

## ESEJ O DRAMATIČNEM

Vladimir Kralj

Estetika drame kot sklenjen sistem je danes mogoča samo kot nenormativen nauk o tistih osnovnih lastnostih, ki jih pripisujemo dramski poeziji in jih na splošno imenujemo »dramatično«. Kot dramatično pa tu ni mišljena samo zunanja, formalna stran tega pojava, ki mu v psihološkem odgovorja neko napeto pričakovanje ali presenečenje; v tem smislu je dramatična tudi katerakoli družabna igra, nogomet, kartanje in podobno, umetniško dramatično se namreč javlja v svetu moralnega dogajanja ter ima zato poleg formalnega tudi svoj moralnovsebniški vidik, ki se v zgodovinskem razvoju spreminja. Kar nam je na primer danes pri Aristotelu in njegovi estetiki tuje, ni toliko njena npravna normativnost, idealnost njegovih junakov in njihovih ciljev, marveč predvsem okolnost, da pojmuje Aristotel svet statično kot neko ostvarjeno in nespremenljivo smotrno stanje, ki dopušča v drami samo eno nasprotje, nasprotje absolutno razumnih, vedočih bogov in spoznavno omejenega, nevednega človeka. Tudi krščanski dualizem, ki nastopa v poznejši evropski drami, je po svojem pojmovanju eksistence enostaven: boj dobrega z zlim, nasprotnost odrešenja in pogubljenja. Tu in tam se pojmuje svet, eksistenca kot stanje, večno enako bivanje, v katerem se javlja proces človekovega poveličanja in zveličanja. Današnji človek pa sveta, eksistence ne pojmuje niti kot neko kozmično enotnost niti kot moralni dualizem, marveč ga vidi kot nekaj v bistvu antinomičnega, kot gibanje v protislovnih nasprotjih, v katerem imajo tudi bogovi sami po dva obraza hkrati, obraz splošnega in posebnega, eksistence in esence, zatrevanja in zanikanja, smiselnega in nesmiselnega, veljavnega in neveljavnega. Tako pojmovanje dramatičnega pa ne izključuje niti razumevanja aristotelovskih niti krščanskih dramatičnih kolizij, marveč jih samo razširja in pogloblja. Takemu pojmovanju eksistence in s tem tudi dramatičnega je v zgodovini evropske ontološke in estetske misli še najbližji Hegel, ki je dialektični princip gibanja nasprotij prenesel iz svoje *Fenomenologije duha* tudi v svojo *Estetiko*, v svoj nauk o drami. Hegel sicer v tem svojem nauku še zdaleč ni tako hegeljanski, kakor je

v svoji ontologiji, vendar vsebuje njegova analiza dramskega dejanja in njegov opis evropske dramatike sprejemljive pobude za teorijo drame. ki Aristotela dialektično dopolnjuje in obenem presega.

\*

Pojem dramatičnega izvajamo iz pojma dramskega dejanja (δράμα) kot akta volje, iz katerega izhajajo navzkrižja, boji. S pojmovanjem drame in dramatičnega kot boja je v skladu tako Aristotelov opis grške tragedije kakor tudi vsa praksa evropskega gledališkega klasicizma kot boja strasti. Ko se je pozneje pojavila nova dramska oblika, tako imenovana konverzacijska, idejna drama, so jo tudi označili kot boj, in sicer kot boj idej. Toda ali se ta in taka opredelitev dramatičnega dogajanja kot »agona«<sup>1</sup> bodisi moralnih ali intelektualnih moči tudi docela krije s tem, kar navadno imenujemo »dramatično«<sup>2</sup>? Ali so npr. res vsi prizori Shakespearovih velikih tragedij dramatični v smislu boja nasprotujočih si strasti? Ali niso prizori z grobarjem v *Hamletu*, z dojljo v *Romeu in Juliji*, s Falstaffom v *Henriku IV.*, z norcem v *Kralju Learu* nadvse dramatični, čeprav jih ne moremo uvrstiti v kakršnokoli kategorijo boja? In v tej zvezi, ali se boj v komediji, stari in moderni, ne omejuje samo na njen zaplet, na njeno zunanjo situacijo, pri tem pa njene umetniške vrednosti in zanimivosti ni iskati v tej in taki dramatičnosti, marveč v dramatičnosti njenih karakterjev in zlasti njenih dialogov. Podrobno soočenje tragedije, drame in komedije bi pokazalo, da sloni sicer vsak boj na nekem nasprotju, da pa ni vsako nasprotje že boj, in spričo današnje nevere v kakršnekoli bogove je v novejši dramatiki delež nasprotij neprimerno večji kot pa delež bojev. Vrhu tega nam opredelitev drame in dramatičnega kot boja ne pove prav nič o specifičnem značaju tega boja, kajti vsak boj na odru ni dramatičen že sam po sebi.

Skušajmo torej dopolniti pojem dramatičnega po neki drugi, ne deduktivni poti, po poti dialektičnega nasprotja z negacijo tega pojma samega. Popolno nasprotje drame in dramatičnega je v območju poezije — idiličnost, konkretno v obliki idile kot prikaza popolne spokojnosti človeka s samim seboj in s svojo okolico. Nasproti popolnemu mirovanju in notranji harmoniji idile je drama gibanje v nasprotjih in iskanje nenehnih menjav. V nasprotju s skladno enotnostjo idile je bistvo, živec dramatičnega razpor, razdvojenost, razklanost, dialektična antitetičnost. Dramatična razdvojenost pa ni najboljša, če nastopa v podobi moralnega dualizma, nasprotja med dobrim in zlim, ki se med seboj izključujeta kakor svetloba in senca. Mnogo močnejše, bolj funkcionalno je ono dramatično, kjer neko na videz povsem vrednotno, veljavno vsebuje hkrati

elemente nevrédnotnega in neveljavnega in kjer neko na videz nevrédnotno, neveljavno vsebuje tudi možnosti vrednotnega, veljavnega, če je torej neka potencialna substancialnost in njeno nasprotje na obeh straneh določenega navzkrižja.

V tem smislu je Hegel uvedel v svojo estetiko drame glavno antinomijo splošnega in posebnega kot osnovni princip dramatičnega. Dramsko dejanje deli Hegel v tri stopnje. Prvič, splošno stanje sveta, lahko bi ga imenovali tudi splošna situacija sveta, kjer je nasprotje med splošnim in posebnim sicer latentno, ni pa še akutno. Drugič, kriza sama in s tem boj, ki ga izzove junak, in tretjič, pomiritev splošnega in posebnega v razpletu. Splošno v prvi stopnji je neko nravno, pravično, razumno, skratka substancialno v stanju nezavestne navade nravnega, pravičnega, razumnega in z vsemi slabostmi privade — neosveščenosti, porabe, dotrajanja, abstraktnosti, zgolj formalnega videza in hkrati njeno nasprotje — posebno kot individualna možnost nravnega, pravičnega, razumnega v svoji živi konkretnosti. Ker tvori šele oboje, splošno in posebno, neko celoto, ni svetovne situacije, ki bi bila docela sprejemljiva niti docela nesprejemljiva, docela opravičljiva niti docela neopravičljiva v svojem obstoju. Šele v kriznem stanju določene situacije se sproži latentno nasprotje, se izbojuje boj obeh nasprotnih stanj in se pokaže njuna nezdružljivost. Splošno in posebno pa nista navzoča samo na objektivni strani, v nekem objektivnem stanju sveta, marveč sta pričujoča tudi na subjektivni strani, v junaku, v karakterju samem. Tudi karakter vsebuje latentno protislovje splošnega in posebnega. Njegova odlika je živa, konkretna substancialnost, s katero izzove krizo, toda tudi v njem samem je splošno v boju z osebnim, subjektivnim in tako dobi njegova akcija poteze nesubstancialnega, osebno pristranskega in končnega. Subjektivna samovolja nastopa kot neka vrsta antične *hybris*, toda v podobi protislovnosti vsega človeškega.

Princip dialektičnega protislovja kot vira dramatičnih kolizij in njihovih izravnavanj pa se ne omejuje zgolj na historično dogajanje v dramih, kakor bi mogli sklepati po Heglovi filozofiji zgodovine. Dialektika historičnih izmenjav je samo ena možnost principa dialektičnega protislovja, ki jo je uporabil Friderich Hebbel v teoriji in praksi kot boj časovno med sabo se izmenjavajočih principov eksistence. Protislovno nasprotje se torej ne javlja nemara samo na historični ravnini, v neki državi, družbi, marveč tudi na docela zasebni ravnini, v zakonski zvezi, ali v še bolj nevezanih oblikah človeške eksistence, v ljubezenskih razmerjih in podobnem. Tudi igra ljubezni v dramih je antinomična situacija in ima kot sleherna življenjska situacija v dramih začetno podobo enot-

nosti protislovnih nasprotij, razdružitev te enotnosti in takšno ali drugačno izravnavo teh nasprotij v razpletu.

Tako pojmovano dramatično v nasprotju z moralistično dramatičnim pogaja nekakšno enakopravnost obeh nasprotnih partnerjev v drami. Vsakdo od njiju, igra in protiigra, ima v medsebojnem nasprotovanju v neki meri prav in neprav. Merilo njunega ravnanja in njunih uspehov oziroma neuspehov ni neko absolutno dobro ali zlo, marveč večja ali manjša življenjskost in osveščenost njunega moralnega in intelektualnega razuma. Kreon in Antigona imata pri Sofoklu vsak zase svoj prav in neprav. Oba sta hkrati v pravici in krivici, oba sta enako zvesta svojemu splošnemu načelu in enako pristranska v odklanjanju nasprotnega. Antinomijo med patosom države in patosom rodu razreši Sofokles v korist rodu kot višje oblike osveščenosti človeškega.

Navzočnost splošnega in posebnega, torej nečesa bistveno soodvisnega, v obeh dramskih partnerjih določa tudi njun protislovni odnos. Vzlic svojim nasprotnim interesom pripadata oba isti krvni skupini. Chimenin partner v Corneilleovem *Cidu* je lahko samo Rodrigo, ki ga družiti z njo patos ljubezni in patos dolžnosti, časti, ne pa njegov ljubezenski tekmeec don Sancho, ki ga nosi samo patos ljubezni.

Dramatično kot gibanje v nasprotjih in protislovljih ima v drami dva vidika: formalnega in vsebinskega. Formalno se javlja dramatično kot gibanje v nasprotjih v celotni strukturi drame, bolj izrazito v njeni komični kot tragični fakturi, in sicer kot mnogoobratnost v dejanju in dialogu, v smotrni menjavi kontrastnih stanj in razpoloženj in smotrni menjavi napetosti in sprostitve, vzponov in padcev v gradnji posameznih prizorov, aktov in celote.

V vsebinskem pogledu pa se javlja dramatično predvsem kot gibanje v protislovnih nasprotjih. Dramatik mora biti sposoben videti in slikati eksistenco, življenje v njega protislovnosti, razklanosti. Dramatika ne zanima mir, marveč nemir, ne enotnost, marveč razdvojenost, ne red, marveč nered, ne ubranost, marveč disonanca eksistence. Tako, v njeni razdvojenosti, protislovnosti prikazana eksistenca v drami pa daje dram-skemu boju, konfliktu svoj posebni značaj. Boj, konflikt v drami ni poljuben boj, poljuben konflikt, kakor je to možno v epiki, romanu, kjer se junak otepa z vsemi mogočimi avanturami, ki mu jih je namenila usoda. Boj, nasprotje v drami se razvija v specifično protislovnih okolnostih, katerih notranja zakonitost je antinomičnost. Vsa nasprotja, s katerimi Hegel v svoji estetiki drame operira, počenši z osnovnim nasprotjem splošnega in posebnega pa do raznih njegovih variacij: subjektivno — objektivno, svobodno — nujno, individualno — kolektivno, hotenje — moranje, srce — razum, nagnjenje — dolžnost, svoboda —

tiranija, abstraktnost — konkretnost, prirodnost — neprirodnost, pamet — nespamet, resnica — laž, videz — resničnost so v bistvu soodvisne protislovnosti, antinomije, ki jih srečujemo v podobi raznih motivov in tém v evropski dramatikii od njenih začetkov pa do danes.

Protislovje pa je tudi osnova tragičnega in komičnega v drami, če ju najbolj preprosto opredelimo kot preobrat sreče v nesrečo (Aristotel) in kot razkrinkanje resničnosti v goli videz. Tudi Goethe pravi (*Razgovori z Eckermannom*), da izhaja sleherni pravi tragični konflikt iz neke protislovnosti.

Tragično pa je v nekem časovnem prostoru, v nekem konkretnem *hic et nunc* tisto protislovje, ki je v njem najbolj boleče, najbolj odločilno in ki kot tako določa nazorsko podobo tega in takega sveta in njegovo notranjo usmerjenost.

Hegel stavi tragično v subjekt, v junaka kot kršilca nekega reda in povzročitelja krize, dramskega nasprotja, boja, vendar se tragično nujno nahaja tudi na objektivni strani, v situaciji sami, ki vsebuje enako kakor subjekt protislovje splošnega in posebnega. Othellovo slepo verovanje Jagu izvira iz njegovega podzavestnega nezaupanja v lastno srečo. Ta njegov notranji nemir pa ima svoj izvor že v splošni situaciji, v njegovem nezanesljivem položaju v družbi, položaju temnopoltega generala v Benetkah in temnopoltega, priletnega snubca rosno mlade in lepe Benečanke. Navidezno združljiva nasprotja se izkažejo kot nezdružljiva.

Glede medsebojne igre splošnega in posebnega v drami je pomembno, ali so v konflikt zapletene sile pretežno sile razumne volje, se pravi javnega interesa, ali pa so pretežno sile naravne volje, se pravi osebnega, intimno človeškega interesa. Po tem vidiku namreč ločimo družbene drame, kjer so splošne, javne, državne zadeve v prvem planu, in karakterne drame, kjer so človeške osebne in zasebne zadeve v ospredju. Hegel je pojmoval starogrško tragedijo, Aishilovo in Sofoklovo, kot prizorišče izključno javnih, državnih in družbenih interesov in ima vzlic Goethejevim ugovorom prav, kar tudi dokazujejo novejša raziskovanja antične tragedije. V grških tragedijah ne gre za srečo in interes človeka, marveč za srečo in interes Polisa, atenske družbe. Sicer se pa v poznejši evropski drami oba vidika pogosto mešata. Celo v Shakespearovih velikih tragedijah, ki so nam prototip karakterne dramatike sploh, so junaki z izrazito naravno voljo, se pravi z osebnimi strastmi in cilji, navadno postavljeni v prizorišče javnih zadev, v boje za oblast.

Neka ne dovolj opažena razlika med Aristotelovim in Heglovim naukom o drami je v osnovni perspektivi, iz katere ta ali oni razmišlja o dramski poeziji. Prvo bi imenovali gledališko perspektivo, konkretno, perspektivo kulturnega gledališča, saj je v središču Aristotelovega nauka

namen tragedije, ki naj vzbuja čustva in z njimi pretrese gledalca. Heglova perspektiva je bolj perspektiva avtorja, ki se sprašuje, katere vidike eksistence, resničnosti mora upoštevati, da bo dramsko dejanje kot pripodoba resničnosti dramatično celostno, da bo obsegalo vso možno zunanjo in notranjo prostornino resničnosti. Ta Heglov interes za vseobsežnost dejanja izhaja iz njegove *Fenomenologije duha*, kjer se svetovni razum na svoji zemeljski poti razodeva v subjektivni eksistenci, v človeku, v objektivni eksistenci, v družbi, in nazadnje v eksistenci misli same, v filozofiji in religiji. Te tri eksistenčne oblike duha pa omogočajo junaku kot glavni figuri drame večje odzivnosti do samega sebe in do svoje okolice in s tem večjo miselno in čustveno prostornino na eni strani, v dramskem dejanju prikazani resničnosti pa večje možnosti njenih različnih idejnih projekcij.

Pri Aristotelu je karakter v glavnem opredeljen po njegovi sposobnosti, vzbuja v gledalcu sočutje in strah. Zato junak ne sme biti niti popolnoma dober niti ne sme imeti velikih napak. Taka je vsa njegova, v bistvu moralna prostornina. Tako opredeljen karakter pa je izrazito enodimenzionalen, in to v dvojnem smislu. Ker je njegov edini patos, njegov edini interes substancialne narave, je brez protislovnosti, je v bistvu psihološko neproblematičen. In ker je patos karakterja izključno v službi substancialnih, božjih zadev, je nujno enoodziven. Heglovo večdimenzionalno pojmovanje eksistence pa dopušča mnogoodzivnost karakterja: odzivnost na svet javnih zadev, države, družbe, objektivnih redov, skratka na vse splošne zakonitosti medčloveške eksistence; odzivnost na svet zasebne subjektivne resničnosti in odzivnost na svet filozofske resničnosti, na bistvena vprašanja človeške eksistence sploh. Če ponazorimo to trojno odzivnost dramskega karakterja na primeru Shakespeareovega Hamleta: Hamletov glavni patos, glavni interes je maščevati umor svojega očeta, kralja, ki je hkrati rodbinski in politični zločin, in urediti gnulobo v deželi danski. To je Hamletov interes v javnih zadevah. Hamlet pa ima tudi zasebne, bolj subjektivne interese, ima odnose do ljudi, sredi katerih deluje, do matere Gertrude, do prijatelja Horaca, do ljubice Ofelije, do njenega očeta Polonija in nazadnje ne v najmanjši meri do samega sebe, do svoje protislovne notranjosti. Hamlet pa kaže zlasti v svojih monologih zainteresiranost tudi za vprašanja človeške eksistence sploh, to je njegov filozofski sektor ali njegov filozofski volumen. Po vseh teh odzivnostih junaka tak karakter ni več niti neka posebitev zgolj nravnih teženj niti ni nosilec neke abstraktne ideje, marveč je človeški značaj v svoji celovitosti, je plastičen življenjski portret.

Enako kakor ima po Aristotelu orisani karakter omejene odzivnosti na svet, v katerem živi, je pri Aristotelu tudi omejena možnost različnih

vizij resničnosti, ki jih more dramatik staviti na oder. Po Aristotelu je v drami prikazan svet lahko boljši, kakor je v resnici, ali pa tak, kakršen je v resnici. Ker pa vsebuje Aristotelov pojem posnemanja narave, to je resničnosti, že sam po sebi element normativnega idealnega, sta pri njem samo dve varianti, bolj idealna (Sofokles) in manj idealna (Evripid), ene in iste npravno stilizirane resničnosti. Heglovo pojmovanje trojnega pojavljanja duha v resničnosti, ideje kot npravne resničnosti, ideje kot prirodne resničnosti in ideje kot subjektivno samovoljne resničnosti, dopušča razlikovanje treh glavnih vizij resničnosti v dramski umetnini, v gledališču: resničnost v njeni npravni stilizaciji, ki je značilna za ves evropski gledališki klasicizem, resničnost v njeni lastni zakonitosti, ki jo očituje Shakespeare in ves psihološki realizem in naturalizem, in resničnost v njeni samovoljni preobrazbi ali deformaciji kot vizija neizpolnljivih želja ali kot vizija grenke ironije. V nujni zvezi z omenjenimi glavnimi vizijami resničnosti v drami je tudi trojno oblikovanje dramskih figur kot karakterjev — karakter kot npravno reprezentativen tip, karakter kot psihološki portret in karakter kot nosilec neke ideje — in seveda tudi trojni način dialoga, kajti, če ustvarja neki karakter njegovo delovanje, je glavna pojavna oblika tega delovanja dramski govor, dialog.

V današnji dramatiki se pojavlja zlasti na zadnjem mestu omenjena vizija resničnosti, in sicer v prvi vrsti v podobi črne ironije, črne romantike. Sem spada že romantika raznih vrst predvčerajšnjega dneva, pričenši od evropskega simbolizma, Strindberga, nemškega ekspresionizma, francoskega surrealizma, italijanskega pirandellizma prav do sodobnih dramatikov: Sartra, Camusa, Becketta, Geneta, Eliota, Dürrenmatta, Ionesca in njihovih ameriških sopotnikov.

In estetski kriterij za te in take deformacije resničnosti v drami in njim odgovarjajoče moralne vsebine in formalne posebnosti? Heglov estetski kriterij je skladno z vso njegovo filozofijo izrazito idealističen in s tem nujno netoleranten do vsega nesubstancialnega v drami. Toda Hegel je v vsem svojem mišljenju na eni strani skrajno konservativen, na drugi strani novodobno revolucionaren. In tako na eni strani v Shakespeareu zavrača vse njegove velike hudobce in vse nesubstancialno v drami sploh, na drugi strani pa si dovoli take formulacije dramatičnega, ki postavljajo vse njegove prejšnje zavrnitve na laž. Za vdorom subjektivnega v človeško zavest je Hegel slutil somrak številnih bogov. In nemara je ves njegov idealistični sistem v vsej svoji abstraktnosti podzavestna izravnava za vse tisto, kar imenuje zgodovina popolno politično in ekonomsko mizerijo Nemčije njegovih dni.

Danes verjetno edino možni estetski kriterij na področju dramatike je princip pristnosti, doživljenosti neke dramske tvorbe kot izpovednega

dokumenta svojega časa. Ali ni že Hegel na nekem mestu dejal, da je vse, kar je resnično, tudi pravo? Ta misel ima še druge možne variante: Ali ni vsaka oblast od boga? Ali nima vsaka doba tako umetnost, kakršno si zasluži? In zoper to dejavnost je verjetno nemočna vsa estetska policija, kakor nam to dokazuje več kot dvatisočletna zgodovina evropske gledališke umetnosti.

## PESMI

Anton Vodnik

### GOREČI GRM

#### I

Mimo gorečega grma  
na večernem griču  
nekoč sva prihitela,  
sij oblakov poljubila,  
iz žarenja se spustila  
v modrikasti mrak.  
Zadnja ptica je odpela,  
bisernina zazvenela.

Kot iz brezna je tedaj  
visoko plamen zasukljaj,  
slap v noč pršil sijaj.  
Svetleje kakor blisk  
je vzpel se med naju,  
da máhoma sva bila  
na čisto drugem kraju.

O, kêrub dvignil je dlani,  
z ognjem nama pas ovil,  
da sva ječala od slasti ...  
Kot bi nekdó — zatisniva oči —  
poslednji zlati soj izpil,  
s škrlatnim se vrtincem zлил.

Ko med zvezde sva medlela.  
ihtela sva, hosana pela.