

O ROJSTVU SLOVENSKE GLEDALIŠKE LITERATURE

Vladimir Kralj

Zoisov načrt slovenskega preroda je poleg številnih jezikoslovnih, leposlovnih in znanstvenih nalog obsegal tudi misel na domače, slovenske gledališke igre, ki nemara med vsemi najbolj razodeva glavno težnjo našega prvega prerodnega gibanja — proti tedanji skoraj izključno nabožni literaturi ustvariti napredno meščansko posvetno literaturo in kulturo. In gledališke igre so bile hkrati najboljše propagandno sredstvo prerodnega gibanja, z njimi je bilo mogoče bolj kot s tiskano besedo pridobivati naše potujčeno ali vsaj svojemu ljudstvu odtujeno meščanstvo za slovenski kulturni krog.

Te naloge se je verjetno na Zoisovo osebno pobudo lotil Tomaž Linhart, ki je v času, ko je »steze popustil nemškega Parnasa«, že z dejanjem dokazal svojo ljubezen in smisel za gledališče. Vzlic tej njegovi že dokazani ljubezni pa je bilo pisanje gledališke literature objektivno celo težje kot trudoljubno presajanje vzorcev klasicistične poetike v naš tedaj še nerazviti in skromni pesniški jezik. Drama, komedija namreč ne zahteva samo jezikovne spretnosti, marveč predpostavlja obstoj določene družbe s samosvojo moralo in živim pogovornim jezikom. In idejne tematike! Te sicer ni bilo treba šele iskati, ta je bila že obsežena v prerodni ideologiji, to se pravi, idejna tematika zaželenе dramatike je morala obsegati najmanj obrambo naših prerodnih teženj, zagovor minimalnih pravic našega zgodovinsko brezimnega, plebejskega naroda nasproti predpravicam privilegiranega vladajočega plemiškega razreda.

V 18. stoletju kot postopnem družbenopolitičnem obračunu meščanskega razreda s plemstvom in fevdalnim redom si je napredno evropsko meščanstvo v drugi polovici stoletja že priborilo ustrezno veljavo tudi v literaturi. V Angliji napiše Lillo z »Londonskim trgovcem« prvo meščansko žaloigro, Richardson s »Pamelo« in »Clarisso« prva meščanska romana, Defoe z »Robinzonom« pa prvo poveličanje meščanske gospodarske podjetnosti, v Franciji izumi Diderot novo, meščansko dramaturgijo, Rousseau pa v vseh svojih delih oznanja novo moralo, ki je po svojem bistvu morala naprednega meščanstva. V Srednji Evropi, v Nemčiji in Avstriji, kjer je družbenopolitični razvoj počasneje dozoreval, se je meščanstvo počasneje zavedalo svoje gospodarske moči in družbene veljave, zato je bilo tudi manj sposobno v knjigi in gledališču izpovedovati svojo novo družbeno moralo. Še Lessing je svojo

prvo meščansko žaloigro sramežljivo odel v angleško obleko, ker se mu je v igri prikazana situacija in morala zdela v nemškem okolju še nemogoča. Še večje težave z meščanstvom kot novim naprednejšim družbenim razredom in nosilcem novih idej pa so bile pri nas na Slovenskem, kjer so tvorili naše pridobitno in uradniško meščanstvo tujci ali potujčeni domačini, utilitaristično se zadovoljujoč s stvarmi, kakršne so bile. Edini zagovorniki novih, prerodnih misli so bili pri nas maloštevilni izobraženci, duhovniki in laiki, eni kot drugi kmečkega, ljudskega porekla. In tako je Linhartu, ki ni bil samo eden najbolj doslednih demokratov in svobodomislecev svojega časa na Slovenskem, marveč tudi izrazit realist med preporodovci, moralo biti jasno, da je edino domače, samoniklo okolje in družba, ki ju more prepričljivo prikazati na odru, kmečko oziroma podeželsko okolje in družba in da je samo ta lahko govorec »naravnih pravic« v smislu prerodne miselnosti in da samo s takim domačim osebjem in okoljem lahko ustvari živo gledališče. Pred umetnimi herojsko patetičnimi konstrukcijami, kakršnih tudi v racionalističnem veku celo po »odkritju« Shakespeara ni manjkalo, pa ga je morala svariti njegova mladeniško viharliška žaloigra v nemškem jeziku, glede katere si je že v letu nastanka te igre v pismu Martinu Kuraltu »opiral roke«.

Pri iskanju primernih predlog za gledališke igre v slovenskem jeziku je morala Linharta voditi misel, najti v repertoarju razsvetljenske dramatike komedijo, ki bi prikazovala nasprotje med ljudstvom in privilegiranim razredom, to se pravi, eno izmed inačic rousseaujevstva v dramatiki poznega razsvetljenstva, saj je bil vzlic številnim človekoljubnim težnjam razsvetljenske miselnosti, ki so govorile že vse 18. stoletje v prid »tretjega razreda«, vendarle Rousseau tisti, ki je z izredno ostrino potegnil ločnico med ljudstvom, naravo na eni strani in plemstvom ter izumetničeno civilizacijo na drugi strani. In tako je Linhart iskal in našel dve komediji z ustrezno protifevdalno miselnostjo, Paula Richterja »Feldmühle«, delo, ki ga je mogel videti za svojega bivanja na Dunaju, in Beaumarchaisovega »Figara«, na katerega ga je mogla opozoriti Laibacher Zeitung iz leta 1784 s svojim poročilom o uspešni uprizoritvi tega dela v Parizu.

Beaumarchaisov »Figaro« zavzema s svojo stilno podobo in ideološko napadalnostjo posebno mesto ne samo v francoski, marveč v celotni evropski dramatiki. Po svojem stilu, motiviki in odrski tehniki je Figaro dovolj značilen primer rokokojske komedije: seigneur, ki z brezsramnostjo rokokojske dobe zalezuje svojo mično hišno — pohotna galantnost v obleki igrivega rokokoja. Rokokojska je tudi tehnika igre, zlasti njen razplet, prizori v vrtnih uticah z zaljubljenimi

parčki so gledališki nasprotek Watteaujevih žanrskih podob. Prav nič rokokojske, marveč že izrazito rousseaujevske pa so družbenopolitične lekcije, ki jih daje Figaro svojemu gospodarju, to je ancien régime, misli o naravni enakovrednosti ali boljše večvrednosti ljudstva nasproti aristokraciji.

Vendar ni samo družbeno revolucionarna miselnost komedijskega junaka tisto, v čemer se razlikuje Beaumarchaisova komedija od komedij svojega časa, marveč tudi Beaumarchaisovo pojmovanje komedije kot izrazito komične gledališke zvrsti. Po Molièru je namreč francoska komedija krenila proč od žive odrske komike, prešla z Lesageom in Marivauxom v npravopisnost, z Detouchesom v moraliziranje in s Chausséejem v solzavo ganljivost. Ta razvoj francoske komedije pred sam prag meščanske drame pomeni postopno izločevanje komičnih sestavin iz nje in postopno hromenje akcije, dejanja v komediji. Osvežujoča novost Seviljskega brivca in Figara je bila prav v tem, da se je po dolgem času zopet oglasil smeh v komediji, da je Beaumarchais s komičnimi zapletljaji in intrigami pričaral na oder pravi komedijski brio in da je s Figarom v obeh komedijah priklical k življenju starega improvizatorja smeha — veselega Pavliho. Vse te odrske prijeme je Beaumarchais našel v komedijah mladega Molièra in zlasti v stari italijanski komediji. Zato Beaumarchaisov Figaro ni npravopisna podoba Francije 18. stoletja, kar nam postane tembolj očitno, če ga primerjamo s Turcaretom, marveč v španski plemiški okvir postavljen in v rokoko oblečen veseli direndaj *comédie del'arte* z njenimi stalnimi figurami — doktorjem Bartolom kot komičnim starcem, don Basilom kot komičnim spletkarjem, Marcelino kot zvodnico, Figarom — Zannijem, ki ima že pri Pietru Aretinu ljudsko agresivne poteze, Suzano-Zanno in grofom Alнавivo, nekdanjim Pantalonom, osleparjenim pohotnim padronom stare italijanske komedije.

Kajpak Beaumarchaisova obnovljena komedija z intrigo ni več stara komedija, marveč plod Beaumarchaisovega osebnega temperamenta in bistroutnja in plod igrive duhovitosti rokokojske dobe. Osebje Figara niso več dosledno bedasti tipi, ki s svojo absolutno aboto v konfliktih s premetenimi slugi zbuяajo smeh na odru, Figarove osebe so vseskoз otroci svojega bistroutmnega očeta, tako da mora za komiko skrbeti predvsem izdatna in iznajdljiva intriga. In vrhu tega je tu dialog, kakršnega stara komedija ni poznala, duhovit, posmehljiv, dialektično nabrušen dvogovor in govor, ki izhaja manj iz značaja oseb kot iz čiste sle po odrezavem prerekanju in rezoniranju, govor, ki dobi v osebi Figara še svojo razredno ideološko ostrino.

Pri predelavi Figara v Matička je pokazal Linhart presenetljivo dramaturško spretnost in predvsem zdrav, realističen razum. Seigneursko dvorno prizorišče s številnimi dvorniki in služinčadjo je prenesel v socialno skromnejše, toda za naše občinstvo verjetnejše in bolj domače okolje, na kranjsko graščino. V zvezi s to spremembo je kontaminiral številno osebje v manj oseb in tako poenostavil dogajanje komedije. Pri krajšanju besedila izvirnika je bil najbolj prizadet obseg dialogov s svojo rokokojsko preciozno dialektiko, ki na kranjski graščini ni bila niti verjetna niti mogoča in za naše tedanje občinstvo komaj sprejemljiva. V prizorih pa, ki jih je Linhart v celoti prevzel, ni krajšal števila ogovorov in odgovorov, pač pa njihov rezonirajoči obseg in s tem dosegel presenetljiv odrski učinek: Linhartovi dialogi so dramsko smotrnejši, ker merijo neposredno, brez okrasnih okolišev na razvijanje misli in dejanja, kar je opazil tudi dr. Gavella, ko je pred leti v Ljubljani uprizarjal Matička.

Zaradi preprostega kranjskega okolja svojega Matička in zaradi ideološko manj razvitega kranjskega občinstva je Linhart krajšal tudi junakovo ideološko filipiko, ki obsega pri Beaumarchaisu štiri strani dolgo revolucionarno tirado, pri Linhartu pa enajst vrst napredne, optimistično prerodne miselnosti.

Vse Linhartove številne spremembe, presaditev prizorišča v domače okolje, združevanje več oseb v eno, črtanje neakcijskih prizorov in krajšanje rezonerskega obsega v celoti prevzetih prizorov, vse te spremembe, ki se dajo strniti v pojem lokaliziranje, so vseskozi dramsko smotrne. Linhartova podomačitev pa ima še eno odliko, ki kaže Linharta kot domiselnega dramskega avtorja. S podomačitvijo okolja in osebja je Linhart vnesel v svojega Matička npravopisne prizore, ki jih Figaro nima, slikanje npravnih — sodniških in tlačanskih razmer na Kranjskem in ta izvirni žanrski dodatek dela skupno s samostojnimi glasbenimi in pevskimi predložki iz tuje predloge domačo komedijo, iz Figara Matička, npravnstveno komedijo s prerodno miselnostjo.

S podobnimi prijemi, s podomačenjem prizorišča, samostojnim npravopisnim karakteriziranjem oseb in s prerodno tendenco je leto popreje podomačil tudi Paula Richterja Feldmühle v Županovo Micko. Tudi ta predloga dunajskega tiskarnarja in trgovca obravnava rokokojsko komedijsko tematiko: žlahtni gospod, ki z lažnimi obljubami poroke zapeljuje vaško lepoticu, županovo hčer in ga pri tem nečednem poslu razkrinka enako žlahtna gospa, vdova, ki jo je bil zasnuhil. Rokoko je viden tudi v karakteriziranju županove hčere Röschen (pri Linhartu Micke), ki zavrača poštenega kmečkega fanta Hansa (pri

Linhartu Anžeta), ker so ji rokokojska precioznost, cvetlično govorjenje in plemiške manire zmedle njeno sicer zdravo kmečko pamet. V Rich-terjevem delu pa so že očitni sledovi tedanje družinske ganljivosti, ki jih v Figaru še ni. Ko zagleda baronica Sternfeld Röschen z meda-ljonom (pri Linhartu s prstanom) svojega ženina v roki, je ne obide za žensko prirodno ljubosumje in jeza, marveč blaga moralna ganjenost. »Ubogo dekle«, vzdihuje po Linhartu, »kok se mi smili! — Še bom to nedolžnost lahko rešila.« In nato ji reče: »Ljuba moja. Boga zahvali, da sem jaz prišla. Ti se v eni veliki nevarnosti znajdeš.«

Moralni motiv tega dela je torej reševanje zapeljevanje dekliške nedolžnosti pred plemiško pohoto po vzgledu Richardsonove »Pamele« in »Clarisse«. Tudi sicer je v tej komediji precej rahločutnega »zdih-ovanja«. Ko oče župan izve za skrivno ljubimkanje svoje hčere s sleparskim mestnim gospodom, ji ne navije ušes, kot bi po vsej pravici pričakovali, marveč se nad revico rahločutno razjoče.

Linhartove predelave Županove Micke so manjšega obsega, saj je že sama predloga v primeri s Figarom neprimerno bolj preprosta. Med vsemi osebami predloge pa je Linhart najbolj podomačil, to se pravi opremil z nravnopisnimi, žarnskimi potezami figuro zakotnega pisarja Glažka, ki je predhodnik Zmešnjave v Matičku. Čisto nravopisen je tudi prizor podpisovanja ženitovanjske pogodbe, kjer se izkaže, da niti Micka niti Anže niti župan ne znajo pisati — očitna kritika za-ostale šolske prosvete na tedanjem Kranjskem.

Z Matičkom in Županovo Micko, ki sta oba še danes živa na naših odrih, je Tomaž Linhart položil temelj naši dramski ali bolje naši gledališki literaturi, saj je vsa dramatika razumskega veka prej ko elej gledališka literatura, pisana predvsem za odrsko uprizarjanje z vso za ta vek značilno svobodnostjo v uporabi tujih predlog.

V svojem Matičku pa je Linhart uganil tri skrivnosti uspešnega gledališkega pisanja: znal je najti osrednji problem sodobne družbe v svetu in ga primerno prilagoditi družbeni problematiki svojega na-roda, zgledoval se je ob najboljšem sodobnem formalnem vzoru in znal je tako ideji kakor tudi formi dati domače, narodno lice.