

DR. LJUDEVIT PIVKO:
Dramatsko pesništvo



Založila
„Slovenska Šolska Matica“.

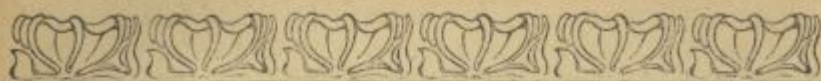


Maribor 1921.

Tisk Cirilove tiskarne v Mariboru.

49166





O dramatikii vobče.

Pesništvo je zrcalo narodnega življenja in stremljenja. Pesniki nam tolmačijo dušo svojega naroda, v njihovih delih nahajamo cvet narodne duševne moči.

V pesništvu je neizčrpna izobraževalna moč, ki nas navaja k višjemu in čistejšemu duševnemu življenju. V okviru materinega jezika se krepča tu narodni značaj, narodni duh, narodna volja. To panogo umetnosti gojiti je dolžnost vsakega naroda, ki si želi mesta med onimi, katere imenujejo izobražene in kulturne.

Izmed vseh pesniških vrst in oblik so dramska dela najpodobnejša realnemu življenju. Tudi če dramo samo čitamo, se nam dozdeva, da je pesnik pomaknil dogodke iz življenja naši fantaziji mnogo bliže nego bi jo zamogel epski pesnik — seveda moramo imeti v misli dobro dramo, z realnimi, življenju podobnimi prizori.

Nujna potreba ni, da bi se vsako dramsko delo moralo uprizarjati na odru. Nekatero drame se vobče ne dajo predstavljati — vsled nedostajanja tehničnih (kulisnih) pripomočkov. Vendar pa doseza dramski spis šele ob uprizoritvi svoj višek — s pomočjo dobrih igralcev, ki vplivajo z živo besedo celo drugače in globlje nego knjiga. To je bilo dobro znano že starim Indom in Grkom.*

Epski pesnik sam dogodke pripoveduje, dramatik pa nam ne pripoveduje, temveč nam kaže in predočuje dejanje s pomočjo oseb, ki se gibljejo, ki delujejo in se razgovarjajo pred našimi očmi na odru. Na ta način hoče vplivati dramatik na naša čustva; njegova naloga je torej višja, nego je naloga epike, ki se omejuje na pripovedovanje in risanje zanimivih dogodkov. — Vendar je pa nekoliko sorodnosti med epiko in dramatikom: dogodki, dejanja so podlaga obema panogama. Epik nam razlaga, kako se je dejanje vršilo, toda često ga ni skrb, da bi se vprašal in nam pojasnil, čemu se je baš tako vršilo. Dramatik sega tudi v tem ožiru globlje: poleg dogodkov nam kaže tudi vse nagibe, razloge in vzroke, da razumemo, zakaj se je dejanje tako vršilo in moralo tako vršiti. V dramah so pogrešeni prizori, kjer vidimo že dovršene dogodke, t. j. kjer slišimo iz razgovora, kako se je kaj vršilo, namesto pravega dramskega načina, ki kaže dogodke v živih slikah očem in jih razvija v sedanjosti pred nami. V drami hočemo živeti, čustvovati, gledati in poslušati neposredno: videti hočemo kraj, kjer se razvija dejanje, gledati hočemo ljudi, ki so zapleteni v dejanje, poslušati jih hočemo, kaj govore in kako se

* Prim. „Ljubljanski Zvon“ XIX., str. 292—293.

vedejo, kadar jih boža solnce in kadar jih stresa mraz življenja. Sočuvstvovati hočemo z nesrečnimi ljudmi, spoštovati in občudovati hočemo krepke junaške značaje, smejeti se hočemo, kakor se smejejo vsi, ki so udeleženi ob komičnih prizorih v življenju. Jasno je, da je dramatika z liriko istotako v tesni zvezi, saj nam odpira dramatski pesnik srca nastopajočih oseb, da gledamo, poslušamo in čutimo njihove misli, izraz njihovih čutov, iz katerih se izvajajo takoj nato dejanja v naši prisotnosti. Toda dramatik nam odpira mišljenje in kaže občutke mnogih oseb sočasno in se ne omejuje na eno edino osebo, kakor lirik, ki vodi poslušalca ali čitatelja v globine svojega lastnega srca.

V kakem razmerju je dramatski pesnik k osebami, ki delujejo v njegovi drami?

Dramatik je najobjektivnejši umetnik, ki ne nastopa sam in ne razglša sam svojih lastnih misli in čustev, kakor lirik. Dramatik se skriva popolnoma v nevidljivem ozadju, za osebami svojega dejanja in niti ne polaga izrazov svojega čuvstvovanja nastopajočim osebami na jezik, temveč jih pušča, naj govore, delujejo in se kretajo po lastnem bistvu, po svojem značaju. Dramatskemu pesniku se je tako vživetviti v osobine delujočih oseb, da vidi gledalec v njih samostojna bitja in neodvisne značaje, ki vplivajo in delujejo medsebojno po svojem prepričanju, po svojih nazorih in strasteh. Dramatski pesnik zatajuje samega sebe, skriva svoje lastne misli in se pogreza v dušah oseb v drami. Tej potrebi lastnosti dramatskih pesnikov pravimo dramatska o b j e k t i v n o s t.

Tupatam opažamo zares, da je vložil dramatski pesnik lastne misli in ideje kakoli osebi svoje drame na jezik. Taki pojavi ne nasprotujejo zahtevi po pesniški objektivnosti, ako si je pesnik spretno izbral tako osebo, ki je po svojem značaju podobna njemu samemu in mu torej lahko služi kot nositeljica izbranih lepih idej.

Epika črpa svoje snovi iz dovršene preteklosti, lirika klije in se vzpenja iz sedanosti, dramatika pa združuje v sebi preteklo in sedanjo dobo in sega še dalje: dejanje se vrši v sedanosti pred nami, razloge in vzroke dejanja vidimo že v preteklosti, vrhu tega pa sklepamo iz dejanja na nadaljnji razvoj, na bodoče dogodke.

Razvidno je, da je dramatsko pesništvo kot plod omikanega razuma najbolj umetno izmed vseh panog pesništva. Kakor je po svojem nastanku, po vsebini in po obliki nekaka zveza epike in lirike, tako se je kot višek pesniške umetnosti in pesniškega napredka najbolj oddaljilo od naravnega preprostega ljudskega pesništva. Brez visoke kulture in socialnega blagostanja se ni mogla razvijati dramatika pri nobenem narodu. Kjerkoli pa je zacvetela ta umetnost, tam iščemo upravičeno in nahajamo nedvomno vse one pogoje v življenju, ki so bili zmožni, da so pospeševali in blagodejno vplivali na razvoj dramatike in ostalih najzlahtnejših umetnosti. Tako je bilo pri Indih; tako je bilo, ko se je dvignilo grško meščanstvo k bogastvu in narodni samozavesti (krog 500 pr. Kr.); tako je bilo po reformaciji v 16. stoletju pri Romanih in deloma pri Germanih; ni pa bilo tako pri Slovanih, ki si ustvarjajo šele v novejši dobi pogoje za veličasten razvoj dramatske umetnosti.

Beseda „drama“ je grškega izvora. Izvaja se iz glagola „draō“ - delujem. Drama znači torej dejanje, delovanje, oziroma sliko dejanja. V imenu, ki je jako prikladno, se izraža že glavna zahteva dramatskega pesništva: dejanje naj se kaže in vrši pred nami



O dramatskih snoveh.

Dramatski pesnik je oprezen pri izbiranju snovi za svoje delo. Vsak predmet ni prikladen za obdelovanje, vsak dogodek v življenju se mu ne zdi vreden za snov drame.

1. Dramatska snov mora biti zanimiva, važna, vredna pesnitve.

Krivo je mnenje, da je dejanje*važno in imenitno le tedaj, ako se vrši v krogu odličnih oseb, slavnih kraljev in silnih junakov svetovnega glasu. Vnanji blesk in sijaj in slava oseb ni glavna stvar. Mnogo važnejša je notranja vrednost in zanimivost dejanja. V življenju preprostih ljudi in stanov se dogaja tudi mnogo važnega in zanimivega. Dogodki v življenju vseh stanov — višjih, srednjih in nižjih slojev — so često dovolj imenitni in vredni pesnitve.

Današnja dramatska umetnost črpa snovi iz naših družabnih dogodkov, sporov in spletk. Glavni vir ji je občansko življenje. Tega vira nekdanji grški tragediki niso poznali in celo največji angleški dramatik Shakespeare večinoma ni zajemal iz njega. Podobno preobrazbo snovi opazamo tudi v romanu, kjer stopajo na mesto nekdanjih, izključno kraljevskih in viteških glavnih oseb meščanski, delavski in kmetski ljudje. Kakor modernemu romanu nobena človeška usoda ne sme biti tuja, tako imajo tudi dramatski pesniki nalogo, da se ozirajo na vesele in bolestne dogodke v življenju vseh slojev brez stanovskih in drugih razlik.

Z važnostjo vsebine in z vzvišenim značajem dramatske poezije morajo biti v nekakem soglasju tudi imena oseb. Stritar je opozarjal, kako neprikladna so v nekaterih dramah vsakdanja imena in da bi nikakor ne kazalo prekrstiti Romea in Julije v slovenskega Boštjana in v Uršo. Leta 1903. so slišali v Ljubljani pri predstavi Device Orleanske še „Nežo“ na prestolu, a občinstvo je imelo instinkta dovolj, da se je posmehovalo, nakar je Neža izginila iz drame.

Stritar je priporočal za vzvišeno poezijo stara narodna slovanska imena namesto običajnih svetopisemskih, nakar se je zapletel v polemiko z „Rimskim Katolikom“ (I. 248).

2. Dramatska snov mora biti verjetna, naravna.

V pravljici radi poslušamo neverjetne čudeže, v baladi radi sledimo nenaravnim dogodkom, ko posegajo neumljive, nadnaravne sile in tok človeškega delovanja, — toda v drami zahtevamo prave podobe življenja, vsaj možnost in verjetnost dejanja,

* Dejanje, grški po Aristotelu *mýthos*, latinski *fabula*, nemški *Handlung*.

t. j. da smo prepričani, da se vse, kar se vrši pred nami na odru, zares lahko vrši v ravno taki ali podobni obliki v življenju. Dasi nam dramatski pesnik ne ponavlja navadnih priprostih slik iz vsakdanjega sveta, vendar nam kaže prave ljudi in nam slika, resnične značaje. Gledalci se čutimo sicer v nekem novem svetu, kajti teh ljudi in dejanj, ki jih gledamo v drami, še menda nismo videli v istih oblikah, čutimo pa, da žive v drami pred nami pravi, naravni ljudje iz mesa, krvi, kosti in duha, tako resnični ljudje kakršni smo sami. Slabi, ponesrečeni, skovani so dramatski spisi, v katerih nastopajo ljudje, kakršnih nima realni svet, kar opažamo često v dramah s kmetskimi značaji. Motijo se pisatelji, ki nas vodijo s svojimi prizori v slovensko vas in nam ponujajo samo nekaj pristnih prislovic, kletvic, noš in vraž, ako menijo, da jih je šteti vsled takih umotvorov v imenik priznanih dramatikov. Treba je še nekaj drugega, bistvenega za dobro dramo: treba je temeljito poznati mišljenje in čuvstvovanje ljudi. Dramatiku je nujno potrebna dušeslovna dobra izobrazba, razen tega pa mu mora služiti instinkt in dar opazovanja, ki mu pomagata prodirati v tajno življenje, ki se vrši z neomajno lastno doslednostjo v glavi in srcu naših ljudi.

Vse, kar se godi na odru, nam je umljivo in se nam zdi upravičeno. Vse dejanje je dobro zasnovano in se razvija povsem naravno, nekako samo iz sebe, v soglasju z značaji oseb. Jasni motivi povzročajo razvoj vsakega poedinega prizora, nič nam ni nejasnega. Dobra drama ne pozna nikakega slučaja in se brani neverjetnih obratov. Nobena nadnaravna ali trajna sila nima prava mešati se med osebe na odru in nikdar ne sme takozvana usoda določevati vnaprej smeri razvoja. Neodpustljiv pogrešek nosijo na sebi one žaloigre, v katerih vlada ideja, da je sreča ali nesreča človeku sojena od rojstva („fatum“) in da je nemožno izogniti se določeni usodi. „Usodna žaloigra“ nasprotuje glavni zahtevi glede snovi, ker se mora njena glavna oseba brezuspešno boriti z usodo, s prokletstvom ali pa z nepojmljivo voljo neke nadčloveške sile. Tako dejanje se je zdelo že Grkom nenaravno, kadar so n. pr. spustili nenadoma na oder po posebni tehnični napravi (po „stroju“) kakega boga ali velikana, ki je posegel s svojo močjo med osebe in nagloma razvozlat zapleteno dejanje ter končal vse spore po svoji višji neumljivi volji.*

3. Dramatska snov mora imeti še tretjo značilno lastnost, — da je tragična. Nikakor ni dovolj, ako je dejanje drame zanimivo in tako naravno, da mu sicer verjamemo, pri tem pa ostajamo hladni, kakor bi nas ne bilo skrb za srečo ali nesrečo oseb na odru. Dejanje mora vplivati na nas, navdajati nas mora s sočutjem, z bojznijo, pretresati nam mora dušo. S trpečimi osebami sočuvstvujemo, bojimo se zanje, plašno se dotikamo neprijetne misli, kaj bi bilo z nami, ako bi se nahajali v istem težkem položaju.

* Taki višji sili pravijo „deus ex machina“ (bog iz stroja). Primer: Heraklej v „Filoktetu“. Dandanes zovemo „deus ex machina“ vsak nemotiviran obrat v žaloigri in zlasti v veseloigri, kadar se nam razvozla zapleteno dejanje vsled nepričakovanih, nemotiviranih dogodkov.

Strahoma sledimo glavni osebi, ko vidno hiti v pogubo in se pogreza vedno globlje v nesrečo. Ne more pa nas ganiti njena usoda, ako si je glavna oseba zakrivila sama svojo pogubo, če je n. pr. lahkomišelna, preslabotna ali zločesta. Glavna krivda je v njenem značaju, njenem močnem stremljenju, s katerim je dospela v nepremostljiv spor z nasprotnimi močmi, s svetom, z raznimi okolščinami. V tem je tragika.

Tem zahtevam naj ugotovi dramatik glede snovi, ki jo izbira iz dogodkov našega velikega sveta, iz stare in nove zgodovine, iz pesništva, verskega in družabnega življenja, iz svoje fantazije (zgodovinske drame, verske, meščanske, vaške i. t. d.). Pesnika pa ne more nihče vezati, da bi moral natančno in zvesto slediti svojemu viru, najmanj pri tujih ali zgodovinskih snoveh. Pesnik pojmuje snov po svoje in jo oživlja z zakladi svoje fantazije. Pesnik obdeluje snovi vsekakor drugače nego n. pr. zgodovinar. Zgodovinar nam ne poroča ničesar o tem, kaj je vrela po možganih Matiji Gubcu, ko se je bližal po nesrečnem koncu kmetškega upora razžarjenemu prestolu, pesnik pa čuti globlje z njim in z njim so gledalci v gledišču tesneje združeni nego čitatelji s poročevalcem — zgodovinarjem.



Enotnost drame.

Med dramatskimi pravili je enotnost drame morebiti najvažnejši zakon.

To zahtevo, ki je bolj vnanjega značaja, so sicer večkrat zanemarjali in omalovaževali, toda dramatski pesniki so se radi zopet vračali k njej, kadar so čutili, da so se oddaljili od nje.

Pravila glede enotnosti drame je v glavnih točkah razložil že Grk Aristoteles iz Stagire (384 — 322) v svoji poetiki (*περὶ ποιητικῆς*). Določil je, da mora biti dramatsko delo enotno z ozirom na kraj, čas in dejanje. Bistvo enotnosti je Aristoteles z lahkoto spoznal in nahajal v vseh vzornih grških dramah, ki vsled preprostosti takratnega pozorišča vobče niso mogle kar tako izpreminjati kraja in trgati dejanja na posamezne časovno ločene prizore. Dramatska pravila, ki jih navaja latinski pesnik Horacij (v pismu Pisonom), so rimska razlaga Aristotelovih pojasnil o drami.

Teh pravil pa pozneje niso spoštovali. Pri Shakespeareju (r. Šekspirju) in v elizabetinskih igrach vobče jih ni videti, niti v najklasičnejših. Tudi v španskih igrach kompromisne smeri so dramatski pesniki zelo daleč od Aristotelovih zahtev. Oder je dobival razne nove, deloma popolnejše oblike — v razvoju pozorišča in njegovih kulisnih pripomočkov je pa iskati vzrokov, da so si dramatik raznih dob in narodov razlagali nauk o enotnosti drame po svoje.

Laška renesansa ni mogla prezreti staroklasičnih vzorov. In res se je pojavil najprvo v Italiji glas, da se je treba vrniti v

dramatiki tja, kamor je kazala antika pot. Lahki, smatrajoči se za najbolj upravičene dediče Rimljanov, so iztaknili seveda najprej Horacijeva pravila, ki so jih pa povdarjali le bolj teoretsko, kajti pravih dram v narodnem jeziku še niso imeli v tisti dobi.

Svetovne važnosti je postala zahteva enotnosti drame šele, ko so francoski estetik in pesniki obnovili v praksi Aristotelov nauk. Pesniki Corneille, Racine in Molière so bili prepričani, da so s svojimi dramami dosegli in celo prekosili antiko. Strogo so sledili zahtevam enotnosti kraja, časa in dejanja. V njihovih dramah se dovršuje vse dejanje tekom 24 ur (najdalje pa v treh dneh) brez vsake izpremembe pozorišča.

V Aristotelovi poetiki, na katero so se Francozi vneto sklicevali, pa ne nahajamo zahteve enotnosti v tako strogi obliki.

Shakespearejeve drame so v najostrejšem nasprotju s pedantnimi francoskimi posnemovalci antike. Iz borbe, ki je nastala med obema ekstremoma, se je razvila drama 19. stoletja.

Pravi pomen Aristotelove enotnosti drame je pojasnil Lessing. Lessing je strastno pobijal okostenelost francoske drame in slavil Angleža Shakespeareja, ki se je po njegovem mnenju otrešel ozkosrčnih vezi dramatskih pravil; v ognjeviti polemiki je Lessing seveda prezrl velike vrline francoskih pesnikov, ki so znali mnogo živahneje podajati čisto dramatske konflikte nego Shakespeare, ki je prerad sledil svojim epskim virom, Holinshedovi kroniki ali Plutarhu ali noveli. — Kdor se je naužil francoskih dram in se je zatekel nato k Shakespeareju, je brez dvoma moral opaziti nekaj prijetne izpremembe, toda krivo je bilo mnenje, da gre vse to na rovaš pravil, ki so vodila Francoze. Motil se je mladi Goethe, ki je po vzorcu zgodovinskih Shakespearejevih dram izdelal dramo „Götz von Berlichingen“ in odpravil v njej enotnost kraja, časa, dejanja in deloma celo enotnost jezika, ako je menil, da je tako bolje ustregel umetniškemu vkusu in se približal genialnosti. Izkustvo kaže, da prečeste izpremembe pozorišča in časovne zareze med poedinimi prizori drami niso v korist, ker se občinstvo pri takih dramah ne more povspeti do napetega zanimanja in si ohraniti pravega sočuvstvovanja.

V nemškem slovstvu so se uprli smeri francoskega klasicizma v drugi polovici 18. stoletja. To gibanje se je razširilo nato v skandinavski dramatiki in drugod, nakar so francoski romantiki sami po ostrem literarnem boju ustvarili one kompromisne tipe dram, ki so prevladovali v 19. stoletju.

Dasi so se francoski dramatiki otrešli tesnih spon klasicizma šele dobrih 50 let za nemškimi, so si ohranili vendarle prvenstvo tudi v moderni drami, kakor v romanu.

Moderna drama ne zametuje popolnoma pravila glede enotnosti kraja, kajti nalaga dramatskemu pesniku dolžnost, da se ima izogibati neutemeljenim, nepotrebnim in prečestim izpremembam pozorišča.

Enotnost časa je istotako do gotove mere potrebna: čim bolj je koncentrirana drama z ozirom na čas, tem bolje je. Modernemu dramatiku sicer ni treba skrbeti, da bi podal ob-

činstvu v igri, ki traja na odru 2—3 ure, tak kos življenja, ki bi se v resnici lahko doigral od začetka do konca tekom enega dneva, vendar se pa mora izogibati preobčutnim časovnim presledkom med posameznimi deli dejanja.

Roman je v primeri z dramo mnogo svobodnejši. Dramatski pesnik piše predvsem gledajočemu občinstvu in ima nepretrgoma oder v mislih, zavedajoč se, da doseže uspeh le s pomočjo umetnosti glediščnega igralca, s pomočjo govora, glasu in izraza. Oziraje se na potrebo, da se ima dejanje dovršiti v nekoliko urah na tesnem odru, hiti pesnik, da razvije čimprej dejanje do vrhunca in ga razvozla do zvršetka. Na nobenem mestu se ne mudi brez potrebe, občinstvu pa ponuja šele v odmorih nekoliko prilike, da si oddahne in počije. Kadar nas vodi v nove kraje, naznačuje pozorišče večinoma le vobče, rahlo in preprosto, brez natančnih, premnogih zahtev glede dekoracije.

Strožja nego enotnost kraja in časa je enotnost dejanja, katere noben resen dramatik ni mogel prezirati. Enotnost dejanja je pa v najožji zvezi z obliko drame. Glede dramske oblike se je izcimila vrsta predpisov, ki jim pesniki tem raje sledijo, ker vedo, da je enotnost dejanja najbolje sredstvo, da se ne trga zanimanje gledalcev.

Pesnik deli snov na več razdelkov, aktov, ki jih smatramo za potrebne stopnje v razvoju drame.

Mejo med akti naznačujemo na modernih odrih s spuščanjem zastora.

„Klasične“ drame obsegajo obično petero aktov, včasih tudi troje ali četvero, malokedaj šestero. Za drobne snovi, zlasti za manjše motive šaljive vsebine zadostuje eden akt.

Akti se skladajo iz prizorov. Grška beseda *σκηνή* (scena = prizor) je značila izpremembo pozorišča. Vsak prizor je zase zaokrožena drobna enotna celota z lastnim vrhom, vsi so pa v skladu med seboj, da ne motijo s prehodi enotnosti akta.

Delitev dramske snovi na akte in prizore ni bistvena potreba za dramo, vendar je pa tako važen pripomoček pri razvrščanju snovi, da je prešla v običaj in takorekoč v dramski zakon.

Da si obvaruje enotnost dejanja, izbira spreten pesnik važne dogodke, v katerih mora videti občinstvo zanimive življenske slike. Postranski malenkostni dogodki, ki jih vpleta tuptatam v dejanje, so vselej toliko v zvezi z glavnim tokom dejanja, da občinstva ne motijo. Živahen tok dejanja se ne ustavlja nikjer, saj je v njem slika življenja, ki teče in hiti brez prestanka. Vedno dalje in vedno hitreje hiti dejanje k odločilnemu vrhu in odtod še hitreje h koncu.*

V arhitektonski gradbi drame, v zasnovi, razvrstitvi in izdelovanju poedinih delov se kaže dramatik kot umetnik. Umetna oblika dram je naravna posledica navedenih lastnosti dramskih snovi (važnosti, naravnosti in tragičnosti).

* Enotnost dejanja ni v tem, ako se suče vse dejanje okrog ene osebe ali ako povzročuje vse važnejše dogodke glavna oseba.



Osnutek in prolog.

V prvih prizorih daja dramatski pesnik občinstvu priliko, da spozna glavne osebe in njihove življenske razmere, čas in kraj ter najvažnejše reči iz predzgodovine dejanja. Tak uvod v dejanje, ki ga zovejo osnutek (ekspozicija), je neobhodno potreben.

Grški dramatik si so čutili istotako potrebo uvoda v dramo. Namesto uvodnih prizorov, ki jih smatramo dandanes za bistven del drame, so govorili pred začetkom predstave *proslove* („prologe“). Iz proslova je zvedelo občinstvo vse, kar je bilo potrebno, da je moglo slediti drami in umevati dejanje. — Shakespeare je ločil prolog od dejanja. Dejanje je dobilo v uvodnih prizorih svoj osnutek, prolog je pa govoril pesnik ali igralec še posebej pred pričetkom igre. Prolog je bil le pesnikov nagovor, pozdrav občinstvu, opravičilo in prošnja, naj gledalci blagohotno sprejmejo igro.

Prolog se je ohranil mestoma še do novejšje dobe. Najdalje so ga čuvali v operi, ki je imela ob svojem nastanku (okrog l. 1600.) redno prolog pri sebi. V naši dobi je še običaj, da slišimo prologe v verzih kot nekake slavnostne uvode ob izrednih prilikah, kadar hočejo prireditelji dostojno pokazati veliki pomen dotičnega dne.*

Osnutek naj je kratek. Drami je vsekakor na škodo, ako naraste pesniku uvod in se mu informativno gradivo preveč raztegne, preden dospe do pravega dejanja.

Nekateri dramatik si so pisali mesto kratkih osnutkov velike uvodne prizore, včasih tako obsežne, da so jih morali ločiti od dejanja kot samostojne „predigre“, tako zlasti nemška klasika Schiller (Devica Orleanska, Wallensteinov ostrog) in Goethe (Prolog k Faustu).

Tudi v tem kaže dramatik svojo izredno umetnost, ako uvaja občinstvo s kratkimi potezami v življenje. Popisovanju ni mesta v dramatik, še manj nego v ostalih pesniških panogah. Nekoliko potez, pet — šest besed na svojem mestu pojasnjuje včasih vsega človeka. Shakespeare je izboren umetnik v dobrih in zanimivih začetkih. Prvi nastop je v njegovih dramah običajno zelo živahen, živahnejši nego sledeči osnovni prizori. „Romeo in Julija“ se začneja podnevu z ženketom orožja in spopadom nasprotnih strank na ulici. „Hamlet“ se pričene ponoči: votla

* Prim. Ganglov prolog „Ob 1000. slovenski gledališki predstavi“, ki ga je govoril Inemann 13. februarja 1900 (Ljubljanski Zvon 1900, str. 153) — ali Funtkov prolog pri savnostni otvoritvi dež. gledališča v Ljubljani 1892. (Ljubljanski Zvon 1892., št. 10). — Anton Medved je na pr. napisal Vilje mu Ostrovharju „Proslov“ na Shakespearejev način. V proslovu se obrača na občinstvo, češ, da mu podaja delo po resnem trudu in učenju v samotji, toda podaja ga brez slavoželja. Misel „Sočutje vzbujaj in strah!“ je preokrenil šaljivo tako: morda bo vzbujala žalostna sočutje z bralci in strah pred pesnikom. . . ! Pesnik je storil, kar je mogel. Prazne so besede, da Slovenec nima zgodovine. „Povestnico naš rod ima, a ne uči se je, ne zna“. Proslov zaključuje pesnik s pozivom na dramatske delavce: Snovi so, moči so, „le krepko voljo Bog nam vlij!“ (Dom in Svet VII. 356.)

povelja straže done, ko se prikaže duh. V „Macbetha“ nas uva-
jajo čarovnice na planjavi, grom in nevihta itd.

Dejanje oživi tedaj, kadar se vzbudi v glavni osebi ona ve-
lika želja, ki je kot gonilna moč vzrok vsega bodočega hotenja
in delovanja.

Ta vzrok imenujemo „osnovni moment“.

Osnovni moment se razteza v nekaterih dramah preko veli-
kega prizora ali celo preko več prizorov na (pr. 1. Jurčičev „Tugo-
mer“: Tugomerjev sklep, da se je treba z Nemci pogajati zaradi
miru — in Mestislavovo nasprotovanje; 2. Shakespearejev „Julij
Cezar“: Kasij prepričuje polagoma in trudoma Bruta, da je treba
Cezarja odstraniti; 3. „Romeo in Julija“: Romeo se odločuje pri
pogovoru z Benvolijem, da obišče maškarado). V mnogih dramah
pa obsega osnovni moment le nekaj vrst, v katerih se javlja ne-
nadoma v duši glavne osebe odločna volja in jasen smoter bo-
dočega delovanja (na pr. Schillerjeva „Marija Stuart“, kjer je Morti-
merjeva izjava jako kratka).

Gonilna ideja prihaja često kot tuj vpliv od zunaj v dušo
glavne osebe, tuptam se pa poraja v njej sami kot sklep iz last-
nega razmotrivanja in življenja. Vsekakor se s tem momentom
zaključuje osnutek in sedaj prehajamo naglo k dejanju
samemu.

Dramatski pesniki, ki se zavedajo učinkovitosti drame po
osnovnem momentu, umeščajo seveda osnovni moment čim naj-
prej na začetku drame. Čim poznamo glavne osebe, naj dejanje
oživi, občinstvo naj se jame močno zanimati.

Od osnovnega momenta dalje se dejanje zapleta in
stopnjuje.



Stopnjevanje, višek, razpletak in izid v drami.

Čim nam je jasna ideja, ki vodi mišljenje in delovanje glavne
osebe, raste tudi naše sočuvstvovanje in zanimanje. Dramatski
pesnik nam predočuje z zapletanjem dejanja močne kontraste v
značajih. Tupatam nam vošči trenotek miru, kadar vlaga v de-
janje kako posebno epizodo ali nam pripoveduje dogodke iz
predzgodovine, s čimer označuje natančneje značaje nastopajočih
oseb — potem pa hitimo zopet dalje. Bližamo se vrhuncu drame,
najvišji točki zapletka.

Stopnjevanje dejanja obsega praviloma več aktov, celo vrsto
prizorov, v katerih spoznavamo z lahkoto poedine stopnje. Ne-
katere redke drame imajo eno edino stopnjo zapletka, na pr.
Shakespearejev „Julij Cezar“, kjer smatramo vso skupino pri-
zorov rastočega dejanja (upor) za eno stopnjo.]

Dokler se dejanje zapleta, ne sme biti drama prozorna. Ako
slutimo ali vemo že tekom prvega ali drugega akta natanko,
kakšen bo nadaljnji zapletak, kako se bo dejanje razpletalo in
završilo, nas vsebina drame ne more več toliko zanimati.

Vrhunec drame je skrbno izdelan prizor, ki obsega v krepkih potezah najvišjo točko rastočega boja. Na tem mestu se odlikujejo dobri dramski pesniki: z bleskom poezije, močjo jezika in dramatike ovladujejo občinstvo in mu vsiljujejo napeto pozornost.

Na vrhuncu dejanja nahajamo često obenem tudi odločitev, takozvani tragični moment, v katerem se jame rušiti idealna zgradba glavne osebe. Tukaj je začetek padajočega dejanja.

Obrat v dejanju razvijajo dramski pesniki večinoma previdno in polagoma. Saj je tudi ta-le del drame najtežavnejši. V prvem delu drame se je koncentrirala naša pozornost na glavno osebo in na krog njegovih pomočnikov, odslej pa prihajajo novi vplivi do veljave in glavna oseba je v boju slabša ko njeni nasprotniki. Pesnik mora izrabljati vsa sredstva svoje umetnosti, da ohrani sočutje in zanimanje občinstva za glavno osebo, ki vidoma propada.

Po obsežnosti je razplet v raznih dramah jako različen: včasih hiti junak nevdržno naglo naravnost v pogubo, včasih se pa ustavlja dolgo in trdovratno ter se deloma še uspešno brani zoper premočne nasprotnike, ki ga tlačijo postopno v obupen položaj. Povprečno so drame na tem mestu krajše nego v prvem delu.

Zaključek drame nam ne prihaja nepričakovano, saj smo videli glavno osebo pogrezajočo se čimdalje globlje v propad, sočustvovali smo z njo in se bali že dolgo, da zanjo ni izhoda iz skrajno neugodnega položaja. V koncu drame ni nič naglega, nenadnega in umetnega.

Toda občinstvu je treba privoščiti še nekaj trenutkov miru. Tik pred propadom glavne osebe vzbujajo dobri pesniki še v občinstvu nekaj nade na rešitev glavne osebe in na ugoden zaključek dejanja. Ta moment sicer ni neobhodno potreben v drami, toda pesniki ga radi uvažujejo že od nekdaj kot umetno sredstvo, da olajšujejo občinstvu čustveno napetost ter ga pripravljajo na propad glavne osebe in na konec drame.

Na koncu je treba zopet krepkih potez, ki odgovarjajo razburkanemu dejanju, da se razvozla ves konflikt in se ugotovi napeti pozornosti občinstva. V izidu ali katastrofi (τέλος) je rezultat vse drame. Nič ne sme motiti in zavlačevati neizogibnega propada glavne osebe.

Na dramskega pesnika naj ne vpliva premehka moderna ozkosrčnost in usmiljenost, ki bi morebiti rada videla glavno osebo še živo in ohranjeno po tolikem ponesrečenem stremljenju. Pesnik si lahko pokvari s popustljivostjo in mehkosrčnostjo ves učinek mogočne drame, ako čuva brez potrebe življenje glavnega junaka, ki bi po naravnem razvoju moral propasti. V junakovi smrti je konec njegove življenske burje, konec vseh bojov in sporov. Rajši ga vidimo mrtvéga kot žrtev doslednega stremljenja nego živega nedoslednega slabiča, ki se nazadnje umika in sklepa kompromise ter živi tako, kakor mu nalagajo okolščine. V gledalcih se vzbuja ob koncu drame vzvišeno pomirljivo čustvo.

Grški dramatiki so radi zaključevali drame z doslovom ali epilogom, v katerem pa so se poslavljali od občinstva in priporočali svoje delo prijazni sodbi. Redkoma nahajamo epilog pri modernih pesnikih (Shakespeare: „Sen kresne noči“).

Iz navedene notranje razčlenitve dramatskih del se izvaja njihova vnanja delitev na tri, oziroma na pet aktov. V drami, obsegajoči petero aktov, nahajamo osnutek v prvi polovici 1. akta, zapletek od konca 1. do sredine ali konca 3. akta, vrhunec običajno koncem 3. akta, razplet v 4. in začetkom 5. akta, izid koncem 5. akta.

Dvodejanke, štiridejanke in šesterodejanke resne vsebine običajno niso mojstrske drame. Videti jim je skoroda že na vnanji razčlenitvi, da imajo znatne notranje hibe. Laže pa prenašajo tako razčlenitev igre vesele, šaljive vsebine, kjer pesniku razplet ne povzroča toliko težav in ga vsled tega običajno lahko hitreje zaključuje.



Osnovna oblika in obsežnost drame.

Osnovna oblika drame je dialog, razgovor dveh oseb. Seveda nastopa tudi po več oseb sočasno, kar daje drami še več živahnosti. Monolog (samogovor) pa zovemo govor ene edine osebe, ki daje duška svojim čustvom in razlaga občinstvu svoje načrte. Monološko obliko uporabljajo moderni pesniki le zmerno in redkoma; nočejo je pa vobče uporabljati pesniki realisti, češ, da samogovor ni oblika posneta po življenju, kajti normalni ljudje ne govore na glas sami s seboj. Vendar pa starega stilizovanega in monumentalnega monologa često ne morejo nadomestiti odlomki stavkov in posamezne besede dialoga. Samogovor je izraz lirične sile v drami in po tej sili je treba določati upravičenost ali neupravičenost monologa v tem ali onem delu, ne pa po kakih dogovorjenih ali veljavnih zakonih. „Kjer je krepka lirika služila tragiki, smo imeli monolog, a izginil je, kjer se je drama izsušila.“ (J. Hilbert, „Monolog v tragedii“, Moderní revue X. 2.)

Dobre drame niso drobni spisi, ki jih brzo vržemo na oder, temveč so obsežna dela. Pri presojevanju velikih pesniških del sicer ne jemljemo vnanjega obsega kot merilo, toda Aristoteles je dobro pogodil zahtevajoč, naj je dramatski spis tudi znatnega obsega. A brez gostobesednosti! Besedičenje ni nikjer tako mučno ko v drami. Baš v drami se da v kratkem času mnogo povedati. Pesniki, ki se tega zavedajo, skrbje brezdvomno za učinkovitost svojih iger.



Razredba dramatskih del.

Dramatska dela so resne ali vesele vsebine in se upri-
zarjajo bodisi s spremljevanjem glasbe ali brez glasbe.

Igralci besedilo govore, ozir. predavajo (govorne drame)
ali pojo (pevske drame: opera, opereta itd.), ali pa izražajo de-
janje edinole z mimiko in kretnjami (mimične drame).

Govorne drame pišejo pesniki v vezani ali nevezani obliki. V novejši dobi dajajo radi prednost nevezani besedi (prozi), zlasti pristaši realistične smeri, ki zahtevajo popolno prirojenost življenja na odru in trdè, da v običajnem življenju nikdar ne govorimo v verzih.

Toda stara resnica je, da odlični pesniki radi obdelujejo svoje snovi v verzih, ki se jim zde za žlahtne značaje in vobče za drame vzvišene vsebine prikladnejši nego proza.

V dramah v vezani besedi se je udomačil peterostopni jambski verz (kvinar, „blankvers“) brez rime. Ta verz, ki so ga Lahi in Francozi (v drugih pešniških panogah) rabili že prej, prevladuje izza Lessinga v nemški dramatiki.

V modernih dramah nahajamo redkokdaj drugo merilo, kakor n. pr. šesterostopni jamb (aleksandrinec) ali čtetverostopni trohaj (španski trohajski dimeter). — Grški pesniki so pisali v jambsem trimetru. Francoski pedantski dramatiki 18. stoletja so pisali drame zgolj v verzih in sicer edinole v aleksandrinu.*

Lessingov odpor zoper aleksandrinski verz je slavil zmago ne le v nemški dramatiki, temveč je pridobil kmalu za kvinar skandinavske pesnike in celo francoske romantike. Aleksandrinec se je ohranil najdalje v holandski drami, kjer je postal nekak naroden verz kakor „blankvers“ (peterostopni jamb brez rime) na Angleškem. Pretirano bi bilo pripisovati merilu odločilen vpliv na razvoj dramatike, dejstva pa ne morejo utajiti, da se je nemška, skandinavska in nazadnje holandska dramatika nenadoma dvignila, čim se je osvobodila spon aleksandrinca.

Isti pojav opazujemo v slovanski dramatiki. Prve ruske drame v 18. stoletju, n. pr. drame Aleksandra Sumarokova (1750), Mih. Keraskova, Denisa Fonvizina itd., so pisane vseskozi v običajnem paklasičnem (francoskem) slogu. Romantika (na pr. Puškinov „Boris Godunov“) pa ima vidne vzorce v Shakespeareju in jamb je postal takorekoč zakon za rusko dramo v verzih. Rusi so skandirali aleksandrinski verz točno v jambih kakor Nemci (tako tudi Čehi), odtod torej enoličnost in monotonost njihovega verza. Poljaki so pa dajali in še dajajo dandanes prednost svobodni ritmiki po vzorcu romanske metrike.

Znamenito je, kako se je Prešeren zanimal, kateri verz bi bil najprikladnejši za slovensko dramo (v pismu M. Čopu

* Pri francoskem aleksandrinu je upoštevati, da je mnogo svobodnejši, gibčnejši in živahnejši nego holandski ali nemški. Nemci so skandirali v jambih, Francozi so pa šteli samo 12 zlogov in puščali ritmu popolno svobodo. — Isto velja glede španskega osmerozložnega verza, ki so mu dali šele Nemci okorno, čisto trohajsko obliko, katere pa španski verz nima.

7. III. 1832, prim. Ljubljanski Zvon VIII. 572). Jurčič je pisal „Tugomerja“ prvotno v trohajih, toda Levec ga je prepričal, da to merilo ni prikladno za dramo, nakar je Jurčič prelił svoje delo v jamsko merilo (gl. Ljubljanski Zvon VIII. 427).

*
*
*

Drame razredujemo tudi po drugih ločilih, n. pr. po uprizorljivosti. Poleg dram, ki so pisane z ozirom na oder in gledajoče občinstvo, imamo še takozvane knjižne drame, kakršnih je nastalo obilo v 19. stoletju. Ako se pesnik ne ozira na oder, ako izpreminja prečestokrat pozorišče, zahteva nemožne reči od dekoracijske (kulisne) tehnike, potem drama ni za gledišče, temveč je namenjena kot knjiga čitajočemu občinstvu. To velja tudi o globokih filozofskih dramah, ki so ināče morebiti uprizorljive, a zahtevajo strokovno pripravljenega občinstva. Takih dram imajo n. pr. Poljaki obilo, zlasti izza prve romantične dobe svoje dramatike, ko pesniki vsled težkih političnih razmer niso mislili na uprizarjanje svojih del (Adam Mickiewicz, Zigmunt Krasiński, Julij Slowacki). Jasno je, da je uprizorljivost drame jako relativen pojem. Moderna kulisna tehnika premaguje tako-rekoč vse ovire. —

Običajno razredujemo drame po značajih glavnih oseb, po globokosti konfliktov in po koncu (izidu) dejanja. Tu imamo predvsem tri oblike: žaloigro, igrokaz in veseloigro.

Žaloigre so najvišje drame z velikimi značaji, globokimi boji, ki se zaključujejo s smrtjo glavne osebe. Predstavljajo nam boj duševno odličnega, toda v gotovem oziru strastnega človeka z močnim čuvstvovanjem, s silno, krepko voljo, z vztrajnostjo in nepopustljivostjo, strastjo, torej z lastnostmi, ki tvorijo značaj. „Junak“ hrepeni po visokem cilju in se bori navdušeno zanj, v tem stremljenju in hrepenenju se pa razhaja s sodobnimi časovnimi in družabnimi razmerami, kar ga ne moti: bojuje se brezobzirno dalje, kljub opominom lastnega razuma, bori se zoper razmere, ki so silnejše nego on, zoper svetovni red — in vsled tega propada. Svoje pogube si je kriv sam. — Dasi vidimo njegov pogrešek, vendar sočuvstvujemo z njim in se bojimo zanj, zlasti tedaj, kadar se pogreza v pogubo vsled neupogljive svoje volje. Dobro vemo, da bi drug, slabejši, manj značajan človek omagal v tem boju, da bi se rajši upognil in bi popustil od svojih željā, — rešil bi se tako. Junak v žaloigri ni tak človek. To ni vsakdanja običajna oseba, temveč mož, ki rajši umre nego bi pōpustil. Baš vsled tega čutimo, da je propadel samo fizično, moralno je pa zmagal in radi mu odpuščamo osebne njegove nedostatke.

Poleg žaloigre imenujejo igrokaz včasih kot posebno pānogo drame, toda po krivici. Igrokaz je le vrsta resne drame. Med žaloigro in igrokazom ni druge razlike ko v izidu, kajti v igrokazu junak ne propade. V tragičnih bojih sta si igrokaz in žaloigra popolnoma enaka, toda junak v igrokazu spozna vsled razumne uvidevnosti, da se nahaja na nevarnem potu in hiti po drugih poteh k rešitvi in zmagi, ne da bi izgubil pri tem občutno

na zanimivosti, ali pa zmaga vse ovire s svojo idealno krepko voljo, ki je močnejša ko nasprotujoče sile.

V veseloigri ni imenitnih idej in velikih sporov kakor v žaloigri. Junak v veseloigri je običajen človek, ki se zaplete v boj dveh strank, a ne doživi nikakega poraza. Po borbi, ki draži s komičnostjo k smehu, prihajamo k zadovoljivemu, veselemu koncu. Za junaka se nič ne bojimo, le smejemo se mu, kadar opazujemo njegovo borbo med lastno domišljavostjo in celo drugačno resničnostjo, ki je on sam ne pozna. Ker nam torej veseloigra riše komične strani življenja, ni treba velikega značaja, temveč le prijetnih lastnosti, gibčnosti, bistrosti, dovtipnosti, da se izvozla iz zadrege, ki nima resnih posledic. Koncem igre se nasprotstvo strank poravnava. Najbolj priljubljen predmet je ljubezen, ki se bori z zaprekami in nazadnje zmaguje.



Žaloigra, igrokaz, veseloigra.

Dramatske igre izvirajo brez dvoma iz verskih obredov, ki jih nahajamo pri vseh narodih, tudi pri primitivnih. Dolga je pot od priprostih obredov, kakršni so obredni plesi na Polineških otokih, do vzorne grške obredne tragedije. Grška drama pa ni pozabila niti v najlepši dobi razvoja svoje zveze s kultom bogov. V grškem gledališču je stal oltar na prostoru, ki ga dandanes zovemo partér (parterre franc. = pri zemlji, pritličje).

Početke grške tragedije iščejo v obredih ob Dionizovih (Bakovih) slavnostih, v dobi vinske trgovine. Ime „tragedija“ izvaja iz besed *τραγός*, kozel, in *ᾠδή*, petje; tragedija je torej dobesedno „kozlovsko petje“. Ob vinski trgovini so namreč žrtvovali kozla, opustoševalca vinskih gor. Krog žrtvenika, na katerem so žgali (darovali) kozla, je stal zbor, ki je prepeval slavospeve (himne in ditirambe) na vinskega boga Dioniza. Taki slavospevi so dobivali polagoma dramatsko obliko.

Kot iznajditelj tragedije se imenuje Thespis, ki je določil (534. pr. Kr.), da naj voditelj zbora predstavlja boga (junaka), in ki je uvedel baje tudi dialog med voditeljem in med zborom, s čimer je dal obredu dramatsko obliko.

O pesniku Arionu trdi, da je dal dialogu (slavospevu) resen značaj.

Grška tragedija je dosegla vrhunec popolnosti po pesnikih Aischylos, Sophokles in Euripides.

Dionizov praznik so slavili tudi v poznejših stoletjih z dramatskimi igrami. Pesniki tragedij so ob tej priliki tekmovali med seboj. Nastopali so v tekmi s štirimi dramami, in sicer s tremi žaloigrami (= trilogija) in z eno satirsko dramo, t. j. z nekako tragično dramo, v kateri je nastopal zbor satirov. Satiri spominjajo na bajne spremljevalce vinskega boga Dioniza na njegovih potih po zemlji. Vse štiri drame skupaj so bile „tetralogija“.

Zbor (*χορός*) je posebnost grške drame. V novejšem slovstvu ga nahajamo le izjemoma.

Drama se je razvila naglo in nenadoma pri Grkih, ravno tako naglo pozneje pri Angležih in Špancih, nato pri Francozih, Nemcih in v drugih literaturah.

Tudi pri nas nahajamo prve sledove dramske poezije v podobnih obredih (narodnih običajih), kakor pri Grkih. Pomislimo na pustne, svatovske, pogrebne, otroške in druge igre, v katerih nastopajo ljudje v živahnem dialogu šaljive ali resne vsebine.

Umetna slovenska drama se pa razvija pod vplivom tujih dramskih literatur s precejšnjimi težavami.

* * *

Igrokaz si išče snovi kakor žaloigra v življenju, v socialnih razmerah, v zgodovini i. t. d.

Krivo je naziranje, da igrokaz v našem zmyslu ni bil znan antičnim pesnikom. Grki sicer niso imeli posebnega imena za igrokaz, igra te vrste jim je pa bila znana. Aischylos in Sophokles imata v nekaterih igrah ugoden izid (n. pr. Ajant, Filoktet), v mnogih drugih „žaloigrah“ pa tragičen izid nikakor ni utemeljen, temveč je le slučajen in nenaraven.

V naših dneh ima igrokaz več upravičenosti ko nekdej. Laskamo si, da so naša čuvstva nežnejša, da umevamo človeško naravo svobodnejše in plemeniteje, tudi da znamo bolje zapletati in razvozlavati, slikati človeške borbe. Mrtvecev ne gledamo radi na odru, kakor si odpravljamo postopno tudi v zakonodajstvu smrtno kazen.

Toda ni dovolj, če ostane junak drame živ — z vsemi moralnimi porazi in udarci. To ni igrokaz. Junak mora biti v igrokazu nazadnje zmagovit ali se pa naj pošteno pobota z nasprotniki brez možnosti očitkov, da je neznačajen. Kadar prebije občinstvo po vsem sočuvstvovanju z junakom toliko strahu, se mora ob izidu pomiriti. Ob koncu igre so duše gledalcev čistejše in svobodnejše. To duševno osvoboditev, ki se ga udeležuje tudi telesni organizem, je imenoval že Aristoteles po pravici „očiščenje“ (*κάθαρσις τῶν παθημάτων*). Zgledi na odru nam pomagajo, da uvidimo nevarnosti, ki nam groze kot posledica naših lastnih strasti.

Jasen je torej namen dramskih del, da nas imajo boljšati, povzdigovati in blažiti. Ako nas igra samo spodobno in pošteno zabava, je sicer tudi deloma izpolnila svojo nalogo, ni pa dosegla najvišjega smotra dramske igre. Vsekakor je pa obsojati one igrokaze, ki ne dosežajo niti višine, da bi nas pošteno zabavali, temveč budé in dražijo v gledalcih le strasti in podle misli.

Stritar označuje namen gledališča tako (Zbrani spisi VI. 74): Gledališče bodi pravo odgojevališče, kjer se v živih podobah kaže, kakošno je življenje in kakošno ima biti. Svetišče, kjer se trudna duša pogosti in napoji z blagimi čuti, plemenitimi mislimi, svetimi resnicami, a ne visoka šola popačevanja, da bi se smesilo, kar je svetega v življenju, poveličevalo lahkoživstvo, izprijenost, prešestovanje in vse napake.

* * *

Veseloigra, šaloigra, komedija, nas spominja satire.

Beseda komedija znači radostno pesem (*ζῶπλιος* = slavnostni sprevod, *ᾠδή* = pesem). Začetek komedije je v nagajivih posmehovalnih pesmih ob Bakovih slavnostih; iz teh so se razvile dramske igre, v katerih so smešili človeške slabosti in čudaške osobine.

To tendenco si je ohranila veseloigra do dandanes. Vendar ima tudi komedija očiščujočo moč, ker biča brezobzirno naše napake in slabosti.

Veseli značaj vsebine se kaže v živahnem razgovoru, v dovtipnosti in šaljivosti. Glavno pesnikovo sredstvo so kontrasti, v katerih slika osebe in dogodke.

Najboljše so veseloigre, ki obsegajo globoko glavno misel in ki slikajo skrbno in lepo značaje oseb.

Igra z razposajeno vsebino, ki si jemlje za snov nižje, često robato smešne dogodke, se zove burka. Taká igra nima namena učinkovati kot umetniško delo, temveč hoče buditi smeh; ne kaže napak, pregreškov srca in uma, temveč išče snovi samo v smešnih spletkah in zapletkih navadnega življenja; ne razvija značajev, temveč kaže le karikature značajev in kreše dovtipe iz slučajnih neprijetnosti ali komičnih položajev. Burka prestopa često meje verjetnosti in kaže človeške slabosti v hujši in pretirani nagoti, samo da jih laže biča.

Burka je torej naivna, bolj robata, ljudska. Ne sme se pa spuščati predaleč v robotost in navadno neotesanost.

V krajevne burke, ki kažejo življenje in običaje kakega določenega kraja (n. pr. Nestroyeve burke) vkladajo radi narodno pesem ali kuplete. V kupletih je često glavna moč burke.

Podobne satirične igre so poznali že v starem veku (Aristophanes). Tudi pustne igre (srednjeveške in nove) štejemo k burkam; repertoar marionetnih gledališč sega najrajši po burkah.

Burke so našle najugodnejša tla v laških ljudskih gledališčih. Ljubila sta jih tudi Molière in Holberg.



Glasbene drame. Opera in opereta.

Ona dramska in dramam sorodna dela, ki jih uprizarjajo v zvezi z glasbo in katerih besedilo se poje, so v slovstvenem oziru večinoma manjše vrednosti, vendar se jih moramo spominjati v razpravi o dramskem pesništvu. K njim spadajo besedila oper in operet, pevskih iger, kantat in oratorijev in slednjič melodramov.

Opera je najvažnejša panoga gledališke glasbe, drama, ki se druží s petjem in orkestralno glasbo in ki zahteva sodelovanje mnogih umetnosti.

Opera predočuje dramsko dejanje s pomočjo glasbe. Osebe ne govoré, temveč pojó in glasba daja tej drami šele pravi izraz. Glasba s petjem ima velikansko oblast nad človeškim srcem: tolaži in razveseljuje misli, povzdiguje čuvstva, budi domiselnost,

navdušuje, blaži in izobražuje duha. Modernemu človeku je glasba često ljubša nego duhovita žaloigra, polna misli in težkih problemov. Poslušajoč glasbo in petje nam duh uživa in se naslaja, — ni nam treba mnogo misliti.

Glavna stvar je v operi glasbena umetnost, a besedilo (tekst, libretto), ki je pesnikovo delo, ni posebne važnosti. Besedila nekaterih oper nimajo vobče nikakega zmisla in jih vsled tega niti ne omenjamo v književnosti. Značilno je, da se pravi pesniki ne marajo pečati z libreti in da prepuščajo to delo na veliko nevoljo skladateljev manjvrednim sestavljalcem. Brezdvomno učinkujejo one opere najgloblje na poslušalca, ki imajo vsaj nekaj dramskega dejanja v besedilu. Utisi glasbe in blestečih prizorov pa pomagajo tudi manjvrednemu besedilu iz skromnega ozadja.

Da je besedilo prikladno in dobro, je treba, 1. da si izbere pesnik srečno snov, 2. da psihološko dobro zasnuje in zaplete dejanje, 3. da vplete v dejanje učinkujoče kontrastne prizore, 4. da ima muzikalni posluh, da piše v blagoglasnem jeziku, ki ga skladatelj prijetno in brez težav komponuje. Skladatelji trdé, da najlaže komponujejo močne, a lahko umljive kontraste v značajih in motivih.

Opera doseza svoj višek v lirskih motivih in ima celotno bolj lirsko ko epsko lice. Glasba je tista ovira, da opera ne more v dialogih tako razvijati značajev in zapletati dejanja, obenem je pa glasba tista silovita moč, ki učinkuje na čuvstvovanje nenaavadno globoko. Značaji nastopajo v operi že razviti in ne rastejo pred gledalci kakor v drami. Vsled tega imajo opere precej šablonsko obliko: glasbeni (pevski) značaji so si v raznih operah skoro tipično enaki. Tu imamo šest glasov: sopran, mezzosopran, alt, tenor, bariton, bas. Značaj glasu se strinja z značajem osebe.

Skladatelji se zavedajo, da petje solistov najbolj učinkuje in zato smatrajo večinoma za svojo nalogo, da dajajo odličnim pevcem in pevkam priliko, da pokažejo v pevski ulogi svojo virtuoznost. V takih operah je torej nevarnost, da prihajajo le poedini pevci do veljave in da se zanemarjajo nekateri deli skladbe na račun drugih, kar je bil občuten nedostatek laške opere 18. in 1. polovice 19. stoletja. Te opere so uprizarjali kakor koncerte v kostumih.

Drugi tip oper (n. pr. nemške opere) greši v tem, da meri preveč na učinkovanje orkestralne glasbe in odstavlja petje na drugo mesto. V modernih nemških opernih skladbah pa opažamo že močno stremljenje po krepkejšem povdarjanju dramskega elementa.

Tretji pogrešek mnogih oper je v tem, da zahtevajo obilo izprememb in sijajne dekoracije odra. V zgodovini in razvoju opere iščejo skladatelji pravo razmerje med dramskimi in glasbenimi elementi.

Ime „opera“ se javlja najprvo krog leta 1640. v Italiji. Prej so imenovali glasbene in pevske drame „dramma in musica“ ali „dramma per musica“. Opera je nastala, kakor trdé, krog leta 1590. v Florenci v krogu tamošnje platonske akademije, ki je hotela odkriti bistvo starogrške žaloigre in obnoviti njeno

učinkovitost, vedoč, da grški umetniki-igralci niso govorili ni predavali, temveč da je učinkovalo besedilo nalik patetični pretresljivi pesmi.

Po vsebini dejanja in po uporabi glasbenih sredstev in oblik razlikujemo dve vrsti opere:

1. Velika ali resna opera (pri Lahih „opera seria“, pri Francozih „tragédie lyrique“).

2. Vesela (komična) opera (pri Lahih „opera buffa“, pri Francozih „opéra comique“, pri Nemcih „Spieloper“).

Laški skladatelji so začetkoma obe vrsti opere popolnoma komponovali; pozneje so vlagali med pevske dele tudi govorne dialoge in tako je nastala nova oblika opere, polopera z dialogi (pri Francozih „vaudeville“, pri Angležih „ballad-opera“, pri Nemcih „Singspiel“). To vrsto opere zovemo dandanes običajno opereta.

Vaudeville (r. vodvil) je bila nekdanja francoska poulična prihodnica šaljivega značaja, zdaj pa zovejo tako glediško igro, v kateri se menjava razgovor s petjem. Ta dramatska oblika je nastala na pariških sejmskih odrih v letih 1710—1720. Leta 1790. si je postavilo mesto Pariz posebno vaudevillsko gledišče za igre s petjem, torej za dramatska delca z vloženimi pesmimi in kupleti, ki nimajo z dejanjem ozke zveze.

Pri opereti je glasba glavna stvar kakor pri operi. Operete kakor opere ne more nihče ceniti in soditi, kdor je ni slišal.

Operetno besedilo obsega obično nekoliko več dejanja ko operno, vendar pa niti operete nimajo literarne vrednosti. Pesnikom je treba le paziti, da se beseda ne ustavlja glasbi. Glasbenik pa opremlja vsebino s svojo umetnostjo, ki sledi s čuvstvom vsem potezam zanimivega, afektno zgrajenega dejanja ter ustvarja z glasbo ono razpoloženje, ki zadivlja in zadovoljuje, vnema in pretresa in zaplavlja poslušalce s sijajnim čarom.

Opera in opereta dosežeta svojo pravo višino in kažeta svojo vrednost s pomočjo umetnikov — pevcev. Pevec, ki se poglobi v svojo ulogo in čuti v srcu vsako noto, ki jo poje, pomaga najbolje, da se občinstvo zave vrednosti skladbe.

Prezreti ne smemo, da so slovanskemu čuvstvanju najbližje one operne skladbe, ki se dvigajo ob zakladih naše narodne pesmi, zgrajene v narodnem ritmu in duhu. Vzor takega idealnega teženja vidimo v čeških, poljskih in jugoslovanskih opernih skladbah (Bedřich Smetana, Antonín Dvořák, Stanislav Mońiuszko, Ivan Zajc i. dr.) dobro znanih našim odrom; ruska opera, ki se istotako rada opira ob svoje narodne motive (Mih. Ivanovič Glinka, Peter Čajkovskij), je našem uhu v mnogih ozirih nenavadna, premalo priprosta.

Najvišje zahteve vidimo v nemških operah (Richard Wagner), ki pa kljub nenavadni energiji in blesteči instrumentaciji ne ugajajo slovanskemu srcu. V Wagnerjevih glasbenih dramah, bajno sijajnih za oči in čarobnih za uho, ni one tajne sile, ki bi prodirala v slovanska srca.

Najljubša so nam dela, ki so vzcvetela iz domačih tal.

Izmed slovenskih skladateljev oper in operet so se proslavili Dr. Benjamin Ipavc, Josip Foerster in Viktor Parma.

Med libretisti imenujmo Ant. Funtka, Fr. Göstla, Eng. Gangla, Lujizo Pesjakovo; O. Damascen Dev je pesnik prve slovenske opere („Belin“ 1781, Talija 1868, 6. zvezek), katero je uglasbil Jak. Zupan.



Kantata, oratorij, pasija, melodram.

Kantata ni namenjena za gledišče, temveč za koncertno dvorano, v svojih zahtevah je pa podobna operi. Beseda „kantata“ je značila nekdanj z glasbo opremljeno popevko vobče (ital. cantata = pevska točka, popevka, v nasprotju k sonati, tokati (toccata) in drugim glasbenim oblikam). Začetkom 17. stoletja so bile kantate še vedno pevske skladbe, sestavljene iz dveh, treh ali več po obliki in značaju jako različnih delov, ki so jih vezali „recitativi“ v celoto. Notranja vez jim je bilo besedilo.

V kantati iščemo temelje vseh velikih glasbenih oblik, opere in operete, oratorija, maše, pasije i. t. d. Z vnemo so jo pa gojili tudi kot samostojno glasbeno obliko v posvetni in cerkveni glasbeni umetnosti.

Posvetna kantata se je omejevala (v laški šoli) večinoma na pevske točke solistov. (Carissimi jo imenuje „komorna kantata“). V tej obliki se je pridružila madrigalu, katerega je pa polagoma izpodrinila in je bila od 18. stoletja glavna oblika komorne in domače glasbe. V tej slavni dobi so se šolali pevci ni skladatelji na kantatah. Glavni skladatelji kantat in oratorijev so L. Rossi, Carissimi, Scarlatti, Haydn, Mozart, Liszt, Dvořák, Rubinstein i. t. d.

Cerkvena kantata oratorij si izbira snovi iz sv. pisma ali krščanskih tradicij. Razvila se je najprvo na Angleškem, kjer ji je J. M. Händel dal dovršeno obliko, potem na Španskem. Z veliko vnemo so jo gojili protestantje.

Moderne kantate so precej obsežne vokalne skladbe, sestavljene iz solospjevov in zborov s spremljevanjem orkestra. Težišče skladbe je v glasbi: instrumentalni del prevladuje, zbori in pesmi solistov služijo le v podkrepitev instrumentalnega aparata. Od oper in operet se razlikujejo kantate v vnanjem oziru po nekoliko manjšem obsegu, v bistvu pa v tem, da nimajo epskega in dramskega značaja. Zdi se, da kantat v novejši dobi ne gojé več tako pogostoma.

Primer moderne slovenske kantate je skladba P. H. Sattnerja na besedilo Gregorčičeve ode „Oljki“. Med svoje skladatelje kantat štejemo mojstra Jakoba Petelina („Gallus“), najplodovitejšega skladatelja koncem 16. stoletja.

V 15. in 16. stoletju se je pojavila nova cerkveno-dramatska glasbena oblika, ki si je pozneje pridobila izredne važnosti: pa sija.

Dramatskega značaja je bilo v tej obliki le malo. Pasije so peli v cerkvi (kat.) na veliki teden pri službi božji kot del obredov. V pasijah so se vrstili verzi evangelistov in govori v evangeliju imenovanih oseb. Jakob Petelin je bil med prvimi glasbeniki, ki so skladali pasije.*

V melodramih se kaže površna, slaba zveza glasbe in poezije. Melodram lahko zovemo vsak igrokaz združen z glasbo, v ožjem pomenu pa je melodram deklamacija, ki jo spremlja instrumentalna glasba na važnejših mestih z namenom, da povzdigne učinek govorjene besede. Glasba se ima spremljaje prilagoditi vseskozi besedilu in posredovati z vložkami med poedinimi deli (odstavki) besedila. Take melodrame je uvedel Jean Jacques Rousseau. Dandanes često poslušamo melodramatsko predavanje epskih in lirskih pesmi.

Za melodramatsko predavanje so najprikladnejše epske snovi, ki se živahno in izrazito predavajo in v katere je vpletenih vsaj nekaj lirskih odstavkov. Najbolj ugaja torej balada.

Ako nastopa v melodramu ena edina oseba, ga zovemo „monodrama“; duodrama je melodram z dvema osebama.

Skladatelji so izbirali prvotno le dramatska besedila, (n. pr. Beethoven, „Fidelio“) pozneje pa tudi nedramatska.

Znameniti melodrami so predvsem češki. Odlično Dvořákovsko skladbo v oratorijskem slogu „Mrtvaški ženin“ (po Erbenovi baladi) smo uspešno presadili na svoja tla (prevod J. Stritarja). Najslavnejši skladatelj melodramov je Zdenko Fibich („Vodnik“, „Hakon“, „Božični večer“, „Burja“, „Maščevanje cvetic“.)

Izmed naših melodramov je znamenita skladba K. Hoffmeistera „Trije jahači“, deklamacija Lenauove pesmi v Funtkovem prevodu.



* Petelin je zložil veliko pasijo 1587. Eden zbor izvajajo ženski, drugega moški glasovi. Moški zbor poje govore Jezusove, ženski Pilatove, Judeževe in velikega duhovna. V pripovedovanju se vrstita zbora, oba skupno pa predstavljata ljudstvo. Izmena zborov, predstavljajočih različne osebe, daja pasiji nekoliko dramatskega značaja. Solistov Petelin v pasiji ne pozna. Ta mnogozbornost delujočih oseb, kakršno vidimo često tudi v posvetno-dramatskih delih one dobe, se je udomačila po Petelinu kot nekak tip katoliških pasijskih skladb. (Prim. Ljubljanski Zvon XII. 498.)

Pregled.

	Stran.
1. O dramatiki vobče	3
2. O dramatskih snoveh	5
3. Enotnost drame	7
4. Osnutek in prolog	10
5. Stopnjevanje, višek, razplet in izid v drami	11
6. Osnovna oblika in obsežnost drame	13
7. Razredba dramatskih del	14
8. Žaloigra, igrokaz, veseloigra	16
9. Glasbene drame. Opera in opereta	18
10. Kantata, oratorij, pasija, melodram	21

