

vajalca ni posvaril globlji estetski čut, bi ga bila morala že čisto preprosta presoja akustične plati teh besed, saj so vsi ti izrazi v vezani besedi že akustično popolnoma nemogoči. Satira v vezani besedi je poezija, poezija in banalnost pa se izključujeta.

Uvod v knjigo je napisal Božidar Borko. V njem trdi, da ti prevodi predstavljajo žlahtno zdravilo zoper utrujajočo enoličnost abstraktno usmerjenega pesniškega formalizma naših dni. Ne bi bilo težko dokazati, da ne zasluži vsa sodobna poezija te le prehudo enostranske in prenegativne oznake. Spričo nje je dobro, če si pokličemo v spomin, da so nekatere lastnosti sodobne poezije spočete prav v dobi romantike in da so iz nje prišle po posredovanju simbolizma v poezijo naših dni. Očitke, ki jih izrekamo proti sodobni poeziji, proti nekaterim njenim lastnostim — abstraktnost in formalizem — pa je mogoče obrniti tudi proti nekaterim velikim pesniškim imenom preteklega stoletja, ki o njih navadno trdimo, da predstavljajo vrhove evropske poezije.

Kje drugje kot v romantiki je vzniknila želja, prelomiti z vsem, kar je veljalo za absolutno, romantika je prva premaknila meje med fantazijo in resničnostjo, (kar nekateri zamerijo sodobni poeziji), v nji se je rodila volja, vedno znova razbijati tradicionalne oblike, iskati vedno nove možnosti izraza. Marsikaj od tega je po zakonitem razvoju danes dobilo tak značaj, da včasih po pravici, pogosto (posebno pri nas) pa po krivici dobi oznako formalizma in abstraktnosti.

Če bi hoteli biti pravični, bi morali tudi priznati, da sta v sodobni poeziji kljub vsemu živa oba pola, racionalni in iracionalni, njen apolinični pol, kontemplativno obrnjen navznoter, in dionizični pol, obrnjen navzven, ki ga označuje čustvo, ekstaza, pogled, ki v stvareh narave odkriva absolutnost. V nekaterih sodobnih pesniških delih sta našla lepo ravnotežje. Nič bi tudi ne bilo preheretično, ko bi kdaj priznali, da nam je govornica sodobne poezije bližja kakor marsikaj, kar ji kažemo kakor dober zgled iz preteklosti.

Tudi v romantiki so bili ljudje, ki jim je bilo tuje vse, kar je prinašala novega, elementarnost, impulzivnost, čustvo in strast, in kar je bilo dotlej nekako nepriznано v človeški naravi. Bil jim je bližji klasicizem s svojo togo obliko in vsebino, s svojimi pravili, bil jim je bližji njegov princip posnemanja kakor nova sproščena ustvarjalnost. In vendar ne moremo trditi, da so imeli prav.

Jože Udovič

LESSINGOVA HAMBURŠKA DRAMATURGIJA

Lessingova Hamburška dramaturgija je pravkar pri nas izšla lepo prevedena, opremljena z uvodom in obširnimi opazkami zaslužnega dolgoletnega gledališkega delavca in rektorja Akademije za igralsko umetnost Franceta Koblarja. Z opombami vred ima knjiga 468 strani in je v njej zelo mnogo gradiva.

* G. E. Lessing, Hamburška dramaturgija. Prevedel, uvod in komentar napisal dr. France Koblar. Cankarjeva založba, Ljubljana 1956. (Knjige nismo prejeli v oceno. — Op. ured.)

O velikem, celo velikanskem pomenu Lessinga-kritika predvsem za nemško gledališče je vsaka beseda odveč. Zelo razumni, delovni, po značaju močni razsvetljenec je postavil temelje estetskemu presojanju drame, manj pa ravno temu, kar mi danes imenujemo »dramaturgija«, in nam pomeni predvsem obravnavanje aktualne igrane drame in njenega odrsko učinkovitega podajanja. Ta »dramaturgija« kaže samo nekaj zelo neznatnih drobcev odrske prakse. V mnogočem pa je ta vrsta razprav samo dolga polemika s francosko dramo, opremljena z obširnimi navedbami Aristotela, ki so ga baročni Francozi očitno premnogočkrat narobe razumeli. V Lessingovi polemiki so stavki, ki zvenijo čisto aktualno. Vsak moderni dramaturg se lahko zamisli nad (že v uvodu navedenimi) stavki, da so mučeniki in zločinci v bistvu netragični junaki in zanje zato v prepričevalni tragediji ni mesta ali pa nad zanimivo ugotovitvijo, da — po Koblarjevi navedbi — »očiščenje, katarza v tragediji pomeni samo očiščenje strahu in sočutja, ki smo ga občutili mi gledalci, ne pomeni pa očiščenja junakove krivde...« Prav zanimivo n. pr. Lessing tudi na str. 249 polemizira z Diderotom, ko pravi: »Če Diderot misli, da je posebnost in redkost, ko Menedemus sam seka, sam grabi, sam orje, je pač v naglici bolj mislil na naše novejše, kakor na stare razmere...«, češ... »najpremožnejši, najplemenitejši Rimljani in Grki so bolje poznali vsa poljska dela in jih ni bilo sram, ko so jih opravljali.«

Sicer je mogoče dvomiti o tem, da so se stari Grki in Rimljani tudi v vseh primerih in časih tako vedli, vendar lahko v tem in podobnih drobcih vidimo pomembno približevanje zgodovinskemu presojanju in dialektiki, tisti dialektiki, ki je je sicer v tej debeli knjigi zelo malo. Nasploh namreč Lessing o vseh mogočih pojmih zelo rad govori tako, kakor da bi veljali enako za vse kraje in čase, za vse temperamente in priložnosti. V polemiki s Corneillom pravi n. pr.: »Prvič je ponos bolj nenaravna in bolj izumetničena napaka kakor ljubosumnost. Drugič je ženski ponos nenaravnejši kakor moški. Narava je oborožila ženski spol z ljubeznijo, ne s silovitostjo; zbujati mora nežnost, ne strah; samo njeni čari jo napravijo močno, samo z ljubkovanjem naj gospoduje...« itd. Poklic apostola je potreben, vendar nevhvažen, Lessing je tu zaradi resnega boja proti nenaravnosti sam zapadel v puščobo.

Res je, da je v uvodu o tem govora. France Koblar je n. pr. opozoril na to, da je kritika Lessingove dramaturgije potrebna predvsem zaradi ožine, s katero je definicijo, ki je veljala samo za grško tragedijo, prenesel »tudi na novejšo, pravzaprav na vsako tragedijo«. V uvodu je govora o »dvorni« baročni dramatik in izraženo prepričanje, da »kakor so se spreminjale družbene osnove, tako se je spreminjal tudi нравni ideal človeka in tako se je spreminjala tudi vsebina tragične krivde...« — Ali pa ni to pravzaprav mnogo premalo? Saj se ni samo spreminjal нравni ideal in pojmovanje tragične krivde, temveč celotni slog dram, medsebojna razmerja oseb, veljava značaja, duha, gledanje na »višje sile«, na neogibnost itd.? Vsa Hamburgska dramaturgija je dokaz, da je (kakor v Laokoonu) Lessingov boj proti nenaravnosti in plehkosti skoraj popolnoma brez čuta za socialna ozadja. Velika baročna tragedija je res izhajala iz čisto določenih razmer absolutistične kulture, vendar Lessing tega ni slutil. Bojeval se je za meščanske ideale svojega časa, pa se tega ni zavedal. Posledice so — za nas — toliko neprijetne, ker zato tudi svojega ljubljene Shakespeara ni mogel postaviti na pravo mesto kot glasnika nečesa, kar je bilo v njegovem času revolucio-

narno. Lessingova revolucionarnost je — očitno zaradi zaostalega okolja — nekako obtičala na pol poti. Po eni strani se je pogumno in — kakor smo videli — večkrat globoko in celo duhovito bojeval proti klasični tragediji, po drugi strani pa je bil premalo izviren ustvarjalec, da bi sam začel na odru boj proti konvencijam. Lessing se je celo zaradi občutljivosti igralcev nehal ukvarjati s samimi predstavami in je vse bolj in bolj analiziral dela. Ravno v tem pa je tudi opaziti, kako je njegova odrska meščanska revolucija le delna. Novi duh bi se nujno moral pokazati tudi v samem načinu igranja, življenjskost in pristinost pa se je — kakor vemo — tudi z najboljšimi tedanjimi nemškimi igralci, recimo z Ekhofo, uveljavljala samo narahlo in v odtenkih. Ta umetnost igranja je bila v bistvu še vsa baročna, vklenjena v konvencije, kakor je bila vklenjena v baročne obleke. Ves čar, vsa globina in vsa sugestivnost, s katerimi je v dobrih primerih vendarle razpolagal ta način igranja, so izhajale iz dognane umetnosti govora, zelo lepo in dekorativne, zelo polne odtenkov. Resnično lepoto tega danes izumrlega načina si lahko rekonstruiramo iz Händlovih arij.

Zanimivo je, da je nenaravna in napihnjena baročna tragedija, ki je hote poudarjala veličastje mogočnikov, včasih zdrknula v svoje nasprotje, v poudarjanje človeškega dostojanstva sploh in s tem v poveličevanje človeka, ne glede na stan in bogastvo, — s tem pa seveda zanikala lastno bistvo.

Skoda, da v tekstu Hamburške dramaturgije skorajda ni zaslediti razmišljanj o intimnih vezeh med družbo in umetnostjo, tudi ne v tistih oblikah, kakršne najdemo v delu Montesquieuja, ki ga je Lessing poznal. Na žalost so ravno zato mnoga razmišljanja za nas dokaj pusto gradivo. Koga pa danes n. pr. še mika tragedija grofa Essexa, ki ga je kraljica Elizabeta Angleška obsodila na smrt? Res je, v kinu še tu pa tam srečamo take in podobne motive. Občinstvo velikih zahodnih mest pa jih ne bi preneslo, če jih ne bi režiserji radodarno opremljali s slepečim sijajom tako rekoč zgodovinskih kostumov in zapeljivo nagoto lepih igralk. Za brezupno mrtve drame na Essexov motiv pa je Lessing v dramaturgiji porabil na desetine in desetine strani!

Res je — občinstvo tistih časov je zelo mikal motiv vladarice, ki ljubljenega moža pošlje rablju pod meč. To je bilo dramatično, učinkovito in zanimivo, toliko bolj, ker je bilo na ta način vendarle videti neko vez med vladarico in njenim vazalom in se je to zdelo že skoraj demokratično! Temu se danes sicer lahko smehljamo, očitno pa je, da bi take in podobne Lessingove analize takoj pridobile nekaj več zgodovinske veljave, če bi jih bil v opazkah kdo komentiral s stališča dramaturgije, kakor jo razumemo danes, ali pa, recimo, s stališča starogrških »didaskalij«, ki so že poskušale ugotavljati odrsko učinkovitost motivov. Vsega tega v Hamburški dramaturgiji ni, tega tudi ni v komentarjih in ni čisto lahko razumeti, zakaj ne.

Tudi z nekaterimi opazkami v uvodu se vsakdo ne bo mogel strinjati. Naj navedem za primer: »Aristotel še danes pomeni v množini estetskih mnenj in nazorov edino zanesljivo izhodišče« (str. 34). Ne glede na priznano Aristotelovo veličino bi lahko človek o *edini zanesljivosti* dvomil že zaradi opazke na str. 36, namreč: »Razlaga Aristotelove definicije o tragediji napravlja še danes velike težave.« Aristotelova razlaga tragedije pa je tesno povezana z ostalimi estetskimi mnenji, ki jih — resda — ni vseh enako težko

razlagati. Nekaj, čigar obseg je nepopoln ali nejasen, pa vsekakor ne more biti zanesljivo izhodišče in bi bil mogoče res že čas, da bi se nekaterim Aristotelovim mnenjem uprli, kakor so se jim upirali deloma že v srednjem veku.

V istem uvodu je rečeno, da »nima vsak čas samo svojega tragičnega sloga, ima tudi svojo tragično vsebino« (str. 37). Prepričani smo, da je to res, prepričani pa tudi, da tragična vsebina ni nastala kakor koli sama po sebi, temveč da je izrasla iz socialnih razmer določene dobe; to je tista Shakespearova misel, da so igralci »the abstract and brief chronicles of the time«. V zvezi s tem pa pravi uvod (str. 35): »Vsa renesansa s Shakespearom ni hotela drugega kot upodobiti silnost človeškega hotenja in veličastno pogubno moč njegovih strasti. Hotela je predvsem pretresati. Gotovo niso bila vsa čustva, ki jih je prikazovala in budila resna drama v svojem razvoju, samo estetska in npravstvena, marveč splošno življenjska.«

Nam se zdi ta oznaka preveč obzirna do »večno veljavnih pravil« in zato enostranska. »Silnost človeškega hotenja« je za nas zgodovinsko nastala v določenem času, n. pr. v elizabetinskem primeru zelo vidno kot kombinacija starega plemiškega in novega meščanskega individualizma, ki jima je obema služila »vse premagujoča moč denarja«. »Veličastno pogubna moč« človeških strasti pa vsaj pri Shakespearu ne bi zmeraj pretresala, če ne bi bila estetska in npravstvena čustva *nujno* v zvezi z življenjem, če ne bi globoki človeški »podtoni« njegovih motivov še danes govorili občinstvu o njegovih lastnih željah po utešitvi lepih želj, po sprostitev in še o marsičem, kar v našem času zveni še zmeraj *podobno* kakor v Shakespearovih. Tu se poraja na tisoče vprašanj. Pričujoča »Hamburška dramaturgija« je tako akademsko odmaknjena, da očitno ni hotela odgovoriti nanja. Škoda.

Trud, vložen v opazke, pa je tako izreden in tolikšen, da je človeku kar nekoliko žal zanj. Tako n. pr. izvemo, kdo so bili Cecchi, Destouches, Riccoboni, Colman, Regnard, Dufresny, Duim, Quin, Hensel, Borchers itd. itd., gospodje, katerih častivredna telesa so prav tako razpadla v prah kakor spomin nanje, tako da še celo za vse specialiste niso mikavni.

Marsikateri od teh podatkov sicer niso brez pomena. Tako je na str. 411 omenjen Pierre de la Chaussée (1697—1754), začetnik »solzave komedije« (Comédie larmoyante). Pisec je sicer tudi brezpomemben, pojav solz v komediji pa je vendarle dokaz več, da se je »sentimentalna revolucija«, katere svet je končno tudi Werther, začela v Angliji in Franciji, pa čeprav na primer Lukács v svojem »Goetheju« tega — in to po krivici — ne omenja. Prav gotovo pa je premalo, če pravi opazka v naši knjigi, da v teh igrah »čutimo obrat meščanskega sloja k idiličnemu čustvovanju«, kakor je tudi problematična trditev (na str. 452), da je Jean Francois Marmontel v svojih »Contes Moraux« skušal uveljaviti »moralne nauke«? Zakaj opazka ne pove ničesar o tem, da so te povesti približno tako »moralne« kakor Boccacciov Decameron, Brantómovi spomini ali pa Balzacove Okrogle povesti? Piscem, ki so resno jemali Marmontelovo »moralo«, se je nekje mimogrede posmejal tudi Edgar Poe.

Ali ne bi potemtakem Lessingov resnični pomen mogoče lepše zasijal, če bi — ali izpustili ves balast, recimo nekoč pomembno, pa docela »zgodovinsko« kritiko Weissejevega Riharda III. in različnih Essexov z razpravami o zaušnicah vred (str. 238), ali pa ves material čisto sodobno komentirali?

Specialist bo očitno še zmeraj moral seči po Lessingovem originalu z vsemi navedbami francoskih, španskih, angleških in nizozemskih avtorjev.

Kljub tem obrobnim pripombam smo Hamburške dramaturgije lahko veseli. Upamo, da je začetnik številnejše slovenske literature o dramatikii. In nemara bomo na ta način v doglednem času vendarle dobili tudi prevode kakšnih novejših gledaliških spisov, recimo Shawovih predgovorov k igram, ki so tehtno in zelo zanimivo branje, ali pa različnih sodobnih ameriških dramaturgij v modernem pomenu besede.

Prav gotovo pa bodo vse take knjige veliko bolj koristne, če bodo opremljene z obširnimi in čim bolj sodobnimi komentarji.

Branko Rudolf

ZGODOVINA SLOVENSKEGA SLOVSTVA

(Konec)

Pretnes posameznih prispevkov oziroma razprav, iz katerih je sestavljena prva knjiga *Zgodovine slovenskega slovstva*, je s tem zaključen. Razumljivo je, da ta pretres ni mogel biti popoln in da ni bilo mogoče omeniti in popisati vseh odlik in vseh pomanjkljivosti. Izbirati sem moral le najbolj tipične in najbolj izrazite primere in upam, da je razmerje med odlikami in pomanjkljivostmi tudi v tem izboru takšno, kakršno je v knjigi sami.

Ta podrobni pretres je bil tako obširen zaradi tega, da nam sme služiti kot temelj za kar se da jasno in čimbolj vsestransko utemeljeno splošno oceno celotne knjige. Preden pa poskušam formulirati splošne sklepe, naj mi bo dovoljenih dvoje pripomb.

Prvič: pri posameznih konkretnih literarnozgodovinskih vprašanjih in pri posameznih dogodkih in dejstvih sem skoraj vedno vsaj na hitro skiciral možnosti izčrpnjše interpretacije. Vendar pa nisem tega nikdar storil v prepričanju, da predstavljajo moje misli definitivno rešitev ali najboljšo razlago. Nikakor ne! V vseh takih primerih sem hotel opozoriti ali na današnjo stopnjo našega literarnozgodovinskega znanja ali pa na razsežnost in zapletenost posameznih problemov. S tem seveda ničesar ne preklicujem, pač pa se hočem zavarovati pred nevarnostjo, da bi kdorkoli vsiljeval mojim razlagam značaj definitivne rešitve, definitivne formulacije.

Drugič: iz vse dosedanje kritike je najprej razvidno menda to, da se posamezni sestavki po svoji kvaliteti med seboj precej razlikujejo. Zaradi tega ni lahko napisati splošne sodbe o celotni knjigi, če naj bo ta sodba pravična posameznim avtorjem. Zaradi tega pa je tudi jasno, da ta knjiga ni nekaj homogenega, porojenega iz ene misli in ene volje. Pravzaprav je to zbornik razprav, ki jih družii v celoto podreditev kronološkemu načelu.

Ko pa vendarle skušam zapisati splošno oceno, se opiram predvsem na tiste značilnosti, ki smo jih odkrili pri skoraj vseh avtorjih. In te značilnosti so:

1. Vsi tako imenovani sociološki, gospodarski in politični »okviri« kakor tudi vsi popisi posameznih obdobij evropskega literarnega razvoja so skrajno pomanjkljivi, nezanesljivi in nezadostni. Poleg tega so tudi metodološko neupravičeni: takšni, kakršni so, in tako mehanično prilepljeni ob popis slov-