresenimi besedami, ki jih je bilo mogoče razumeti le primerjaje z najbolj skrbnimi zapisi Heglovih slušateljev. /.../

Glede na zgoraj nakazano stanje Heglovih rokopisov je bila torej pomoč zapiskov z njegovih predavanj naravnost nujna. Med obojimi je takšno razmerje kot med skico in njeno izvedbo. /.../ Heidelbergških predavanj iz leta 1818 nisem upošteval, ker se Hegel v svojih poznejših rokopisih nanje navezuje le enkrat ali dvakrat zavoljo izčrpnije ponazoritve; prav tako sem mogel pogrešati prva berlinska predavanja iz zimskega semestra 1820/21. O naslednjih, bistveno

predelanih predavanjih iz leta 1823 pa sem se lahko seznanil iz svojih lastnih zapiskov. Tudi za predavanja iz leta 1826 so mi bili na voljo lastni zapiski, katerim pa sem za potrebno dopolnitev priključil še izčrpane zapiske gospoda Hauptmanna von Griesheima in podoben zvezek pripravnika gospoda M. Wolfa ter kratek povzetek gospoda D. Stieglitza. Isto obilico gradiva sem imel na razpolago tudi za zimski semester 1828/29 /.../.

Najtežavnejša naloga je bilo vstavljanje in združevanje teh razno-terih materialij. /.../ od samega začetka sem si prizadeval, da bi pričujoči zapiski s predavanj po obdelavi dobili notranjo sovisnost in knjižno podobo /.../. Zato sem si dovolil stavkom, frazam in periodam pogostoma spremeniti notranjo strukturo in njihovo sosledje. /.../ Ker je bilo treba dano gradivo izčrpati v celoti, posamezna mesta in fraze pa vzeti enkrat iz enega, drugič iz drugega letnika različnih predavanj, sem bil tu in tam prisiljen besedilo ne le jezikovno uskladiti, ampak tudi dodati in vplesti kratke vmesne člene. /.../

Poleg tega se prav tako nisem pomišljal besedilo pregledneje in jasneje urediti, tudi na tistih mestih, kjer je bilo neko določeno zmedo v *zunanji* razporeditvi snovi in v njenem sosledju moč naprtiti le naključnostim ustnega podajanja. /.../«

V Predgovoru k drugi izdaji je Hotho zapisal, da se je »pri ponovnem pregledovanju trudil nekatera mesta nazorneje oblikovati, druga spet neznatno stilistično spremeniti«. Zato je »z namenom, da bi predavanjem dal razmeroma večjo živost, pogosto črtal ponavljajoče se 'npr., itn., zato, zatorej, zategadelj, namreč, kolikor', kot tudi skrajšal predolge periode in nasploh, kjer je bilo mogoče, ne da bi s tem okrnil njegovo knjižno podobo, besedilo sežel.«

Druga izdaja dejansko nudi izboljšano in zanesljivejše besedilo. Tudi Lasson ga je uporabil, ko je poskušal izdelati tekstnokritično

izdajo *Predavanj o estetiki*.^{*} Heglovi lastnoročni zapiski mu seveda niso bili več na voljo. Medtem ko je Hotho lahko analiziral deset zapisov Heglovih slušateljev, jih je imel Lasson na razpolago le pet (med temi Hothove iz leta 1823 in Griesheimove iz leta 1826, vendar nobenih iz leta 1828/29). Lassonov poskus, ki ni segel preko polovice prvega zvezka in ki bržčas sme veljati za spodletel, pa je kljub vsemu pokazal, kako konsistentno in nenadomestljivo je besedilo, ki ga je predložil Hotho. Nedvomno ga bo predvidena historično-kritična izdaja preseгла (če je zgodovinski dokument, kot je Hothova izdaja, sploh mogoče preseči); do takrat pa bo Hothova redakcija Heglovih *Predavanj o estetiki* ostala obvezujoča.

Pričujoča izdaja je narejena na podlagi Hothove 2. izdaje iz leta 1842. V dragoceno pomoč je bila tudi izdaja Friedericha Bassengea (Aufbau Verlag, Berlin 1955), ki sledi podobnim edicijskim načelom. Lassonova izdaja pa je lahko ostala v veliki meri neupoštevana, saj si je zastavila povsem drugačen cilj.

* * *

Slovenski prevod je narejen po: G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III*, Werke in 20. Bd., zv. 15, Suhrkamp, Frankfurt na Majni 1990; str. 474–578.

* G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über Ästhetik*, zv. 10a, izdajatelj Georg Lasson; Philosophische Bibliothek, Felix Meiner, Leipzig 1931.

III. DRAMSKA POEZIJA

Tretji del

SISTEM POSAMEZNIH UMETNOSTI

Tretji razdelek

ROMANTIČNE UMETNOSTI

Tretje poglavje

POEZIJA

III. DRAMSKA POEZIJA

—le tak splošnih vidikov sledi za nato obravnavo naslednji vrsti:

Kot prvo moramo preveriti, v čem se dramska umetnost glede na svojo epiko in poezijo razlikuje od epike in poezije.

—Kot drugo moramo pazljivo preveriti sorodni uprizoritvi in njeno nujnost.

—Kot tretje pa moramo preveriti razlike vseh dramske poezije v epiki in poeziji in njeno nujnost.

III. DRAMSKA POEZIJA

Ker se drama tako po svoji vsebini kot po svoji formi izoblikuje v najbolj dovršeno totaliteto, jo moramo imeti za najvišjo stopnjo poezije in umetnosti nasploh. Zakaj v primeri z drugimi čutnimi snovmi, kot so kamen, les, barva, glina, je govorica edini element, ki je vreden, da eksponira duha, spet med posameznimi zvrstmi besedne umetnosti, pa je dramska poezija tista, ki v sebi združuje objektivnost epa s subjektivnim principom lirike, saj v neposredni vpričnosti predočuje v sebi sklenjeno dejanje kot dejansko, ki po eni strani izvira iz notrine uveljavljajočega se značaja, po drugi strani pa o izidu [Rezultat] dejanja odloča substancialna narava smotrov, individuuumov in kolizij. Vendar to posredovanje epskega skozi notrino vpričo nas delujočega subjekta drami ne dopušča epskega slikanja zunanjega prizorišča in okolice niti opisovanja početja in dogajanja ter zategadelj terja, da bi celotna umetnina mogla resnično zaživeti, njeno popolno scensko uprizoritev. Dejanje sámo, v totaliteti njegove notranje in zunanje dejanskosti, je naposled moč pojmovati na povsem nasprotujoča si načina, katerih temeljna principa, tragično in komično, tvorita tretjo glavno vrsto poezije, dramsko poezijo.

Iz teh splošnih vidikov sledi za našo obravnavo naslednji potek:

Kot *prvo* moramo premotriti, v čem se dramska umetnina glede na svoj splošni in posebni značaj razlikuje od epske in lirске.

Kot *drugo* moramo pozornost posvetiti scenski uprizoritvi in njeni nujnosti,

kot *tretje* pa moramo pregledati različne vrste dramske poezije v njihovi konkretni zgodovinski dejanskosti.

I. Drama kot poetična umetnina

Prvo, kar lahko v dramskem delu določeneje samostojno izpostavimo – ne oziraje se na to, da mora biti drama za neposredno zrenje postavljena na oder –, je poetična plat kot taka. Kot поблиžji predmeti naše obravnave sodijo sem:

- prvič*, obči princip dramske poezije;
- drugič*, posebna določila dramske poezije;
- tretjič*, odnos dramske poezije do publike.

a. Princip dramske poezije

Namen [Bedürfnis] drame nasploh je predočitev vpričnih človekovih dejanj in razmerij za predstavno zavest, pri čemer osebe dejanje izražajo z govorom. Dramsko delovanje pa ni omejeno na enostavno nemoteno izpeljavo nekega določenega smotra, temveč vseskozi temelji na kolidirajočih okoliščinah, strasteh in značajih ter zategadelj vodi do akcij in reakcij, ki pa s svoje strani neizogibno ponovno zahtevajo izravnavo boja in razpora. V drami so nam zatorej predočeni smotri, ki so se individualizirali v živih značajih in v situacijah, polnih konfliktov, in ki se skozi prikazujejo in uveljavljajo, drug na drugega vplivajo in se medsebojno določajo – vse to v trenutnosti medsebojnega dialoga; predočen pa nam je tudi v samem sebi utemeljen končni rezultat vsega tega razgibanega človeškega navzkrižnega vrvenja v hotenju in izvrševanju, ki se vendarle razreši s pomiritvijo.

Kot sem že navedel, pa mora biti način poetičnega dojetja te nove vsebine posredujoče zedinjenje epskega in lirskega principa umetnosti.

α) Naslednje, kar lahko v tem pogledu opredelimo, je *čas*, v katerem se je dramska poezija kot odlikovana vrsta mogla razviti. Drama je produkt v sebi že izoblikovanega nacionalnega življenja. Kajti bistveno predpostavlja, da sta tako izvorno poetično obdobje pravega epa kot tudi samostojna subjektivnost lirskega izliva minila, saj se drama, strnjujoča oboje, ne more zadovoljiti z nobeno od teh zase ločenih sfer. Da je prišlo do takšne poetične združitve, je moralo biti svobodno samozavedanje človeških smotrov, zapletov in usod že popolnoma prebujeno in izgrajeno na način, ki je mogoč samo v srednjih in poznih razvojnih epohah nacionalnega bivanja. Tako imajo prva velika dejanja in dogodki v splošnem bolj epsko kakor dramsko naravo – skupni bojni pohodi večinoma proti tujim narodom, kot so Trojanska vojna, prodiranje ljudstev, križarske vojne ali skupna obramba domovine pred tujci, kot v perzijskih vojnah –; šele pozneje pa nastopijo oni samostojnejši posamezni junaki, ki si iz sebe samostojno zastavljajo smotre in izvršujejo podjetja.

β) Kar pa, *drugič*, zadeva *posredovanje* samega *epskega* in *lirskega principa*, si je to posredovanje treba predstavljati na naslednji način.

Že ep nam predoča neko dejanje, toda predoča ga kot substancialno totaliteto nekega nacionalnega duha v obliki objektivno določenih dogodkov in dejanj, v katerih obstaja ravnovesje med subjektivnim hotenjem, individualnim smotrom in zunanjimi okoliščinami ter njihovimi realnimi ovirami. Narobe pa je v liriki subjekt tisti, ki s svojo samostojno notrinskostjo nastopa za sebe in se izpoveduje.

Če naj torej drama v sebi združuje obe strani, potem mora

αα) prvič, tako kakor ep, predočiti neko dogajanje, početje in delovanje; iz vsega dogajanja pa mora izločiti zunanost in na njeno mesto kot temelj in učinkujočnost postaviti samozavedne in dejavne individuumne. Drama namreč ne predoča lirične notrine, ki je postavljena nasproti vnanjosti, temveč predoča notrino in njeno vnanjo realizacijo. Zato dogajanje ni prikazano kot nekaj, kar izhaja iz vnanjih okoliščin, temveč kot nekaj, kar izhaja iz notranjega hotenja in značajev in kar zadobi dramski pomen samo tako, da se nanaša na subjektivne smotre in strasti. Vendar pa individuum ne vztraja le v svoji odmaknjeni samostojnosti, temveč se, zaradi narave okoliščin, ki so ga prisilile, da je svoj značaj in svoj smoter vzela za vsebino svojega hotenja, kot tudi zaradi narave tega individualnega smotra, znajde v nasprotju in boju z drugimi. S tem je delovanje zapisano zapletom in sporom, ki zdaj s svoje strani, celo proti volji in namenu delujočih značajev, vodijo do takšnega izida, v katerem pride na dan lastno notranje bistvo človeških smotrov, značajev in konfliktov. To substancialno, ki se uveljavi na samostojnih in iz sebe delujočih junakih, je druga plat epskega, ki se učinkovito in živo izkazuje v principu dramske poezije.

ββ) Naj bo zatorej individuumova notrina še tako v središču drame, pa se dramska upodobitev vendarle ne more zadovoljiti zgolj z lirskimi stanji duše in subjektu nameniti le nezavzeto opisovanje že izvršenih dejanj ali sploh slikati nedejavne užitke, nazore in občutja; nasprotno, drama mora prikazati, da je individualni značaj, ki se je odločil za posebne smotre in jih vzela za praktično vsebino svojega hotečega sebstva, tisti, ki določa situacije in razpoloženje v njih. Zato v drami določenost duševnosti preide v gon, v hoteno udejstvitev notrine, v delovanje, se povnanji in objektivira ter se s tem približa epski realnosti. Ta vnanja pojavnost torej v bivanje ne vstopa kot neko golo dogajanje, ampak vsebuje namere in smotre samega

individuuma; dejanje je izvršena volja, ki je hkrati *védena*, tako glede na notranji izvor in izhodišče dejanja kot tudi glede na njegov končni rezultat. Kar se namreč iz dejanja razvije, je hkrati izid za sam individuum* in povratno učinkuje na subjektivni značaj in njegova stanja. Ta stalna povezanost celotne realnosti z notrino iz samega sebe določujočega se individuuma, ki je temelj te realnosti, prav tako pa jo sprejema nazaj vase, je pravi lirski princip v dramski poeziji.

γγ) Samo na ta način dejanje nastopi kot *dejanje*, kot dejanska izpeljava notranjih namer in smotrov, s katerih realnostjo se subjekt združi kot s samim seboj in v njej hoče in uživa samega sebe, zaradi česar pa mora tudi za vse, kar iz njega preide v vnanje bivanje, jamčiti s svojim celotnim sebstvom. Dramski individuum sam bere sad svojih lastnih dejanj.

Ker pa je dramski interes omejen na notranji smoter, katerega junak je delujoči individuum, in je iz vnanjosti v umetnino potrebno privzeti le tisto, kar se bistveno nanaša na ta smoter, ki izvira iz samozavedanja, je drama, *prvič*, abstraktnejša od epa. Kajti po eni strani dejanje, kolikor je utemeljeno v samodoločitvi značaja in naj bi izhajalo iz tega notranjega izvira, ne predpostavlja epskih tal nekega totalnega svetovnega nazora, ki je z vseh strani in v vseh vejah objektivno razvit, temveč se skrči na enostavnost določenih okoliščin, v katerih se subjekt odloči za svoj smoter in ga izpelje; po drugi strani pa se pred nami naj ne bi razvijala individualnost v *celotnem* kompleksu svojih nacionalnih in epskih lastnosti, marveč značaj glede na svoje *delovanje*, katerega občo dušo tvori *določen* smoter. Ta smoter, stvar, za katero gre, stoji višje od partikularne širine individuuma, ki se pojavlja le kot živi organ in smoter oživljajoči nosilec. Nadaljnje razgrinjanje individualnega značaja v najraznovrstnejše smeri, ki z njegovim na *eno* točko osredotočenim delovanjem nima

* Was nämlich aus der Tat herauskommt, geht für das Individuum selber daraus hervor ...

nobene ali le zelo daljno zvezo, bi pomenilo preobilje, tako da se mora dramska poezija tudi kar zadeva delujočo individualnost enostavneje strniti kot epska. Isto velja za število in raznolikost nastopajočih oseb. Kajti, če se drama, kot rečeno, ne razvija na tleh neke v sebi totalne nacionalne dejanskosti, ki naj bi nam bila ponazorjena v svoji mnogolični celokupnosti različnih stanov, starostnih dob, spolov, dejavnosti itn., ampak mora, obratno, našo pozornost vselej usmerjati na *en* smoter in njegovo izpeljavo, potem bi bilo to lagodno objektivno razpredanje prav toliko odvečno kot moteče.

Hkrati pa sta, *drugič*, smoter in vsebina nekega dejanja dramatična samo zaradi tega, ker smoter s svojo določenostjo – sam individualni značaj posebnost te določenosti spet lahko privzame le v določenih okoliščinah – v drugih individuumih izzove druge nasprotne smotre in strasti. Ta gonilni patos so sicer lahko v slehernem od delujočih individuumov duhovne, npravne, božanske moči: pravica, ljubezen do domovine, do staršev, sorojencev, žene itn.; če pa naj ta bistvena vsebina človeškega občutenja in delovanja dobi dramski videz, potem morajo posebnosti te vsebine *druga proti drugi nastopiti* kot različni smotri, tako da mora nasploh dejanje naleteti na prepreke, ki mu jih postavljajo drugi delujoči individuumi, se zaplesti in zaiti v nasprotja, ki individuumom vzajemno izpodbijajo uspeh in uveljavitev. Resnična vsebina, to, kar je v drami pravzaprav vseskozi učinkujoče [Hindurchwirkende], so zato pač večne moči, na sebi in za sebe npravno, bogovi žive dejanskosti, nasploh božansko in resnično, toda ne v svoji mirujoči moči, v kateri so, namesto da bi delovali, kot tihe skulpture blaženo vase zatopljeni negibni bogovi, temveč božansko v svojem občestvu, kot vsebina in smoter človeške individualnosti, kot konkretno bivanje, izzvano v eksistenco, poklicano k delovanju in spravljenju v gibanje.

Če pa božansko na ta način tvori najnotranjšo objektivno resnico v vnanji objektivnosti delovanja, potem pač, *tretjič*, tudi odločitev o poteku in izidu zapletov in konfliktov ne more biti odvisna

od posameznih individuumov, ki drug drugemu nasprotujejo, temveč je odvisna od božanskega samega kot totalitete v sebi, in zaradi tega nam mora drama, na kakršensibodi način, prikazati živo delovanje neke v sebi temelječe nujnosti, ki razreši sleherni boj in vsako protislovje.

γ) Od dramskega *pesnika* kot proizvajajočega subjekta se zato zahteva predvsem to, da ima popoln uvid v tisto, kar tvori notranji in obči temelj človeških smotrov, bojev in usod. Ovedeti se mora, do kakšnih protislovij in zapletov lahko, primerno naravi stvari, privede dejanje, tako po plati subjektivne strasti in individualnosti značajeve kot tudi po plati vsebine človeških načrtov in sklepov, pa tudi vnanjih konkretnih razmer in okoliščin; hkrati pa mora biti usposobljen spoznati, katere so vladajoče moči, ki človeku namenijo pravično usodo za tisto, kar je izvršil. Enako jasno pa mora imeti pred seboj tudi tisto, kar je pravično [Recht], in zablode strasti, ki viharijo v človeških prsah ter podžigajo k delovanju, da bi se mu tam, kjer se običajnemu pogledu zdi, da vladajo le tema, naključje in zmeda, razkrilo dejansko samoizvrševanje na sebi in za sebe umnega in dejanskega samega. Zato pa dramski pesnik ne sme niti obtičati pri zgolj nedoločenem tkanju v globočinah duše niti se enostransko oklepiti kakršnegakoli izključnega razpoloženja in omejene pristranskosti čudi [Sinnesweise] in svetovnega nazora, temveč mu je potrebna kar največja dojemljivost in vseobsegajoča širina duha. Zakaj duhovne moči, ki so v mitološkem epu zgolj različne, njihov *pomen* pa zaradi mnogostranskih *realnih* individualizacij postaja nedoločen, nastopijo v drami [Dramatischen] v svoji enostavni substancialni vsebini kot individualni patos *druga proti drugi*, drama pa je razrešitev enostranskosti teh moči, ki so se osamosvojile v individuumih; bodisi da si, kakor v tragediji, stojijo sovražno nasproti ali pa se, kot v komediji, kažejo kot moči, ki se same na sebi neposredno razrešijo.

b. Dramska umetnina

Kar pa, *drugič*, zadeva dramo kot konkretno umetnino, so glavne točke, ki bi jih želel poudariti, na kratko naslednje:

prvič, enotnost drame v primerjavi z epom in lirsko pesmijo,

drugič, način členitve in razgrnitve,

tretjič, vnanja plat dikcije, dialoga in metra.

α) Prvo in najsplošnejše, kar se da ugotoviti o *enotnosti* drame, se navezuje na gornjo pripombo, namreč, da se mora dramska poezija v primerjavi z epom strožje strniti v sebi. Kajti dasiravno je tudi v epu izhodišče nek individualni dogodek, se ep vendarle odigrava na raznovrstno razprostranjenih tleh neke obširne narodne dejanskosti in ga je mogoče razstaviti na mnogostranske in objektivno samostojne epizode. Podoben izgled [Schein] neke le ohlapne povezanosti je bil iz nasprotnega razloga dopuščen nekaterim vrstam lirike. Ker pa v drami [Dramatischen], kot smo že videli, po eni strani odpade ona epska podlaga, po drugi strani pa se individuumi ne izražajo zgolj v lirski posamičnosti, temveč skozi protislovja svojih značajev in smotrov tako zelo stopajo v razmerje drug z drugim, da prav ta individualni odnos tvori tla njihove dramske eksistence, potem že iz tega sledi nujnost neke bolj čvrste sklenjenosti celotnega dela. Ta tesnejša povezanost je tako objektivne kot subjektivne narave: objektivna je glede na stvarno vsebino smotrov, ki jih individuumi bojujoč se izpeljujejo; subjektivna pa je zaradi tega, ker se ta v sebi substancialna vsebina v drami [Dramatischen] pojavlja kot strast posebnih značajev, tako da zdaj neuspeh ali uveljavitev, sreča ali nesreča, zmaga ali propad bistveno prizadene smotre samih individuumov.

Kot podrobnejše zakonitosti je moč navesti znane predpise o tako imenovani enotnosti kraja, časa in dejanja.

αα) Pravilo o nespremenljivosti nekega zaključnega prizorišča določenega dejanja spada k tistim togim pravilom, ki so jih bili posebej Francozi abstrahirali iz stare tragedije in Aristotelovih opazk. Aristotel pa o tragediji pravi le (*Poetika*, 5. pogl.)*, da čas njenega dejanja večinoma ne presega trajanja enega dneva, enotnosti kraja pa se ne dotakne, in tudi antični pesniki pravila o enotnosti kraja niso upoštevali v strogem francoskem smislu, saj se npr. v Ajshilovih *Evmenidah* in Sofoklovem *Ajaksu* prizorišče zamenja. Še manj pa se more jarmu abstraktne istosti kraja ukloniti novejša dramska poezija, če naj predoči obilico kolizij, značajev, epizodnih oseb in vmesnih dogodkov, nasploh neko dejanje, katerega notranja polnost potrebuje tudi zunanjo razprostrtnost. Moderna poezija, kolikor predstavlja romantični tip pesnjenja, ki je po vnanji plati lahko nasploh bolj pestra in poljubna, se je zato otresla te zahteve. Če pa je dejanje resnično osredotočeno na nekaj velikih motivov, tako da je lahko tudi po vnanji plati enostavno, potem pač ne potrebuje mnogoterih menjav prizorišča. In tako je tudi prav. Naj je namreč oni zgolj konvencionalni predpis še tako napačen, je v njem vsebovana vsaj ta pravilna predstava, da je tudi nenehno neutemeljeno beganje semintja, iz enega kraja v drugega, videti prav tolikanj nedopustno. Kajti po eni strani se mora dramska osredotočenost dejanja pokazati tudi navzven – v nasprotju z epom, ki se lahko v prostoru razširi na vse strani in na dolgo in široko poroča o raznoterih dogodkih –, po drugi strani pa drama ni, tako kot ep, namenjena samo notranjemu predstavljanju, marveč tudi neposrednemu zrenju. V svoji fantaziji se z lahkoto prestavimo iz enega kraja v drugega; pri realnem zrenju pa domišljiji ne bi smeli naložiti preveč takega, kar se bije s čutnim prizorom. Shakespeare npr. – v njegovih tragedijah in komedijah se prizorišče zelo pogosto zamenja – je namestil stebre, na katere je

* 1449 b »... dejanje tragedije se skuša, če le mogoče, odigrati v roku enega sončnega obhoda ali le malo dlje ...«; Aristoteles, *Poetika*, Cankarjeva založba, Ljubljana 1982; prevedel Kajetan Gantar; str. 68.

pripel listke z imenom kraja dogajanja. To je le boren pripomoček in gledalca zmeraj le zmede. Zato je enotnost kraja kot sama po sebi razvidna in ustrezna priporočljiva vsaj toliko, kolikor se s tem izognemo vsem nejasnostim. Seveda pa lahko od fantazije pričakujemo, da bo kos tudi marsičemu, kar se bije z zgolj empiričnim zrenjem in verjetnostjo, in v tem pogledu bo vedno najbolj posrečeno ravnanje ubrati srednjo pot, se pravi, niti kršiti pravice dejanskosti niti zahtevati njenega pretiranega upoštevanja.

ββ) Vse, kar smo povedali o enotnosti kraja, velja tudi za enotnost časa. Zakaj v sami predstavi lahko resda brez težav strnemo velika časovna razdobja, v čutnem zrenju pa ni moč tako hitro preskočiti nekaj let. Če je torej dejanje glede na vso svojo vsebino in v vseh svojih konfliktih enostavno, potem bo najbolje, da je tudi trajanje njegovega boja tja do odločitve preprosto skrčeno. Če pa dejanje vsebuje bogatejše značaje, ki za svoj postopen razvoj potrebujejo mnoge časovno različne situacije, potem postane formalna enotnost nekega vselej le relativnega in docela konvencionalnega trajanja pravzaprav nemogoča; in zahtevati, da se takšen način prikazovanja že zategadelj odstrani iz dramske poezije, ker krši ono predpisano časovno enotnost, ne bi pomenilo nič drugega, kot povzdigniti prozo čutne dejanskosti v najvišjo sodnico o resničnosti poezije. Še najmanj pa smemo prepustiti glavno besedo zgolj empirični verjetnosti, češ da mora dejanje obsegati le kratko časovno razdobje, saj tudi uprizoritev, ki se v čutni navzočnosti odvija pred nami, traja le nekaj ur. Vendar pa ravno tam, kjer si pesnik kar najbolj prizadeva, da bi se podredil empirični verjetnosti, po drugih platih domala neizogibno spet nastanejo najhujše neverjetnosti.

γγ) Zakon, ki pa se ga resnično ne sme prekršiti, je zakon enotnosti dejanja. O tem pa, kaj sploh je ta enotnost, lahko nastanejo raznovrstni spori, in zato bom pomen te enotnosti poglobljeje pojasnil. Že nasploh vsako dejanje mora imeti nek *določen* smoter, ki ga izpeljuje, kajti z

delovanjem človek dejavno stopi v konkretno dejanskost, v kateri se tudi tisto najboljše [Allgemeinste] prècej zgosti in omeji v poseben pojav. Po tej plati bi bilo torej enotnost iskati v realizaciji nekega v sebi samem določenega in v posebnih okoliščinah in razmerah konkretno do konca izvedenega smotra. Vendar so, kot smo videli, okoliščine dramskega delovanja takšne, da individualni smoter zaradi njih naleti na ovire, ki jih postavljajo drugi individuumi, tako da mu pot prekrži nasprotni smoter, ki prav tako skuša doseči uveljavitev,* s tem pa v tej soočenosti pride do medsebojnih konfliktov in njihovih zapletov. Dramsko dejanje zategadelj bistveno sloni na *kolidirajočem* delovanju in temelj resnične enotnosti je lahko le totalno gibanje, saj se izkaže, da se kolizija glede na določenost posebnih okoliščin, značajev in smotrov ujema s smotri in značaji, kot tudi, da odpravi njihovo protislovje. Ta razrešitev mora biti tedaj, kakor dejanje samo, hkrati subjektivna in objektivna. Po eni strani se namreč boj nasprotujočih si *smotrov* izravna; po drugi strani pa so *individuumi* vložili v svoje podjetje, ki ga morajo izvršiti, več ali manj vse svoje hotenje in vso svojo bit, tako da torej tudi uspeh ali neuspeh tega podjetja, njegova polna ali samo delna izpeljava, neizbežen propad ali miro-ljubno zedinjenje z dozdevno nasprotnimi namerami usodo individuuma določa le toliko, kolikor se je zrasel s tem, kar je bil primoran izpeljati. Zategadelj je resničen konec dosežen le tedaj, kadar sta smoter in interes dejanja, okoli katerih se vse vrti, identična z individuumi in z njimi popolnoma povezana. – Enotnost dejanja pa je spet lahko strožja oziroma ohlapnejša, pač odvisno od tega, ali sta razlika in protislovje dramsko delujočih značajev enostavni ali pa sta razvejeni v raznovrstna stranska epizodna dejanja in osebe. Komediji npr., z njenimi vsestransko zapletenimi intrigami, se ni treba tako čvrsto strniti kot tragediji, ki največkrat temelji v monumentalnejši enostavnosti. Romantična žaloigra pa je tudi v tem pogledu pestrejša in v svoji enotnosti ohlapnejša od antične. Toda celo tu mora odnos med

* ... gleichmäßig Dasein zu verschaffen sucht, ...

epizodami in stranskimi osebami ostati prepoznaven in na koncu mora biti celota tudi v tej zadevi sklenjena in zaokrožena. Tako je npr. v *Romeu in Juliji* razdor med družinama, ki sicer ni povezan s smotrom in usodo zaljubljenecv, resda podlaga dejanja, četudi ni točka, okoli katere se vse vrti, Shakespeare pa zaključitvi tega razdora na koncu posveti, čeravno pičlo, pa vendar potrebno pozornost. Prav tako ima v *Hamletu* usoda danskega kraljestva le podrejeno vlogo, pa vendar jo je pisec s tem, da je na sceno postavil Fortinbrasa, upošteval in ji namenil zadovoljiv zaključek.

Seveda pa lahko določen konec, ki razreši kolizije, spet vsebuje možnost novih interesov in konfliktov; vendarle mora biti *tista* kolizija, ki je tvorila jedro v sebi zaključenega dramskega dela, razrešena. Takšne so npr. tri Sofoklove tragedije, zajete iz tebenskega mitološkega ciklusa. Prva opisuje Ojdipovo odkritje, da je morilec Laja, druga njegovo spokojno smrt v gaju evmenid, tretja usodo Antigone; pa vendar je vsaka teh treh tragedij, neodvisno od drugih, v sebi samostojna celota.

β) Kar, *drugič*, zadeva konkretni način razvijanja dramske umetnine, moramo v glavnem izpostaviti tri točke, v katerih se drama razlikuje od epa in pesmi: namreč obseg, način poteka in razdelitev na prizore in dejanja.

αα) Videli smo že, da drama ne sme imeti tolikšnega obsega, kot ga zahteva prava epopeja. Zategadelj bom poleg tega, kar sem že omenil, namreč, da v drami opis stanja sveta, ki je v epu orisano v vsej svoji totaliteti, odpade, in tega, da v njej bolj izstopa enostavnejša kolizija, ki tvori njeno bistveno vsebino, navedel le še nadaljnji razlog, zakaj je v drami po eni strani večina tistega, kar mora epski pesnik zlagoma na dolgo in široko opisati za zor, prepuščena dejanski uprizoritvi, medtem ko po drugi strani bistvena plat drame ni realno početje, temveč ekspozicija notranje strasti. V nasprotju s širino realne

pojavnosti, epsko razgrnjenostjo in časovno oddaljenostjo pa se v drami notrina zbere v enostavna občutja, sentence, odločitve ipd. ter tudi v tem pogledu uveljavi princip lirske zgoščenosti, vpričnega nastajanja in neposrednega izpovedovanja [Sichaussprechens] svojih strasti in predstav. Vendar se dramska poezija ne zadovolji s prikazom le *ene* situacije, marveč upodablja tisto nečutno duše in duha – ki je hkrati delujoče – kot totaliteto stanj in smotrov različnih značajev, ki vsi skupaj izražajo to, kar se glede na njihovo delovanje godi v njihovi notrini, tako da se drama spet v primerjavi z lirsko pesmijo v daleč večjem obsegu razširi in zaokroži. Na splošno je mogoče razmerje med eposom, liriko in dramo določiti takole: dramska poezija stoji približno v sredini med obsežnostjo epopeje in skrčenostjo lirike.

ββ) Pomembnejši kot ta stran zunanje mere je, *drugič*, način *dramskega poteka* v primerjavi z načinom razvijanja v epu. Kot smo videli, forma epske objektivnosti nasploh zahteva, da se pisec zamuja z opisovanjem, ki povrh vsega lahko postane zelo moteče. Sedaj bi se na prvi pogled sicer utegnilo zdeti, da bo prav dramska poezija, ker se v njeni upodobitvi *enemu* smotru in značaju postavijo zoper drugi smotri in značaji, to zadrževanje in oviranje morala vzeti za svoj princip. Vendar pa je stvar ravno obratna. Pravi dramski potek je stalno *napredovanje* h končni katastrofi. To je moč razložiti preprosto iz tega, da kardinalno točko dramskega poteka tvori *kolizija*. Zategadelj v dramskem poteku po eni strani vse sili k izbruhu tega konflikta, po drugi strani pa, ker tudi razdor in protislovje nasprotujočih si prepričanj [Gesinnungen], smotrov in dejavnosti nasploh terjata razrešitev, je vse gnano k temu končnemu izidu. Pa vendar s tem nočemo reči, da naj bi bila že gola naglica v napredovanju sama po sebi dramska lepota; nasprotno, tudi dramski umetnik mora dati času čas in dovoliti, da se izoblikuje vsaka situacija posebej z vsemi svojimi motivi. Epizodične scene namreč, ki ne prispevajo k razpletu dejanja, napredovanje le ovirajo in so v nasprotju z naravo drame.

γγ) Naposled je najnaravnejša razdelitev poteka dramskega dela razdelitev na glavne momente, kakor so utemeljeni v samem pojmu dramskega gibanja. V zvezi s tem pravi že Aristotel (*Poetika*, 7. pogl.)*, da je celota tisto, kar ima začetek, sredino in konec: začetek, saj je sam nujen, je tisto, kar ni po nečem drugem, iz česar pa drugo nastane in se razvije; konec je tisto nasprotno, kar, nujno ali vsaj večinoma, nastane po drugem, čemur pa nič ne sledi; sredina pa je tisto, kar izhaja tako iz drugega, kot tudi tisto, iz česar se drugo razvije. – Sleherno dejanje v empirični dejanskosti resda vsebuje raznotere predpostavke, tako da je težko določiti, katera točka bi utegnila biti pravi začetek; kolikor pa dramsko dejanje bistveno temelji na določeni koliziji, bo ustrezna izhodiščna točka *tista* situacija, iz katere se bo oni konflikt, čeravno še ni izbruhnil, v nadaljnjem poteku vendarle moral razviti. Nasprotno pa je konec dosežen, ko se razpor in zaplet v vsakem pogledu razrešita. V sredo med to izhodišče in ta konec sodi boj smotrov in razdor med kolidirajočimi značajji. Ti različni členi pa so v drami [Dramatischen] kot momenti dejanja tudi sami dejanja; oznaka *akti* je zatorej zanje povsem ustrezna. Sedaj se jim tu in tam sicer pravi pavze, in neki knez, ki se mu je nemara mudilo ali se je hotel brez prekinitve kratkočasiti, je nekoč v gledališču oštel komornika, češ da je na vrsti še ena pavza. – Po številu je najustreznejše, da ima vsaka drama *tri* takšne akte, od katerih *prvi* eksponira nastop kolizije, ki se zatem v *drugem* aktu živo razgrne kot medsebojni spopad interesov, kot diferenca, boj in zaplet, dokler se naposled v *tretjem* aktu, zaostrena do skrajnega protislovja, nujno ne razreši. Kot ustrezní analogon tej naravni členitvi je mogoče pri starih, pri katerih so dramski razdelki na splošno bolj nedoločeni, navesti Ajshilove trilogije, čeprav se v njih vsak del zaokroži v zase

* 1450 b »Celota je vse, kar ima svoj začetek, sredino in konec. Začetek je to, kar ni nujno, da bi bilo nadaljevanje nečesa, pač pa temu lahko nekaj sledi ali iz tega nekaj nastane. Konec pa je, nasprotno, to, kar po neki nujnosti ali udomačeni zakonitosti nastane iz nečesa, čemur pa nič več ne sledi. In sredina je to, kar pride za nečim in čemur spet nekaj sledi.« Aristoteles, *Poetika*, str. 72.

zaključeno celoto. V moderni poeziji se držijo delitve na tri akte v glavnem Španci; nasprotno pa Angleži; Francozi in Nemci celoto večinoma členijo na *pet* aktov, tako da ekspoziција pripada prvemu aktu, medtem ko se v treh sredinskih vrstijo raznovrstni napadi in protinapadi, zapleti in boji nasprotujočih si strank, šele v petem aktu pa se kolizija popolnoma zaključí.

γ) Zadnje, o čemer še moramo zdaj spregovoriti, zadeva *zunanja sredstva*, ki jih ima dramska poezija na razpolago, kolikor ostaja na lastnem področju, ne oziraje se na dejansko uprizoritev. Zunanja sredstva so omejena na specifičen način dramsko učinkujoče dikcije nasploh, na podrobnejšo razliko med monologom, dialogom ipd. ter metrom. Kot sem že večkrat navedel, glavna plat v drami namreč ni realno početje, temveč ekspoziција notranjega duha dejanja, tako kar zadeva delujoče značaje in njihovo strast, patos, njihovo odločitev, delovanje drug proti drugemu in njihovo posredovanje kot tudi glede na občo naravo dejanja v njegovem boju in usodi. Ta notranji duh, kolikor ga oblikuje poezija kot poezija, prejme svoj ustrezen izraz predvsem v poetični besedi kot duhovnem izrazu občutij in predstav.

αα) Ker pa torej drama v sebi združuje princip epa in lirike, mora tudi dramska dikcija vsebovati in poudariti tako lirske kot tudi epske elemente. *Lirska* plat ima svoje mesto zlasti v moderni drami, nasploh povsod tam, kjer se subjektivnost na dolgo in široko posveča sama sebi in hoče v svoji odločitvi [Beschließung] in svojem početju vselej ohraniti samoobčutje svoje notrinskosti; vendar ekspektoracija lastnega srca, če naj ostane dramatična, ne bi smela biti golo ukvarjanje s semtertja begajočimi čustvi, spomini in premisleki, temveč se mora vselej nanašati na dejanje, biti rezultat različnih momentov dejanja ter jih spremljati. – V nasprotju s tem subjektivnim patosom pa je to, kar je *objektivno* patetično, kot epski element, povezano predvsem z razvojem substancialnih razmerij, smotrov in značajev, ki so

obrnjeni bolj navzven h gledalcu. Tudi ta stran lahko spet privzame delno lirski ton, pri tem pa ostane dramatična le toliko, kolikor iz napredovanja dejanja in iz odnosa do dejanja ne izstopa kot nekaj zase samostojnega. Poleg tega pa so lahko v dramo, kot drugi preostanek epske poezije, vpletena obširna poročila, opisi bitk in podobno; vendar morajo tudi ti elementi v drami [Dramatischen] deloma biti nasploh bolj zgoščeni in bolj razgibani, deloma pa se morajo s svoje strani prav tako izkazati kot nujni za napredovanje samega dejanja. – Tisto pravo *dramatično*, končno, pa je izražanje [Aussprechen] individuuumov v boju njihovih interesov in razporu njihovih značajev in strasti. Tukaj se torej lahko oba prva elementa prežemata v svojem resničnem dramskem posredovanju, k čemur se potem pridruži še plat vnanjega dogajanja, ki ga prav tako povzema beseda; tako je npr. odhod in prihod oseb večinoma vnaprej najavljen in tudi vnanje obnašanje oseb sicer pogosto v svojih govorih nakažejo drugi dramski individuumi. – Glede na vse te vidike je torej glavna razlika razlika v načinu izražanja tako imenovane naravnosti v nasprotju s konvencionalno gledališko govorico in njeno retoriko. V novejšem času so se Diderot in Lessing, v svoji mladosti pa tudi Goethe in Schiller, pretežno nagibali k strani realne naravnosti: Lessing z najvišjo omiko in prefinjenim opazovanjem; Schiller in Goethe s posebno ljubeznijo do neposredne živosti neokrašene robotosti in sile. Imeli so za nenaravno, da bi ljudje mogli drug z drugim govoriti tako kot v grških dramah, zlasti pa tako – v tem primeru pač povsem upravičeno – kot v francoski veseloigri in žaloigri. Takšen način naravnosti pa lahko po drugi plati ob preobilju zgolj realnih potez zlahka spet zaide v suhoparnost in prozaičnost, kolikor značaji ne razvijejo substance svoje duševnosti in svojih dejanj, temveč izražajo le to, kar občutijo v povsem neposredni živosti svoje individualnosti brez višje zavesti o sebi in o svojih razmerjih. Čim bolj so individuumi v tem pogledu naravni, tem bolj prozaično učinkujejo. Kajti naravni ljudje se v svojih razgovorih in sporih obnašajo pretežno kot zgolj *posamezne* osebe, ki, če naj bodo prikazane v svoji neposredni posebnosti, ne morejo

reprezentirati svojega substancialnega lika. Glede na bistvo stvari, s katero imamo tukaj opraviti, pa sta grobost in vljudnost končno eno in isto. Če namreč grobost izvira iz posebne osebnosti, ki se prepušča neposrednim navdihom neomikanskega prepričanja in občutenja, pa se vljudnost, narobe, nanaša spet le na abstraktno obče in formalno v spoštovanju, pripoznanju osebnosti, ljubezni, časti itn., ne da bi bilo s tem izrečeno karkoli objektivnega in vsebinskega. Med to zgolj formalno občostjo in onim naravnim izrazom neotesane posebnosti stoji tisto resnično obče, ki ni niti formalno niti mu ne manjka individualnosti, marveč prejme svojo dvojno izpolnitev v določenosti značaja in objektivnosti prepričanj in smotrov. Pristno poetično bi zatorej bilo v tem, da se karakteristično in individualno neposredne realnosti povzdigne v očiščujoči element občosti in obe strani medsebojno posreduje. Potem bomo tudi, kar se dikcije tiče, občutili, da smo, ne da bi zapustili tla dejanskosti in njenih resničnih značilnosti, vendarle v neki drugi sferi, v idealnem območju umetnosti namreč. Takšen je jezik grške dramske poezije, pozni Goethejev jezik, deloma tudi Schillerjev in na svoj način tudi jezik Shakespeara, čeprav je slednji, v skladu s tedanjimi odrskimi navadami, moral kdaj pa kdaj del govora zaupati iznajdljivosti igralca.

ββ) Poblížje, *drugič*, pa se dramski način izražanja deli na zbarske speve, monologe in dialoge. – Razliko med zborom in dialogom je, kot je znano, razvila zlasti antična drama, medtem ko v moderni drami ta razlika odpade, saj je tisto, kar je pri starih podajal zbor, večinoma položeno v usta samim delujočim osebam. *Zbarski spev* namreč, v nasprotju z individualnimi značaji in njihovimi notranjimi ter vnanjimi spori, izpoveduje splošna prepričanja in občutenja, in to na način, ki se enkrat poistoveti s substancialnostjo epskih izrekov, spet drugič z liričnim zanosom. Nasprotno pa je v *monologih* posamezna notrina tista, ki si v določeni situaciji dramskega dejanja postane sama sebi objektivna. Primerno dramsko mesto monologov so zato zlasti tisti trenutki, v katerih se duševnost, ki se je umaknila

iz minulih dogodkov, enostavno strne v sebi, da bi si prišla na čisto o svojem razhajanju z drugimi ali o svoji lastni razpornosti, morda pa tudi sprejela poslednje odločitve, bodisi da so počasi dozorevale bodisi da se je zanje odločila namah. – Dovršena dramska forma pa je, *tretjič, dialog*. Zakaj edino skozenj morejo delujoči individuumi svoj značaj in smoter *drug drugemu* izpovedati tako glede svoje posebnosti kot tudi glede na tisto substancialno svojega patosa, se zaplesti v boj in s tem dejanje v dejanskem gibanju pognati naprej. Tudi v dialogu pa je moč spet razlikovati med izrazom *subjektivnega* in izrazom *objektivnega* patosa. Prvi pripada bolj naključni posebni strasti, bodisi da ta strast ostane zgoščena v sebi in se izraža le aforistično ali pa se nemara iz sebe izdivja in se popolnoma eksplicira. Pesniki, ki bi radi z ganljivimi prizori razvneli subjektivno občutje, uporabljajo zlasti te vrste patos. In najsi pri tem še tako zelo slikajo osebno trpljenje in divjo strast ali nespravljene [unversöhnten] notranji razdor duše, resnično človeško duševnost bo vse to vendarle manj ganilo, kot bi jo ganil patos, v katerem se hkrati razvija objektivna vsebina. Zategadelj naredijo npr. poznejša Goethejeva dela, četudi je snov sama po sebi še tako globoka in so scene še tako naravno dialogizirane, v celoti manjši vtis. Prav tako izbruhi nespravljive razdvojenosti in nezadržane jeze zdravo čud le malo ganejo; še zlasti srhljivost pa čud bolj ohladi kakor ogreje. In tedaj lahko pesnik strast opisuje še tako doživeto, nič ne pomaga: čuteč, da je srce zgolj razklano, se odvrnemo. Zakaj v tem ni nič pozitivnega, ni sprave, ki v umetnosti nikdar ne sme manjkati. V tragedijah starih pa je bila odločilna predvsem objektivna plat patosa, ki ji hkrati, v tolikšni meri kot je to zahtevala antika, tudi ne manjka človeške individualnosti. Tudi Schillerjeva dela imajo ta patos velike duševnosti, prodoren patos, ki se vseskozi kaže in izpoveduje kot temelj dejanja. Posebej tej okoliščini gre pripisati, da trajni učinek zlasti odrskih uprizoritev Schillerjevih tragedij še dandanes ni presahnil. Kajti to, kar tvori obči, trajen, globok dramatičen učinek, je zgolj tisto substancialno v delovanju: kot določena vsebina je to tisto нравno, kot forma

je to veličina duha in značaja; v upodobljanju veličine duha in značaja pa se spet odlikuje Shakespeare.

γγ) O *metru* bi na koncu dodal le nekaj pripomb. Najbolje je, da se dramski metrum drži sredine med umirjenim, enakomernim tokom heksametra in med bolj prekinjenimi in zarezanimi lirskimi zlogovnimi merami. Od vseh metrov je v tem pogledu najprimernejši jambski. Zakaj jamb s svojim napredujočim ritmom, ki lahko z anapesti po eni strani postane bolj zaletav in bolj jadrn, s spondeji pa težji, najprikladneje spremlja napredujoči potek dejanja, predvsem senar pa mu daje še posebno dostojanstven ton plemenite, odmerjene strasti. Vendar pa, od sodobnikov, Španci uporabljajo štiristopične, umirjeno zadržane troheje, ki se – deloma z mnogoterimi sprepleti rim in asonancami deloma nerimano – izkažejo za nadvse prikladne za bujne fantazijske slike in razumsko izostrena razglabljanja, ki dejanje bolj zavirajo kakor vzpodbujajo, medtem ko za prave igre lirskega bistrumja zraven vpletajo še sonete, oktave ipd. Na podoben način se francoski aleksandrinec ujema s formalno uglajenostjo in deklamatorično retoriko včasih obvladanih, drugič spet razgretih strasti, katerih konvencionalni izraz si je prizadevala umetelno izoblikovati francoska dramatika. Nasprotno pa so realistični Angleži, ki smo jim v novejšem času sledili tudi Nemci, vztrajali pri jambskem metru, ki ga je že Aristotel (*Poetika*, 4. pogl.)* označil kot μάλιστα λεκτικὸν τῶν μέτρων, vendar pa ga niso obravnavali kot trimeter, temveč manj patetično in zelo svobodno.

* 1449 a »Saj je jambski verz med vsemi metričnimi oblikami najbolj podoben pogovornemu jeziku.« Aristoteles, *Poetika*, str. 67.

c. Odnos dramske umetnine do publike

Čeprav so odlike ali pomanjkljivosti dikcije in metra pomembne tudi v epski in lirski poeziji, pa jim je vendarle v dramskih umetninah treba pripisati še večjo veljavo in sicer zategadelj, ker imamo v njih opravka s prepričanji, značaji in dejanji, ki naj bi stopila pred nas v svoji živi dejanskosti. Calderonova veseloigra npr., z vsemi svojimi smešnimi in slikovitimi prizori, s svojo deloma ostroumno, deloma nabuhlo dikcijo in premenami svojih mnogoterih lirskih metrov, bi pri nas že zavoljo takšnega načina izražanja le težka naletela na obče pritrjevanje. Zaradi te čutne vpričnosti in bližine pa preostale plati vsebine kakor tudi dramska forma vzpostavijo nek zdaleč neposrednejši odnos do občinstva, pred katerim so uprizorjene. Sedaj si bomo na kratko ogledali tudi to razmerje.

Znanstvena dela in lirske ali epske pesnitve imajo namreč bodisi strokovno občinstvo bodisi je irelevantno in naključno, kdo naleti na takšne pesmi ali druge spise. Komur neka knjiga ni povšeči, jo lahko odloži, kot lahko gre mimo slik in kipov, ki mu ne ugajajo, avtor pa se tedaj še vedno lahko bolj ali manj izgovarja, da delo pač ni bilo napisano za tega ali onega. Drugače je z dramskimi produkcijami. Na njih je namreč navzoče določeno občinstvo, za katero naj bi bilo dramsko delo napisano, in pesnik mu je zavezan. Kajti občinstvo ima pravico, da izrazi odobravanje in tudi negodovanje, saj naj bi delo, ki se pred njim uprizarja v vprični celokupnosti, z živo zavzetostjo užilo na tem mestu in ob tem času. Vendar je takšno občinstvo, kakršno se kolektivno zbere, da bi razsodilo, nadvse pestro; sestavljajo ga posamezniki, ki imajo različno omiko, različne interese, ki so navajeni na različne okuse, imajo različna veselja ipd., tako da je včasih lahko celo dobrodošel slabši talent in neka določena brezobzirnost glede na čiste zahteve pristne umetnosti, da bi delo slehernemu ugajalo. Sicer pa se je tudi dramskemu pesniku moč izviti, češ da sodbo občinstva zaničuje; a v tem primeru zmeraj zgreši smoter,

ki je povezan z njemu najbolj lastnim načinom delovanja. Še posebej pri nas Nemcih je od Tieckovega* časa sem to kljubovanje občinstvu postalo moda. Nemški avtor bi se rad izrazil v svoji individualnosti, ne pa ugodil poslušalcu in gledalcu. Nasprotno, zaradi svoje nemške svojeglavosti mora vsak imeti nekaj drugačnega od drugih, da bi se izkazal za original. Tako so se npr. Tieck in gospoda Schlegel, ki v svoji tendenciozni ironičnosti čudi in duha niso mogli biti kos svojemu narodu in svoji dobi, lotili predvsem Schillerja in ga očrnili, ker je za nas Nemce zadel pravi ton in postal najpopularnejši pesnik. Naši sosedje Francozi pa ravnavo obratno; pišejo za takojšnji uspeh in imajo vselej pred očmi svoje občinstvo, ki pa je in zna biti avtorju hkrati oster in neprizanesljiv kritik, saj se je v Franciji zasedral določen umetniški okus, medtem ko pri nas vlada anarhija, kjer vsak, kakor se mu zljubi, sodi po naključnem vzgibu svojega individualnega nazora, občutenja ali razpoloženja in deli hvalo ali grajo.

Ker pa je živost tisto določilo dramskega dela, ki mora biti vsebovano v njegovi lastni naravi – s čimer pri svojem ljudstvu tudi izzove odobravanje –, se mora torej prav dramski pesnik podrediti tistim zahtevam, ki lahko v skladu s pravili umetnosti zagotovijo ta potreben uspeh neodvisno od siceršnjih naključnih tendenc in okoliščin časa. V zvezi s tem bi želel opozoriti na najsplošnejše vidike.

α) Podlaga smotrov, *prvič*, ki so v dramskem dejanju sprti in v njem razrešijo svoj boj, mora biti bodisi občečloveški interes ali pa vsaj patos, ki je pri ljudstvu, za katerega pesnik proizvaja, veljaven, substancialni patos. Pri tem pa utegne biti – glede na tisto, kar je v kolizijah substancialno – to, kar je občečloveško, in to, kar je specifično nacionalno, zelo daleč vsaksebi. Zategadelj so lahko dela, ki pri nekem ljudstvu pomenijo vrhunec dramske umetnosti in razvoja, v nekem drugem času in za nek drug narod popolnoma neužitna.

* Ludwig Tieck, 1773–1853, nemški dramatik.

Marsikaj npr. iz indijske lirike se nam še dandanes zdi nadvse milo, nežno in vablljivo sladko, ne da bi pri tem občutili kak odbijajoči razloček; nasprotno pa se nam kolizija, okoli katere se vrti dejanje v *Šakuntali* – namreč prekletstvo, ki ga je Brahman v svoji jezi izrekel nad Šakuntalo, ker ga ta ni opazila in izrazila svojega strahospoštovanja –, lahko zdi le absurdna, tako da kljub vsem siceršnjim odlikam te čudovito ljubke pesnitve bistveno središče dejanja vendarle v nas ne more vzbuditi nobenega interesa. Isto velja za način, s katerim Španci z ostro abstrakcijo in doslednostjo tuintam obravnavajo motiv osebne časti; ta način s svojo krutostjo našo predstavo in občutenje najgloblje ranjuje. Tako se spominjam, na primer, poskusa uprizoritve nekega pri nas manj znanega Calderonovega dela, *Za skrivno žalitev skrito maščevanje*, poskus, ki je zgolj iz tega razloga popolnoma spodletel. Spet druga Calderonova tragedija s podobno tematiko, ki pa vendarle prikazuje globlji človeški konflikt, namreč *Zdravnik svoje časti*, je, deloma spremenjena, občinstvo celo bolj prevzela kot *Stanovitni kraljevič*, ki mu je zopet v napoto togi in abstraktni katoliški princip. Ravno obratno pa so po drugi strani Shakespearove tragedije in veseloigre pridobivale zmeraj širše občinstvo, saj v njih, kljub vsej nacionalni obarvanosti vendarle zdaleč prevladuje občečloveško, tako da Shakespeara niso sprejeli le tam, kjer so spet nacionalne umetnostne konvencije tako zelo ozke in specifične, da uživanje celo takšnih del bodisi naravnost izključujejo ali pač okrnjujejo. Podobno odliko kot Shakespearovim dramam bi bilo moč pripisati tudi starim tragedijam, če ne bi, poleg tega, da se je spremenil naš način scenškega uprizarjanja in deloma naši nacionalni nazori, od njih zahtevali bolj subjektivno globino notrinskosti in širino partikularnih karakteristik. Antične *snovi* kot take pa nikdar ne bodo izgubile svoje veljave. Na splošno je tedaj mogoče trditi, da bo neko dramsko delo, kljub vsem siceršnjim odlikam, toliko minljivejše, kolikor bolj si bo namesto substancialno-človeških interesov za svojo vsebino izbralo čisto specifične značaje in strasti, ki izvirajo zgolj iz določenih nacionalnih tendenc dobe.

β) Takšni občečloveški smotri in dejanja pa morajo biti, *drugič*, poetično individualizirani, tako da postanejo živa dejanskost. Zakaj naloga dramskega dela ni v tem, da živo misel [Sinn], ki kajpak tudi občinstvu ne sme manjkati, izraža le skozi govor, temveč mora drama obstajati v sami sebi kot živa dejanskost situacij, okoliščin, značajev in dejanj.

αα) Kar se tiče kraja dogajanja, nravi, običajev in drugih zunanjih plati v vpričo nas uprizorjenem dejanju, sem o teh stvareh obširneje spregovoril že na drugem mestu.* Dramska individualizacija mora biti v tem oziru bodisi tako vseskozi poetična in živa, vsebovati mora tako bogate interese, da se ne zmenimo za to, kar je v njej nenavadno in tuje, ampak naš interes pritegne le ta živost sama; ali pa se dramska individualizacija utegne uveljaviti le kot vnanja forma, ki jo tisto duhovno in obče v njej presega.

ββ) Pomembnejša kakor ta vnanja plat je živost *značajev*, ki naj ne bi bili zgolj personificirani interesi, kot se to vse prepogosto dogaja npr. pri naših sodobnih dramatikih. Takšne abstrakcije določenih strasti in smotrov ne napravijo prav nobenega vtisa; tudi kakšna zgolj površinska individualizacija nikakor ne zadošča, saj bi bili v tem primeru, tako kot pri alegoričnih figurah, vsebina in forma postavljeni vsaka zase. Te pomanjkljivosti pa ne morejo nadomestiti niti globoka čustva in globoke misli niti velika prepričanja in velike besede. Nasprotno, dramski individuum mora biti vseskozi živ v sebi samem, biti mora zaključena totaliteta, katere prepričanje in značaj se ujemata s svojim smotrom in delovanjem. Pri tem pa ni poglobitvena gola širina partikularnih značajskih potez, temveč prežemajoča individualnost, ki vse združuje v enotnost s samo seboj in ki se mora tako v govoru kakor v delovanju izkazati kot en in isti vir, iz katerega izvira vsaka

* *Vorlesungen über die Ästhetik I*, Werke in 20. Bd., 13, Suhrkamp, Frankfurt na Majni 1990; str. 341–362.

beseda posebej, vsaka posamezna poteza prepričanja, dejanja in načina obnašanja. Zgolj zlaganje različnih, četudi v celoto nanizanih lastnosti in dejavnosti, še ne da živega značaja, nasprotno, živi značaj predpostavlja pesnikovo živo in domišljijsko bogato ustvarjalnost. Takšni so npr. individuumi v Sofoklovih tragedijah, čeprav bogastvo njihovih posebnih potez ni tolikšno kot bogastvo, s katerim stopajo pred nas Homerjevi epski junaki. Med novejšimi pesniki sta predvsem Shakespeare in Goethe ustvarila najbolj življenja polne značaje, medtem ko so se bili Francozi, zlasti v svoji zgodnejši dramski poeziji, zadovoljili bolj s formalnimi in abstraktnimi predstavniki občnih rodov in strasti kot pa z resnično živimi individuumi.

γγ) Vendar, *tretjič*, stvar tudi s to živostjo značajev še ni opravljena. Goethejeva *Ifigenija* in njegov *Tasso* npr. sta po tej plati oba odlična, pa vendar v najstrožjem smislu nista dramsko živa in razgibana. Že Schiller je o *Ifigeniji* dejal, da je tisto, kar tvori v njej dejanje in nam je tako rekoč postavljeno pred oči, npravnost, to, kar se godi v srcu, prepričanje. In zares, slikanje in izražanje [Aussprechen] notranjega sveta različnih značajev v določenih situacijah še ni dovolj, temveč mora biti v ospredje postavljena, prerivajoč in ženoč se naprej, kolizija njihovih *smotrov*. Schiller zato *Ifigeniji* očita preveč miren potek, preveliko zadržanost, pravi celo, da *Ifigenija*, kakor hitro jo primerjamo s strogim pojmom tragedije, očitno prehaja v epsko polje. Tisto, kar je dramsko učinkujoče [Wirkende], je namreč dejanje kot dejanje, ne pa od določenega smotra in njegove izvedbe neodvisna ekzpozicija značaja kot takega. V epu so lahko značaj, okoliščine, pripetljaji in dogodki široma in vsestransko razgrnjeni, medtem ko je v drami najbolj učinkovita skrčenost na določeno kolizijo in njen boj. V tem smislu ima Aristotel prav, ko trdi (*Poetika*, 6. pogl.)*, da dejanje v

* 1490 a »Iz tega sledi, da sta vzroka dejanja lahko dva, značaj in misel; od teh dveh silnic pa je odvisen uspeh ali neuspeh slehernega človeka. /.../ Zato nastopajoče osebe ne delujejo z namenom, da bi prikazale takšen ali drugačen značaj; nasprotno,

tragediji izvira iz dveh virov (αἴτια δύο, iz prepričanja in značaja (διάνοια καὶ ἦθος), a najvažnejši da je smoter (τέλος), in da individuumi ne delujejo, da bi predočili značaje, temveč so bili značaji v tragedijo privzeti zavoljo dejanja.

γ) Zadnja stvar, ki jo na tem mestu še lahko vzamemo v presojo, se nanaša na dramskega *pesnika* in njegovo razmerje do občinstva. Epska poezija v svoji pristni izvornosti zahteva, da se pesnik glede na svoje objektivno obstajajoče delo odpravi kot subjekt ter nam poda le stvar, medtem ko lirski pevec izpoveduje svojo lastno dušo in svoj subjektivni svetovni nazor.

αα) Ker pa drama dejanje pred nami uprizarja v čutni vpričnosti in dramski individuumi govorijo in delujejo v svojem lastnem imenu, bi se moglo zdeti, da mora pesnik v dramskem delu, še bolj kakor v epu, kjer nastopa vsaj kot pripovedovalec dogodkov, docela stopiti v ozadje. Vendar je ta vtis le relativno pravilen. Kajti, kot sem dejal že na začetku, more drama vznikniti le v takšnih epohah, v katerih je subjektivno samozavedanje, takó kar se tiče svetovnega nazora kot tudi umetnostne omike, že doseglo visoko razvojno stopnjo. Zato dramsko delo ne sme tako kot ep dajati vtisa, kakor da je izšlo iz ljudske zavesti kot take in da je bil pesnik tako rekoč le organ te zavesti brez lastne subjektivnosti; v dovršenem dramskem delu namreč želimo obenem razpoznati proizvod samozavednega in originalnega ustvarjanja in zategadelj tudi umetelnost in virtuoznost individualnega pesnika. Šele s tem dosežejo dramski izdelki, za razliko od neposrednih dejanskih ravnanj in dogodkov, svoj pravi vrhunec umetniške živosti in določenosti. O pesnikih dramskih del zato ni nikoli nastalo toliko sporov kot o tvorcih izvornih epej.

le v toku dejanja privzamejo tudi poteze svojega značaja. Dejanja, to je mitos, so končni smoter tragedije: smoter pa je važnejši kot vse drugo.« Aristoteles, *Poetika*, str. 70–71.

ββ) Po drugi strani pa občinstvo, če je v sebi še ohranilo pristni smisel za umetnost in njenega duha, v drami ne želi biti priča, recimo naključnim muham in razpoloženjem, individualnim nagnjenjem [Richtungen] in enostranskemu svetovnemu nazoru tega ali onega subjekta, skratka, vsemu temu, kar je v večji ali manjši meri dovoljeno izpovedovati lirskemu pesniku, ampak ima občinstvo pravico terjati, da se v poteku in izidu dramskega dejanja tragično ali komično izkaže kot dovršena realizacija na sebi in za sebe umnega in resničnega. V tem smislu sem bil že poprej postavil zahtevo, da mora predvsem dramski pesnik dobiti kar najgloblji uvid v bistvo človeškega delovanja in v tisto božansko, ki vlada svetu, kakor tudi v to, kakšna naj bo jasna in hkrati življenjsko polna upodobitev te večne substance vseh človeških značajev, strasti in usod. Seveda pa lahko pesnik s tem uvidom, če ga je zares dosegel, in z individualno živo umetniško močjo v določenih okoliščinah tu in tam zaide v konflikt z omejenimi in umetnosti nasprotnimi predstavami svojega časa in naroda; vendar pa v tem primeru krivde za razpor ne velja naprtiti njemu, ampak občinstvu. Zakaj pesnikova edina dolžnost je, da sledi resnici in geniju, ki ga žene in ki bo, če je le pristen genij, v zadnji instanci slavil zmago, kot povsod tam, kjer gre za resnico.

γγ) O tem, v kolikšni meri sme dramski pesnik kot individuuum nasprotovati predstavam svojega občinstva, pa ni mogoče ugotoviti kaj prida določenega. Na splošno bi spomnil le na to, da se je v nekaterih epohah še posebej dramsko poezijo uporabljalo zato, da bi se z njo na živ način uvedlo nove, sodobne zamisli o politiki, npravnosti, poeziji, religiji ipd. Že Aristofan je v svojih zgodnjih komedijah polemiziral z notranjimi razmerami v Atenah in grajal peloponeško vojno; spet Voltaire je svoja razsvetljenska načela pogosto poskušal razširjati tudi skozi dramska dela, predvsem pa si je Lessing v svojem *Natanu* prizadeval, da bi upravičil svojo moralno vero v nasprotju z religiozno bormiranostjo ortodoksije, medtem ko se je v novejšem času v svojih prvih proizvodih tudi Goethe poskušal boriti proti

prozaičnosti nemškega pogleda na življenje in umetnost, v čemer mu je kasneje na različne načine sledil Tieck. Če se izkaže, da takšen pesnikov individualni nazor pomeni višje stališče, ne da bi iz dramskega dejanja samostojno izstopala njegova tendencioznost, vzbujajoč vtis, da je dejanje degradirano v sredstvo, potem se pesnik ni pregrešil zoper umetnost in umetnosti ni prizadejana nikakršna škoda; če pa zaradi tega trpi poetična svoboda umetniškega dela, pesnik s tem izpostavljanjem svojih, četudi resničnih, pa vendar od umetniškega proizvoda neodvisnih tendenc, sicer utegne napraviti velik vtis na občinstvo, toda interes, ki ga bo vzbudil, bo tedaj veljal le snovi in bo imel s samo umetnostjo kaj malo opraviti. Podobno, najhuje pa se pesnik pregreši tedaj, če se z enako tendencioznostjo in zavoljo gole dopadljivosti nameni laskati celo napačni usmeritvi, ki prevladuje pri občinstvu, s čimer se dvojno pregreši: tako nad resnico kot nad umetnostjo. – Naj nazadnje dodam še podrobnejšo opazko, da namreč med različnimi vrstami dramske poezije tragedija ne dopušča tolikšnega razgrinjanja pesnikove svobodne subjektivnosti kot komedija, v kateri naključnost in samovoljnost subjektivnega že sploh od vsega začetka tvorita njen princip. Tako si je npr. Aristofan v parabazah večkrat dal opravka z atenskim občinstvom, tako da se v njih deloma ne pomišlja izpovedati svojih političnih nazorov o dogodkih in dnevnih prilikah in svojim someščanom deli pametne nasvete, deloma se skuša iz svojih zoprnikov in tekmecev v umetnosti ponorčevati, kdaj pa kdaj pa celo odkrito razgali tudi svojo lastno osebo in njene naključnosti.

2. Zunanja izvedba dramske umetnine

Med vsemi umetnostmi samo poeziji manjka polna, tudi čutno realna vnanja pojavnost. Ker pa drama nikakor ne pripoveduje o preteklih dejanjih, da bi si jih predočili v duhovnem zrenju, niti ne izpoveduje notranjega subjektivnega sveta, namenjenega predstavi in duševnosti, ampak si prizadeva prikazati neko vprično dejanje v vsej svoji neposrednosti [Gegenwart] in dejanskosti, bi lahko zašla v protislovje s svojimi lastnimi smotri, če bi se morala omejiti le na sredstva, ki jih ima na razpolago poezija kot taka. Kajti vprično delovanje sicer v celoti pripada notrini in ga je moč po tej plati popolnoma izraziti le z besedo; spet po drugi plati pa je delovanje usmerjeno tudi k vnANJI dejanskosti in zategadelj terja celega človeka, v njegovem tudi telesnem obstoju, početju, obnašanju, v njegovem telesnem gibanju in fiziognomičnem izražanju občutij in strasti, tako takrat, ko se izraža sam, kot tudi v medsebojnem učinkovanju in v reakcijah, ki bi mogle iz tega nastati. Ta individuum, ki nastopa v dejanski realnosti, pa nujno potrebuje tudi zunanje okolje, določeno lokaliteto, v kateri se giblje in je dejaven; ker pa dramska poezija nobene od teh plati ne sme pustiti takšne, kakršna je v svoji neposredni naključnosti, marveč jih mora kot moment umetnosti sama umetniško oblikovati, potrebuje pomoč domala vseh drugih umetnosti. Scena, ki obkroža dramsko dejanje, je deloma arhitektonsko okolje, na primer kot tempelj, deloma zunanja narava, oboje pa je slikovito ponazorjeno in izvedeno. Na njej potem nastopijo oduševljene skulpture in z umetniško izoblikovanostjo objektivirajo svoje hotenje in svoja čustva tako z izrazno bogatim recitiranjem kot tudi s slikovito mimiko

in z držami in gibi celega telesa, ki izražajo notrino. – V tem pogledu pa lahko поблиžje izpostavimo razliko, ki spominja na to, kar sem že prej na področju glasbe označil kot nasprotje med deklamacijskim in melodičnim. Tako kot namreč beseda v svojem duhovnem pomenu tvori bistvo deklamacijske glasbe in je muzikalična plat vseskozi podrejena njenemu karakterističnemu izrazu, hkrati pa se melodija, čeravno bi mogla vsebino besed sprejeti vase, svobodno zase razvija in razgrinja v svojem lastnem elementu, tako tudi dramska poezija po eni plati uporablja one sestrskeske umetnosti le kot nekakšno čutno podlago in kot okolje, iz katerega svobodno in suvereno izstopa poetična beseda kot eminentno središče, za katerega pravzaprav gre; po drugi plati pa to, kar je sprva veljalo le kot pripomoček in spremljava, postane svoj lastni smoter in se na svojem lastnem področju izoblikuje v samostojno lepoto; deklamacija prehaja v petje, akcija v mimični ples, s svojo razkošnostjo in privlačno slikovitostjo pa si tudi sama scenerija prizadeva doseči umetniško dovršenost. Če zdaj, kot se je zlasti v novejšem času pogosto počelo, pravkar omenjeno zunanjo dramsko izvedbo postavimo nasproti poetičnosti kot taki, se za nadaljnja pretresanja tega področja pokažejo naslednji vidiki:

prvič, dramska poezija, ki se želi omejiti na samo sebe kot poezijo in se zato ne ozira na gledališko uprizoritev svojih del;

drugič, prava igralska umetnost, kolikor se omejuje na recitiranje, mimiko in akcijo, in sicer *tako*, da pri tem poetična beseda vseskozi lahko ostane to, kar je določujoče in prevladujoče;

in naposled, *tretjič*, tista izvedba [Exekution], ki uporablja vsa scenska sredstva, glasbo in ples in tem elementom dopušča, da postanejo neodvisni od poetične besede.

a. Branje in recitiranje dramskih del

Kot smo videli, pravi čutni material dramske poezije ni le človeški glas in govorjena beseda, ampak celotni človek, ki občutja, predstave in misli ne le izraža, ampak tudi, vpleten v neko konkretno dejanje, s svojim totalnim bivanjem [Dasein] učinkuje na predstave, namere [Vorsätze], početje in obnašanje drugih, pri čemer tudi sam izkusi podobne povratne učinke oziroma se jim upre.

α) V nasprotju s to opredelitvijo, ki je utemeljena v bistvu dramske poezije same, se je dandanes še posebej pri nas Nemcih ustalilo mnenje, da je organiziranje drame za uprizoritev le nebistveni dodatek, dasiravno pravzaprav vsi dramski avtorji, pa četudi se delajo ravnodušne ali kažejo prezir do gledališke izvedbe, gojijo željo in upanje, da bo njihovo delo postavljeno na oder. Tako pa tudi največje število naših novejših dram nikoli ne uzre odra, in sicer iz čisto preprostega razloga, ker so nedramatične. Seveda pa ne smemo trditi, da nek dramski produkt ne bi mogel že s svojo notranjo vrednostjo nuditi poetične zadovoljitve, toda to notranjo *dramsko* vrednost v bistvu prejme ravno zato, ker je bil obdelan tako, da je postal nadvse primeren za uprizoritev. Najboljši dokaz za to so grške tragedije, ki jih na gledališkem odru resda ni več videti, a, če si stvar pobližje pogledamo, nam deloma prinašajo popolno zadoščenje [Befriedigung] prav zategadelj, ker so bile v svojem času izdelane izključno za oder. To, kar jih je pregnalo iz sodobnega gledališča, pa ni toliko njihova dramska zgradba [Organisation], ki se od pri nas običajne zgradbe v glavnem razlikuje po tem, da uporablja zборе, temveč so za to bolj krive nacionalne predpostavke in razmerja, na katerih pogosto temelji njihova vsebina, zaradi njihove tujosti pa se z našo današnjo zavestjo v njih ne počutimo več doma. Filoktetove bolezeni npr., smrdljivih ran na njegovih nogah, njegovega ječanja in vpitja ne bi marali gledati

in poslušati, nič bolj pa našega zanimanja ne bi mogla vzbuditi Herkulova puščica, za katero v drami predvsem gre. Podobno tuje nam je barbarstvo žrtvovanja človeka v Ifigeniji v Avlidi in na Tavridi, ki nam pač lahko ugaja v operi, v tragediji pa nam mora biti ta plat, tako, kot je to storil Goethe, podana povsem drugače.

β) Ta različnost naših navad, da namreč dramska dela ali sami beremo ali jih kot živo totaliteto gledamo na odru, pa je vodila do nadaljnje stranpoti: pesniki sami so svoja dela zdaj začeli deloma namenjati le za *branje*, v prepričanju, češ da ta okoliščina nikakor ne more vplivati na naravo kompozicije. V tem pogledu sicer obstajajo posamezni vidiki, ki se tičejo zgolj zunanosti in sodijo v okvir poznavanja tako imenovanih odrskih zakonitosti, vendar njihova kršitev ne zmanjšuje poetične vrednosti dramskega dela. Sem sodi preudarek npr. o tem, kako je treba sestaviti nek prizor, da bo lahko tekoče prešel v naslednjega, ki zahteva obsežno scensko preureditev, ali da bo imel igralec dovolj časa za potrebno preoblačenje ali počitek itn. Takšno poznavanje odrskih zakonitosti in takšne veščine še niso nikakršna poetična odlika niti pomanjkljivost, več ali manj pa so odvisne od konvencionalne ureditve nekega gledališča, ki se tudi sama spreminja. Seveda pa obstajajo druge bistvene točke, zaradi katerih mora pesnik, da bi dosegel resnično dramatičnost, imeti pred očmi živo uprizoritev in svoje značaje oblikovati v njenem duhu, se pravi tako, da govorijo in delujejo v smislu dejanske in vprične akcije. V tem pogledu je gledališka izvedba dejanski preizkusni kamen. Kajti goli govori in tirade tako imenovane lepe dikcije, če jim manjka dramska resnica, pred najvišjim sodiščem zdrave ali umetniško zrele publike ne vzdržijo. Sicer lahko v posameznih epohah tudi publiko skvari tako visoko hvaljena omika, se pravi, če si vtepe v glavo napačna mnenja in kaprice poznavalcev in kritikov; če pa ima v sebi še količkaj pristnega čuta, potem je potešena le tedaj, ko se značaji izražajo in govorijo *tako*, kot to terja in prinaša s seboj živa dejanskost

tako narave kot tudi umetnosti. Pesniku, ki se je namenil pisati za osamljenega bralca, pa se, nasprotno, zlahka pripeti, da njegove figure govorijo in se obnašajo tako, kakor se, recimo, obnašamo mi ob branju pisma. Če nam kdo piše o svojih namerah in dejanjih, nas o čem prepričuje ali kako drugače pred nami odpre svoje srce, potem se od prejema pisma do našega dejanskega odgovora v nas vzbudijo raznovrstni preudarki in predstave o tem, kaj bi nanj hoteli odgovoriti ali pa tudi ne. Zakaj predstava zaobsega široko področje možnosti. V *vpričnem* dvogovoru [Rede und Gegenrede] pa velja predpostavka, da so človekova volja in njegovo srce, njegov vzgib in njegova odločitev neposredni, da čud nasploh neposredno sprejema in se odziva iz oči v oči, iz ust v usta, iz ušesa v uho, brez onih ovinkov in obsežnih preudarkov. Samo tedaj namreč dejanja in govori v sleherni situaciji živo izvirajo iz značaja kot takega, ki nima več časa, da bi se pomudil z izbiro med mnogimi raznovrstnimi možnostmi. – Po tej plati torej za pesnika in njegovo kompozicijo ni vseeno, ali ima pri snovanju pred očmi odrsko uprizoritev, ki terja takšno dramsko živost; res, po mojem mnenju pravzaprav nobene gledališke igre ne bi smeli natisniti, temveč bi moral biti rokopis, nekako tako kot pri starih, namenjen le odrskemu repertoarju, sicer pa krožiti le v najmanjši možni meri. Tedaj vsaj ne bi izšlo toliko dram, ki se bržkone ponašajo z omikanim jezikom, lepimi občutki, odličnimi refleksijami in globokimi mislimi, a jim primanjkuje ravno to, kar dramo naredi dramatično, namreč dejanje in njegova razgibana živost.

γ) Pri *branju* in *recitiranju* dramskih del pa je težko presoditi, ali so ta dela takšna, da tudi na odru ne bodo zgrešila svojega učinka. Celó Goethe, ki je v poznejših letih vendar premogel veliko gledališko izkustvo, je bil v tej točki zelo negotov, še posebej spričo neznanske zmede našega okusa, ki je dovzeten za kar najbolj heterogenejšo. Če sta značaj in smoter delujočih oseb sama zase velika in substancialna, potem je dojemanje vsekakor lažje; toda gibanje interesov, stopnjevito

napredovanje dejanja, napetost in zaplet situacij, prava mera, s katero značaji učinkujejo drug na drugega, dostojanstvo in resničnost njihovega obnašanja in govora – o vsem tem je mimo gledališke izvedbe z golim branjem težko izreči zanesljivo sodbo. Tudi recitiranje nam pri tem lahko le relativno pomaga. Kajti dramski govor terja različne individuume, ne pa le *enega* tona, bodi ta še tako umetniško niansiran in prilagojen. Poleg tega je pri recitiranju moteča okoliščina, da smo zmeraj v zadregi, ali naj govoreče osebe vsakič imenujemo ali ne, pri čemer ima prvo in drugo svoje pomanjkljivosti. Če je podajanje monotono, je sprotno imenovanje oseb za razumevanje neogibno, vendar bo hkrati vselej okrnjena izraznost patosa; če pa je podajanje bolj dramatično in živo in se v dejansko situacijo povsem vživimo, potem zlahka spet izzove novo protislovje. Vtem ko se je potešilo uho, namreč nemudoma tudi oko zahteva svoje. Če poslušamo neko dejanje, potem želimo delujoče osebe, njihove kretnje, okolje itn. tudi videti; oko zahteva popolnost, pred seboj pa nima ničesar drugega kot recitatorja, ki sedi ali mirno stoji sredi privatne družbe. Tako je recitiranje zmeraj nekaj, kar nas ne zadovolji, nekaj srednjega med nezahtevnim lastnim branjem, pri katerem realna plat popolnoma odpade in je prepuščena fantaziji, in totalno izvedbo.

b. Igralska umetnost

Poleg glasbe pa se z dejansko dramsko uprizoritvijo uveljavi še druga poustvarjalna umetnost [ausübende Kunst], *igralska umetnost*, ki se je popolnoma razvila šele v novejšem času. V njenem principu so sicer zaobsežene kretnje, akcija, deklamacija, glasba, ples in scenarija, vendar kot prevladujočo moč ohranja *govor* in njegovo poetično izraznost. Takšno razmerje je za poezijo kot poezijo edino pravilno.

Zakaj kakor hitro se mimika ali petje in ples začnejo osamosvajati in samostojno izobličiti, je poezija kot pesniška umetnost degradirana v sredstvo in izgubi svojo oblast nad temi sicer le spremljajočimi umetnostmi. V tem pogledu je mogoče razlikovati naslednja stališča.

α) Na *prvi* stopnji imamo igralsko umetnost Grkov. Govorna umetnost je tukaj po eni plati povezana s skulpturo; delujoči individuum kot objektivna podoba nastopi v totalni telesnosti. Kolikor pa statua oživi, kolikor sprejme vase vsebino poezije, jo izpoveduje in se poda v sleherni notranji vzgib strasti, hkrati pa stori, da ta vzgib postane beseda in glas, je ta predočitev bolj živa in duhovno jasnejša od sleherne statue in slike. Na tej oduševljenosti [Beseelung] pa je moč razlikovati dve plati.

αα) *Prvič*, deklamacijo kot umetniški način govora. Pri Grkih ni bila kaj prida izoblikovana; najpomembnejše jim je bilo to, da je bila razumljiva, medtem ko mi želimo v tonu, izrazu glasu in načinu recitacije spoznati celotno objektivnost duševnosti in svojskost značaja v najfinejših odtenkih in prehodih, kot tudi v ostrejših nasprotjih in kontrastih. Stari pa so deklamaciji dodali glasbeno spremljavo, deloma, da bi poudarili ritem, deloma, da bi postala izraznost besed modulacijsko bogatejša, četudi ostanejo besede še naprej prevladujoče. Dialoge so verjetno govorili oziroma jih le nežno spremljali z glasbo, zbori pa so, nasprotno, peli na lirsko-muzikaličen način. Petje je s svojo ostrejšo akcentuacijo utegnilo pripomoči, da je bil pomen besed zbarskih kitic razumljivejši, sicer res ne vem, kako je bilo Grkom mogoče razumeti Ajshilove in Sofoklove zборе. Kajti čeprav se jim s tem najbrž ni bilo treba tako pestiti kot nam, pa moram vendarle reči: dasiravno razumem nemško in marsikaj dojamem, bi mi kakšna v podobnem stilu napisana nemška lirika, ki bi jo artikulirali na gledališkem odru in pri tem v celoti peli, ne bila nikoli povsem razumljiva.

ββ) *Drugi* element so telesne kretnje in gibanje. S tem v zvezi velja prècej omeniti, da pri Grkih mimika ni igrala nobene vloge, ker so njihovi igralci nosili maske. Obrazne poteze so kazale nespremenljivo skulpturno upodobno, katere plastičnost se ni navzemala vsestransko razgibanega izraza partikularnih duševnih razpoloženj, enako kot delujoči značaji, ki so se sicer v svojem dramatičnem boju priborili do občega patosa, substance tega patosa niso poglobili do notrine moderne duševnosti niti je razvili v posebnost sodobnih dramskih značajev. Prav tako preprosta je bila odrska akcija, zaradi česar nam tudi ni nič znanega o znamenitih grških mimih. Deloma so igrali pesniki sami, kot npr. Sofokles in Aristofan, deloma so v tragedijah nastopali državljani, čeprav ta veščina sploh ni bila njihov *métier*. Je pa zato zbarsko petje spremljal ples, kar bi se nam Nemcem ob sodobnemu načinu plesa zdelo lahkomišno, medtem ko je ples pri Grkih kratkomalo sodil k čutni totaliteti njihovih gledaliških uprizoritev.

γγ) Tako torej pri starih beseda in duhovni izraz substancialnih strasti ohranita popolno poetično pravico, prav tako pa se zunanja realnost z glasbeno spremljavo in plesom kar najpopolnejše izoblikuje. Ta konkretna enotnost daje celotni predočitvi plastičnost, saj se duhovno ne ponotranji za sebe in se ne izraža v tej partikularizirani subjektivnosti, temveč se popolnoma poveže in spravi z zunanjo platjo čutne pojavnosti, ki je v enaki meri upravičena.

β) Zaradi glasbe in plesa pa trpi govor; in tako se je torej *moderna* igralska umetnost, če naj bi govorica ostala *duhovni* izraz duha, morala znati osvoboditi teh elementov. Pesniku je zategadelj tukaj preostalo le še razmerje do igralca kot takega, ki naj z deklamacijo, mimiko in kretnjami poetično delo pretvori v čutno pojavnost. Ta avtorjev odnos do vnanjega materiala pa je v primerjavi z drugimi umetnostmi docela svojevrsten. V slikarstvu in kiparstvu umetnik svoje koncepte sam izoblikuje v barvah, bronu ali marmorju, in četudi

glasbena izvedba potrebuje tuje roke in tuja grla, v njej vendarle bolj ali manj prevladujeta mehanična veščina in virtuoznost, seveda pa ni treba, da je izvajanje zato brez duše. Igralec pa v umetniško delo vstopa kot celoten individuum, s svojo postavbo, fiziognomijo, s svojim glasom itn. ter se mora z značajem, ki ga upodablja, popolnoma zlit.

αα) Zato ima pesnik pravico zahtevati, da se igralec, ne da bi pridodal kaj svojega, popolnoma vživi v zaupano mu vlogo in jo odigra tako, kakor jo je bil koncipiral in poetično izoblikoval. Igralec mora biti tako rekoč inštrument, na katerega avtor igra, goba, ki vpija vse barve in jih nespremenjene poustvari. Pri starih je bilo to lažje, saj se je deklamacija, kot rečeno, v glavnem omejila na razločnost, ritem in podobno pa je dajala glasba, medtem ko so maske zakrivale obrazne poteze in tako tudi za igro [Aktion] ni ostalo veliko možnosti. Zato se je igralec brez težav lahko napravil za podajanje nekega občega tragičnega patosa, in tudi, ko naj bi bili v komediji predočeni portreti živih oseb, kot npr. Sokrata, Nikija, Kleona in drugih, so maske le deloma zadeto upodabljale te individualne poteze, deloma pa določnejša individualizacija sploh ni bila potrebna, saj je Aristofan takšne značaje pač uporabljal le za to, da bi z njimi reprezentiral splošne tendence časa.

ββ) V moderni gledališki igri pa je stvar drugačna. Tukaj namreč maske in glasbena spremljava odpadejo, na njihovo mesto pa stopi mimika, raznovrstne kretnje in bogato niansirana deklamacija. Kajti po eni strani morajo biti strasti, celo kadar pesnik opisuje njihove obče, bolj vrstne karakteristike, vendarle izražene kot subjektivno žive in notranje, po drugi strani pa so v moderni igri značaji večinoma deležni neke zdaleč širše individualnosti [Besonderheit] in njen samosvoj izraz mora biti prav tako prikazan v vsej svoji živi dejanskosti. Zlasti Shakespearovi liki so v sebi dognani, zaključeni, scela ljudje, in tako torej tudi od igralca zahtevamo, da nam jih mora

ponazoriti v prav takšni polni totaliteti. Ton glasu, način recitiranja, gestikulacija, fiziognomija, nasploh celotna notranja in zunanja pojavnost zategadelj zahteva neko določeni vlogi primerno svojskost. S tem poleg govora tudi vsestransko niansirana gestikulacija dobi povsem drug pomen; še več, pesnik prepusti igralčevim kretnjam marsikaj, kar bi bili stari izrazili z besedami. Ob koncu *Wallensteina** na primer. Stari Octavio je bistveno pripomogel k propadu Wallensteina; po zaroti, ki jo je napeljal Buttler, ga najde zahrbtno umorjenega. V istem trenutku, ko tudi grofica Terzky naznani, da je zaužila strup, prispe cesarjev dopis; Gordon zapis prebere in pismo z očitajočim pogledom preda Octaviu, rekoč: »Za kneza Piccolomini.« Octavio se zgrozi in boleče zazre v nebo. Kar Octavio občuti pri tej nagradi za uslugo, za katere krvavi konec mora sam nositi večji del krivde, tukaj ni izraženo z besedami, marveč je izraz popolnoma prepuščen akterjevi mimiki. – Pri teh zahtevah moderne dramske igralske umetnosti pa lahko poezija glede na materijo, ki jo upodablja, pogosto pride v neko zagato, ki je stari niso poznali. Igralec ima namreč kot živ človek, kar zadeva njegov glas, lik, fiziognomično izraznost, kakor sleherni individuum svoje prirojene lastnosti, ki jih je deloma primoran prilagoditi izrazu nekega občega patosa in dramski vrsti ustrezajoči karakteristiki, deloma pa polnejšim likom neke poezije, ki svoje junake bolj bogato individualizira.

γ) Danes se igralce šteje za umetnike in se jim izkazuje vso čast, ki pripada umetniškemu poklicu; biti igralec po našem današnjem prepričanju ni niti moralni niti družbeni madež. In sicer po pravici; zakaj ta umetnost zahteva obilo talenta, razuma, vztrajnosti, marljivosti, vaje, znanja, da, na samem svojem vrhuncu celo bogato nadarjeni genij. Kajti igralec mora ne samo globoko prodreti v duha pesnika in vloge ter svojo lastno individualnost v notrini in vnanjosti temu

* Friedrich Schiller, *Wallenstein*, Ein dramatisches Gedicht, 1800.

duhu popolnoma prilagoditi, ampak mora tudi s svojo lastno produktivnostjo dramsko delo v mnogih točkah dopolniti, zapolniti vrzeli, najti prehode in nam nasploh s svojo igro pesnika približati, in sicer tako, da v živo vpričnost vidno izpostavi vse pesnikove skrite namere in njegove globlje skrite mojstrske poteze ter jih naredi dojemljive.

c. Od poezije bolj ali manj neodvisna gledališka umetnost

Tretje stališče, naposled, praktična umetnost [ausübende Kunst] doseže s tem, da se osvobodi doslejšnje prevlade poezije in tisto, kar je bilo dozdaj bolj ali manj zgolj spremljava in sredstvo, napravi za samostojen smoter ter dovoli, da se samostojno izoblikuje. K tej emancipaciji so v dramskem razvoju usmerjeni tako glasba in ples kot tudi igralčeva umetnost kot taka.

α) Kar se, najpoprej, igralca tiče, obstajata za njegovo umetnost nasploh dva sistema. Prvi sistem, po katerem naj bi bil igralec le bolj duhovni in telesno živi organ pesnika, smo nakazali malo prej. Še posebej zvesti temu sistemu so se v svojih tragedijah in *haute comédie* pokazali Francozi, ki veliko dajo na igralske stroke in šole in so v svojem teatraličnem podajanju nasploh bolj tipični. Povsem nasprotno stališče igralske umetnosti pa najdemo v sistemu, po katerem postane vse, kar je pesnik podal, bolj le nek akcesorij in okvir za naturel, spretnost in umetelnost akterja. Kaj pogosto lahko slišimo željo igralcev, češ pesniki bi morali pisati zanje. Pesništvo je tedaj za igralca le priložnost, da pokaže in kar najbolj blesteče razgrne svojo dušo in svojo umetelnost, ta vrhunec njegove subjektivnosti. Takšna je bila že pri Italijanih Commedia dell'arte, v kateri so bili sicer značaji, kot so *arlecchino*, *dottore* itn., vnaprej določeni, prav

tako pa so bile vnaprej zakoličene situacije in sosledje scen, vsa nadaljnja izvedba pa je bila skoraj v celoti prepuščena igralcem. Pri nas Nemcih deloma Ifflandove* in Kotzebujeve** igre in nasploh veliko število produktov, ki so – če motrimo njihovo poetično plat – sami zase nepomembni, celo povsem slabi, nudi takšno priložnost za svobodno produktivnost igralca, ki mora iz teh pretežno skiciranih skrupal šele naknadno upodobiti in oblikovati nekaj, kar prav zaradi njegovega živega in samostojnega dosežka pritegne poseben interes, ki je vezan ravno nanj in na nobenega drugega umetnika. Sem naposled sodi tudi zlasti pri nas zelo priljubljena naravnost, ki so jo včasih prignali tako daleč, da je brundanje in mrmranje besed, ki jih nihče ni prav razumel, veljalo za odlično igro. Prav nasprotno pa je Goethe Voltairovega *Tancreda* in *Mahometa* za weimarski oder prevedel zato, da bi svojim igralcem izbil iz glave prostaško naravnost in jih navadil na višji ton. Zakaj Francozi nasploh imajo, celo sredi živahne burke, zmeraj pred očmi občinstvo in mu nikdar ne obrnejo hrbta. Prav gotovo je zgolj z naravnostjo in njeno živo rutino prav tako malo opravljenega kot z golo razumnostjo in spretno podano okarakterizacijo; če se hoče igralec na tem področju resnično umetniško uveljaviti, potem se mora povzpeti do podobne genialne virtuoznosti, kot sem jo opisal že prej, ko sem obravnaval glasbeno izvajanje.***

β) *Drugo* področje, ki ga lahko prištevamo k temu krogu, je moderna *opera*, in sicer glede na njeno določeno smer, v katero je vedno bolj naravnana. Čeprav je namreč v operi že nasploh najvažnejša glasba, ki svojo vsebino sicer prejme od poezije in govora, a ju obravnava in izvaja v skladu s svojimi smotri, pa je opera v zadnjem času zlasti pri nas postala bolj stvar luksuza, saj so njeni zunanji

* August Wilhelm Iffland, 1759–1814, nemški dramatik.

** August von Kotzebue, 1761–1819 (umorjen), nemški komediograf.

*** *Vorlesungen über die Ästhetik III*; str. 218–222.

dodatki, razkošje dekoracij, pompoznost oblačil, mnoštvo zborov in njihova razporeditev v veliki meri postali nekaj samostojnega. Kar se tiče rimske tragedije, je o podobnem razkošju, ki se ga v zadnjem času kaj pogosto graja, tožil že Cicero. Žaloigra, katere substanca mora vedno biti poezija, kajpada ni pravo mesto za takšno preobilje čutne vnanje plati, dasiravno je tudi Schiller v svoji *Devici** zašel na to stranpot. Nasprotno pa je lahko v operi pri vsej čutni razkošnosti petja in zveneči, opojni ubranosti glasov in glasbil ta samostojno izstopajoča draž zunanjega dekorja in izvedbe bržkone dovoljena. Kajti, če so že dekoracije razkošne, tedaj kostumi, da se z njimi ne bi bili, ne smejo biti nič manj razkošni, s tem pa mora biti potem v skladu tudi vse ostalo. Takšnemu čutnemu pompu, ki je seveda zmeraj znamenje, da je prava umetnost že začela propadati, tedaj najbolj ustreza posebno tista vsebina, ki je iztrgana iz razumnega konteksta, to, kar je čudežno, fantastično, pravljico, o čemer nam je Mozart v svoji *Čarobni piščali* dal ubran in umetniško najbolj dovršen zgled. Če pa so vse scenografske in kostumografske veščine, instrumentacija itn. v celoti izkoriščene, potem je najbolje, da prave dramske vsebine ne jemljemo popolnoma zares in se pri tem počutimo, kot bi brali pravljico iz Tisoč in ene noči.

γ) Podobno kot operi, tudi sodobnemu *baletu* ustreza predvsem to, kar je pravljico in čudežno. Tudi tukaj je po eni plati poleg slikovite lepote grupacij in tabloja postala najvažnejša predvsem raznolika razkošnost in draž dekoracij, kostumov in osvetljave, tako da se znajdemo vsaj v območju, v katerem pustimo daleč za seboj prozo razuma in nujno ter stisko vsakdanjosti. Po drugi strani pa poznavalci uživajo v kar najbolj dovršenih bravurah in spretnostih nog, ki v sodobnem plesu igrajo glavno vlogo. Če pa naj skozi to golo izurjenost, ki je

* Friedrich Schiller, *Die Jungfrau von Orleans*, Eine romantische Tragödie, 1801.

dandanes zašla v ekstremno nesmiselnost in duhovno revščino, še preseva duhovni izraz, potem je, poleg popolnega obvladanja vseh tehničnih težav potrebna še določena mera duševne ubranosti gibanja, nekakšna svobodnost in gracija, ki pa sta skrajno redki. K plesu, ki tukaj zavzema mesto zbora in solo vložkov v operi, pa se kot drugi element in tisti pravi izraz dejanja pridruži še pantomima; toda, bolj ko je tehnična umetelnost modernega plesa naraščala, bolj je vrednost pantomime začela upadati in usihati, tako da današnjemu baletu čedalje bolj grozi, da bo iz njega izginilo prav to, kar bi ga edino moglo povzdigniti v svobodno območje umetnosti.

3. Vrste dramske poezije in njeni glavni zgodovinski momenti

Če se na kratko ozremo na pot, ki smo ji sledili pri našem dosedanjem obravnavanju, potem vidimo, da smo *najprej* dognali *princip* dramske poezije glede na njena obča in posebna določila kot tudi glede na njeno razmerje do publike; *drugič* smo videli, da drama, uprizarjajoč sklenjeno dejanje, ki se razvija vpricho nas, bistveno potrebuje popolni čutni prikaz, ki ga v skladu s pravili umetnosti doseže šele z dejansko gledališko izvedbo. Da pa bi dejanje lahko prešlo v to zunanjo realnost, je nujno, da je glede na poetično koncepcijo in izvedbo samo na sebi popolnoma določeno in dodelano. To je mogoče doseči samo tako, da se dramska poezija, *tretjič*, razdeli na posebne vrste, ki svoj delno nasprotni, delno pa to nasprotje posredujoči tip privzamejo iz razlike, v kateri se pojavijo tako smoter kot značaji, pa tudi boj in rezultat celotnega dejanja. Glavni strani, ki izhajata iz te razlike in se raznoliko zgodovinsko razvijata, sta tragično in komično kakor tudi izravnava obeh načinov dojemanja, ki šele v dramski poeziji dobita tako bistven pomen, da sta lahko temelj razdelitve na različne vrste.

Če se sedaj posvetimo pobilžjemu pretresanju teh točk, moramo, *prvič*, izluščiti obči princip tragedije, komedije in tako imenovane drame;

drugič, orisati značaj antične in moderne dramske poezije in njuno nasprotje, po katerem se omenjene vrste v svojem dejanskem razvoju medsebojno razlikujejo in

tretjič, moramo naposled razmotriti konkretne oblike, ki sta jih znotraj tega nasprotja zmožni privzemati posebno tragedija in komedija.

a. Princip tragedije, komedije in drame

Bistveni temelj razdelitve epske poezije na vrste je v razlikovanju, ali je v sebi substancialno, ki je upodobljeno na epski način, izraženo v svoji občosti ali pa se o njem poroča v obliki objektivnih značajev, dejanj in dogodkov. Nasprotno se lirika členi po različnih stopnjah in načinih izražanja, na katere je vsebina kot notranji izraz subjektivnosti z njo rahleje ali tesneje sprepletana. Dramska poezija, naposled, katere središče tvorijo kolizije smotrov in značajev kot tudi nujna razrešitev takšnega boja, lahko izvede princip delitve na različne vrste samo iz razmerja, v katerem so *individuumi* do svojega *smotra* in njegove vsebine. Določenost tega razmerja namreč tudi odloča o posebnem načinu dramskega razpora in izida ter tako poda bistveni tip celotnega poteka v njegovi živi umetniški upodobitvi. Kot glavni točki, ki jih je v tem oziru potrebno premotriti, je na splošno treba izpostaviti tista momenta, katerih posredovanje tvori bistvo slehernega resničnega dejanja; po eni plati tisto, kar je po *substanci* vrlo, veliko, kar je temelj svetne dejanske božanskosti kot pristne in na sebi ter za sebe večne vsebine individualnega karakterja in smotra; po drugi plati *subjektivnost* kot tako, v njenem neoviranem samodoločanju in svobodi. Na sebi in za sebe resnično se sicer v dramski poeziji, pa bodi delovanje prikazano v kakršnikoli formi že, izkaže kot tisto dejansko odločujoče [Durchgreifende]; določen način, na katerega je ta učinkujočnost [Wirksamkeit] ponazorjena, pa prejme različno, celo nasprotno obliko, pač odvisno od tega, ali se je kot določujoča forma v individuumih, dejanjih in konflikatih ohranila

substancialna plat ali, nasprotno, stran subjektivne samovolje, nespameti in sprevrnjenosti.

V tej zvezi moramo obravnavati principe naslednjih vrst:

prvič, tragedije glede na njen substancialni izvorni tip;

drugič, komedije, v kateri je subjektivnost kot taka gospodarica vseh razmerij in smotrov v hotenju in delovanju kot tudi v vnanji naključnosti;

tretjič, drame, igre v ožjem pomenu besede, kot srednje stopnje med prvima dvema vrstama.

α) Najprej bom na tem mestu samo na kratko omenil najsplošnejša temeljna določila *tragedije*, saj je njihove konkretnije posebnosti mogoče prikazati šele na podlagi različnih zgodovinskih razvojnih stopenj.

αα) Resnično vsebino *smotrov* tragičnega delovanja, ki jih privzemajo tragični individuumi, predstavlja krog substancialnih, samih zase upravičenih moči človeškega hotenja: družinska ljubezen soproga, staršev, otrok, bratov in sester; dalje, življenje države, državljanski patriotizem, vladarjeva volja; potem, cerkveno življenje, vendar ne kot pobožnost, ki se odreka delovanju, ali kot pobožno razsojanje človeškega srca o dobrem in o zlem v delovanju, temveč, nasprotno, kot dejavno poseganje v dejanske interese in razmere ter njihovo vzpodbujanje. Podobne vrline pa imajo tudi pristno tragični *karakterji*. So vseskozi to, kar morejo in morajo biti po svojem pojmu: niso epska, vsestransko razgrnjena totaliteta, ampak so, čeravno sami v sebi živi in individualni, pa vendar le *ena* moč tega določenega karakterja, s katero se je le-ta, glede na svojo individualnost, neločljivo združil z neko posebno platjo one klene življenjske vsebine in se hoče zanjo izpostaviti. Na tej višini, na kateri izginejo gole naključnosti neposredne individualnosti, so tragični junaki dramske umetnosti,

bodisi kot živi reprezentanti substancialnih sfer življenja ali kot že sicer v sebi svobodno utemeljeni veliki in trdni individuumi, tako rekoč povzdignjeni v skulpture. In tako statue in podobe bogov, ki so same po sebi abstraktne, tudi po tej plati boljše pojasnjujejo visoke tragične karakterje Grkov kot vse druge razlage in pripombe.

Na splošno lahko zatorej rečemo, da je prava tematika izvorne tragedije tisto božansko; toda ne božansko, ki je vsebina religiozne zavesti kot take, temveč božansko, ki stopa v svet in individualno delovanje, pa vendar v tej dejanskosti ne izgubi svoje substancialne narave niti se ne zaobrne v svoje nasprotje. Duhovna substanca hotenja in dovrševanja, ki ima takšno formo, je *nравnost*. Kajti *nравnost*, če jo pojmuje v njeni neposredni uravnovešenosti in ne samo s stališča subjektivne refleksije kot formalno moralično [Moralische], je božansko v svoji *svetni* realnosti, je tisto substancialno, katerega tako posebne kot bistvene plati so vsebine, ki so gibalno resničnega človeškega delovanja in v delovanju samem eksplicirajo to svoje bistvo ter ga udejanjijo.

ββ) Zaradi principa uposebitve [Besonderung], ki mu je podrejeno vse, kar se poganja v realno objektivnost, pa se tako *nравne* moči kot tudi delujoči značaji *razlikujejo* glede na svojo vsebino in svojo individualno pojavnost. Če pa so te posebne sile [Gewalten], kot to zahteva dramska poezija, poklicane v pojavljajočo se dejavnost in če se udejanjijo kot določen smoter nekega človeškega patosa, ki preide v delovanje, potem je njihovo soglasje odpravljen in vsaka zase vzajemno nastopijo *druga proti drugi*. Individualno delovanje potemtakem hoče v določenih okoliščinah uveljaviti nek smoter ali značaj, ki ob teh predpostavkah, ker se v svoji za sebe dovršeni določenosti enostransko izolira, nujno zoper sebe razdraži nasprotni patos ter tako izzove neizogibne konflikte. Izvorno tragično je torej v tem, da sta znotraj takšne kolizije obe strani nasprotja vsaka zase *upravičeni*, medtem ko sta po drugi plati resnično pozitivno vsebino

svojega smotra in karakterja pač zmožni uveljaviti le kot negacijo in *kršitev* druge, enako upravičene moči, ter zato v svoji nrvnosti in zaradi nje prav tako zaideta v *krivdo*.

Splošnega razloga, zakaj so ti konflikti nujni, sem se pravkar že dotaknil. Nravna substanca kot konkretna enotnost je totaliteta *različnih* razmerij in moči, ki pa le nedejavno, kot blaženi bogovi, v nemotenem uživanju življenja izvršujejo delo duha. Po drugi strani pa je v pojmu te totalitete prav tako vsebovana nujnost, da, iz sprva še abstraktne idealitete, preide v realno dejanskost in svetno pojavnost. Tedaj je torej v naravi tega elementa, da se mora sama razlikovanost [Unterschiedenheit], ki jo v določenih okoliščinah privzemajo individualni značaji, zaobrtni v nasprotovanje in kolizijo. Šele tako gre resnično zares s temi bogovi, ki le na Olimpu, v fantazijskih nebesih in religiozni predstavi ždijo v mirnem spokoju in enotnosti, ko pa sedaj dejansko zaživijo kot določen patos neke človeške individualnosti, pa, ne glede na vso upravičenost, zaradi svoje določene posebnosti in njenega nasprotstva do drugih vodijo v *krivdo* in *krivico*.

γγ) S tem pa je postavljeno neposredovano protislovje, ki sicer stopi v realnost, vendar se v njej ne more obdržati kot substancialno in resnično dejansko, ampak je njegova edina pravica samo v tem, da se kot protislovje *odpravi*. Tako upravičena kot tragični smoter in značaj in tako nujna kot tragična kolizija je zatorej, *tretjič*, tudi tragična razrešitev tega razpora. S tragično razrešitvijo se namreč večna pravičnost uresničuje v smotrih in individuumih in sicer tako, da s propadom individualnosti, ki moti njen mir, vzpostavi npravno substanco in enotnost. Kajti dasiravno se karakterji odločajo za to, kar je samo v sebi veljavno [Gültige], lahko to na tragični način vendarle izvršijo samo z nasprotujočo enostranostjo, ki ranjuje. Tisto resnično substancialno, ki se mora udejanjiti, pa ni boj posebnosti, pa bodi bistveni razlog tega boja še tako zasidran v pojmu svetne realnosti in človeškega delovanja, ampak sprava, v kateri se določeni

smotri in individuumi brez kršitve in nasprotja docela soglasno udejevstvujejo. V tragičnem izidu je potemtakem odpravljena le *enostranska* posebnost, ki se tej harmoniji ni zmogla podrediti in je sedaj v tragiki svojega delovanja, če se sebi in temu, kar je nameravala, ne more odreči, v vsej svoji totaliteti prepuščena propadu ali se vsaj čuti primorano, da se, če to zmore, odpove izpeljavi svojega smotra. V tem oziru je po Aristotelu, kot je znano, resnični učinek tragedije v tem, da naj vzbuja *strah* in *sočutje* ter ju očiščuje.* Aristotel pa s to trditvijo ni meril na golo občutje ujemanja ali neujemanja z mojo subjektivnostjo, na to, kar mi je prijetno ali neprijetno, privlačno ali odbijajoče, skratka na to najpovršnejše vseh določil, ki so ga šele v novejšem času skušali narediti za princip odobravanja in neodobravanja. Kajti umetniško delo se mora osredotočiti zgolj na predočitev tega, kar se ujema z umom in resnico duha, da pa bi ta princip raziskali v tej smeri, je nujno, da svojo pozornost usmerimo na povsem druge vidike. Zato tudi pri tem Aristotelovem izreku ne smemo upoštevati le golega občutja strahu in sočutja, temveč princip *vsebine*, ki nas mora s svojo ustrezno umetniško pojavnostjo očistiti teh občutkov. Človeka je lahko po eni strani strah moči vnanjosti in končnosti, po drugi strani pa oblasti na-sebi-in-za-sebe-bivajočega [Anundfürsich-seienden]. To, česar se mora človek resnično bati, pa ni vnanje nasilje in zatiranje, temveč se mora bati npravne moči, ki je določilo njegovega lastnega svobodnega uma in je hkrati tisto večno in nedotakljivo [Unverletzliche], ki ga, če se mu postavi zoper, izzove proti samemu sebi. Kakor strah, ima tudi sočutje [Mitleiden] dvoje predmetov. Prvi zadeva običajno ginjenost, se pravi, simpatijo z nesrečo in trpljenjem drugih, kar je občuteno kot nekaj končnega in negativnega. S takšnim obžalovanjem so takoj pri roki zlasti malomeščanke. Plemenit in

* 1449 b »Tragedija je umetnina, ki posnema resnobno in zaokroženo dejanje primerne obsega v olepšani besedi (in sicer v posameznih delih z različnimi okrasi) v obliki dramske dejavnosti in ne v pripovedi, in ki z zbujanjem sočutja in strahu doseže očiščenje takšnih občutij.« Aristoteles, *Poetika*, str. 69.

velik človek pa noče takšnega pomilovanja in obžalovanja. Zakaj kolikor je poudarjena le nična plat, tisto negativno nesreče, je s tem izraženo nekakšno podcenjevanje nesrečnika. Resnično sočutje pa je simpatija s hkratnim npravnim opravičenjem trpečega, z afirmativnim in substancialnim, ki mora biti navzoče v njem. Takšnega sočutja lumpi in podleži v nas ne morejo vzbuditi. Če naj torej tragični karakter, potem ko nas je navdal s strahom pred kršeno npravnostjo, s svojo nesrečo v nas vzbudi tragično simpatijo, potem mora biti v samem sebi bogat in vrl. Kajti samo resnična vsebina lahko prodre v plemenito človeško srce in ga pretrese v njegovih globinah. Zato torej interesa za tragični izid tudi ne smemo zamenjevati s preprostim zadoščanjem [Befriedigung], ki ga utegne v nas vzbuditi sočustvovanje z neko žalostno zgodbo, z neko nesrečo kot nesrečo. Takšni žalostni dogodki lahko človeka zadenejo mimo njegove volje [Dazutun] in krivde, zgolj zaradi sprepleta zunanjih naključnosti in relativnih okoliščin, zaradi bolezni, izgube premoženja, smrti itn., in edinole, kar bi se pravzaprav ob tem moralo vzbuditi v nas, je vnema, da prihitimo in pomagamo. Če to ni mogoče, so pač slike žalosti in gorja le srce parajoče. V nasprotju s tem je resnično tragično trpljenje delujočim junakom naloženo zgolj kot posledica njihovega lastnega, prav tako upravičenega kot tudi spričo kolizije krivičnega dejanja, za katerega tudi morajo zastaviti svoje celotno sebstvo.

Zato je od golega strahu in tragične simpatije pomembnejši občutek *sprave*, ki nam ga tragedija nudi s prikazom večne pravičnosti, ki s svojo absolutno oblastjo posega v relativno upravičenost enostranskih smotrov in strasti, ker ne more trpeti, da bi se konflikt in protislovje npravnih moči, ki so po svojem pojmu enotne, v resnični dejanskosti zmagovito uveljavila in ustalila.

Ker pa, v skladu s tem principom, tragično temelji predvsem na prikazu tovrstnega konflikta in njegove rešitve, je torej hkrati edino dramska poezija, po svojem celokupnem načinu predstavitve, zmožna tragično, v vsem njegovem obsegu in poteku, narediti za princip

umetniškega dela in ta princip popolnoma izoblikovati. Iz tega razloga sem tudi šele zdaj izkoristil priložnost, da spregovorim o tragični koncepciji, čeprav sicer raznovrstno učinkuje tudi v drugih umetnostih, dasiravno v manjši meri.

β) Če torej v tragediji na spravni način zmaguje večno substancialno, s tem ko bojujoči se individualnosti odreka le napačno enostranost, pozitivnost hotenja v njegovem ne več razpornem, afirmativnem posredovanju pa predočuje kot to, kar se mora ohraniti [Erhaltende], tedaj je v *komediji*, obratno, *subjektivnost* tista, ki v svoji neskončni gotovosti ohranja premoč. Zakaj kot osnovo pri ločevanju dramske poezije na različne vrste lahko drugega proti drugemu postavimo le ta dva temeljna momenta dejanja. V tragediji individuumi propadejo zaradi enostranosti svojega klenega hotenja in značaja ali pa morajo resignirano sprejeti to, čemur so se sami na substancialen način postavili zoper; v komediji pa v smehu individuumov, ki preko sebe in v sebi vse razrešijo, uzremo zmago njihove v sebi vendarle gotove subjektivnosti.

αα) Obča tla komedije so potemtakem svet, v katerem je človek kot subjekt popolnoma zagospodaril vsemu tistemu, kar je sicer zanj bistvena vsebina njegove vednosti in njegovega delovanja [Vollbringens]; svet, katerega smotri zaradi svoje lastne nebitvenosti [Wesenlosigkeit] propadejo. Demokratičnemu ljudstvu npr., s sebičnimi državljani, ki so prepirljivi, lahkomiselni, napihnjeni, brez vere in spoznanja, čvekavi, bahaški in domišljavi, takšnemu ljudstvu ni pomoči; zaradi svoje neumnosti propade. Vendar še ni vsako brezsubstancialno delovanje že zavoljo svoje ničnosti komično. V tem oziru se *smešno* pogosto zamenjuje s pravim *komičnim*. Smešen lahko postane vsak kontrast med bistvom [Wesentlichen] in njegovim pojavom, med smotrom in sredstvom, se pravi, vsako protislovje, s katerim pojav odpravi samega sebe in smoter v svoji realizaciji

samega sebe prikrajša za svoj cilj. Za komično pa moramo postaviti neko še globljo zahtevo. Pregrehe ljudi npr. niso prav nič komične. Zelo suhoparen dokaz o tem nam daje satira, kolikor v čim bolj kričečih barvah slika protislovje dejanskega sveta nasproti temu, kar naj bi bil krepostni človek. Tudi ni treba, da so neumnosti, nesmisel, norčije same po sebi komične, čeprav se jim ljudje smejimo. Nasploh ni mogoče najti nič bolj nasprotujočega kot reči, ki se jim ljudje smejejo. Najbolj plehko in najneokusnejše jih lahko pripravi do smeha in pogosto se enako zavzeto smejejo najvažnejšemu in najglobljemu, če se v njem le kaže katerakoli docela nepomembna plat, ki je v protislovju z njihovim nazorom in vsakodnevnim izkustvom. Smeh je tedaj le izraz samozadovoljne pameti, znak, češ tudi oni so tako modri, da prepoznajo takšen kontrast in se zavedajo, da so vzvišeni nad njim. Prav tako obstaja smeh norčevanja, poroga, obupa itn. H komičnemu pa nasploh sodita neskončna dobrovoljnost in zaupanje, to, da si vseskozi vzvišen nad svojim lastnim protislovjem, ne pa v njem nesrečen in zagrenjen, sem sodita blaženost in prijetnost subjektivnosti, ki, sama sebe gotova, lahko prenese razkroj svojih smotrov in realizacij. Togi razum je tega najmanj sposoben ravno tam, kjer se s svojim obnašanjem pred drugimi najbolj osmeši.

ββ) Kar se поближе tiče narave vsebine, ki je lahko predmet komičnega dejanja, o tem se želim tukaj na splošno dotakniti le naslednjih točk.

Prvič so po eni strani smotri in karakterji na sebi in za sebe brez substance in nasprotujoči si [widersprechend] ter zato nesposobni, da se uveljavijo. Skopost npr., tako z ozirom na to, kar je njen smoter, kot tudi zaradi malenkostnih sredstev, ki se jih poslužuje, se že v osnovi kaže kot sama v sebi nična. Zakaj skopost vzame mrtvo abstrakcijo bogastva, denar kot tak, za poslednjo realnost, pri kateri se zaustavi in želi doseči konkretno zadovoljitev tega golega užitka s tem, da se odreče vsem drugim, medtem ko vendar zavoljo nemoči

svojega smotra in njegovih sredstev zoper zvijačnost, prevaro itn. ne more priti do cilja. Če pa individuum svojo subjektivnost z vso resnostjo spoji s táko, v sebi sami napačno vsebino, kakor da je celotna vsebina njegove eksistence, takó da je, če se mu le-ta izmakne pod nogami, bolj ko se je je oklepal, v sebi toliko bolj nesrečen, potem takšnemu prikazovanju manjka tisto pravo jedro komičnosti, kot povsod tam, kjer še imajo svoje mesto po eni strani nezdravi odnosi, po drugi pa goli posmeh in škodoželjnost. Bolj komično je zatorej, če naj bi bili na sebi nepomembni in nični smotri sicer izpeljani z videzom velike resnobe in obširnimi pripravami, subjektu pa, če svojo namero zgreši, prav zato, ker je hotel nekaj v sebi malenkostnega, dejansko nič ne propade, tako da se lahko s svobodno vedrino dvigne iz tega poraza.

Obrnjeno razmerje, *drugič*, se vzpostavi takrat, kadar se individuumi našopirijo v *substancialne* smotre in karakterje, za katerih izpolnitev pa so kot individuumi kar najmanj prikladen instrument. V tem primeru je substancialno postalo zgolj umislek in samemu sebi ali za druge le videz, ki si sicer nadeva uglednost in vrednost samega bistvenega, vendar pa ravno s tem smoter in individuum, dejanje in karakter zaplete v protislovje, zaradi katerega se dosega umišljenega smotra in karakterja sama izniči. Takšne so npr. Aristofanove *Ekleziakuze*^{*}, saj ženske, ki hočejo preudariti in utemeljiti novo državno ureditev, ohranijo vso žensko muhavost in strast.

Poleg teh dveh elementov vsebine komičnega dejanja obstaja še *tretji* element, namreč uporaba zunanjih naključnosti, iz katerih izhajajo mnogotere in nenavadne zapletene situacije, v katerih so smotri in njihovo izvajanje, notranji karakter in njegove zunanje razmere postavljeni v komične kontraste, ki potem tudi pripeljejo do komičnega razpleta.

* *Zborovalke (Ženske v ljudski skupščini).*

γγ) Ker pa komično nasploh že spočetka temelji na nasprotujočih si kontrastih tako smotrov samih v sebi kot tudi njihove vsebine glede na naključnosti subjektivnosti in zunanjih okoliščin, komično dejanje, celo nujneje kot tragično, potrebuje *razrešitev*. Protislovje med na sebi in za sebe resničnim in njegovo individualno realnostjo je namreč v komičnem dejanju še bolj izrazito.

Kar pa se v tej rešitvi uniči, ne more biti niti tisto *substancialno* niti *subjektivnost* kot taka.

Zakaj kot pravi umetnosti je tudi komediji naloženo, da na sebi in za sebe umnega ne predočuje morda kot tisto, kar je v samem sebi sprevrnjeno in propade, temveč nasprotno, kot tisto, kar bedaštvu in neumnosti, napačnim nasprotjem in protislovjem tudi v dejanskosti ne samo, da ne dopušča zmage, ampak navsezadnje niti ne dovoli, da bi se ohranilo. Iz tega, kar je resnično pravno v življenju atenskega ljudstva, iz pristne filozofije, resnične vere v bogove, prave umetnosti se npr. Aristofan ne norčuje; izrodki demokracije, iz katere so stara vera in stare nravi izginile, sofistovščina, jokavost in pomilujočnost tragedije, površna klepetavost, prepirljivost itn., ta čista nasprotja prave dejanskosti države, religije in umetnosti so tisto, kar nam Aristofan v njihovi samo sebe uničujoči norosti postavi na ogled. Šele v našem času pa je Kotzebujemu moglo uspjeti, da je nizkotnost proglasil za moralno odličnost in olepševal ter vzdrževal to, kar sme obstajati le zato, da bi bilo uničeno.

Prav tako pa v komediji ne sme propasti subjektivnost kot taka. Čeprav namreč v njej izstopa le navidezno in umišljeno substancialno ali tisto, kar je po sebi zgrešeno in malenkostno, pa se vendarle ohrani višji princip v sebi trdne subjektivnosti, ki je v svoji svobodi vzvišena nad propadom te celotne končnosti in v sebi sami zavarovana in blažena. Komična subjektivnost je postala gospodarica nad tem, kar se pojavi v dejanskosti. Prava realna vpričnost substancialnega je iz nje izginila; če pa se na sebi nebstveno po samem sebi znebi svoje navidezne eksistence, potem subjekt zagospodari tudi nad to razpustitvijo [Auflösung] in ostane v sebi neomajan in dobrovoljen.

γ) Na sredi med tragedijo in komedijo pa stoji *tretja* glavna vrsta dramske poezije, ki sicer nima tako temeljnega pomena, čeprav v njej razlika med tragičnim in komičnim teži k posredovanju ali pa se v njej vsaj obe strani, ne da bi se izolirali kot druga drugi popolnoma nasprotni, združita in tvorita konkretno celoto.

αα) Pri starih spada sem npr. satirska igra, v kateri je osrednje dejanje sólo, čeprav ni tragično, vendarle resnobnejše, zbor satirov pa je, nasprotno, komično obravnavan. Tudi tragikomedijo lahko prištejemo v ta razred; o tem nam daje zgled Plavt v svojem *Amfitrionu* in to že v prologu vnaprej naznani po Merkurju, ki gledalcem kliče:

Quid contraxistis frontem? quia Tragoediam

Dixi futuram hanc? Deus sum: conmutavero

Eamdem hanc, si voltis: faciam, ex Tragoedia

Comoedia ut sit: omnibus iisdem versibus ...

Faciam ut conmistis sit Tragicocomoedia.¹

In kot razlog te mešanice navede okoliščino, da po eni strani kot delujoče osebe nastopajo bogovi in kralji, po drugi pa komična figura sužnja Sozija. Še bolj sta tragično in komično vsevprek sprepletana v moderni dramski poeziji, saj tukaj princip subjektivnosti, ki postane v komediji zase svoboden, že spočetka prevladuje tudi v tragediji, substancialnost vsebine nraavnih moči pa je odrinjena.

ββ) Globlje posredovanje tragičnega in komičnega pojmovanja v neko novo celoto pa ni v tem, da ti nasprotji postavimo drugo zraven drugega ali da ju invertiramo [Umschlagen], temveč je v izravnavi,

1. Kaj grbančite čela? Mar zato, ker sem rekel, da bo to tragedija? Bog sem: če želite, bom to spremenil in iz tragedije z vsemi istimi stihii naredil komedijo. /.../ Stori! bom, da bo pomešana tragikomedija.

v kateri obe strani druga drugo otopita. Subjektivnost, namesto da bi delovala v komični sprevrnjenosti, se napolni z resnobo bolj uravnoteženih razmerij in bolj obstojnih karakterjev, medtem ko se tragična odločnost hotenja in globina kolizij tolikanj omehča in izravna, da lahko pride do sprave interesov in harmonične složnosti med smotri in med individuumi. Iz takšne koncepcije izvirata še zlasti moderna gledališka igra in drama. Globina tega principa je v naziranju, da je moč s človeškim delovanjem navzlic razlikam in konfliktom med interesi, strastmi in karakterji vendarle vzpostaviti neko v sebi harmonično dejanskost. Že stari so poznali tragedije s podobnim koncem, kjer individuumi niso žrtvovani, marveč ostanejo pri življenju; areopag, na primer, v Ajshilovih *Evmenidah* dodeli pravico do čaščenja obema stranema, tako Apolonu kot tudi maščevalnim devicam; tudi v *Filoktetu* se z božansko prikaznijo Heraklesa in njegovim nasvetom spor med Neoptolemom in Filoktetom zgladi in združena se podata nad Trojo. Toda tukaj pride do izravnave od zunaj, zaradi ukaza bogov ipd., se pravi, da izravna svojega notranjega izvora nima v samih strankah, medtem ko so v moderni gledališki igri individuumi sami ti, ki na podlagi svojega lastnega delovanja spoznajo, da morajo opustiti ta spor in svoje smotre ali značaje medsebojno spraviti. V tem pogledu je Goethejeva *Ifigenija* pristen poetičen zgled gledališke igre, in sicer še boljši kot *Tasso*, kjer je po eni strani njegova sprava z Antonijem bolj le stvar čudi in subjektivnega pripoznanja, da je Antonijevo razumevanje življenja realno, kar Tassovem značaju manjka, po drugi strani pa pravica do idealnega življenja, pri kateri Tasso vztraja v konfliktu z dejanskostjo, oliko in spodobnostjo, doseže pri gledalcu pretežno le subjektivno potrditev in se na zunaj kvečjemu pojavlja kot prizanašanje pesniku in kot prizadetost ob njegovi usodi.

γγ) V celoti pa so meje te srednje vrste dramske poezije deloma bolj nestalne kot meje tragedije in komedije, deloma pa ji preti nevarnost, da bodisi izstopi iz pristno dramskega tipa bodisi zaide v prozaičnost. Ker namreč konflikti – kolikor naj bi preko lastnega razpora

prišli do mirnega zaključka – že od samega začetka drug drugemu ne nasprotujejo s tragično ostrino, to pač pesnika zlahka zavede in spodbudi, da vso silo svojega upodabljanja posveti notranji plati karakterjev in potek situacij uporabi za golo sredstvo tega opisovanja značajev; ali pa, obratno, odmeri pretežen prostor zunanji plati razmer časa in npravem; in če mu je oboje pretežno, se celo omeji denimo le na to, da ohranja pozornost z zanimivimi zapleti napetih dogodkov. V ta krog zato sodi tudi množica novejših odrskih del, ki ne pretendirajo tolikanj na poezijo, marveč na gledališki učinek, in se namesto pristno poetične lotevajo zgolj človeške ginjenosti, ali pa je njihov namen bodisi le razvedrilo bodisi moralično poboljševanje publike, pri čemer pa večinoma igralcu nudijo mnogotere priložnosti, da blesteče izrazi svojo polno izoblikovano virtuoznost.

b. Razlika med antično in moderno dramsko poezijo

Isti princip, na katerega smo se oprli pri delitvi dramske umetnosti na tragedijo in komedijo, nam tudi zdaj ponuja bistvene oporne točke za obravnavo njenega zgodovinskega razvoja. Kajti napredek v tem razgrinjanju je moč doseči le z razstavitvijo in izoblikovanjem glavnih momentov, ki so vsebovani v pojmu dramskega dejanja, tako da po eni strani celotno pojmovanje in izpeljava v smotrih, konfliktnih in značajih izpostavita tisto *substancialno*, medtem ko po drugi strani središče tvori *subjektivna* notrinskost in *partikularnost*.

α) V tem pogledu lahko tukaj, kjer ne gre za popolno umetnostno zgodovino, od vsega začetka pustimo ob strani tiste začetke dramske umetnosti, na katere naletimo v *orientu*. Naj je namreč orientalska poezija tudi v epu in v nekaterih vrstah lirike prišla še tako daleč, pa

vendar celokupni orientalski svetovni nazor že po naravi ne dopušča, da bi se *dramska* umetnost primerno oblikovala. Zakaj za resnično *tragično* delovanje je nujno, da je princip *individualne* svobode in samostojnosti že prebujen ali da je prebujena vsaj volja po samodoločanju, pripravljenost, da za svoje dejanje in njegove posledice svobodno iz samega sebe odgovarjamo; da bi se lahko pojavila *komedija*, pa je morala svobodna pravica *subjektivnosti* in njeno samega sebe gotovo gospostvo izstopiti v še večji meri. Ne eno ne drugo se v orientu ni zgodilo; in čeprav se je lahko v čudoviti vzvišenosti mohamedanske poezije, po eni strani, individualna samostojnost že bolj energično uveljavila, ji je vsakršen poskus, da bi se izrazila dramatično, povsem tuj, saj si, po drugi strani, *ena* sama substancialna moč vsako ustvarjeno kreaturo še toliko bolj dosledno podredi in z brezobzirno spremeno odloči o njeni usodi. Zato tukaj ni nobenega razloga za nastanek neke posebne vsebine individualnega delovanja in same vase poglobljajoče se subjektivnosti, kot to zahteva dramska umetnost; še več, podrejenost subjekta Božji volji je ravno v mohamedanstvu toliko bolj abstraktna, kolikor bolj abstraktno-obča je ena vladajoča moč, ki stoji nad celoto in navsezadnje ne dopušča, da bi se pojavila kakršnakoli posebnost. Zato najdemo dramske zametke le pri *Kitajcih* in *Indijcih*, a tudi tukaj, sodeč po maloštevilnih vzorcih, ki so doslej poznani, ne gre za izpeljavo svobodnega, individualnega delovanja, temveč bolj le za oživitev in neposredni prikaz dogodkov in občutij, ki se tičejo določenih situacij.

β) Pravi začetek dramske poezije moramo zatorej iskati pri *Grkih*, pri katerih nasploh princip svobodne individualnosti prvokrat omogoči, da se dovrši klasična umetniška oblika. Vendar pa lahko v skladu s tem umetniškim tipom, tudi kar se tiče delovanja, individuum tukaj stopi v ospredje le toliko, kolikor to neposredno terja svobodna živost substancialne vsebine človeških smotrov. To, za kar v antični drami, tragediji in komediji predvsem gre, je zatorej tisto obče in

bistveno v smotru, ki ga izvršujejo individuumi: v tragediji je to нравna pravica zavesti glede na določeno delovanje, upravičenost dejanja na sebi in za sebe; v komediji, vsaj v antični, pa so prav tako izpostavljeni občji javni interesi: državniki in njihov način vodenja države, vojna in mir, ljudstvo in njegova нравstvena stanja, filozofija in njeno skvarjenje itn. Zategadelj v antični drami ni pravega prostora niti za raznovrstno slikanje notrine duševnosti in samosvojosti značaja ali specifičnih zapletov in intrig niti se interes ne vrti okoli usode individuumov, marveč našo pozornost namesto teh partikularnih strani zaposluje predvsem enostavni boj in izid boja bistvenih življenjskih moči in tistih bogov, ki vladajo v človeških prsih, kot njihovi individualni reprezentanti pa tragični junaki nastopajo na način, ki je podoben načinu, s katerim komične figure razkrivajo občjo spretnjenost, ki se je v sedanjosti in dejanskosti polastila celo temeljnih tendenc javnega življenja.

γ) Predmet *modernejše*, romantične poezije pa je predvsem osebna strast, katere pomiritev pa se lahko nanaša le na subjektivni smoter, skratka, njen predmet je nasploh usoda nekega posebnega individuumu in značaja v specifičnih okoliščinah.

Po tej plati poetični interes romantične poezije velja veličini značajev, ki s svojo fantazijo ali naravnostjo [Gesinnung] in dispozicijo izpričujejo, da so vzvišeni nad svojimi dejanji in situacijami ter da je njihova zelo bogata duševnost realna možnost, ki je pogosto zakrnela in propadla le zavoljo okoliščin in zapletov, hkrati pa takšni značaji v veličini svoje nature spet dosežejo spravo. Glede na posebno vsebino dejanja in način pojmovanja zategadelj našega interesa ne pritegneta нравna upravičenost in nujnost, temveč posamezna oseba in njene zadeve. Glavni motivi na tem stališču so ljubezen, častihlepje ipd., da, celo zločin pride v poštev. Vendar ta slednji motiv zlahka postane čer, ki bi se ji težko izognili. Kajti hudodelec kot tak, še

posebej kadar je šibak in po naravi nizkoten, kot na primer junak v Müllnerjevi* *Krivdi*, vzbuja le odpor. Zato se še zlasti tukaj zahteva vsaj formalna veličina značaja in moč subjektivnosti, subjektivnost, ki je zmožna prestatl vse negativno in, ne da bi svoja dejanja zatajila in ne da bi bila v sebi zrušena, sprejeti svojo usodo. Vendar pa substancialni smotri, domovina, družina, vladar in kraljestvo itd. – četudi v teh smotrih individuuumov ni pomembno to, kar je substancialno, temveč lastna individualnost – nikakor ne smejo manjkati, čeprav so v tem primeru v glavnem bolj določena podlaga, na kateri individuumi stojijo in glede na svoj subjektivni značaj zaidejo v boj, kot pa prava najvišja vsebina hotenja in delovanja.

Poleg te subjektivnosti se v romantični poeziji lahko razvije tudi partikularna širina, tako kar se tiče notrine, kot tudi vnanjih okoliščin in razmer, v okviru katerih poteka dogajanje. Zato se tukaj, v nasprotju z enostavnimi konflikti, ki jih najdemo pri starih, upravičeno uveljavi mnogovrstnost in bogastvo delujočih značajev, nenavadnost zapletov, ki se medsebojno zmeraj nanovo zavozlajo, zvičajnost [Irrgewinde] intrige, naključnost dogodkov, skratka, uveljavijo se nasploh vse tiste plati, ki so se osamosvojile od bistvene vsebine, v kateri je bila odločilna substancialnost, in ki so značilne za tip romantične umetniške oblike v nasprotju s klasično.

Ne glede na to navidez neodvisno partikularnost pa je vendarle tudi na tem stališču – če naj bo celota dramatična in poetična – treba po eni plati jasno izpostaviti določenost kolizije, ki se mora v boju razrešiti, po drugi plati pa mora, zlasti v tragediji, skozi potek in z izidom določenega dejanja postati očitna vladavina nekega višjega svetovnega reda, bodisi božje previdnosti bodisi usode.

* Adolf Müllner, 1774–1829, nemški dramatik.

c. Konkretni razvoj dramske poezije in njenih vrst

Bistvene razlike v koncepciji in poetični izpeljavi, ki smo jih pravkar motrili, pa se izoblikujejo v različne vrste dramske umetnosti, ki svojo resnično realno popolnost dosežejo šele, kolikor se razvijejo na tej ali oni stopnji. Zato moramo za sklep našo pozornost posvetiti tudi tem konkretnim načinom upodabljanja.

α) Če iz razlogov, ki smo jih navedli že zgoraj, v naši obravnavi ne upoštevamo orientalskih začetkov, je naslednje glavno področje, ki nam kot najbolj dovršena stopnja tako prave tragedije kot tudi prave komedije prècej stopi pred oči, dramska poezija *Grkov*. V njej se je namreč prvikrat pojavila zavest o tem, kaj sploh je tragično in komično po svojem resničnem bistvu, in potem ko sta se ta nasprotna si načina naziranja človeškega delovanja drug od drugega strogo razločila, se je najprej tragedija, zatem pa še komedija v organskem razvoju povzpela do vrhunca svoje dovršenosti, v primeri s katerim je rimska dramska umetnost konec koncev le medel odsev, ki ne doseže niti tega, kar so Rimljani s podobnim prizadevanjem kasneje dosegli v epu in liriki. – Pri podrobnejši obravnavi teh stopenj pa se bom, da bi se na kratko dotaknil le tega, kar je najpomembnejše, omejil zgolj na tragično stališče Ajshila in Sofokla, na komičnem stališču pa Aristofana.

αα) Kar se, prvič, *tragedije* tiče, sem že omenil, da je temeljno obliko, ki določa njeno celotno organiziranost in strukturo, iskati v tem, da izpostavi substancialno plat tako smotrov in njihove vsebine kot tudi individuumov in njihovega boja ter usode.

* Tako v epu kot v tragediji predstavlja obči temelj tragičnega dejanja stanje sveta, ki sem ga poprej že označil kot *heroično* stanje.

* Tukaj, str. 71–82, se opiram na prevod Tineta Hribarja, G. W. F. Hegel, »Tragična sprava«, *Nova revija* 1986, letnik V, št. 45, Cankarjeva založba, Ljubljana.

Kajti le v heroičnih časih lahko nastopijo obče npravstvene moči – pri čemer niso fiksirane za sebe niti kot zakoni države niti kot moralne zapovedi in dolžnosti – na izvorno svež način kot bogovi, ki se drug proti drugemu postavijo bodisi prek lastnih dejanj ali pa se pojavijo kot živa vsebina svobodne človeške individualnosti same. Če pa naj bo tisto npravno že od samega začetka izpostavljeno kot substancialna podlaga, kot obča tla, iz katerih vznikne poganjek individualnega delovanja v svoji razdvojenosti, prav tako pa je iz tega gibanja spet vpotegnjen v enotnost, potem morata biti pred nami dve različni formi npravnega v dejanjih.

To je *najprej* enostavna zavest, ki ostaja, kolikor hoče substanco sámo kot nerazdvojeno identiteto njenih posebnih strani, nevtralna in brezgrajna v nemoteni pomirjenosti tako za sebe kot za druge. Ta zavest, ki v svojem čaščanju, svoji veri in sreči ni individualizirana [besonderungslose] in zato le obča, pa ni zmožna nikakršnega določenega dejanja, marveč jo pred razporom, ki obstaja v dejanju, prevzema neke vrste groza; in čeprav je sama nedejavna, obenem bolj ceni oni duhovni pogum, ki zmore samopostavljeni smoter izpeljati v odločitvi in dejanju; ker se ni sposobna vključiti, gleda [weiß] nase le kot na golo podlago in opazovalca, tako da ji vpričo dejavnih individuumov, ki so čaščeni kot nekaj višjega, ne preostane nič drugega, kakor da energiji njihove odločitve in njihovega boja postavi nasproti predmet svoje lastne modrosti, namreč substancialno idealnost npravnih moči.

Drugo plat tvori individualni patos, ki dejavne značaje z npravno upravičenostjo žene v nasprotstva z drugimi in jih tako spravi v konflikt. Individuumi tega patosa niso niti to, kar v modernem pomenu besede imenujemo karakter, pa tudi ne gole abstrakcije, marveč so v živi sredini med obojim, kot trdne figure, ki so samo to, kar so, brez kolizije v samih sebi, brez omahujočega pripoznanja kakega drugega patosa in v toliko – kot nasprotje današnje ironije – višji, absolutno določeni značaj, katerega določenost pa svojo vsebino in temelj

vendarle črpa iz neke posebne npravne moči. Ker pa tragičnost tvori šele *konfrontacija* [*Entgegensetzung*] takih, k delovanju upravičenih individuumov, se tragičnost lahko pojavi le na tleh človeške dejanskosti. Zakaj samo človeška dejanskost vsebuje določilo, ki omogoča, da neka posebna kvaliteta na *tak* način tvori substanco individuuma, da se ta taki vsebini preda z vsemi svojimi interesi in vso svojo bitjo in da ta vsebina postane njegova prevladujoča strast. Pri *blaženih* bogovih pa je bistvena indiferentna božja narava, medtem ko postane nasprotje, ki se ne razvije do skrajne resnosti – kakor sem pokazal že pri Homerjevem epu –, spet razvezana ironija.

☐ Obe plati, ki sta za celoto vsaka zase enako pomembni – nerazdvojena zavest o božjem in bojujoče se, toda z božjim dejstvom vzniklo delovanje, ki se odloča za npravstvene smotre in jih izpeljuje –, podajata glavna elementa, katerih posredovanje grška tragedija v svojih umetniških delih predstavlja kot *zbor* in *delujoče* heroje.

☐ V novejšem času se je veliko govorilo o pomenu grškega *zbor*a in pri tem se je postavilo vprašanje, ali bi ga lahko in ali naj bi ga vpeljali tudi v moderno tragedijo. Nastala je namreč potreba po takšni substancialni podlagi, hkrati pa se pravzaprav ni vedelo, kako jo vključiti in umestiti, kajti narave pristno tragičnega in nujnosti zbor'a s stališča grške tragedije niso znali dojeti dovolj globoko. Po eni strani so namreč zbor priznali pač toliko, kolikor so dejali, da mu pripada umirjena refleksija o celoti, medtem ko ostajajo delujoče osebe ujete v svoje posebne smotre in situacije, tako da dobijo šele v zboru in njegovih opažanjih merilo za vrednost svojih značajev in dejanj, prav tako kot v njem znotraj umetniškega dela tudi občinstvo najde objektivnega reprezentanta svojih lastnih sodb o tem, kar se dogaja. Delno je v tem nazoru zadeta prava točka, namreč s tega vidika, da je zbor dejansko navzoč kot substancialna, višja zavest, ki svari pred napačnimi konflikti in premišljuje o njihovem izidu. Vendar pa ni uzrto to, da zbor ni samo neka zgolj zunanja in neprizadeto kot opazovalec reflektirajoča moralna oseba, ki bi bila sama na sebi

nezanimiva in dolgočasna, dodana le zaradi te refleksije, temveč je zbor dejanska substanca nravno heroičnega življenja in delovanja samega, kot ljudstvo nasproti posameznim herojem, plodno zemljišče, iz katerega rastejo individuumi kot cvetlice, kot žlahtna drevesa na svojih domačih tleh, ki so pogoj njihove eksistence. Tako zbor bistveno sodi k tisti stopnji, ko nasproti npravnim zapletom še ni moč postaviti določenih pravnoveljavnih zakonov države in utrjenih religioznih dogem, temveč se npravno pojavlja šele v svoji neposredno živi dejanskosti, kjer je le skladnost negibnega življenja varna pred strašnimi kolizijami, do katerih nujno pripelje nasprotujoča si energija dejavnih individuumov. Zbor nam prinaša v zavest, da ta zagotavljeni azil dejansko obstaja. Zato neposredno ne posega v delovanje niti dejavno ne deli pravice bojujočim se junakom, temveč izreka svojo sodbo le teoretično, svari, sočustvuje ali poziva božje pravo in notranje moči, ki si jih fantazija navzven predstavlja kot krog vladajočih bogov. Njegov izraz je pri tem, kakor smo že videli, liričen; kajti ne deluje niti mu ni namenjeno epično pripovedovati o dogodkih; vendar njegova vsebina obenem ohranja epično naravo substancialne občosti in tako se giblje v neki vrsti lirike, ki se v nasprotju s pristno obliko ode včasih lahko približa peanu ali ditirambu. Ta položaj zbora v grški tragediji je treba izpostaviti kot nekaj bistvenega. Kakor ima sam teater svojo zunanjo podlago, svojo sceno in okolje, tako je zbor, ljudstvo, istočasno duhovna scena in ga lahko primerjamo s templjem v arhitekturi, obdajajočim kip boga, ki tu postane delujoči junak. Pri nas pa kipi stojijo pod milim nebom brez takšnega ozadja, ki ga moderna tragika tudi ne potrebuje, saj njena dejanja ne slonijo na tem substancialnem temelju, marveč na subjektivni volji in naravi oziroma na navidezno vnanjem naključju danosti in okoliščin. – S tega vidika je popolnoma napačno, če zbor obravnavamo kot naključno prtljago in zgolj kot preostanek iz časa nastanka grške drame. Vsekakor lahko njegov zunanji izvir pojasnimo iz okoliščine, da je bil zbarski spev pri slovesnostih v čast bogu Bakhu z vidika

umetnosti glavna stvar, dokler ga ni potem prekinil pripovedovalec, čigar pripovedovanje se je končno preoblikovalo in povzpelo do dejanskih figur dramatičnega dejanja. Zbor pa v času razcveta tragedije ni bil ohranjen le zaradi tega, da bi počastil ta moment slavljenja bogov in Bakhovega čaščenja, marveč je postajal čedalje lepši in večji zgolj zato, ker bistveno spada k samemu dramatičnemu delovanju in je zanj tako nujen, da se propad tragedije v glavnem kaže tudi prek slabitve vloge zborov, ki niso več ostali integralni del celote, marveč so zdrsnili na raven vse bolj irelevantnega okrasa. Za romantično tragedijo pa zbor ni primeren, romantična tragedija pa tudi prvotno ne izvira iz zbarskih spevov. Nasprotno, vsebina je tu takšna, da bi vsakršno uvajanje zborov v grškem smislu moralo spodleteti. Kajti že najstarejši tako imenovani misteriji, moralitete in siceršnje farse, iz katerih izhaja romantična drama, ne predstavljajo nikakršnega dejanja v onem izvirnem grškem smislu, nikakršnega izstopa iz nerazdvojene zavesti in božanskega. Zbor ravno tako ni primeren za viteštvo in vladavino kraljev, kolikor mora biti ljudstvo tu poslušno ali pa je samo ena izmed strank in se v dejanje zaplete v interesu svoje sreče ali nesreče. Nasploh svojega pravega mesta ne more najti nikjer tam, kjer gre za partikularne strasti, smotre in značaje ali kjer igra glavno vlogo intriga.

Drugi glavni moment, ki je postavljen nasproti zboru, tvorijo zelo *konfliktno* delujoči individuumi. V grških tragedijah pa povoda za kolizijo ne proizvedejo morda zla volja, zločin, ničvrednost ali gola nesreča, slepota in podobno, temveč, kakor sem že večkrat dejal, npravna upravičenost do določenega dejanja. Kajti abstraktno zlo v samem sebi nima resnice niti ne vzbuja zanimanja. Po drugi strani pa to, da so delujočim personam dodeljene npravne značajske poteze, vendarle ne sme izgledati kot gola namera, temveč mora biti upravičenost značajskih potez na sebi in za sebe bistvena. V stari tragediji zato ne zasledimo, kot v novejšem času, kriminalnih primerov, malopridnih ali tudi tako imenovanih moralno plemenitih prestopnikov z

njihovim praznim čvekanjem o usodi, ravno tako kot v njej odločitve in dejanja ne morejo temeljiti na goli subjektivnosti interesov in značajev, v sli po oblasti, na zaljubljenosti, časti in na siceršnjih strasteh, katerih pravica korenini edinole v posebnih nagnjenjih in osebnosti. V določenih okoliščinah, ki že same po sebi vsebujejo realno možnost konfliktov, pa lahko takšna, zaradi vsebine svojega smotra upravičena odločitev, uveljavljajoč svoje enostranske posebnosti, rani neko drugo, prav tako nravno področje človeškega hotenja, ki se svojega kontrarnega značaja oklene z dejanskim patosom in sklicevaje se nanj reagira, tako da se s tem v polni meri sproži kolizija enako upravičenih moči in individuumov.

Krog te vsebine, čeprav je lahko partikulariziran na mnogovrstne načine, pa že po svoji naravi ni zelo bogat. Glavno nasprotje, ki ga je na najlepši način po Ajshilovem zgledu obdelal predvsem Sofokles, je nasprotje med *državo*, nravnim življenjem v njegovi duhovni občosti, in *družino* kot naravno nravnostjo. To sta najčistejši moči tragičnega uprizarjanja, ker tvorita harmonija teh sfer in usklajeno delovanje znotraj njune dejanskosti najcelovitejšo realnost nravnega bivanja. V zvezi s tem naj spomnim le na Ajshilovo *Sedmerico zoper Tebe*, predvsem pa na Sofoklovo *Antigono*. Antigona časti krvne vezi, podzemne bogove, Kreon pa edinole Zevsa, vodilno moč javnega življenja in obče dobrega. Tudi v *Ifigeniji v Avlidi* ter Ajshilovih tragedijah *Agamemnon*, *Peržani* in *Evmenide* ter Sofoklovi *Elektri* naletimo na podoben konflikt. Agamemnon kot kralj in vojskovodja žrtvuje svojo hčer v prid Grkom in trojanskega pohoda ter tako pretrga vez ljubezni s hčerko in soprogo, Klitajmnestra pa je kot mati to vez ohranila globoko v srcu in iz maščevanja pripravlja domov vračajočemu se soprogu sramoten propad. Orest, sin in kraljevič, spoštuje mater, mora pa zastopati pravice očeta, kralja, in udari proti naročju, ki ga je rodilo. – To je za vse čase veljavna vsebina, zato njena predočitev kljub vsem nacionalnim razlikam vzbudi tudi naš človeški in umetniški interes [Teilnahme].

Že bolj formalna je druga glavna kolizija, ki so jo grški tragediji radi predočali zlasti z Ojdipovo usodo, o čemer nam je najbolj dovršeni primer zapustil Sofokles v svojem *Kralju Ojdipu* in *Ojdipu na Kolonu*. Tu gre za pravico budne zavesti, za upravičenost tega, kar človek izvrši s samozavednim hotenjem, nasproti temu, kar je nezavedno in brez lastne volje po določilu bogov dejansko storil. Ojdip je ubil očeta, se poročil z materjo in v krvoskrunski zakonski postelji zaplodil otroke, a je bil vendarle zapleten v to najpohujšljivojšo skrunitev [ärgsten Frevel] nevedé in nehoté. Pravica naše današnje, globlje zavesti bi bila v tem, da teh zločinov, ker niso bili storjeni ne z lastnim védenjem ne po lastni volji, tudi ne bi pripoznali kot dejanj lastnega sebstva; plastični Grk pa stoji za tem, kar je storil kot individuum in se ne razcepi na formalno subjektivnost samozavedanja in na to, kar je objektivna stvar.

Druge vrste kolizij, ki se navezujejo delno na obče stališče individualnih dejanj, nasploh na grški fatum, delno pa na bolj posebne okoliščine, so za nas končno bolj podrejenega pomena.

Ob vseh teh tragičnih konfliktih pa moramo opustiti predvsem napačno predstavo o *krivdi* oziroma *nekrivdi*. Tragični heroji so prav tako krivi kot nekrivi. Če velja predstava, da je človek kriv le v *tistem* primeru, v katerem mu je bila prepuščena izbira in se je z lastno voljo odločil za to, kar je izpeljal, potem stare plastične figure niso krive; ravnajo iz tega karakterja, iz tega patosa, ker so prav ta karakter, ta patos; tu ni nikakršne neodločnosti in nikakršne izbire. Moč velikih karakterjev je prav v tem, da ne izbirajo, temveč so že po rojstvu vseskozi *identični* s tem, kar hočejo in izvršujejo. So to, kar so, in to so večno, v tem je njihova veličina. Kajti slabotnost v delovanju izhaja le iz ločitve subjekta kot takega in njegove vsebine, tako da se značaj, volja in smoter pri tem ne kažejo kot zrasli v absolutno enotnost in se individuum, ker v njegovi duši ne živi kak trden smoter kot substanca njegove lastne individualnosti, kot patos in moč vsega njegovega hotenja, še lahko neodločno obrača k temu

ali onemu smotru in se po mili volji odloča. To sem in tja je iz plastičnih likov odstranjeno; zanje je vez med subjektivnostjo in vsebino hotenja nerazvezljiva. Tisto, kar jih žene k njihovem dejanju, je prav npravno upravičen patos, ki pa ga celo v patetičnih dialogih [Beredsamkeit] drug proti drugemu ne uveljavljajo s subjektivno retoriko srca in sofistiko strasti, temveč z ono prav tolikanj klenu kot izoblikovano objektivnostjo, katere globino in živo plastično lepoto je znal s pravo mero mojstrsko podati predvsem Sofokles. Hkrati pa jih njihov patos, v katerem je obilo kolizij, vodi v krivde polna dejanja, ki ranjujejo. Vendar jim nikakor ni do tega, da bi ostali nedolžni. Narobe: kar so storili, kar so dejansko storili, jim je v slavo. O takem heroju ne bi mogli reči ničesar slabšega kot to, da je deloval iz nedolžnosti. Čast velikih karakterjev je, da so krivi. Nočejo vzbujati sočutja, ganjenosti. Zakaj ganjenosti ne vzbuja to, kar je substancialno, temveč subjektivna globočina [Vertiefung] osebnosti, *subjektivno* trpljenje. Njihov klenu, močni značaj pa je eno s svojim bistvenim patosom in to nerazločljivo sozvočje vliva občudovanje, ne ganjenosti, h kateri pa je prešel šele Evripid.

Končno pa je rezultat, do katerega vodi tragični zaplet, lahko samo v tem, da se obojestranska upravičenost medsebojno bojujočih se strani sicer ohrani, opuščena pa je *enostranskost* njunih trditev, tako da se zopet vzpostavi mirna notranja harmonija, tisto stanje zbora, ki nemoteno izkazuje čast vsem bogovom. Pravi razvoj je samo v odpravljanju nasprotij kot *nasprotij* in v spravi med močmi delovanja, ki stremijo k temu, da bi se v svojem konfliktu vzajemno negirale. Poslednje tedaj nista nesreča in trpljenje, temveč pomiritev duha, saj se lahko šele ob takem koncu nujnost tega, kar se dogaja individuumom, pokaže kot absolutna umnost in se duša resnično npravstveno pomiri: pretresena zaradi usode junakov, a spravljena s stvarjo. Samo če se držimo tega uvida, lahko dojamemo antično tragedijo. Zategadelj takšnega zaključka tudi ne smemo dojemati kot nek zgolj moralični izid, po katerem je zlo kaznovano, vrlina pa

poplačana, češ, »ko se preobjemo pregrehe, sede k mizi krepost«.* Ta subjektivna plat vase reflektirane osebnosti in njeno dobro ali zlo tukaj sploh ni bistvena, temveč gre – če je bila kolizija popolna – za uzrtje afirmativne sprave in za enako veljavo obeh moči, ki sta se borili. Prav tako nujnost izida ni nekakšna slepa usoda, se pravi, zgolj iracionalen, nerazumljen fatum, ki se ga običajno povezuje z antiko; temveč je umnost usode – četudi se usoda tu še ne pojavlja kot samozavedna Previdnost, katere božanski končni smoter, ki ga je namenila svetu in individuuumom, izstopa za sebe in za druge – v tem, da najvišja sila, ki je nad posameznimi bogovi in ljudmi, ne more trpeti, da bi se obdržale moči, ki so se enostransko osamosvojile, prestopajoč s tem mejo svojih pristojnosti, niti da bi se obdržali konflikti, ki iz tega izvirajo. Fatum individualnost upoti spet v njene meje ali pa jo zruši, če se je prevzela. Neka iracionalna prisila, neko trpljenje po nedolžnem pa bi namesto npravne pomiritve moralo v duši gledalca povzročiti le indignacijo. – Zato pa se po neki drugi plati *tragična* sprava razlikuje od *epske*. Če se s tega vidika ozremo na Ahila in Odiseja, vidimo, da prideta oba na cilj in prav je, da ga dosežeta; pri tem pa ju ne spremlja stalna sreča, ampak sta morala skusiti grenkobo končnosti in se trudoma prebijati skozi težave, izgube in žrtve. Kajti resnica nasploh zahteva, da se v času življenja in v objektivni širini dogodkov pokaže tudi ničnost končnega. Tako je Ahil svoj srd sicer pomiril, od Agamemnona je dobil zadoščenje za žalitev, maščeval se je Hektorju, opravljena je bila pogrebna svečanost za Patroklom in pripoznali so ga za božanskega junaka [Herrlichste], toda njegov srd in njegova pomiritev [Versöhnung] sta ga pač stala njegovega najljubšega prijatelja, plemenitega Patrokla; da bi se za to izgubo Hektorju maščeval, se je prisiljen sam otresti svoje jeze in se znova podati v boj zoper Trojance, in vtem ko velja za najslavnejšega junaka [Herrlichste], hkrati sluti svojo zgodnjo

* »wenn sich das Laster erbricht, setzt sich die Tugend zu Tisch«

smrt. Na podoben način Odisej končno prispe na Itako, ta cilj svojih želja, toda sam in utrujen, potem ko je izgubil vse svoje tovariše in ves vojni plen izpred Iliona, po dolgih letih pričakovanj in naporov. Tako sta oba poravnala svoj dolg končnosti, *Nemesis* pa je s propadom Troje in usodo grških junakov prišla do svoje pravice. Toda *Nemesis* je le stara pravičnost, ki nasploh poniža le tisto, kar je preveč visoko, da bi z nesrečo znova vzpostavila abstraktno ravnotežje sreče ter se, ne da bi vsebovala pobližjo nravstveno določitev, dotakne in loti le končne biti. To je epska pravičnost na polju dogajanja, občja sprava prek gole izravnave. Višja tragična sprava [Aussöhnung] pa je v tem, da določene npravne substancialnosti iz svoje nasprotujočnosti preidejo v resnično harmonijo. Način, kako pride do tega sozvočja, pa je lahko zelo različen, zato bom opozoril le na glavne momente, ki nastopajo v tej zvezi.

Kot *prvo* je treba posebej poudariti naslednje: če rečemo, da enostranskost patosa tvori pravi razlog kolizije, potem to tukaj pomeni zgolj to, da je enostranskost patosa prešla v živo dejanje in s tem postala edini patos nekega določenega individuuma. Če pa naj bo enostranskost presežena in odpravljena, tedaj mora biti tudi individuum, kolikor je deloval le kot *en* patos, odstranjen in žrtvovan. Kajti individuum je le to *eno* življenje; če to ne velja trdno za sebe kot to *eno*, potem to individuuma stre.

Najpopolnejši način tega razvoja je mogoč tedaj, ko sprti individuumi s svojim konkretnim bivanjem nastopijo drug proti drugemu vsak zase kot totaliteta, pri tem pa so sami na sebi pod oblastjo tega, proti čemur se borijo, in zatorej kršijo to, kar bi morali v skladu s svojo lastno eksistenco spoštovati. Tako je na primer Antigona živel pod Kreontovo državno oblastjo; sama je kraljevska hči in Haimonova zaročenka in bi zato morala biti pokorna vladarjevi zapovedi. Toda s svoje strani bi moral tudi Kreon kot oče in soprog spoštovati svetost krvi in ne bi smel ukazati ničesar, kar je v nasprotju s to pieteto. Tako je njima samima imanentno to, proti čemur sta se

obojestransko dvignila, zatelo in strlo pa ju je prav tisto, kar je spadalo v krog njune lastne eksistence [Dasein]. Antigona umre še preden se je mogla razveseliti poročnega rajanja, a tudi Kreon je bil kaznovan s smrtjo svojega sina in svoje soproge, ki sta se ubila, prvi zaradi Antigonine, druga zaradi Haimonove smrti. Od vseh krasot starega in modernega sveta – poznam pa domala vse, in mora se, lahko se pozna vse – se mi v tem pogledu kaže *Antigona* kot najodličnejša in najbolj dovršena umetnina.

Tragični izid pa, da bi prišlo do opustitve obeh enostranosti in da bi obema pripadla enaka čast, ne zahteva vselej propada udeleženi- nih individuumov. Tako se, kot je znano, Ajshilove *Evmenide* ne končajo z Orestovo smrtjo ali pogubo evmenid, teh maščevalk materine krvi in pietete do Apolona, ki hoče poglavarju družine in kralju zagotoviti dostojanstvo in spoštovanje in ki je Oresta napeljal, da ubije Klitajmnestro, ampak je bila Orestu kaznen oproščena ter čast izkazana obema bogovoma. Hkrati pa v tem odločilnem zaključku jasno vidimo, kaj so bogovi, predočujoč si jih v njihovih bojujočih se posebnostih, Grkom pomenili. Pred dejanskimi Atenami se pojavljajo le kot momenti, ki jih povezuje popolna harmonična nравnost. Glasovi areopaga so enakovredni; Atena, boginja, ki predstavlja živo substanco Aten, je tista, ki doda beli kamen, osvobodi Oresta, hkrati pa tudi evmenidam, prav tako kot Apolonu, obljubi oltarje in čaščenje.

Poleg takšne objektivne sprave pa je možna, *drugič*, tudi subjektivna izravnava, kolikor se namreč delujoča individualnost svoji enostranskosti naposled sama odpove. Opustitev njenega substancionalnega patosa pa bi bila videti neznačajna, kar bi bilo v nasprotju s klenostjo plastičnih figur. Individuum zato lahko popusti le pred višjo močjo, njenim nasvetom in ukazom, tako da zase vztraja v svojem patosu, njegovo togo voljo pa zlomi kakšen bog. V tem primeru se vozal ne razveže, marveč ga preseka, kakor na primer v *Filoktetu*, deus ex machina.

Lepša kot tak vnanji način izida je, *nazadnje*, notranja sprava [Aussöhnung], ki se zaradi svoje subjektivnosti že nagiba k moderni. Najpopolnejši antični primer tega imamo v *Ojdipu na Kolonu*, ki bo večno ostal občudovanja vreden. Ojdip je nevede ubil svojega očeta, zasedel prestol Teb in posteljo lastne matere; ta nezavedna hudodelstva ga niso onesrečila; toda stari razreševalec ugank je izsilil vedenje o svoji lastni mračni usodi in tako prišel do strašne zavesti o tem, kar je postal v sebi. S to razrešitvijo lastne uganke je tako kot Adam, ko je prišel do zavesti o dobrem in zlu, izgubil svojo srečo. Sedaj se, videc, oslepi, odpove prestolu in pognan iz Teb, kakor sta bila Adam in Eva izgnana iz raja, kot nemočni starec tava naokrog. Toda težko udarjenega, ki na Kolonu, namesto da bi uslišal prošnjo svojega sina, naj se blagovoli vrniti, sinu za popotnico nameni erinijo, v sebi pa se znebi vsakršnega razpora in se očisti, bog pokliče k sebi; njegove slepe oči se razjasnijo in razbistrijo, njegove kosti so postale blagoslov, zaščita mesta, ki ga je gostoljubno sprejelo. To poveličanje v smrti je njegova in naša sprava, kakor se pojavlja v njegovi individualnosti in osebnosti sami. V tem so hoteli najti krščanski ton, pogled [Anschauung] na grešnika, ki mu je bog izkazal milost in njegovo usodo, ki se je zgrnila nad njegovo končnostjo, poplašal z blaženostjo v smrti. Toda krščanska religiozna sprava je poveličanje duše, ki se, okopana v vrelcu večnega zveličanja, dvigne nad svojo dejanskost in svoja dejanja, vtem ko srce samo – kajti duh to zmore – napravi za grob srca, obtožbe zemeljske krivde pa plača s svojo lastno zemeljsko individualnostjo in tako z gotovostjo večne, čisto duhovne blaženosti trdna v sebi kljubuje onim obtožbam. Narobe pa Ojdipovo poveličanje še zmerom ostaja v okviru antičnega prerojenja [Herstellung] zavesti iz spora nraavnih moči in kršitev v enotnost in harmonijo te *nraavnstvene* vsebine same.

Nadaljnji moment v tej spravi pa je *subjektivnost* zadovoljitve [Befriedigung], ki nam lahko rabi kot izhodišče za prehod v nasprotno področje, področje *komedije*.

ββ) Kot smo videli, je namreč komično nasploh tista subjektivnost, ki svoje ravnanje po samem sebi spravi v protislovje in ga opusti, pri tem pa hkrati ostane spokojna in gotova same sebe. Podlaga in izhodišče komedije je zato tisto, s čimer se utegne tragedija zaključiti: v sebi absolutno spravljena [versöhnte], vedra duševnost, ki pa, četudi svoje hotenje s svojimi lastnimi sredstvi razdene in se na samem sebi izniči, ker je iz same sebe proizvedla nasprotje svojega smotra, zato vendarle še ne izgubi svoje dobrovoljnosti. Ta gotovost subjekta pa je po drugi strani mogoča le zaradi tega, ker smotri in z njimi tudi značaji bodisi na sebi in za sebe ne vsebujejo ničesar substancialnega ali pa, če na sebi in za sebe vsebujejo bistvenost [Wesentlichkeit], vendarle kakšno svojih resnic vzamejo za smoter in jo izpeljujejo na način, ki je tej resnici povsem nasproten in zato brezsubstančen, tako da torej v tem oziru propade vselej le tisto, kar je na sebi in za sebe nično [Nichtige] in ravnodušno [Gleichgültige], subjekt pa še naprej ostane neokrnjen in pokončen.

Vse to pa je v glavnem že vsebovano v pojmu stare klasične komedije, kakršna se nam je ohranila v delih Aristofana. V tem oziru je treba bržkone dobro razlikovati, ali so delujoče osebe komične same za sebe ali le za gledalce. Edinole prvo je šteti k resnični komiki, katere mojster je bil Aristofan. V skladu s tem stališčem je individuum smešen le tedaj, kadar je očitno, da sam resnosti svojega smotra in volje ne jemlje zares, tako da ta resnost za sam subjekt s seboj prinaša njegovo lastno razdejanje, ker se subjekt namreč od vsega začetka ne more spustiti v noben višji občeveljaven interes, ki vodi v bistveno razdvojitve; če pa se že dejansko poda vanj, tedaj more priti na dan le takšna narava, ki je s svojo vprično eksistenco neposredno že izničila, kar se zdi, da je hotela izpeljati, iz česar se vidi, da subjekt vanjo pravzaprav sploh ni prodrl. Komično se zato godi bolj med nižjimi stanovi sedanjosti in same dejanskosti, med ljudmi, ki so pač takšni, kakršni pač so, in nič drugega ne morejo niti nočejo biti, nesposobni vsakršnega resničnega patosa, a vendarle niti najmanj

ne dvomijo v to, kar so in počenjajo. Hkrati pa se s tem, da niso resno povezani s končnostjo, v katero se podajajo, temveč so vzvišeni nad njo in navzlic neuspehu in izgubi ostanejo v sebi čvrsti in gotovi, izpričujejo kot višje narave. Ta absolutna svoboda duha, ki ji je na sebi in za sebe v vsem, česar se človek loti, že vnaprej zagotovljena tolažba, je tisti svet subjektivne vedrosti, v katero nas vpelje Aristofan. Ne da bi ga bili prebrali, je komajda mogoče vedeti, kako svinjsko dobro se lahko godi človeku. – Interesi, okoli katerih se suče ta vrsta komedije, pa ni treba, da so morda vzeti iz področij, ki so nasprotna nravnosti, religiji in umetnosti; narobe, stara grška komedija se zadržuje prav znotraj meja tega objektivnega in substancialnega kroga, tisto, s čimer individuumi sami izničijo dejanja, ki merijo višje, pa so subjektivna samovolja, prostaška neumnost in sprevrnjeno. In v tem pogledu Aristofanu nudijo bogato, posrečeno snov deloma grški bogovi, deloma atensko ljudstvo. Zakaj upodabljanje božanskega [Göttlichen] skozi človeško individualnost je v samem tem reprezentiranju in posebnosti tega reprezentiranja – kolikor slednje sega vse do partikularnega in človeškega – v nasprotju z visokostjo svojega pomena in ga je zato moč prikazati kot prazno našopirjenost človeške subjektivnosti, ki je za to visokost neprikladna. Najrajši pa Aristofan, na karseda šaljiv in hkrati najgloblji način, izpostavi posmehu svojih someščanov neumnosti demosa, nespačetnost njegovih govornikov in državnikov, sprevrnjeno vojne, predvsem pa skrajno neusmiljeno zasmehuje Evripidovo novo usmeritev v tragediji. Osebe, s katerimi posebej to vsebino svoje čudovite komike, z neizčrpno prešernostjo že na samem začetku napravi za bedake, tako da kaj hitro vidimo, da se ne more izcimiti nič pametnega. Tako stori, na primer, s Strepsiadom, ki namerava k filozofom, da bi pri njih izvedel, kako naj se znebi svojih dolgov; s Sokratom, ki se Strepsiadu in njegovemu sinu ponudi za učitelja; pa z Bakhom, ki ga pošlje v spodnji svet, da bi znova privlekel na dan pristnega tragika; prav tako s Kleonom, z ženskami, pa z Grki, ki so se namenili

iz vodnjaka potegniti boginjo miru itd. Glavni ton, ki odzvanja iz teh prizorov, je samozaupanje vseh teh figur, ki toliko bolj neuničljivo zaupajo same vase, kolikor bolj se izkažejo nesposobne za izpeljavo tega, česar se lotevajo. Ti bedaki so potemtakem prostodušni bedaki in tudi razumnejši med njimi kaj hitro dobijo kakšno potezo, ki je v protislovju s tem, v kar se podajajo, tako da, naj pride ali se izteče, kakor hoče, te prostodušne gotovosti subjektivnosti tudi nikdar ne izgubijo. To je smejoča se blaženost olimpskih bogov, njihova brezskrbna ravnodušnost, ki se je znova naselila v ljudeh in je vsemu kos ter je z vsem opravila. Pri tem Aristofan nikdar ni kak pust, slab zasmehovalec, ampak je bil človek z bogato izobrazbo, najvzornejši državljani, ki se je resno zavzemal za blagor Aten in ki se je v vsem izkazal kot pravi patriot. Kar je v njegovih komedijah prikazano v popolnem razkroju, zatorej ni, kot sem že prej omenil, tisto božansko in nravno, temveč vsesplošna sprevrnjenost, ki se je našopirila v videz teh substancialnih moči, podoba in individualna pojavnost, v kateri stvar, za katero gre, že od vsega začetka ni več navzoča, tako da jo je moč brez zadržkov in pretvez prosto prepustiti igri subjektivnosti. Prikazujoč absolutno protislovje med pravim bistvom bogov, političnim in nravnim bivanjem na eni strani ter subjektivnostjo državljanov in individuumov, ki naj bi to vsebino udejanjili, na drugi, pa Aristofan hkrati pokaže, da v sami tej zmagi subjektivnosti, vsemu uvidu navkljub, tiči eden od največjih simptomov za pogubo antične Grčije, tako da so te dramske tvorbe prostodušne najgloblje zadovoljnosti dejansko zadnji veliki rezultati, ki izhajajo iz poezije duhovno bogatega, polno omikanega in duhovitega grškega ljudstva.

β) Če se sedaj prècej posvetimo dramski umetnosti *moderne*ga sveta, je tudi pri tem moj namen le na splošno поблиžje izpostaviti nekatere glavne razlike, ki so pomembne tako za žaloigro kot tudi za gledališko igro in komedijo.

αα) Tragedija v svoji antični, plastični visokosti še ostaja v enostranskosti, da bi za edino bistveno osnovo napravila veljavnost [Gelten] npravne substance in nujnosti, medtem ko individualno in subjektivno poglobljenost delujočih značajev pušča v sebi neizoblikovano, nasprotno pa komedija s svoje plati, da bi tragedijo dopolnila, prikazuje subjektivnost v svobodnem razmahu njene sprevrnenosti in njene razpustitve s plastičnostjo, ki je tragični nasprotna.

Moderna tragedija pa na svojem lastnem področju od vsega začetka sprejme princip subjektivnosti. Zategadelj za pravi predmet in vsebino vzame subjektivno notrinskost značaja – ki ni kakšna zgolj individualizirana klasična živa ponazoritev [Verlebendigung] npravnih moči –, dejanja pa v istovrstnem tipu zastavi tako, da pridejo v kolizije zaradi naključja vnanjih okoliščin, podobna naključnost pa potem odloča, ali je videti, da odloča, tudi o uspehu. – V tem pogledu moramo spregovoriti o naslednjih glavnih točkah:

prvič, o naravi mnogovrstnih *smotrov*, ki naj bi jih značaji izpeljali kot svojo vsebino;

drugič, o tragičnih *značajih* samih kot tudi o kolizijah, v katere so ujeti;

tretjič, o načinu *izida* in tragične sprave, po katerem se moderna tragedija razlikuje od antične.

Naj subjektivnost trpljenja in strasti – v pravem pomenu te besede – še tolikanj tvori jedro romantične žaloigre, pa vendar kot podlaga človeškega delovanja ne smejo manjkati določeni smotri iz konkretnega področja družine, države, cerkve ipd. Zakaj z delovanjem človek nasploh vstopa v krog realne posebnosti. Ker pa zdaj v teh sferah interes individuumov ni več tisto substancialno kot tako, se smotri po eni strani na široko in mnogovrstno partikularizirajo, po drugi pa postanejo tako specialni, da utegne tisto resnično bistveno pogosto skozi to specialnost le še medlo presevati. Razen tega zadobijo ti smotri neko povsem spremenjeno podobo. V religioznem območju

npr. odločujoča vsebina niso več posebne npravne moči, ki jih je bila fantazija upodobila v bogovih individuumih (najsí nastopajo v lastni osebi ali kot patos človeških herojev), marveč se sedaj prikazuje Kristusovo življenje, življenje svetnikov ipd.; v območju države v pestri raznolikosti stopijo na plan zlasti razmere v kraljevini, moč vazalov, spori med dinastijami ali med posameznimi člani ene in iste vladarske rodbine; poleg tega gre še za državljanske in civilno-pravne ter siceršnje razmere, na podoben način pa se tudi v družinskem življenju prikazuje plati, ki antični dramí še niso bile dostopne. Ker si je namreč princip subjektivnosti sam v omenjenih območjih zagotovil svojo pravico, v vseh teh sferah nastopijo novi momenti, za katere se moderni človek sam čuti pristojnega, da jih vzame za smoter in vodilo svojega ravnanja.

Po drugi strani pa se je kot edina vsebina trdno zasidrala pravica subjektivnosti kot taka, tako da zdaj ljubezen, osebno čast ipd. tako zelo vzame za izključni smoter, da se ostala razmerja lahko deloma pojavljajo le kot zunanja tla, na katerih se ti modernejši interesi razvijajo, deloma pa sama nasprotujejo zahtevam subjektivne čudi, kar vodi v obilico konfliktov. Še bolj subjektivno vsebino tvorita krivica in zločin, ki se ju subjektivni karakter, da bi dosegel svoj zastavljeni cilj, pa četudi ju za svoj smoter ne vzame kot sámó krivico in zločin, vendarle ne pomišlja uporabiti.

V nasprotju s to partikularizacijo in subjektivnostjo pa lahko smotri, tretjič, prav tako spet deloma postanejo bolj obči, njihova vsebina pa obsežnejša, deloma pa se jih dojema in izpeljuje kot same v sebi substancialne. V zvezi s prvo možnostjo bi rad spomnil na absolutno filozofsko tragedijo, Goethejevega *Fausta*, v kateri po eni plati to, da subjekt ne najde potešitve v znanosti, po drugi pa živost posvetnega življenja in pozemskega uživanja, nasploh poskus tragičnega posredovanja subjektivnega védenja in stremljenja z absolutom v njegovem bistvu in njegovi pojavnosti, podaja tako obširno vsebino, kot se je predtem v enem in istem delu še ni drznil zaobseči

noben drug dramski pesnik. Podobno je tudi Schillerjev Karl Moor* ogorčen nad celokupnim državljanskim redom in celotnim stanjem sveta in človeštva svojega časa, čemur se v tem splošnem smislu tudi upre. Tudi Wallenstein si zastavi veliki obči smoter, enotnost Nemčije in njen mir, smoter, ki ga zgreši tako zaradi svojih sredstev, ki, zgolj umetno in vnanje povezana, zatajijo in se razletijo ravno v trenutku, ko stvar zanj postane resna, kot tudi zaradi svoje vstaje proti kraljevi avtoriteti, na katere moči se mora s svojim podvigom razbiti. Takšnih občih svetovnih smotrov, kot si jih prizadevata doseči Karl Moor in Wallenstein, namreč *en sam* individuum sploh ne more izpeljati na način, da bi bili drugi pri tem pokorni instrumenti, temveč se ti smotri uveljavijo sami od sebe deloma z voljo mnogih, deloma proti njihovi volji in neodvisno od njihove zavesti. – Kot primere smotrov, ki so pojmovani kot v sebi substancialni, bi omenil le nekatere Calderonove tragedije, v katerih sami delujoči individuumi v ljubezni, časti itd. ravnajo glede na pravice in dolžnosti, ki so s tem v zvezi, kot po nekem kodeksu v sebi trdnih zakonov. Tudi pri Schillerjevih tragičnih figurah, čeprav z nekega povsem drugega stališča, se pogosto izraža nekaj podobnega, in sicer zlasti tam, kjer ti individuumi svoje smotre dojemajo in branijo hkrati v smislu občih in absolutnih človekovih pravic. Tako se je npr. že major Ferdinand v *Kovarstvu in ljubezni*** namenil braniti pravice narave pred modnimi konvencijami, zlasti pa markiz Posa zahteva svobodo misli kot neodtujljivo dobrino človeštva.

Na splošno pa v moderni tragediji tisto, zavoljo česar individuumi delujejo in kar se v njihovi strasti izpričuje kot tisto, kar jih žene [Treibende], ni substancialnost [Substantielle] njihovega smotra, temveč v njej k zadovoljitvi [Befriedigung] teži subjektivnost njihovega srca in čudi ali posebnost njihovega značaja. Saj je celo v pravkar omenjenih primerih deloma vsebina smotrov onih španskih junakov

* V *Razbojnikih*. Friedrich Schiller, *Die Räuber*, Ein Schauspiel, 1781.

** Friedrich Schiller, *Kabale und Liebe*, Ein bürgerliches Trauerspiel, 1784.

časti in ljubezni na sebi in za sebe v tolikšni meri subjektivna, da se pravice in dolžnosti, ki iz te vsebine izhajajo, lahko neposredno ujemajo z njihovimi lastnimi srčnimi željami, deloma pa se v Schillerjevih mladostnih delih sklicevanje na naravo, človekove pravice in poboljševanje sveta kaže bolj le kot zanesenjaštvo nekega subjektivnega entuziazma; in če Schiller v svojem kasnejšem obdobju poskuša uveljaviti zrelejši patos, to stori ravno zategadelj, ker je nameraval v moderni dramski umetnosti znova vzpostaviti princip antične tragedije. Za približno ponazoritev razlike, ki v tem pogledu obstaja med antično in moderno tragedijo, bi opozoril le na Shakespearovega *Hamleta*, ki temelji na podobni koliziji, kot sta jo obravnavala Ajshil v *Koeforah** in Sofokles v *Elektri*. Kajti tudi Hamletu so ubili očeta in kralja, njegova mati pa je poročila morilca. Agamemnova smrt, ki je pri grških pesnikih nravno upravičena, pa pri Shakespearu zadobi zgolj podobo nizkotnega zločina, za katerega Hamletova mati ni kriva, tako da mora sin svoje maščevanje usmeriti le proti bratomorilskemu kralju, v katerem ne vidi ničesar, kar bi bilo resnično vredno spoštovanja. Prava kolizija se zato ne vrtila okoli tega, da mora sin s svojim npravnim maščevanjem tudi sam prekršiti npravnost, temveč okoli Hamletovega subjektivnega značaja, katerega plemenita duša ni ustvarjena za takšno energično dejavnost; in tako Hamlet, prežet z odporom do sveta in življenja, tavajoč semtertja med odločitvijo, preverjanjem in pripravami na izvršitev, zaradi lastnega omahovanja in zapletov zunanjih okoliščin propade.

Če se zato zdaj, *drugič*, posvetimo tisti plati, ki je v moderni tragediji še posebej pomembna, namreč *značajem* in njihovi koliziji, potem je naslednje, kar lahko vzamemo za izhodišče, če na kratko rezimiramo, tole:

Heroji stare, klasične tragedije se znajdejo v okoliščinah, v katerih morajo, če se trdno odločijo za *en* sam npravni patos, ki se edini ujema

* *Daritev na grobu (Choephoroi)*.

z njihovo za sebe gotovo naravo, nujno priti v konflikt z enako upravičeno, nasprotno nravno močjo. V nasprotju s tem pa so romantični značaji od vsega začetka postavljeni v središče raznovrstnih [Breite] naključnih razmer in pogojev, v katerih je mogoče ravnati tako ali drugače, tako da je bistvena podlaga konflikta, ki ga kajpak izzovejo zunanji pogoji [Voraussetzungen], *značaj*, katerega se individuumi v svoji strasti ne držijo zavoljo njegove substancialne upravičenosti, ampak zato, ker že pač so, kakršni so. Sicer tudi grški junaki ravnajo skladno s svojo individualnostjo, toda ta individualnost je, kot rečeno, na višku stare tragedije sama nujno nek v sebi nravni patos, medtem ko se karakter, ki je značilen za moderno tragedijo, kot tak odloča po subjektivnih željah in potrebah, zaradi zunanjih vplivov itd., pri čemer je naključno, ali se oprime tega, kar je v sebi upravičeno ali pa zaide v krivičnost in zločin. Zato je v moderni tragediji bržkone *mogoče*, da nrvnost smotra in značaj sovpadeta, toda zaradi partikularizacije smotrov, strasti in subjektivne notrinskosti ta kongruenca ne tvori *bistvene* podlage in objektivnega pogoja tragične globine in lepote.

Kar pa se tiče nadaljnjih *razlik* med samimi značaji, je o tem spričo pisane mnogovrstnosti, ki se na tem področju lahko na široko razmahne, moč povedati kaj malo splošno veljavnega. – Naslednje protislovje, ki brž zbode v oči, je protislovje med *abstraktno* in *zategadelj formalno okarakterizacijo* in individuumi, ki so živo postavljeni pred nas kot konkretni ljudje. Kot primer formalne karakterizacije lahko navedemo zlasti tragične figure Francozov in Italijanov, ki so nastale po zgledu starih ter so zato več ali manj le gole personifikacije določenih strasti – ljubezni, časti, slave, gospodovalnosti, tiranije itd. – in ki tako motive svojih dejanj kot tudi globino in naravo svojih občutij sicer podajajo z veliko deklamatorično vnemo in z obilico retorične umetnosti, pa vendar s tem načinom eksplikacije bolj spominjajo na Senekova ponesrečena dela kot na dramske mojstrovine starih Grkov. Tudi španska tragedija je delno sprejela to abstraktno slikanje značajev. Toda v njej je že sam

ljubezenski patos, ki je v konfliktu s častjo, prijateljstvom, kraljevo avtoriteto itn., po svoji naravi tako abstraktno-subjektivni, pravice in dolžnosti pa tako ostro zarisane, da – če naj v tej tako rekoč subjektivni substancialnosti izstopa kot tisto, kar tvori pravi interes – komajda dopušča polnejšo partikularizacijo značajev. Pa vendar je za španske figure pogosto značilna neka, sicer ne ravno vsebinsko polna, zaključenost in tako rekoč pusta osebnost, ki je pri francoskih figurah ne zasledimo, po drugi strani pa so Španci tudi v žaloigri, v nasprotju z golo enostavnostjo dramskega poteka v francoskih tragedijah, pomanjkanje notranje mnogovrstnosti večje nadomestili z obilico bistroumno izmišljenih zanimivih situacij in zapletov. – Za odlične mojstre v upodabljanju osebnostno bogatejših individuumov in značajev pa veljajo zlasti Angleži, med njimi pa spet prednjači Shakespeare, ki je v tem pogledu domala nedosegljiv. Zakaj celo kadar neka zgolj formalna strast, kot na primer oblastželjnost v *Macbethu* ali ljubosumje v *Othellu*, zase terja ves patos njegovih tragičnih junakov, takšna abstrakcija kljub temu ne pozabi prav vse individualnosti, ampak individuumi v tej določenosti še naprej ostanejo celoviti ljudje. Še več, najsi Shakespeare v neskončni raznolikosti svojega vesoljnega odra [Weltbühne] seže tja do ekstremov zla in nespametnosti, pa zategadelj, kot sem že prej omenil, še celo na teh skrajnih mejah nikakor ne dopusti, da bi njegove figure kar brez vsakršne poetične razkošnosti utonile v svoji omejenosti, temveč jim vdahne duha in jih opremi s fantazijo ter jim s sliko, v kateri same sebe v teoretičnem zoru objektivno motrijo kot umetnino, omogoči, da same postanejo svobodne umetnice samih sebe, in na ta način z vso jedrovitostjo in s svojim zvestim karakteriziranjem uspe v nas vzbuditi zanimanje tako za zločinca kot tudi za najnavadnejše, najplehkejše neotesance in tepce. S podobno izraznostjo upodablja tudi svoje tragične junake: individualno, realno, neposredno živo, nadvse mnogovrstno, pa vendar, kjer se zdi potrebno, na tako vzvišen način in s tako prepričljivo izrazno močjo, s takšno notranjo doživetostjo [Innigkeit],

trenutkoma domiselno porajajoč slike in prispodobe, in s takšno retoriko – ne šolsko retoriko, temveč retoriko dejanskih občutij in prodornega značaja –, da bi mu, kar se tiče te združitve neposredne živosti in notranje duševne veličine, med novejšimi pesniki težko koga postavili ob bok. Goethe si je sicer v svoji mladosti prizadeval doseči podobno realistično nazornost in partikularnost, a ne z dovoljšno notranjo silo in visokostjo strasti, spet Schiller je zašel v neko nasilnost, pri čemer pa njeni viharški ekspanzivnosti manjka pravo jedro.

Moderni značaji pa se od antičnih, *drugič*, razlikujejo tudi po svoji *trdnosti* oziroma po svojem notranjem *omahovanju* in razdoru. Šibkost, ki se kaže v neodločnosti, semtertja begajoča refleksija, razglabljanje o razlogih, po katerih naj se ravna odločitev, vse to sicer že tudi pri starih kdaj pa kdaj nastopi v Evripidovih tragedijah; vendar je Evripid že zapustil zaokroženo plastičnost karakterjev in dejanja ter prešel v subjektivno ganljivo. Značilnost takšnih omahujočih likov v moderni žaloiгри pa ni njihova ganljivost, temveč je zanje pogosto značilno posebej *to*, da so sami v sebi zapisani podvojeni strasti, ki jih žene od ene odločitve do druge in od enega dejanja k drugemu. O tem omahovanju sem že govoril na nekem drugem mestu*, tukaj pa bi dodal le še to: čeravno kolizija tvori temelj tragičnega dejanja, pa vnašanje razpora v en in isti individuum s seboj vselej prinaša veliko nevšečnosti. Zakaj raztrganost individua na nasprotujoče si interese deloma korenini v nejasnosti in toposti duha, deloma pa v šibkosti in nezrelosti. Na nekaj figur takšnega kova naletimo še v Goethejevih mladostnih izdelkih: Weislingen npr., Fernando v *Stelli*, predvsem pa Clavigo. Gre za podvojene ljudi, ki se jim ne uspe do kraja izoblikovati in tako doseči trdno individualnost. Že drugačna je stvar, ko se kakemu značaju, ki je sicer sam vase gotov, dve nasprotujoči si življenjski sferi, nasprotujoči si dolžnosti

* *Vorlesungen über die Ästhetik I*, str. 312–316.

ipd. zdita enako sveti, a se je vendarle, izključujoč drugo, primoran postaviti le na *eno* stran. V tem primeru je namreč omahovanje le prehodno in ne tvori živca samega značaja. Spet drugačno tragično situacijo imamo, ko neka duševnost navzlic svojemu hotenju zaide ter se preda smotrom nasprotnega patosa, kot Schillerjeva Devica npr., zdaj pa se mora iz tega notranjega razpora v samem sebi in navzven ponovno vzpostaviti ali pa zaradi njega propasti. Vendar pa je ta subjektivna tragika notranje razpornosti, če se jo napravi za vzvod tragičnega, nasploh nekaj deloma zgolj žalostnega in mučnega, deloma nekaj, kar spravlja v nejevoljo, za pesnika pa je bolje, da se ji izogne, kot da jo išče in skuša izoblikovati kot nekaj osrednjega. Najslabše pa je, ko se takšno omahovanje in prevračanje značaja in celotnega človeka, tako rekoč kot izraz neke zgrešene dialektike umetnosti, napravi za princip celotnega prikazovanja, katerega resnica naj bi bila ravno pokazati, da noben značaj ni v sebi trden in samega sebe gotov. Resda se enostranski smotri, ki izvirajo iz posebnih strasti in značajev, nikdar ne smejo realizirati brez boja, saj individuumom zaradi dejavnega odpora drugih individuumov in nasilnosti razmer tudi v običajni dejanskosti ni prihranjena izkušnja o njihovi končnosti in neobstojnosti; toda ta izid, ki je šele pravšen zaključek, ne sme biti postavljen kot nekakšno dialektično kolesje tako rekoč v sredo individuumu samega, sicer je subjekt kot *tale* subjektivnost neka zgolj prazna, nedoločena forma, ki se ni živo zrasla z nobenim določenim smotrom niti značajem. Spet nekaj drugega pa je, če se prememo notranjega stanja celotnega človeka prikaže kot konsekvantno posledico ravno te lastne posebnosti same, tako da se potem razvije in pride na dan le tisto, kar je pravzaprav že od vsega začetka ležalo v značaju. Tako se na primer v Shakespearovem *Kralju Learu* začetno starčevo čudaštvo stopnjuje do trčenosti na podoben način, kot se Glosterjeva duhovna slepota spremeni v dejansko telesno slepoto, v kateri Gloster šele uvidi, kakšna je resnična ljubezen vsakterega njegovih sinov. – Prav Shakespeare nam

v nasprotju z onim prikazovanjem omahljivih in v sebi razcepljenih značajev nudi najlepše primere v sebi trdnih in doslednih značajev, ki se ravno zaradi te odločne zvestobe samim sebi in svojim smotrom pahnejo v pogubo. Opirajoč se zgolj na formalno nujnost svoje individualnosti in brez npravne upravičenosti pustijo, da jih v dejanje zvbijo vnanje okoliščine ali pa se slepo vržejo vanj in z močjo svoje volje v njem vztrajajo, še celo tudi, če zdaj tisto, kar počnejo, izvršujejo le iz nuje, da bi se uveljavili nasproti drugim, ali pa, ker so že pač prišli, do koder so prišli. Nastajanje strasti, ki se sicer na sebi ujema z značajem, le da se doslej še ni prebila na dan, zdaj pa se je začela razgrinjati, to napredovanje in razvoj neke velike duše, njen notranji razvoj, slika njenega samouničujočega boja z okoliščinami, razmerami in posledicami je glavna vsebina mnogih Shakespearovih najzanimivejših tragedij.

Zadnja pomembna točka, o kateri še moramo zdaj spregovoriti, zadeva *tragični izid*, h kateremu se ženejo moderni značaji, pa tudi način tragične *sprave*, do katere glede na to stališče lahko pride. V antični tragediji je večna pravičnost tista, ki kot absolutna moč usode reši in ubrani harmonijo [Einklang] npravne substance pred osamosvajajočimi se in zategadelj kolidirajočimi posebnimi močmi in ki nam, uveljavljajoč notranjo umnost svoje vladavine, s prikazom propada individuumov sama prinaša pomiritev. Če pa se podobna pravičnost pojavi v moderni tragediji, potem je njena narava zaradi partikularnosti smotrov in značajev deloma abstraktnejša, deloma pa je, zaradi poglobljene krivice in zločinov, v katere se individuumi, če se hočejo uveljaviti, čutijo prisiljeni, hladnejša, bolj kriminalna. Macbeth npr., Learovi starejši hčeri in njuna moža, predsednik v Schillerjevi žaloigri *Kovarstvo in ljubezen*, Rihard III. idr. si zaradi svojih grozodejstev ne zaslužijo nič boljšega od tega, kar jih je doletelo. Takšen izid navadno prikazuje, kako se individuumi raztreščijo ob neki realni moči, kateri navkljub so hoteli izpeljati svoj posebni smoter. Tako npr. Wallenstein propade zaradi trdnosti kraljeve oblasti; toda tudi

stari Piccolomini, ki zaradi vzpostavitve zakonskega reda izda prijatelje in zlorabi formo prijateljstva, je kaznovan s smrtjo sina, ki je bil žrtvovan. Tudi Götz von Berlichingen* napade obstoječe politično stanje, ki se vse bolj zakoreninja, ter pri tem propade, prav tako kot Weislingen in Adelheid, ki sta sicer na strani te zakonite oblasti, vendar zaradi krivičnosti in verolomnosti sama sebi pripravljata nesrečen konec. Zaradi subjektivnosti značajev pa se pri tem precej pokaže zahteva, da bi individuumi tudi v samih sebi morali biti spravljeni s svojo individualno usodo. Ta pomiritev pa utegne biti deloma religiozna, kolikor duševnost nosi v sebi gotovost, da bo kljub propadu svoje svetne individualnosti našla zavetje v neki višji neuničljivi blaženosti, deloma pa je narava te pomiritve formalnejša, a tudi bolj posvetna, kolikor trdnost in stanovitnost [Gleichheit] značaja, ne da bi se zlomil, zdrži do propada ter tako kljub vsem težavam in nezgodam ohrani energijo svoje subjektivne svobode neokrnjeno; deloma pa je končno pomiritev vsebinsko bogatejša, kolikor si pripozna, da prenaša le svojemu dejanju primerno, čeravno bridko usodo.

Po drugi strani pa se tragični izid lahko prikaže le kot posledico nesrečnih okoliščin in zunanjih naključnosti, ki bi se prav tako utegnile drugače zasukati ter se srečno končati. V tem primeru pa vidimo le, kako se moderna individualnost zaradi posebnosti svojega značaja, okoliščin in zapletov na sebi in za sebe prepusti minljivosti [Hinfälligkeit] zemeljskega sploh in kako mora nositi usodo končnosti. Toda ta gola žalost je prazna, neka zgolj strašna, vnanja nujnost pa postane posebno tedaj, ko smo priča, kako v sebi samih plemenite in lepe duševnosti v takšnem boju propadejo zgolj zaradi nesrečnih zunanjih naključnosti. Takšen potek nas lahko hudo prizadene – v resnici pa je le videti strašen –, pri čemer pa se nam

* Johann Wolfgang Goethe, *Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand*, Ein Schauspiel, 1773.

neposredno vsili zahteva, da bi se vnanje naključnosti morale ujemati s tem, kar tvori pravo notranjo naravo onih lepih značajev. Le v tem pogledu moremo občutiti spravo npr. ob Hamletovem ali Julijinem propadu. Navzven je Hamletova smrt videti le kot naključna posledica zamenjave mečev v dvoboju z Laertom. Toda v ozadju Hamletove duše od vsega začetka preži smrt. Peščena plitvina končnosti mu ne zadošča; ob takšni žalosti in mehkočnosti, ob tej otožnosti, ob tem odporu do vseh življenjskih stanj od vsega začetka čutimo, da je Hamlet v tem grozljivem okolju izgubljen človek, ki ga je notranja naveličanost domala že razjedla, še preden je smrt od zunaj pristopila k njemu. Podobnemu smo priča v *Romeu in Juliji*. Tej nežni cvetlici zemlja, v katero je bila posajena, ne prija, nam pa ne preostane nič drugega, kot da objokujemo žalostno bežnost tako lepe ljubezni, ki jo kot nežno rožo v dolini tega naključnega sveta zlomijo neprijazni viharji in huda neurja ter trhli preudarki plemenite, dobronamerne modrosti. Ta bol pa, ki nas prevzame, je neka le boleča sprava, *nesrečna [unglückselige] blaženost* v nesreči.

ββ) Če nam pesniki prikazujejo goli propad individuumov, pa to še nikakor ne pomeni, da enakih naključnih zapletov ne bi mogli zasukati tudi drugače, tako namreč, da bi razmeram in značajem, s katerimi so bili vzbudili naše zanimanje, namenili nek srečen konec, četudi bi se sicer utegnilo zdeti, da okoliščine tega ne dopuščajo. Takšna naklonjenost usode je vsaj toliko upravičena kot nenaklonjenost, in če ne gre za nič drugega kot za tole razliko, tedaj moram priznati, da mi je, kar se mene tiče, srečni izid ljubši. In zakaj tudi ne? Dajati prednost goli nesreči zgolj zategadelj, ker je nesreča, za to ni podanega nobenega drugega razloga razen nekakšne imenitne občutljivosti, ki se pase na bolečini in trpljenju in se v tem zdi sama sebi interesantnejša kot v nebolečih situacijah, za katere meni, da so prevsakdanje. Če so zatorej interesi sami v sebi takšni, da individuum zanje pravzaprav ni vredno žrtvovati, saj bi se, ne da bi se odpovedali samim sebi, svojim smotrom lahko odrekli oziroma se o

njih vzajemno zedinili, potem ni treba, da je konec tragičen. Zakaj tragiko konfliktov in razpleta se mora nasploh uveljaviti le tam, kjer je to nujno, da bi se zagotovilo pravico višjemu nazoru. Če pa te nujnosti ni, potem golo trpljenje in nesreča nista z ničimer upravičeni. V tem je naravni razlog za nastanek *iger* in *dram*, teh vmesnih tvorb med tragedijami in komedijami. Tisto pravo poetično stališče te dramske vrste sem navedel že poprej. Pri nas Nemcih pa se je deloma lotila ganljivega v okviru meščanske družbe in družine, deloma se je ukvarjala z viteštvom, kakršno se je razmahnilo od *Götza* naprej, v glavnem pa se je v tem polju najpogosteje slavilo triumf *moraličnega*. Pri tem gre običajno za denar in posest, stanovske razlike, nesrečna ljubezenska razmerja, za notranjo pokvarjenost [Schlechtigkeiten] ožjih krogov in razmer in kar je še takega, nasploh za to, kar imamo že sicer vsakodnevno pred očmi, le da v takšnih moraličnih igrah zmagata krepost in dolžnost, pregreha pa je osramočena in kaznovana ali se je primorana pokesati, tako da naj bi bila zdaj sprava v tem moraličnem koncu, v katerem se vse poravna. S tem je glavni interes postavljen v subjektivnost prepričanja in v subjektivnost dobrega ali zlega srca. Čim bolj torej jedro teh iger tvori abstraktno moralno prepričanje, tem manj je lahko individualnost zavezana po eni strani patosu neke stvari, nekemu v sebi bistvenemu smotru, medtem ko po drugi strani navsezadnje tudi določeni značaj ne more vzdržati in se uveljaviti. Zakaj, če je enkrat vse položeno zgolj v moralično prepričanje in v srce, potem siceršnja določenost značaja ali vsaj določenost posebnih smotrov v tej subjektivnosti in trdnosti moralične refleksije nima nobene opore več. Srce se lahko zlomi in spremeni svoja moralična prepričanja. Takšne ganljive igre kot npr. Kotzebujeva *Ljudomrzništvo in kes* in tudi mnogi moralični prestopki v Ifflandovih dramah se zatorej, strogo vzeto, pravzaprav ne iztečejo niti dobro niti slabo. Glavna stvar je namreč navadno zastavljena tako, da vodi k odpuščanju in k junakovi obljubi, da se bo poboljšal, tu pa potlej sleherna možnost notranjega preobrata in odpovedi nastopi sama od sebe. To vsekakor priča o visoki naravi duha in o

njegovi veličini. Če pa je bil poba lump, podlež, kakor večina Kotzebuejevih in semtertja tudi Ifflandovih junakov, sedaj pa se zaobljubi, da se po poboljšal, potem je pri takšnem tovarišu, ki po naravi ni kaj prida, tudi spreobrnitev le hinavščina ali pa je tako površna, da se ni globoko prijela in s stvarjo le za trenutek navzven opravi, v bistvu pa more voditi le še do česa hujšega,* kakor hitro se reč spet začne nanovo sprevračati.

γγ) V moderni komediji naposled pa postane še posebej bistvena in pomembna neka razlika, ki sem se je že dotaknil, ko sem govoril o stari atiški komediji: razlika med tem, ali se namreč nespamet in enostranost delujočih oseb zdi smešna le drugim ali tudi delujočim osebam samim, ali se torej komičnim figuram lahko smejejo le gledalci ali pa se te lahko smejejo tudi same sebi. Aristofan, ta pristen komik, je za temeljni princip svojega upodobljanja napravil le to slednje. Vendar se že v novi grški komediji, zatem pa pri Plavtu in Terenciju izoblikuje nasprotna smer, ki se kasneje v modernejši veseloigri tako vsesplošno uveljavi, da se cela vrsta komičnih proizvodov s tem bolj ali manj usmeri v zgolj prozaično-smešno, da, celo k jedkemu in zoprnemu. Na tem stališču stoji npr. zlasti Molière v svojih boljših komedijah, ki naj ne bi bile le nekakšne burke. Razlog, zakaj so te komedije prozaične, je v tem, da gre individuumom za njihov smoter krvavo zares. Izpeljujejo ga torej z vso vnemo te resnosti in če so na koncu zanj opeharjeni ali si ga sami uničijo, se ne morejo svobodno in zadovoljno tudi sami smejati, ampak se čutijo zgolj prevarane in postanejo predmet nekega tujega posmeha, ki mu je največkrat primešana škodoželjnost. Tako npr. Molièrova komedija *Tartuffe*, le faux dévot,** kjer gre za razkrinkanje dejanskega podleža, ne vsebuje nič veselega, marveč je nekaj zelo resnega, prevara ogoljufanega Orgona pa se stopnjuje do takšne mučnosti in nesreče, ki jo

* ... noch zu schlimmen Häusern führen kann, ...

** svetohlinec

lahko razreši le deus ex machina, da bi mu sodniški uradnik na koncu mogel reči:

Remettez-vous, monsieur, d'une alarme si chaude.
Nous vivons sous un prince, ennemi de la fraude,
Un prince dont les yeux se font jour dans les coeurs,
Et que ne peut tromper tout l'art des imposteurs.*

Tudi mrzka abstrakcija takšnih čvrstih značajev – kakršen je npr. Molièrov Skopuh –, katerim absolutna, resna ujetost v njihovo bornirano strast nikakor ne dopušča, da bi svojo duševnost osvobodili te svoje omejenosti, nima v sebi ničesar pristno komičnega. – Namesto tega pa potem na tem polju dobi najboljšo priložnost za svojo ostroumno mojstrstvo izpiljena spretnost v nadrobnem risanju značajev ali izpeljavi kake dobro zasnovane intrige. Intriga se odvija v glavnem tako, da hoče nek individuum svoje smotre doseči s prevaro drugih individuumov, pri čemer se naveže na njihove interese in jih navidezno pospešuje, s to lažno podporo pa jih pravzaprav spravi v protislovje in povzroči, da se sami izničijo. Zoper to se potem uporabi običajno protisredstvo; zdaj se torej tudi nasprotna stran začne prenamenjati, da bi drugega spravila v enako zadrego: nekakšno medsebojno spletkarjenje [ein Herüber und Hinüber], ki ga je moč karseda duhovito in v neskončno mnogih situacijah tako ali drugače zasukati ter vsevprek prepletati. V snovanju takšnih intrig in zapletov so najspretnější mojstri zlasti Španci, ki so v tej sferi prispevali veliko ljubkega in odličnega. Vsebino zanje jim nudijo interesi ljubezni, časti ipd., ki v žaloigri vodijo do najglobljih kolizij,

* Jean Baptiste Poquelin Molière, *Tartuffe*, Mladinska knjiga, Knjižnica Kondor, zv. 268, Ljubljana 1994, prevedel Oton Župančič; str. 87.

Vi pa, gospod, le dvignite glavo.
Naš knez visoki, za resnico vnet,
z očesom bistrim srca pregleduje,
pred njim zaman slepar naklepe kuje.

v komediji pa so ti interesi od vsega začetka brez substance in tako sami sebe komično odpravijo; kot npr. ponos, ki se je dolgo branil priznati ljubezen, navsezadnje ravno zaradi tega to ljubezen izda. Osebe naposled, ki takšne intrige zanetijo in izpeljujejo, so v moderni veseloigri običajno služabniki ali sobarice, kakor so v rimskih veseloigrah to bili sužnji; te osebe ne spoštujejo smotrov svojih gospodarjev, marveč si jih prikrojijo v svojo korist ali jih uničijo, pričemer pa je vse, kar nam ponudijo, le ta smešni prizor, da so gospodarji pravzaprav služabniki, služabniki pa gosposka, ali pa dajejo nemara priložnost za kakšne druge komične situacije, ki nastanejo zaradi zunanjih naključnosti ali pa zavoljo njihovega izrecnega napeljevanja. Mi sami, kot gledalci, smo priča skrivnosti in se lahko zdaj, varni pred vsako zvijačnostjo in vsakršno prevaro, ki se pogosto zelo resno uganja zoper vsega spoštovanja vredne in najboljše očete, ujce itn., smejimo slehernemu protislovju, ki tiči v teh goljufijah samih ali pa se odkrito kaže.

Na ta način moderna veseloigra gledalcem prikazuje nasploh privatne interese in značaje, ki sodijo v ta krog, z njihovimi naključnimi napakami, smešnostmi, nenormalnimi navadami in nespametnostmi, in sicer deloma skozi samo slikanje značajev, deloma v komičnih zapletih situacij in stanj. Vendar pa ta vrsta veseloiger ne oživlja neke tako svobodne veselosti, kakršna kot nenehna sprava prežema vse Aristofanove komedije, še več, te veseloigre lahko postanejo celo odbijajoče, če v njih nad častivrednimi gospodarji, očeti in skrbniki zmaga tisto, kar je samo v sebi slabo, zvijačnost služabnikov, prevarantstvo sinov in varovancev, ne da bi ti stari sami pustili, da nanje vplivajo slabi predsodki ali čudaštva, zavoljo katerih bi se jih v tej njihovi nemočni nespameti smelo osmešiti in prepustiti smotrom drugih.

V nasprotju s tem v glavnem prozaičnim načinom obravnavanja komedije pa je po drugi strani vendarle tudi moderni svet izoblikoval neko stališče veseloigre, ki je pristno komično in poetično. V njej

namreč nasploh spet dajejo osnovni ton dobrovoljnost duševnosti, razposajenost, ki je navzlic vsem neuspehom in pomotam gotova vase, objestnost in drznost v sebi sami najgloblje blažene nespameti, norčavosti in subjektivnosti in tako s poglobljeno polnostjo in notrinskostjo humorja – bodisi da se tiče ožjega ali širšega kroga, manj pomembne ali važnejše vsebine – znova vzpostavi tisto, kar je pri starih na svojem področju najbolj dovršeno upodobil Aristofan. Kot bleščeč primer iz te sfere bi za zaključek tudi tukaj še enkrat zgolj omenil Shakespeara, ne da bi ga podrobneje okarakteriziral.

Obravnava razvoja različnih vrst komedije nas je sedaj pripeljala do dejanskega konca našega znanstvenega razglabljanja. Začeli smo s simbolično umetnostjo, v kateri se subjektivnost bori, da bi našla svojo vsebino in formo in se objektivirala; napredovali smo h klasični plastiki, ki tisto substancialno, zdaj v sebi razjasnjeno, prikaže v živi individualnosti, ter v romantični umetnosti duševnosti in notrine [Innigkeit] zaključili s tisto absolutno subjektivnostjo, ki se svobodno in duhovno giblje sama v sebi, in ki, v sebi pomirjena, ni več zedinjena z objektivnim in posebnim, negativno te razpustitve pa si priključ v zavest v humorju komike. Na tem višku pa komedija hkrati vodi k razpustitvi umetnosti nasploh. Smoter vsake umetnosti je tista identiteta, ki jo proizvede duh, identiteta, v kateri se tisto, kar je večno, božansko, na sebi in za sebe resnično, našemu vnanjemu zoru, duševnosti in predstavi razodeva v realni pojavnosti in podobi. Če pa komedija to enotnost prikazuje le v njenem samouničenju, vtem ko je absolut, ki se hoče realizirati, priča, da to udejanjenje samo različijo interesi, ki so se v elementu dejanskosti zdaj osamosvojili in usmerili le na tisto, kar je naključno in subjektivno, potem vpričnost in učinkujočnost absoluta ni več pozitivno zedinjena z značaji in smotri realnega bivanja, marveč se uveljavlja le v negativni formi,

tako da se vse, kar se z absolutom ne sklada, odpravi, v tej razpustitvi pa se le subjektivnost kot taka hkrati kaže kot sama sebe gotova in v sebi zavarovana.

Na ta način smo sedaj vsako bistveno določilo lepega in vsako upodobo umetnosti na filozofski način do konca spletli v venec; spletanje tega venca šteje k najvrednejšemu poslu, ki ga znanost lahko opravi. Zakaj umetnost ni nikakršna zgolj prijetna ali koristna igrača, temveč imamo v njej opraviti z osvoboditvijo duha od vsebine in oblik končnosti, s prezenco absoluta v čutnem in pojavljajočem se [Erscheinenden] in z njegovo spravo v njem, z razgrnitvijo resnice, ki se ne izčrpa v zgodovini narave, temveč se razodeva v svetovni zgodovini, v kateri pa umetnost tvori njeno najlepšo plat in je najboljše plačilo za trdo delo v dejanskosti [Wirklichen] in za grenak trud spoznanja. Zato naše motrenje ni moglo biti neka gola sodba o umetninah ali navodilo, kako takšne umetnine proizvajati, temveč si je zadalo samo ta cilj, da sledi temeljnemu pojmu lepega in umetnosti skozi vse stadije, ki jih je ta pojem v svoji realizaciji prešel, in da ga z mišljenjem naredi dojemljivega ter ga potrdi. Upam, da je moj prikaz v tej glavni točki izpolnil vaša pričakovanja; in če se je ta vez, ki se je bila vzpostavila med nami nasploh in za ta skupen namen, sedaj razvezala, naj nas namesto tega, to je moja zadnja želja, poveže neka višja, neuničljiva vez ideje lepega in resničnega ter nas odslej za vselej čvrsto združuje.

Terminološki slovarček k prevodu

A

Absicht – *namera*
Absolute – *absolut*
abstrakt Böse – *abstraktno zlo*
Affirmative – *afirmativno*
Akt – *akt*
Akteur – *akter*
Aktion – *akcija*
allegorische Figur – *alegorična figura*
Allgemeines – *obče*
Allgemeinheit – *občost*
Allgemeinmenschliche – *občečloveško*
Allgemeinste – *najobčejše*
Anerkennung – *pripoznanje*
Anfang – *začetek*
Anforderung – *zahteva*
Anlage – *dispozicija*
Anschauen – *zrenje*
Anschauung – *zor*
Anundfürsichsciende – *na-sebi-in-za-sebe-bivajoče*
architektonische Umgebung – *arhitektonsko okolje*
Auffassungsweise – *način dojemanja*
Aufführung – *uprizoritev*
Aufheben – *odprava*
Aufhebung – *odprava*

Auflösung – *razkroj, razpustitev*
Aufopferung – *žrtvovanje*
Ausbildung – *izoblikovanje*
Ausdruck – *izraz*
Ausführung – *izvedba; izvršitev*
Ausgang – *izid*
Ausgelassenheit – *razposajenost*
Ausgleichung – *izravnava*
Äußere – *vnanje*
Äußerlichkeit – *vnanjskost*
Äußerung – *izraz*
Aussöhnung – *sprava*
Aussprechen – *izražanje*

B

Ballett – *balet*
Band des Blutes – *krvna vez*
Bedürfnis – *potreba*
Beendigung – *zaključitev*
Befriedigung – *pomiritev*
Begebenheit – *dogodek*
Begreifen – *pojmovanje, dojemanje*
Begriff – *pojem*
Beifall – *odobranje*
Berechtigung – *upravičenost*
Beschließung – *odločitev*
Beschränkung – *omejitev*
Beseelt – *oduševljen*
Beseelung – *oduševljenost*
Besonderheit – *posebnost*

Besonderung – *uposebitev*
Bestimmtheit – *določенost*
Bestimmung – *določilo*
Betätigung – *udejstvovanje*
Betrachtung – *motrenje*
Betrug – *goljufija*
Bewußtsein – *zavest*
Beziehung – *odnos*
Bild – *podoba, slika*
Bildsäule – *kip*
Bildung – *omika*
Böse – *zlo*
Bühne – *oder*

C

Charakter – *karakter, značaj*
Charakterzug – *karakterna, značajska poteza*
Chor – *zbor*
Chorgesang – *zborski spev*

D

Darstellung – *predočitev, prikaz, uprizoritev*
Daseiendes – *bivajoče*
Dasein – *bivanje, eksistenca*
Deklamation – *deklamiranje*
Dekoration – *dekoracija*
Demos – *demos*
Denken – *mišljenje*
Dichter – *pesnik*
Dithyrambus – *ditiramb*
Dogma – *dogma*
Drama – *drama*
Dramatische – *drama*
Durchführung – *izpeljava*

E

Ehre – *čast*
Einbildung – *umislek*
Eingebung – *navdih*
Einigung – *zedinjenje*
Einklang – *harmonija, uglašenost*
Einsicht – *uvid*
Einstellung – *naravnанost, drža, stališče*
Einzelheit – *posameznost*
Empfindung – *občutenje, občutje*
Empfindungsweise – *način občutenja*
Endliche – *končno*
Endlichkeit – *končnost*
Endzweck – *končni smoter*
Entäußerung – *odsvojitve, povnanjenje*
Entfaltung – *razgrnitev*
Enthusiasmus – *entuziazem*
Entschiedenheit – *odločnost*
Entwicklung – *razvoj*
Entwürf – *načrt*
Entzweiung – *razdvojitev*
epische Gerechtigkeit – *epska pravičnost*
epische Versöhnung – *epska sprava*
Epos – *ep*
Ereignis – *dogodek*
Erfahrung – *izkustvo*
Erkenntnis – *spoznanje*
Ernsthaftigkeit – *resnost*
Erscheinende – *pojavnjajoče se*
Erscheinung – *pojavnost*
Erzähler – *pripovedovalec*
Ewige – *večno*

Exekution – *izvedba*

F

Falschheit – *napačnost*

Farce – *farsa*

Fatum – *fatum*

Festigkeit – *trdnost*

Figur – *figura*

Form – *forma*

Fortgang – *potek*

Frömmigkeit – *pobožnost*

Fülle – *polnost, bogastvo*

Furcht – *strah*

G

Gattung – *rod*

Gebärde – *kretnja*

Gebilde – *tvorba*

Gebot – *zapoved*

Gediegenheit – *uravnovešenost;*
klenost

Gefälligkeit – *dopadljivost*

Gefühl – *občutje, čustvo*

Gegenrede – *odgovor*

Gegensatz – *nasprotje*

Gegenwart – *vpričnost*

Gehalt – *vsebina*

Geist – *duh*

Geist des Dichters – *pesnikov duh*

geistige Mächte – *duhovne moči*

geistige Szene – *duhovna scena*

Gelächter – *smeh, posmeh*

Gelten – *veljavnost*

Gemüt – *duševnost*

Genius – *genij*

Genuß – *uživanje*

Gerechtigkeit – *pravičnost*

Gesang – *petje*

Geschehen – *dogajanje*

Gesetz – *zakon*

Gesinnung – *prepričanje,*
naravnost

Gestalt – *podoba, lik*

Gestaltung – *upodoba*

Gestige – *duhovno*

Gestikulation – *gestikulacija*

Gewalt – *sila; oblast*

Gewaltsamkeit – *nasilnost*

Gewißheit – *gotovost*

Glauben – *vera, verovanje*

Gleichgültige – *ravnodušno*

Gleichheit – *enakost*

Gleichmut – *ravnodušnost*

Glück – *sreča*

Glückseligkeit – *blaženost*

Gnade – *milost*

Götter – *bogovi*

Göttererscheinung – *božanska*
prikazen

Götterindividuen – *bogovi*
individuumi

Göttliche – *božansko, božje*

göttliche Mächte – *božanske moči*

göttliche Recht – *božje pravo*

Göttlichkeit – *božanskost*

Gram – *otožnost*

Gräßliche – *srljivo*

Grund – *temelj; razlog*

Grundmoment – *temeljni moment*

Grundwohlsein – *najgloblja*
zadovoljnost

Gültige – *veljavno*

Gunst – *naklonjenost*

Gut – *dobrina*

Gute – *dobro*
H
Handeln – *delovanje, ravnanje*
Handlung – *dejanje*
Harmonie – *harmonija*
harmonische Sittlichkeit –
harmonična nrvnost
Heiligkeit – *svetost*
Heiterkeit – *vedrost*
Held – *junak*
Heroe – *heroj*
Herrschaft – *gospostvo*
herrschende Macht – *vladajoča moč*
Herrscher – *vladar*
Herz – *srce*
Heuchelei – *hinavščina*
Himmel der Phantasie – *fantazijska*
nebesa

I
Individualität – *individualnost*
Individuum – *individuum*
Inhalt – *vsebina*
Inneres – *notrina*
Innerlichkeit – *notrinskost*
Innigkeit – *notrina*
Interesse – *interes*
Intrige – *intriga*
Ironie – *ironija*
K
Kampf – *boj*
Klätglichkeit – *pomilujočnost*
Kollision – *kolizija*
komisch – *komičen*
Komisches – *komično*

Komödie – *komedija*
Konflikt – *konflikt*
Körper – *telo*
Kraft – *sila*
Krieg – *vojna*
Kriminalfall – *kriminalni primer*
Kritik – *kritika*
Kunst – *umetnost*
Kunstdelektik – *dialektika*
umetnosti
Kunstkonventionen – *umetnostne*
konvencije
Künstler – *umetnik*
Künstlichkeit – *izumetničenost*
Kunstwerk – *umetnina, umetniško*
delo

L
Lachen – *smeh*
Lächerliche – *smešno*
Lächerlichkeit – *smešnost*
Laster – *pregreha*
Leben – *življenje*
Lebendigkeit – *živost*
Lebensmächte – *življenjske moči*
Leiden – *trpljenje*
Leidenschaft – *strast*
Lesen – *branje*
Liebe – *ljubezen*
List – *zvijača, zvijačnost*
Lokal – *lokaliteta*
Los – *usoda*
Lösung – *razrešitev, razplet*
Lustig – *vesel*
Lustigkeit – *veselost*
Lustspiel – *veseloigra*
Lyrik – *lirika*

M

Macht – *moč*
 Maske – *maska*
 Melodie – *melodija*
 Mienenspiel – *mimika*
 Mime – *mim*
 Mimik – *mimika*
 mimischer Tanz – *mimični ples*
 Mißlingen – *neuspeh*
 Mitleiden – *sočutje*
 Möglichkeit – *možnost*
 Moment – *moment*
 Moralische – *moralično*
 moralische Gesinnung – *moralično
 prepričanje*
 Moralität – *moraliteta*
 Musik – *glasba*
 Mut – *pogum*
 Mysterien – *misteriji*

N

nationaler Geist – *nacionalni duh*
 nationales Dasein – *nacionalno
 bivanje*
 nationales Leben – *nacionalno
 življenje*
 Natur – *narava*
 Naturgeschichte – *zgodovina
 narave*
 Natürlichkeit – *naravnost*
 Naturtreue – *realistična nazornost*
 Nebenpersonen – *stranske osebe*
 Negative – *negativno*
 Nichtigkeit – *ničnost*
 Notwendigkeit – *nujnost*
 Notwendigkeit des Ausgangs –
nujnost izida

O

Oper – *opera*
 Ordnung – *red*
 Ort – *kraj*

P

Pantomime – *pantomima*
 Partikularität – *partikularnost*
 Pathos – *patos*
 Person – *persona*
 Pflicht – *dolžnost*
 Phantasie – *fantazija*
 Physiognomie – *fiziognomija*
 Poesie – *poezija*
 Poetische – *poetično*
 Positive – *pozitivno*
 Posse – *burka*
 Prellerei – *goljufija*
 Prinzip – *princip*
 Publikum – *občinstvo*

R

Raum – *prostor*
 Realität – *realnost*
 Recht – *pravica*
 Recht der Subjektivität – *pravica
 subjektivnosti*
 Rechte der Natur – *pravice narave*
 Rede – *govor*
 redende Kunst – *govorna umetnost*
 Reflexion – *refleksija*
 Religion – *religija*
 religiöse Versöhnung – *religiozna
 sprava*
 religiöse Vorstellung – *religiozna
 predstava*
 Resultat – *rezultat*

Rezitation – *recitiranje*
Rhythmus – *ritem*
Richtung – *tendenca*
Ruhe – *spokoj*
Rührende – *ganljivo*
Rührung – *ginjenost*

S
Sache – *stvar*
Sagenkreis – *mitološki ciklus*
Satyrspiel – *satirska igra*
Scharfsinn – *bistroumje*
Schauspiel – *gledališka igra*
Schauspieler – *igravec*
Schauspielerkunst – *igralska umetnost*
Schein – *videz*
Scheinexistenz – *navidezna
eksistenca*
Schicksal – *usoda*
Schief – *napačen, zgrešen*
Schiefheit – *zgrešenost, napačnost*
Schlechte – *slabo*
Schluß – *sklep*
Schmerz – *bolečina*
Schöne – *lepo*
Schönheit – *lepota*
Schranke – *meja*
Schuld – *krivda*
Schwäche – *šibkost*
Schwanken – *omahovanje*
Schwärmerei – *zanesenjaštvo*
Seele – *duša*
Seelenwohllaut – *duševna ubranost*
Selbst – *sebstvo*
Selbstbestimmung – *samodoločanje*
Selbstbewußtsein – *samozavedanje*

Selbsterstörung – *samouničenje*
Seligkeit – *blaženost*
Sichaussprechen – *izpovedovanje*
Sicherheit – *gotovost*
Silbenmaß – *zlogovna mera*
Sinn – *smisel*
Sinnliche – *čutno*
sinnliche Totalität – *čutna totaliteta*
Sitte – *nravi*
Sittliche – *npravno*
sittliche Berechtigung – *npravna
upravičenost*
sittliche Mächte – *npravne moči*
sittliche Rache – *npravno maščevanje*
sittliche Substanz – *npravna
substancia*
Sittlichkeit – *npravnost*
Situation – *situacija*
Skulptur – *skulptura*
Skulpturbild – *skulptura*
spezifisch Nationale – *specifično
nacionalno*
Spott – *posmeh*
Sprache – *govor*
Staatsmacht – *državna oblast*
Stand – *stan*
Statue – *statua*
Stimme – *glas*
Stolz – *ponos*
Strafe – *kazen*
Streben – *stremljenje*
Subjektivität – *subjektivnost*
Substantialität – *substancialnost*
Substantielle – *substancialno*
substantielle Totalität –
substancialna totaliteta
Sünde – *greh, pregreha*

Sympathie – *simpatija*
Szene – *scena*
Szenerie – *scenerija*

T

Tanz – *ples*
Tat – *dejanje*
Tätigkeit – *dejavnost*
Tempel – *tempelj*
Theater – *teater*
Tollheit – *norost*
Torheit – *nespamet*
tragisch – *tragičen*
tragische Versöhnung – *tragična sprava*

Tragödie – *tragedija*
Trauerspiel – *žaloigra*

Trieb – *gon*
Tüchtige – *vrlo*
Tüchtigkeit – *vrlost*
Tugend – *krepost*
Tun – *početje*

U

Umschlagen – *prevračanje*
Umstand – *okolščina*
Unbefangenheit – *prostodušnost*
Unbeständigkeit – *nestalnost*
Unbestimmtheit – *nedoločnost*
Unendliches – *neskončno*
Unendlichkeit – *neskončnost*
Unentschiedenheit – *neodločnost*
unentzweite Bewußtsein –
nerazdvojena zavest
Unglück – *nesreča*
Ungunst – *nenaklonjenost*
Unhaltbarkeit – *neobstojnost*
Unmittelbarkeit – *neposrednost*

Unrecht – *krivica*
Unschuld – *nedolžnost*
Unsinn – *nesmisel*
Unsinnliche – *nečutno*
Untergang – *propad*
unterirdische Götter – *podzemni bogovi*
Unternehmung – *podvig*
Unterschied – *razlika*
unveräußerliches Gut – *neodtujljiva dobrina*
Unverletzliche – *nedotakljivo*
unversöhnte Zerrissenheit –
nespravljiva razdvojenost
Urteil – *sodba*

V

Verbrechen – *hudodelstvo, zločin*
Verbrecher – *hudodelec*
Verderben – *poguba*
Verehrung – *člaščenje*
Vereinigung – *združitev*
Verhältnis – *razmerje*
Verirrung – *zabloda*
Verkehrtheit – *sprevrnjenost*
Verklärung – *poveličanje*
Verlauf – *potek*
Verleumdung – *živa ponazoritev*
Verlegenheit – *zadrega*
Verletzung – *kršitev*
Verliebtheit – *zaljubljenost*
Vermittlung – *posredovanje*
Vernunft – *um*
Vernünftiges – *umno*
Vernünftigkeit – *umnost*
Vernünftigkeit des Schicksals –
umnost usode
Verschlingungen – *zaplet*

Versmaß – *metrum*
Versöhnung – *sprava; pomiritev*
Verstand – *razum*
Verstellung – *prenarejanje*
Vertiefung – *poglobljenost, globočina*
Verücktheit – *trčenost*
Verwicklung – *zaplet*
Verwirklichung – *udejanjenje*
Verzeihen – *odpuščanje*
Volk – *ljudstvo*
Vollendung – *dovršitev*
Voraussetzung – *predpostavka*
Vorsatz – *namera*
Vorsehung – *previdnost*
Vorstellen – *predstavljanje*
Vorstellung – *predstava*
Vorurteil – *predsodek*
Vorzug – *odlika*

W

Wahrhafte – *resnično*
Wahrheit – *resnica*
Wechsel – *premena*
Welt – *svet*
Weltanschauung – *svetovni nazor*
Weltbühne – *vesoljni oder*
Weltleben – *posvetno življenje*
Weltverbesserung – *poboljševanje sveta*
Weltzwecke – *svetovni smotri*
Werk – *delo*
Wesen – *bistvo*
Wesenlose – *nebistveno*

Wesenlosigkeit – *nebistvenost*
Wesentliche – *bistveno*
Wesentlichkeit – *bistvenost*
Widerspruch – *protislovje*
Widerstand – *odpor, nasprotovanje*
Widerstreit – *navzkrižje*
Wille – *volja*
Wille Gottes – *božja volja*
Willkür – *samovolja*
Wirken – *delovanje*
Wirkende – *učinkujoče*
Wirkliche – *dejansko*
Wirklichkeit – *dejanskost*
Wirksamkeit – *učinkujočnost*
Wissen – *védenje*
Wohlgemutheit – *dobrovoljnost*
Wohligkeit – *prijetnost*
Wollen – *hotenje*
Wunsch – *želja*
Würdigkeit – *dostojanstvo*

Z

Zeit – *čas*
Zeitrichtungen – *tendence dobe*
Zerrissenheit – *raztrganost*
Zerstörung – *razdejanje*
Zerwürfnis – *razdor*
Zufall – *naključje*
Zufälligkeit – *naključnost*
Zufriedenheit – *zadovoljnost*
Zweck – *smoter*
Zwiespalt – *razpor*
Zwiespältigkeit – *razpornost*
Zwist – *razdor*

PROBLEMI 5-6/2001, letnik XXXIX

Uredništvo: Miran Božovič, Mladen Dolar, Tomaž Erzar, Zoran Kanduč, Peter Klepec, Zdravko Kobe, Gorazd Korošec, Janez Krek, Dragana Kršič, Stojan Pelko, Renata Salecl, Marjan Šimenc, Darja Zaviršek, Alenka Zupančič, Slavoj Žižek.

Vloga Sveta revije opravlja Izvršni odbor izdajatelja.

Glavna in odgovorna urednica revije *Problemi*: Alenka Zupančič

Tajnica uredništva: Simona P. Grilec

Naslov uredništva: Komenskega 11, Ljubljana (s pripisom »za Probleme«),
telefon: 041 755-050

Žiro račun: 50104-678-83669, z oznako: »za Probleme«

Davčna številka: 26158353

Naročnina za leto 2001: 5400 SIT

Cena te številke: 2700 SIT. V ceno je vračunan DDV.

Revijo finančno podpira Ministrstvo za kulturo.

Spinoza
DVE RAZPRAVI

Alain Badiou
ETIKA

RAZPOL 9

RAZPOL 10

Zbornik
ARGUMENT ZA STRPNOST

Slavoj Žižek
KUGA FANTAZEM

Zbornik
PISAVA IN TRANSCENDENTALNO

Jacques Derrida
O GRAMATOLOGIJI

G. W. F. Hegel
FENOMENOLOGIJA DUHA

G. W. F. Hegel
UM V ZGODOVINI

Jacques Derrida
O DUHU

Alain Badiou
SVETI PAVEL

RAZPOL 11

Zbornik
MAZOHIZEM IN ZAKON

David Hume
DIALOGI O NARAVNI RELIGIJI

Slavoj Žižek
KRHKI ABSOLUT

Sigmund Freud
OČRT PSIHOANALIZE

Zbornik
GANDHI IN SATJAGRAHA

Immanuel Kant / Sigmund Freud
KRITIKA ČISTEGA UMA 1/4 /
INHIBICIJA, SIMPTOM IN TESNOBA

Fredric Jameson
POSTMODERNIZEM

Alenka Zupančič
NIETZSCHE
FILOZOFIJA DVOJEGA

Slavoj Žižek
»STRAH PRED PRAVIMI SOLZAMI«
KRZYSZTOF KIESLOWSKI IN ŠIV



ISBN 961-6376-06-3



9 789616 376068

ISSN 0555-2419



9 770555 241012