

onih onstran Rena. Staro mesto ima isti tipični videz, kot marsikatero mesto onstran reke in kakor ga vidimo tudi v starinskem Colmarju. V novem mestu se pridruži močna francoska fizionomija v trgu pred gledališčem (Place Broglie), pa izrazito nemška rajhovska v severovzhodnem delu mesta s palačami, ki so jih po l. 1871 zgradili Nemci. Način življenja je zanimiva mešanica med francoskimi in nemškimi vplivi, med katerimi so drugi za nas v marsičem žal bolj domači kot prvi. Radi tega je Strasbourg za našega obiskovalca tako privlačno mesto. Nam bolj domača srednjeevropska sredina je v njem prepletena z izrazitimi sledovi francoske kulture. Povsem zaslužno prihaja do izraza oni delež, ki ga je Alzacija že doslej prispevala k francoski skupnosti. Saj živi drugod po Franciji nad pol milijona Alzačanov; njih delo je vidno v vseh razdobjih in v vseh panogah, od kulturne pa do vojaške preteklosti Francije. V tem pogledu se mi zdita značilna oba osrednja strasbourška trga s spomenikoma dveh znamenitih Alzačanov: prvi je Place Gutenberg s spomenikom velikega izumitelja tiska, drugi pa reprezentativni Place Kleber, trg, ki s spomenikom velikega francoskega generala ter s stolpom slovite katedrale tako močno spominja na zagrebški Jelačićev trg.

Kaj pa alzaška vas? Trdno zakoreninjena v plodno zemljo, s svojimi tipičnimi pestrimi alzaškimi hišami, povsem različna od francoskih vasi drugod, prav tako odraža tisti tipični obraz alzaške svojevrstnosti, prehoda od trdega nemškega vzhoda na mehki francoski zapad.

GLEDALIŠČE IN FRANCOŠKA REVOLUCIJA

BRATKO KREFT

Ko je 14. julija 1789. l. pariško ljudstvo zavzelo zloglasno bastiljo, ki ni bila le ječa francoskega ljudstva, temveč tudi ječa vseh naprednih pisateljev od Voltaira do Beaumarchaisja, ni odprlo samo vrat jetniškim celicam, temveč tudi — gledališčem, ki so bila do takrat izključna predprava dvora. Res je, da so 1784. l. uprizorili Beaumarchaisjevega »Figara«, za katerega je bil dekadentni dvor s kraljico Marijo Antoinetto vnet predvsem zaradi pikantne ljubavne intrige med grofom, sobarico in slugom, revolucionarnih idej pa ni videl. Toda debelušni in sicer dokaj omejeni Ludvik XVI. je edini med vsemi vendarle spoznal jedro dela. Ko je prebral Figarov samogovor v petem dejanju, je planil in vzkliknil: »To je ostudno! Tega ne bodo nikoli igrali. Moralj bi razrušiti bastiljo, da bi uprizoritev tega dela ne pomenila nobene nevarne nedoslednosti. Ta človek se poigrava z vsem, za kar more vlada zahtevati spoštovanje.« Po dolgih borbah in posredovanjih pa je prišla komedija vendarle na oder in raz njega prižgala eno izmed tistih plamenic, ki so kazale ljudstvu pot k napadu na bastiljo in tako k revoluciji. Kraljeve besede so se uresničile. Figaro je zmagal, z bastiljo pa je pet let kasneje obračunalo pariško ljudstvo samo. Ko je dvorni maršal sporočil kralju padec bastilje, je ta vzkliknil: »To je upor!« »Ne, Veličanstvo, to je revolucija!« je popravil maršal. Kralj je pozabil na svoje lastne besede, ki jih je bil izrekel, ko je bral Beaumarchaisjevo komedijo. Toda tudi če bi se jih bil spomnil, kaj bi še mogle v tem trenutku pomeniti drugega kakor besede, kajti dejanja so prešla na ljudstvo.

Tako sta francoska revolucija in gledališče korakali ramo ob rami, čeprav široke plasti ljudstva niso imele pred padcem bastilje dostopa do gledališča. Le boljšim meščanom se je posrečilo od časa do časa predreti skozi fevdalno aristokratske zapornice, ki so tudi gledališče zapirale pred navalom tretjega stanu.

Najprej so prodrli v gledališče, ki je bilo iz časov Richelieuja, Mazarina in Ludvika XIV. izključna last dvora, meščanski dramatik. Corneille in Racine sta se s svojimi tragedijami sicer uklonila okusu in zahtevam visokega dvora, pod čigar okriljem so takratni dramatik in esteti samosilniško uzakonili tri enotnosti dramske tehnike in naravnost policijsko preganjali avtorja, če jih ni v svojem delu upošteval, toda njuna stvariteljska moč je kljub vsemu predrila skozi res velike ovire in ustvarila dela, brez katerih si še danes ni mogoče misliti francoske dramatike. Toda ne oziraje se na kakovost njunega dela je vendarle njuna dramatika dajala osnovo gledališču aristokratskega sveta, ki je v njunem času bil na višku svojega razvoja in mu kljub vsemu nedostatku in neprijaznosti, s katero gledamo danes na takratne socialne razmere, ni mogoče odreči kulturne tvornosti. Toda pogoji, v katerih okviru je moral ustvarjati takratni dramatik, nikakor niso bili rožnati, če pomislimo, da sta krona in dvor videla v dvornem dramatu svojega dvornega pisarja, ki sta ga plačevala kot uradnika. Ker je bila takrat velika moda pisati tragedije, je eminenca kardinal Richelieu zahteval od Corneilla, da mora objavljati svoje tragedije pod njegovim imenom. Prevzvišeni kardinal se je hotel kititi s tujo sposobnostjo in slavo. Corneille je kljuboval prav tako, kakor je omalovaževal pravila o treh enotnostih, ko je v »Cidu« nakopičil v zahtevani in prisiljeni okvir 24 ur dejanja za nekaj mesecev. Poročajo pa, da je nastala gonja zoper »Cida« bolj še zaradi tega, ker ga Corneille ni hotel objaviti pod kardinalovim imenom. Položaj dramatika je bil položaj sluge in tlačana, ki je sicer nosil boljšo obleko in jedel nekoliko boljši kruh, a zaradi tega tem bolj grenek, ker je svojo delovno silo — svoje možgane, svojo genialnost moral prodajati dvoru in kralju. Zaradi tega se nikakor ni čuditi, da dvorna tragedija ni smela prikazovati sodobnih snovi in dogodkov, ker bi sicer mogla in morala prikazati globoke prepade takratnega življenja. V zahtevi (ki jo je takratna estetika silno zagovarjala), da se mora omejiti na grško in rimsko zgodovinsko ali mitološko snov, je tičala tudi previdnost. Z njo se je vladajoči razred vsaj v tistem času zavaroval pred nevšečnimi presenečenji v gledališču.

Toda niti življenja niti umetnosti ni moči trajno in docela ugnetiti v zakone in kalupe. Oba si poiščeta novih strug, če ne moreta v starih ali pa odmerjenih več teči, ker ju razvoj družbenih sil žene drugam. Če ni drugače, izgineta skozi ponikve in privreta v drugi obliki na dan, spet izgineta in se spet povrneta večno znova uveljavljajoča svojo neomajno in neusahljivo silo. Kolikokrat preslepita in prevarata z mirnim tokom, v čigar dnu se skrivajo tolmeni in vrtinci! Tako se je zgodilo tudi s francosko dramatikom 17. stoletja. Ker ni moglo takratno življenje polnovredno zaživeti v tragedijah Corneilla in Racina, čeprav sta ustvarila dela trajne umetniške vrednosti, se je pretkano pritihovalo na svetlo v Molièrovih komedijah, za katerih komedijsko masko se velikokrat skrivajo tragedije takratnega vsakdanjega življenja, počenši pri »Namišljenem bolniku« mimo »Mizantropa« do »Tartuffa«, čigar smešna, a le na videz neverjetna zgodba, je samo sredstvo, da je mogel dramatski genij prikazati eno izmed najbolj resničnih podob takratnega življenja. Motijo se tisti, ki so videli in še mogoče vidijo v tem Molièrovem delu spačeno podobo takratnega življenja, ker je v resnici realistična in življenjsko verna.

Molière je prišel iz ljudstva in je svojo ljudskost ohranil tudi še potem, ko je bil že dvorni gledališki ravnatelj, igralec in komedijograf. Corneille in Racine sta hodila v šole, živela po internatih in med visoko posvetno in cerkveno gospodo. Molière pa se je iztihotopil iz kraljeve predsobe in iz delavnice svojega očeta, dvornega tapetnika, ter se je vpisal v takrat najbolj brezčastni stan igralcev. Celih

dvanaest let se je potikal kot igralec po provinci in sprejemal vase sveže tokove ljudskega življenja, od katerega je dvor nasilno ločil Corneilla in Racina. Sto devetnajst let pred uprizoritvijo Beaumarchaisjevega »Figara« (1665 — 1784) je položil večno preganjani Molière v usta don Juanovega sluge prav tako ostre besede na račun oholega plemstva, kakor jih govori Figaro v svojem znamenitem monologu v petem dejanju:

»Mislite, če ste imenitnik, če imate plavo in lepo počesano lasuljo, če imate pero za klobukom, če imate bogato z zlatom obšito obleko in živo pisane trakove — ali mislite, pri moji veri, da ste zaradi tega bolj sposoben človek, da smete zaradi tega napraviti vse in da vam ne sme nihče povedati resnice v obraz?«

Ali niso ti stavki tudi drzni predhodniki besed seviljskega brivca, ki pravi o svojem gospodu grofu Almavivi: »Potrudil si se le, da si se rodil, in nič več!« Tako je davno pred francosko revolucijo, katere umetniški predhodnik je Molière že zaradi svoje pristne in neprikrite ljudskosti, iz ust don Juanovega sluge in raz gledališki oder izpovedal genialni komedijograf eno izmed njenih osnovnih in bojevitih misli. Res je, da se je v petem dejanju »Tartuffa« poklonil kralju, toda njegov poklon je bila pretkana, diplomatska poteza, da bi si omogočil govoriti in razkrinkovati tiste izrodke življenja, ki so ga najbolj tlačili in morili. Pravega in trajnega spoštovanja si tudi pri kralju ni mogel pridobiti, čeprav je bil ta za hvalisanje zelo dostopen. Vsi trije, Corneille, Racine in Molière, so okusili grenko čašo kraljevske nehvaležnosti in umrli v najneugodnejših razmerah. Za Corneilla in Racina je bilo to še grenkejšo, ker sta veliko več žrtvovala od svobodne miselnosti, kakor Molière, ki se je nekajkrat vendarle hudomušno nasmehnil skozi svoje komedije cerkveni gosposki, kralju in njegovemu dvoru. Kakor da bi bil podzavestno slutil od Ludvika XV. izzivani potop, ki je prišel dobrih sto let kasneje v obliki francoske revolucije, ko je potomec Molièrovega sluge iz don Juana obglavil Ludvika XVI. — osem let po tem, ko je ta iz Figarovih besed z grozo zaslutil svoj konec, katerega pa ni mogel več preprečiti. Francoska revolucija ni prišla čez noč. Tako so mislili in še mislijo njeni nasprotniki, ki vidijo v vsaki revoluciji le tisti končni, če hočete, brutalni ogenj, pozabljajo pa, da je na različnih koncih začelo tleti že davno prej in da revolucija ni nič drugega kakor združitev številnih zubljev, ki so narastli v požar. Francoska revolucija ima številne predhodnike in idejne utemeljitelje, ki so že davno pred njo dvignili glas za spremembo družbenega sestava, čeprav si ga niso vsi predstavljali v taki obliki, kakor jo je dobil s francosko revolucijo. Med njene pomembne prve predhodnike v dramatski umetnosti spada vsekakor Molière, ki spada v umetnosti med tiste genije, ki jih še tako trde razmere in nasilja nad duhom niso mogle trajno ukrotiti in vistsmeriti. Saj je včasih klonil, toda ni se uklonil, vedno znova je zravnal svoj tilnik in se samozavestno, čeprav trpko, smehljaj preko svojega življenja v bodočnost. Umril je na odru, sredi predstave — kakor vojak z zastavo in mečem. Šele francoska revolucija je priborila njemu in njegovemu delu priznanje in zadoščenje, ki si ga v svojem času sam ni mogel priboriti, ker je govoril skozi usta svoje umetnosti v imenu ljudstva in ustvarjal veliko ljudsko dramatiko. Njeni idejni profili izhajajo iz istih izhodišč kakor ideje francoske revolucije.

Z dvema sredstvoma si je francoski meščan krčil svojo pot do revolucije in oblasti: z denarjem in z umom. Ker si radi uzakonjenih in tradicionalnih privilegijev kralja, plemstva in visoke cerkvene gospode ni mogel takoj priboriti neposrednih in odločilnih političnih pravic, ki bi mu neovirano omogočale sodelovati pri takratni družbeni organizaciji, je skušal z denarjem in s svojimi umskimi sposobnostmi manjkajoče nadoknaditi ali pa vsaj izpolniti najnujnejše vrzeli v svojem politično in družbeno podrejenem bivanju. V filozofiji, umetnosti, sploh v vsem duhovnem udejstvovanju je postavljaj nove teze. Ker je bila vsa njegova borba osredotočena na ureditev razmer na tem svetu in ker ni imel tako rekoč nobenega drugega zaveznika kakor svojega denarja in razuma, je raznim metafizičnim na-

zorom vladajoče družbe protipostavljal svoj racionalizem, s pomočjo katerega je skušal razumsko razložiti in rešiti vse pereče probleme in nasprotja. Fevdalnemu sistemu, ki se je naslanjal na državno organizacijo in na oboroženo silo, je sprva skušal s prosvetljevanjem širših plasti, pod katerimi pa je predvsem razumel meščanstvo, spodkopati trdne temelje, ki so se najprej začeli majati na kulturnem, predvsem filozofskem področju. Odkritja raznih znanosti (fizike, tehnike, filozofije, izdaja enciklopedije itd.), je usmerjal v svojo korist in skušal sprva le dokazati, da je razumno za človeško družbo, če tudi meščanstvo soodloča pri ureditvi družbenih vprašanj in pri vodstvu človeške družbe. Njegov prvi cilj je bil spremeniti in spolniti človeško družbo. Zato je temu cilju že v začetku 18. stoletja podredil vse kulturne panoge od filozofije do umetnosti, ki mu je zlasti nudila zelo uporabna sredstva za propagando njegovih sprva le bolj reformatorskih idej, čeprav je marsikatera nosila v sebi revolucionarno kal in izzvala pri oblastnikih primerno reakcijo, ki je marsikogar spravila v zloglasno bastiljo. Malo je duhov iz prve polovice 18. stoletja, ki bi ne bili okusili njenih vlažnih in temnih celic. Po takih svojih prebivalcih je postala prava univerza revolucije, kajti duhov kljub telesnim mučenjem in smrti niso mogli streti, ker so se iz ječ nevidno preseljevali v ljudstvo. V največjega genija prosvetljenstva se je razvil Voltaire, ki se je za svojega življenja udeleževal na vseh poljih, od filozofije do umetnosti, in izvajal najmočnejšo kulturno ofenzivo zoper obstoječo reakcijo. Boril se je z vsemi nekrvavimi sredstvi, s katerimi je razpolagal. Z neumorno vztrajnostjo si je priboril dostop do francoskega in nemškega dvora ter še povečal nadvlado francoske kulture v Evropi, ki se je v času od oficialne nemške javnosti danes tolikanj oboževanega in za najbolj nemškega kralja proglašenega Friderika Velikega tako mogočno usidrila ravno v Nemčiji, da takrat po Voltairovi izjavi v Berlinu nihče drugi ni govoril nemško ko le služinčad... Ne moremo danes očitati Voltairu, da bi bile njegove ideje res tako skrajno radikalne, kakor mu očitajo njegovi nasprotniki, zlasti pa takratni višji cerkveni krogi, ki so bili gmotno najtesneje zvezani s fevdalnim sistemom in so mu zato vdinjali vero in cerkev kakor kakšno švicarsko gardo. Voltaire je z vsemi s svojimi idejami, z vsem svojim načinom življenja zastopnik petičnega meščanstva, ki je že v njegovi dobi kupovalo gradove od fevdalcev in jih spreminjalo v svoje trdnjave, iz katerih je nato izvajalo moralni in gmotni pritisk na vladajoči sistem, ki mu je vedno bolj zmanjkovalo duhovne in gmotne osnove. Zato Puškin ni storil krivice Voltairu, ko ga je v nekem svojem zapisku imenoval kapitalista.

Najbolj so se širile nove filozofske ideje raz oder francoskega gledališča, ki ga je Voltaire s svojimi tragedijami spremenil v filozofsko in etično tribuno. Prosvetlenski utilitarizem in didaktičnost sta se najuspešneje uveljavljala ravno v gledališču, ki je imelo že iz časov Racina in Corneilla veliko oratorsko tradicijo. Za razvoj francoske dramatike in gledališča je Voltaire izvedel nekaj važnih, a v takratnih razmerah zelo radikalnih reform. Že 1732. l. je v tragediji »Zaire« odločno prelomil s tradicijo klasicistične dramaturgije, ki je zahtevala od tragedijografa le grško ali rimsko snov. V naslednjih svojih delih je napravil tako rekoč potovanje po vsem svetu ter izvedel s tem za razvoj francoske dramatike važno in radikalno reformo. Posegel pa je tudi v gledališče samo. Bil je med prvimi, ki so začeli preganjati navado in razvado, ki sta dovoljevali plemičem, da so smeli pri predstavi sedeti na odru. Bil je uspeh meščanskih prosvetlenskih krogov, ko 23. aprila 1759. l. pri uprizoritvi Châteaubrunsovega dela »Troyennes« plemiči niso smeli več sedeti na odru in omejevati igralcem igralnega prostora. Umik privilegiranih plemičev z odra v lože in v parter je eden najvažnejših revolucionarnih uspehov meščanstva v gledališču.

Popolnoma s tradicijo pa Voltaire vendarle ni mogel prelomiti. Artizem in krasnoslovje, v katero so vsi takratni dramatik, ki si brez aleksandrinca niso mogli predstavljati prave tragedije, odevali svoje misli in ideje, sta še tudi v Voltairu našla tako velikega zagovornika, da se nikoli ni mogel docela sprijazniti

s Shakespearom, čeprav je bil ravno on prvi, ki je v Franciji opozoril nanj. Morala je priti revolucija, da je prišel v Franciji Shakespeare do tistega priznanja, ki mu gre. Poslednjo zmago zanj so izvojevali šele romantiki s Hugojevim predgovorom h »Cromwellu« (1827. l.). Prosvetljeni francoski meščan Voltaire je sprejel ves zunanji blesk aristokratske dvorne kulture, oblačil se je v svilo in si nadeval skrbno napudrano lasuljo ter se v vsej svoji prosvetljenosti izogibal vsega ljudskega, ker se mu je zdelo preprostaško, preveč plebejsko in barbarsko. Tudi zaradi tega in ne zgolj iz ljubosumnosti na Shakespeara, ki je proti koncu njegovega življenja začel v različnih predelavah in prozih prevodih (Letourneur, Ducis, pred njim pa že Delaplace) prodirati v Francijo, je videl v Shakespearu barbara. Borba za in proti Shakespearu je ena izmed najbolj ostrih borb pred revolucijo. Vsem novim teoretikom sicer ni veljal kot edini vzor dramatike bodočnosti, temveč predvsem kot protiutež zoper okosteneli klasicizem. Pionirji meščanske drame so si bodočo dramo predstavljali drugače, kakor so to tudi dokazali v svojih dramatskih poskusih. Kot meščani in republikanci se nikakor niso mogli zadovoljiti z uzakonjeno navado, da mora biti junak tragedije iz kraljevskih ali pa vsaj višjih krogov. Kakor je kralj absolutno vladal v državi, tako je vladal v dramatiki: »Un héros, un roi de comédie!« — krilatica, zoper katero so se borili dramatik od Diderota mimo Merciera, Stendhala in drugih do Puškina. Toda za dokaz njihovega globokega estetskega čuta pa je ravno zanimanje in priznanje Shakespearove dramatike, ki jim je poleg vsega umetniškega morala ugajati zaradi tega, ker kraljevskih junakov ni zgolj poveljevala, temveč jih je tudi v primeri s francosko klasicistično tragedijo do neke mere razkrinkavala. Braniti Shakespeara ali pa ga celo priporočati je bilo pred revolucijo v literaturi borbeno dejanje. Zato tudi Diderot, poleg Voltaira eden največjih duhov 18. stoletja v Franciji, prvi teoretik (»Paradoxe sur le comédien«, uvodi k dramama) in praktik meščanske drame, ni mogel mimo njega: »Ta Shakespeare, ki ga nočem primerjati ne z Apolonom Belvederskim, ne z Gladijatorjem niti z Antonijem, temveč s kipom sv. Krištofa v pariški notredamski cerkvi — z brezobličnim, sirovo obklesanim kolosom, skozi čigar noge moremo bežati vsi, ne da bi naša glava zadela ob ledja.« Diderotova »Le fils naturel« (1757) in »Le père de famille« (1758) sta kljub umetniškim nedostatom poleg nekoliko starejših angleških poskusov Johna Lilla in Riharda Cumberlanda temeljna kamna meščanske dramatike, ki jo je Lessing dvignil na višjo umetniško stopnjo, v Franciji pa je Diderotovo teoretično in praktično delo v dramatiki nadaljeval L. S. Mercier. V dveh svojih esejih (»Nouvel essai sur l'Art dramatique«, 1773, »Nouvel examen de la Tragédie française«, 1778) je izpovedal toliko novega, odločnega in jasnega, da je po vsej pravici predhodnik meščanskega realizma v dramatiki. Imel je velik vpliv na nemški »Sturm und Drang«. Prevedel je v francoščino Schillerjevo »Devico Orleansko«, nemškemu prevodu prvega njegovega eseja pa je napisal uvod sam Goethe.

Poleg Diderota je Mercier najhujši nasprotnik klasicizma in je s svojima razpravama izpovedal zoper njega že vse tisto, kar so petdeset let kasneje pisali romantiki. V zgodovini meščanskega gledališča je Mercier prvi opozarjal na politično dramatiko. Zagovarjal je realistična čustva na odru ter resno in zanosno prikazoval to, kar je dvorna klasicistična estetika dovoljevala le zasmehovati. Prizadeval si je, da bi jezik nove drame bil istočasno preprost in vznešen. Sklicujoč se na Shakespeara je prvi pozval dramatike, naj ne pišejo več za dvorno družbo, temveč za vse ljudstvo.

»Ali bomo večno gledali na odru sebi nepodobne ljudi? Ne! Če že prikazujete kralje, pokažite njihovo častihlepno kot izhodišče narodove nesreče; pokažite vladarja, ki ga rišete običajno s samimi lepimi barvami, kot tirana, ki ne more biti brez sužnjev, skrivajočega verige (v katere hoče zakovati ljudi), ki prisili zatirano množico, da sledi v borbo za njegovo slavo, ker ljubi le samega sebe. Pokažite tiranijo, kakor je to delal Solon, kot neprestano oblegani visoki stolp brez stopnic, s katerega ni mogoče priti drugače, kakor vreči se dol. Taka podoba

bo preplašila vsakega ljubitelja samosilništva. Prikažite gnev kraljev, zaradi katerega se čutijo enake z bogovi! Ko bo tragedija tako napisana, bo ljudstvo zapojmilo, da je žrtev častihlepnežev, katerih prestopke drago plačuje...»

Mercier se je posmehoval trem enotnostim in je v ogorčenje oficijalne estetike predlagal, naj bodo nove drame napisane v prozi, kar je takrat pomenilo najhujšo vulgarizacijo dramatike. Verz, predvsem aleksandrinec, in tragedija sta bila tako neločljiva kakor modne kratke hlače dokolenke in aristokrat. Brez takih hlač (»sans-culottes«) nisi bil enakovreden član človeške družbe. Dolge hlače so pomenile najnižjo stopnjo — kakor proza v tragediji. Mercierovo zagovarjanje proze je bilo sansculotsko, revolucionarno, utiralo je pot dramatiki 19. stoletja, ki je v prozi ustvarilo meščanske tragedije. Razredna razdelitev družbe se je tako pokazala tudi v dramatiki. Proza in verz sta si takrat stala nasproti kakor »sans-culottes« in aristokrat ter aristokratizirani buržuj.

Mercier si je prizadeval ustvariti temelje ljudskemu gledališču. Zato je na eni strani opozarjal na Shakespeara, ki ni popolnoma podlegel dvorni družbi, ampak je združil elemente ljudske in dvorne igre, na drugi strani pa je za ustvaritev nove ljudske dramatike opozarjal na srednjeveške misterije, med katerimi je našel precej takih, v katerih kljub mistiki živi prava pristna ljudskost, ki mora biti osnova nove politično revolucionarne dramatike. Mercier zahteva v duhu takratnega časa od dramatike in gledališča etično svrhu. Schiller, ki ga je strastno bral, je pod njegovim vplivom videl v gledališču ustanovo, ki naj narod etično preobrazuje in dviga, kar pa je bil že tudi Rousseaujev ideal.

Vse to je bilo v duhu meščanskega revolucionarnega prosvetljenstva, dasi danes marsikak dramatski teoretik noče več tega priznati in celo pozablja, da so na taki estetski in idejni osnovi, kakor ju je v svoji dramaturgiji zagovarjal Mercier, nastala pomembna umetniška dela, ki so preživela svoj čas, četudi so izšla iz idejne osnove, kakor sta na pr. Schillerjevi tragediji »Razbojniki« in »Kovarstvo in ljubezen«. Prva je izrazila revolucionarna tragedija, ki ostro obračunava z razmerami ter tako rekoč poziva v borbo zoper tiranijo, saj ji je mladi Schiller celo zapisal moto »In tyrannos«, druga pa je prva meščanska tragedija v pravem in tudi umetniško lepem pomenu te besede. Obe deli združujeta v sebi vse najznačilnejše časovne in nadčasovne elemente, čeprav ju je treba za današnjo uprizoritev nekoliko očistiti sentimentalizma in naivnosti. Toda to jima ne jemlje osnovne umetniške vrednosti, kakor ne trpi Shakespearova tragedija, če jo moderni dramaturgi in režiserji pred uprizoritvijo nekoliko skrajšajo in omilijo »raznih patetičnosti in renesančnih krvoločnosti«. Rast take dramatike je včasih v posredni, včasih v neposredni zvezi z gibanji, ki so pripravljala francosko revolucijo.

Predrevolucijska francoska dramatika in gledališče sta prihajala v imenu revolucije in sta kot njeni idejni in umetniški predhodnici tesno povezana z njo. Po svoji estetiki, ki je osnovana na revolucionarnem utilitarizmu in didaktičnosti, sta izšla iz voltairsko-prosvetljskega gledališča in Rousseaujevega idealizma. Radikalno sta menjavali oblike in ideje, prav tako pa tudi dramatsko tehniko. Klasicistični dramaturgiji z njenimi okorelimi zakoni o treh enotnostih, o neobходимosti aleksandrinca itd. je izpodkopala temelje šele predrevolucijska dramatika, dokončno pa je z njo obračunala romantika, ki je njeno borbo nadaljevala in zaključila.

Namesto ljubavnih strasti (Racine) in kraljevskih nadljudi in junakov (Corneille), namesto rokokojevsko stiliziranih filozofskih tragedij s tezo (Voltaire), se je v začetku druge polovice 18. stoletja začela javljati nova dramatika, ki je prihajala v imenu borbe za svobodo širokih ljudskih množic. Njeni zagovorniki in zastopniki so se sklicevali na Aristofanovo tendenčno komedijo, ki še danes predstavlja najstarejšo politično dramatiko. Še danes se je čuditi njenim mnogim takratnim in sedanjim nasprotnikom, ki jo odklanjajo zaradi njene idejnosti, demagoško se sklicujoč na Shakespeara. Zaslužili so posmeh, s katerim jih je ošvrknil Shaw v svojih kritikah Shakespeara. Otopelost možganov in dekadenca,

okostenelost estetskih nazorov so jih zapeljali tako daleč, da so pri svojem zagovarjanju umetnosti, ki bi naj prikazovala le splošna občečloveška čustva in misli (ljubezen, častihlepje itd.) pozabili na najveličastnejše človekovo čustveno in miselno doživetje, to je doživetje svobode. Če so imeli tako v klasični kakor v klasicistični tragediji kraljevski junaki pravico doživljati svoje herojstvo, tiranijo in tragedijo, zakaj bi ne smelo tega ljudstvo? Ali se tragika res le pripozna škrlatu in kroni, ne pa tudi raševini in žuljem? Ali se res sme umetniško oblikovati le tragedijo diktatorja Julija Cezarja, ne pa ljudstva, ki je trpelo in pod njegovo tragedijo doživljalo tudi svojo usodo, svojo tragedijo? Ali so le opravičila za grozodejstva tistih, ki so vladali in morili rajo, ne pa tudi za njeno borbo in njen upor? Tudi na tej strani je tragika, tudi na tej strani so globoka doživetja različnih strasti, toda nad napore in borbami, nad vsemi čustvenimi in miselnimi potmi, stranpotmi, brezni in teminami lebdi ena sama veličastna misel: svoboda in borba za njo, misel, ki je človeško in etično enakovredna snov za umetniško oblikovanje kakor so Cezarjevi politični načrti, Macbethovo častihlepje, Fedrina ljubavna strast in Cidovo junaštvo.

Taka je bila idejna osnova revolucionarne dramatike tiste dobe in taka je ostala še danes, ko je ideja jasna in dognana, vprašanje je le v oblikovanju.

Kljub neštetim oviram (policija, cenzura, zakrknjenost estotov, dramaturgov itd.) se je že dvajset let pred padcem bastilje začela razvijati revolucionarna politična dramatika, ki je končno dosegla svoj višek v Beaumarchaisjevem »Seviljskem brivcu« in »Figarovi ženitvi«. Toda pojav teh dveh del ni tako nenaden, ni tak blisk z jasnega neba, kakor se danes po večini misli, kajti ti dve deli imata številne predhodnike, ki so jima krčili pot. Razna danes pozabljena predrevolucijska in revolucijska dramatska dela so ustvarjala tisto potrebno estetsko, idejno in oblikovno osnovo, na kateri je potem rastle vsa meščanska dramatika do danes. Sklicujoč se na Shakespeara in naslanjajoč se na krščanske igre in srednjeveške misterije, ki so prerodili in nanovo oživeli gledališče, ki je propadlo z rimsko in grško kulturo, ker je izgubilo svoje gmotne in idejne temelje kakor ves starovekovni družbeni sestav, je v težnji — oblikovati sodobno življenje, vstajala revolucionarna dramatika in počasi zavojevala gledališče. Njene oblike so bile preproste, čustvovanja naivna, marsikaj je bilo le časovnega v njej. Lahko je danes gledati zviška in s posmehom na takratne poskuse in pozabljati, da so bili to rešnični in pravi predhodniki nove, meščanske dramatike, kakor se je mogoče posmehovati tudi politično-revolucionarnim naporom tiste dobe in se sramotno odrekati vodij francoske revolucije, ki jim je usoda naložila, da so morali izvesti težko operacijo, ki jo je družbeni razvoj zahteval. Protislovje današnjega meščanskega mišljenja je, da se še vedno laže približa Fouchéjem in Napoleonom, za katere najde različne razlage in opravičila, kakor pa Robespieru, ki je etično najvišja osebnost med svojimi sovrstniki, čigar tragika pa je veliko večja kakor pa tragika Marata ali dekadentnega in boheemskega Dantona, čeprav je mogoče Danton literarnim snobom bolj simpatičen tudi radi tega, ker je bil čestilec Shakespeara, medtem ko je imel Robespierre na svoji pisalni mizi Racinove tragedije.

Marsikaj so ne vredni potomci in dediči francoske revolucije umetno in strahopetno zakrili in zamolčali, ko so prišli do družbenega vodstva, ki ga pa nikoli ne bi dosegli brez francoske revolucije, borbe njenih vodij in množic, od katerih ni mogoče ločiti tega, kar mogoče današnjemu meščanu več ne ustreza in ne prija. Tudi oficialna literarna zgodovina kaj rada zamolčuje važne literarne pionirje tiste dobe ali pa jih s prezirom in vzvišenostjo omenja le mimogrede. Malokdo bo danes vedel kaj povedati o predrevolucijskem dramatičniku Bernardu Josefu Saurinu (1706—1781), marsikatero zgodovino svetovne dramatike in gledališča je treba prebrskati, pa še ne bomo našli njegovega imena, čeprav zasluži kljub svojim umetniškim nedostatom in nedognanostim veliko večjo pozornost kakor sodobni odrski pisuni, ki preplavljajo s svojimi buljvarskimi produkti v stilu »Potovanja

v Benetke« ali »Hollywooda« današnje gledališče, kakor so v Saurinovi dobi roko-kojevsko nališpane in spretno počesane dramske pikanterije s pevskimi, baletnimi in muzikalnimi vložki zabavale in kratkočasile oficialno občinstvo. Dva znamenita francoska igralca tiste dobe Lacaine in Talma sta se proslavila v Saurinovi revolucionarni tragediji »Spartacus«, v kateri sta predstavljala naslovno vlogo in govorila svobodoljubne misli njegove tragedije, ki je za tisto in našo dobo smelo risala borbo sužnjev z rimskimi mogočniki in samosilniki. Uprizoritev Saurenove tragedije je prva zmaga nove dramatike in novega gledališča pred padcem bastilje. Saurin je ponovno spoznal Molièrovo veličino in dal pobudo za napis pod njegovim kipom: »Rien ne manque à sa gloire, il manquait à la nôtre!« ter tako rešil čast francoskega naroda pred tistimi, ki ga niso hoteli sprejeti v akademijo, ker je bil igralec.

Ideje, ki so vodile francosko revolucijo, so se vtihotapljale na oder in tako počasi vključevale tudi gledališče in dramatiko v tokove, ki so se končno stekli v veletok, v revolucijo. Schillerjevi »Razbojniki« in njihov poziv »In tyrannos« so že 1782. l., torej dve leti pred uprizoritvijo »Figara«, doživeli v Mannheimu uspešno uprizoritev, ki je izzvenela kot odpor zoper razmere. Avtorja »Razbojnikov«, »Kovarstva in ljubezni«, »Fiesca«, »Don Carlosa«, ki še vedno razburja vse zatiralce svobode in napredka, je francoska revolucionarna republika med prvimi tujimi državljani imenovala za svojega častnega državljana in meščana. Karl Moor in Figaro (tudi Gribojedovljevi Čacki spada sem, čeprav je nastal pozneje), eden v tragični, drugi v komični maski, sta nosilca istih idej, saj sta se rodila v podobnih razmerah. Že Dingelstedt je ugotovil njuno sorodstvo. V Karlu Mooru je videl predstavitelja etične, filozofske in idealistične strani revolucije, v Figaru pa zastopnika praktične, realistične in socialne strani. (Dingelstedt bi ne bil Nmec, če bi ne videl v prvem tipičnega zastopnika nemške smeri, v drugem pa tipičnega zastopnika francoske smeri, ker etičnost in idealizem pripadata seveda le njegovi narodnosti.) Schillerjeva tragedija se je v revolucionarnem letu 1792. pojavila v Franciji pod imenom »Robert, vodja razbojnikov«. V Parizu je z velikim uspehom predstavljala naslovno vlogo znameniti igralec Baptist star.

Po padcu bastilje so gledališča oživela, dotok novega občinstva, ki je z enakim gladom posegalo po predstavah kakor po kruhu in svobodi, je pomagal gledališču do novih zaletov in vzponov. Med prve revolucijske predstave, ki so silno razgibale ves Pariz, spada zgodovinska politična tragedija »Karl IX« ali »Šola za kralje«, ki jo je napisal brat nesrečnega pesnika Andréja Chéniera, član revolucionarne poslanske zbornice, Marie-Joseph Chénier. Napisal jo je že pred revolucijo, a jo je cenzura prepovedala. Tragedijo je posvetil francoskemu narodu. Iz njegovih izvajanj se še danes čuti revolucionarni zanos, ki je takrat preveval vso borbena javnost:

»Francozi, sodržavljeni, vzemite to patriotsko tragedijo kot poklonitev. Posvečam delo svobodnega moža osvobojenemu narodu... Gledališče je treba spremeniti kakor vse drugo. Dramatska umetnost za ženskice in sužnje ni za može in meščane. Vašim dramatskim pesnikom je manjkalo nekaj: ne genij niti snovi — temveč občinstvo...

... Gledališče je ustanova za javno vzgojo... Če bi ne imeli pisateljev, bi bila danes Francija na isti stopnji, kakor je Španija. Bližamo se najvažnejšemu trenutku, ki ga zaznamuje zgodovina francoskega naroda do današnjega dne; odloča se usoda 25 milijonov ljudi...

... Suženjskim umetnostim slede svobodne umetnosti: dramska literatura, ki je bila dolgo časa priliznjena in ženskobna, naj v bodoče uči spoštovati zakone, ljubiti svobodo, sovražiti fanatizem in mrzeti tirane«.

Uprizoritev Chénierove tragedije se je spremenila v velikansko revolucijsko manifestacijo. Igralec Talma je z naslovno vlogo dosegel takšen uspeh, da si je utrdil svojo pot in postal čez noč prvi igralec takratne Francije. Mirabeau, Danton

in Desmoulins so s svojim ploskanjem na različnih mestih še dvigali razpoloženje občinstva. Kraljevska stranka pa je pritislila na vodstvo Comédie Française in tragedijo so vzeli iz repertoarja. Sledil je demonstrativni izstop nekaterih igralcev, ki jih je vodil Talma. Gledališka umetnost, ki si je po Desmoulinsovih besedah pripela narodno kokardo, je stopila javno na stran revolucije, ki ji je od tega dne posvečala največjo pažnjo. 13. januarja 1791. je po daljši borbi med gledališči proglasila narodna skupščina svobodo gledališkega ustvarjanja, vzela Comédie Française njene privilegije in tako dala pobudo za ustanovitev novih gledališč. 2. avgusta 1793. je izšel odlok, po katerem so morala gledališča poleg običajnih del vzeti v repertoar tudi igre z revolucionarno vsebino (Chénierovega »Karla IX«, Voltairovo »Cezarjevo smrt«, Lemiererovega »Viljema Tella« itd.) Tudi opera je doživela pretresljaje. Ob raznih prilikah je zadonela iz nje mogočna marseljeza, ki je podžigala ljudstvo na boj do konca. Vlada je organizirala brezplačne predstave. (V proslavo padca bastilje še danes dajejo nekatera pariška gledališča brezplačne predstave. Pred leti sem videl ljudi, ki so se že zjutraj postavili pred gledališčem Sare Bernhard, da bi zvečer lahko dobili svoj prostor.) Zavedala se je, kakšnega velikega pomena je gledališče za ljudstvo in revolucijo, gledališče in njegovi tvorci pa so z revolucijo doživljali prerobenje, saj jim je dajala nove možnosti za umetniško ustvarjanje. Z nastopom Napoleonovega konzulata je bila nasilno prelomljena rast revolucijskega gledališča, toda tudi to, kar sta takrat ustvarili dramatika in gledališče je bilo za nadaljni razvoj dragoceno, čeprav večina danes ne vzdrži stroge estetske kritike, toda zavedati se je treba, da bi brez osnovnega, pionirskega dela, ki je po navadi surovo in trdo, ne moglo zrasti to, kar je zraslo.

Skrb francoske revolucije za gledališče je bila tako velika, da se je še danes čuditi, kako so njeni voditelji takrat sploh našli čas, da so se mogli ukvarjati še z njegovimi vprašanji. Za ustanovitev in usmeritev gledališča so si prizadevali možje, ki so si bili sicer večkrat veliki politični nasprotniki: Mirabeau, M. J. Chénier, Danton, Robespierre, Saint-Just, David, Talleyrand, Carnot in dr. To potrjujejo razni govori in odloki, ki so takrat izšli.

Zahteve časa pa so šle tudi preko tradicionalne oblike takratnega gledališča. Nekateri so hoteli gledališče spet postaviti na ulico in na trg med ljudstvo. Zato so teatralizirali javne slavnosti in jim dajali obredni in gledališki značaj. Gledališka poslopja so bila po občutku tiste dobe za nekatere preveč zaprta pa tudi preveč vezana na tradicijo, da bi v polni meri mogla izpolniti nalogo ki jo je revolucija zahtevala od gledališke umetnosti. Zato je francoska revolucija posvečala posebno pozornosti velikim slavnostnim in gledališkim prireditvam, ki bi se jih lahko udeleževale čim širše množice ljudstva. Na vse načine si je prizadevala ustvariti gledališče množice, kjer bi občinstvo ne bilo zgolj gledalec, temveč tudi sodelovalec — prizadevanje, ki so ga obnovili tudi v ruski revoluciji.

11. julija 1793. l. je slikar David predlagal narodni skupščini, naj se uprizori na Marsovem polju igra, ki bo pantomimično upodobila glavne dogodke iz revolucije. V ta namen naj se postavi na Marsovem polju velik oder. Ker njegovega načrta v celoti niso mogli izvesti, so uprizorili le obstreljevanje mesta Lille. V ta namen so na Seini zgradili trdnjavo. (Učinkovitost takšne predstave pod milim nebom je v naši dobi izpričala uprizoritev napada na Zimski dvorec v Moskvi, ki pa je bila v veliko večjem obsegu ter je v precejšnji meri uresničila tisti, način in obseg, kakor ga je predlagal v svojem primeru David. Ruski režiserji »gledališča množice« so našli v poskusih iz časa francoske revolucije, dragocene pobude in vzore.)

2. avgusta 1793. l. je odbor za javno blaginjo »v želji preoblikovati bitnost in nazore Francozov vedno bolj v republikanstvo«, predlagal zakon za ureditev gledališč. Couthon je narodni skupščini, ki ji je predsedoval Danton, takole utemeljeval načrt: »Državljan! ... Ranili in žalili boste republikance, če boste trpeli, da bodo v njihovi navzočnosti še dalje uprizarjali nešteto del ... , ki imajo edini namen

kvariti nravi. Odbor, čigar posebna skrb je, prosvetlensko in poučno vplivati na javno mnenje, misli, da se v sedanjih razmerah ne sme pustiti gledališč v nemar. Prevečkrat so bila v službi tiranov; končno naj služijo svobodi...»

V mnogih gledaliških prizadevanjih tistega časa se čuti povdarek etičnosti. Poskusi ljudskega gledališča so ideološko povezani z Rousseaujem. Vpliv njegovih idej na razvoj predrevolucijske in revolucijske dramatike je bil zelo velik. Rousseau je bil nasprotnik takratnega oficialnega gledališča. Ker ni našel nobene etične ideje v njem, ga je skoraj zanikal kakor sto let kasneje Tolstoj. V svoji znameniti razpravi »Lettre sur les spectacles« se je izrekel za tisto dramsko umetnost, ki bo po grškem vzoru izšla iz narodnosti in ljudskosti.

»Zoper tolikšne napake je samo eno sredstvo — igre za naše gledališče moramo pisati sami. Najprvo moramo imeti pisatelje, nato igralce. Kajti ni pametno, da nam uprizarjajo raznovrstna posnemanja, temveč le tista, ki imajo spodobne vzore in ki se spodobijo svobodnim ljudem. Prav gotovo bi mogle igre, kakor so bile grške, ki bi prikazovale trpljenje domovine v preteklosti ali pa napake današnjega ljudstva, biti poučne za gledalce. Grška gledališča niso bila tako prostaška, kakor so današnja. Niso jih postavili niti iz pohlepnosti niti iz koristiljublja. Igralcem ni bilo treba računati na denarnice obiskovalcev ali pa iz strahu za svojo večerjo na skrivaj šteti ljudi, ki so prihajali na predstavo. Svečane in čudovite igre grškega gledališča, ki so jih uprizarjali pod milim nebom pred očmi vsega ljudstva, so prikazovale le boj, zmago in obdaritev v različnih podobah, snov, ki je vzpodbujala gledalce h gorečemu posnemanju in navduševala njihove duše za čast in slavo...«

Rousseau je skušal združiti ideal klasičnega gledališča s svojim idealom etičnega meščanskega gledališča, kajti ljudskost in narodnost je pojmoval kot meščanski reformator družbenih etičnih idealov, čeprav ni svojih prizadevanj označil s to besedo. Toda tako posplošenje razrednih idealov na vso družbo se zgodi vsakokrat, kadar stopa na čelu družbe nov razred, ki je sklenil spremeniti njen ustroj in jo speljati na višjo stopnjo. Vsak napredek v družbi se vrši v imenu vse človeške družbe, čeprav ga izvršuje le njen najnaprednejši del. Rousseaujevo sklicevanje na grško gledališče pa je bilo v skladu z republikanskim gibanjem, ki je videlo v grškem in rimskem republikanstvu svoje vzore — v nasprotju s prosvetljenim kraljevskim absolutizmom, ki je rad posnemal rimske imperatorje.

Na osnovi Couthonovega predloga je narodna skupščina izdala odlok, da morajo I. »od 4. avg. do 1. sept. t. l. gledališča, ki jih bo določila mestna uprava, trikrat na teden uprizarjati republikanske žaloigre, tako na pr. tragedije »Brutus«, »Viljem Tell«, »Cajus Grachus« in druge, ki rišejo slavne dogodke iz revolucije in čednosti branilcev svobode. Enkrat na teden se vrši ena izmed teh predstav na račun republike. II. Gledališče, ki bi uprizarjalo igre, ki bi pokvarjale ljudsko miselnost in oživljale sramotno krivo vero v kraljestvo, bomo zaprli. Gledališki ravnatelji bodo aretirani in v smislu zakona strogo kaznovani.«

5. novembra 1793. l. je govoril Chénier svoj znameniti govor o ljudskih predstavah in slavnostih. »... Svoboda bo duša naših ljudskih slavnosti, samo za njo in z njo bodo živele... Končno boste kot vredni zastopniki francoskega naroda in brez predsodkov ustanovili na razvalinah odstavljenih malikov eno edino, ves svet oklepajočo vero, ki ne prinaša vojne, temveč mir, ki ne rodi kraljev in podložnikov, temveč državljane, ne sovražnikov, temveč brate, ki ne pozna nobenih sekt in misterijev, katere edina dogma je enakost, katere prerokba so zakoni in katere čuvarji, zastopniki države, darujejo kadilne žrtve le na oltar domovine, ki je vsem skupna mati in božanstvo.«

Dodatno k Chénierovemu izvajanju je pozneje Fabre d'Eglantine predlagal ustanovitev narodnih gledališč. 1. decembra i. l. je predložil G. Bouquier načrt za odlok, v katerem šteje »združitve državljanov v ljudska društva, gledališča, javne igre... itd. v drugo stopnjo pouka.« V zvezi s tem je odredil, da preidejo prazne cerkve in župnišča v last komun. Poljedelec in poslanec A. Cloots, se je v svojem

dopisu (december 1793) zavzemal za predstave pod milim nebom, ker je videl v njih veliko več ljudskosti in sproščenosti kot v gledaliških predstavah, ki se vrše v zaprtih prostorih. »... Za naše sanskilotе ni drugega gledališča kakor v naravi, ki nas poziva peti faranadolo pod stoletnim hrastom. Čitati, pisati in računati — to je dobro za izobrazbo. Radost in gosli — to so pa naši igrokazi!«

23. januarja 1794. l. je razdelil konvent 100.000 lir med dvajset pariških gledališč, ki so v smislu odloka z dne 4. avgusta 1793. uprizorila »predstave, ki so bile ljudstvu od ljudstva posvečene.« Želje ustvariti iz gledališča ustanovo za narodno vzgojo, kakor sta o tem sanjarila Rousseau in Schiller, so rodile odlok z dne 10. decembra 1794. l. o ustanovitvi ljudskega gledališča. Odlok je zahteval, da mora postati staro gledališče »Théâtre Français« ljudsko gledališče. Na pročelje naj pride napis »Gledališče ljudstva«. V njem naj nastopajo različne pariške gledališke družine. Vsakih deset dni morajo biti brezplačne predstave. 16. maja je odbor za javno varnost, v katerem je bil tudi Robespierre, pozval pisatelje, naj »opevajo glavne dogodke iz revolucije in naj napišejo republikanske drame.«

Borba s starim gledališčem je bila zelo ostra in težka. Marsikdo je odloke revolucijske vlade napak tolmačil. Nekateri so samovoljno prenařevali in ponarejali stare igre ter se večkrat pregrešili zoper umetnost iz vneme — ustreči na čim lažji način zahtevam časa in laskati okusu novega občinstva. 29. junija 1794. leta je zaradi tega izšel odlok, ki ni kritiziral starih del, temveč je ostro okrcal dela modnih republikanskih pisateljev, ki so kaj hitro hoteli »služiti zahtevam dneva...« »Poznajo nošo in barve, ki so sodobne; prav dobro vedo, kdaj si je treba dati na glavo rdečo čepico in kdaj jo je treba sneti. Njihova domišljija je že izvedla obleganje in zavzela mesto, preden so naši pridni republikanci skopali jarke... Opozoriti hočemo mlade pisatelje, da je pot k nesmrtnosti trnjeva...« Najvišji revolucionarni ponos in trdna samozavest pa sta v stavku: »Če niso despoti hoteli, da bi slabi umetniki skazili njihove poteze, naj ustvari tudi obličje svobode mojstrska roka Apelesa!...« Mladi pisatelj naj se izogiblje površnosti in trivialnosti. »Z obžalovanjem je odbor prisiljen opremiti svoje prve korake na poti okusa in resnično lepega s strogimi navodili, toda prevzet od vročega spoštovanja umetnosti, katere obnovitev mu je poverjena, si bo skušal zaslužiti priznanje, da je odkril nadarjenost, podžigal njena prizadevanja in obdaroval z odobravanjem njen uspeh. Odbor je odgovoren literaturi, narodu in svoji vesti za pesnika, čigar muzi ni krčil poti, za zgodovinarja kateremu ni dal v roke Klisosiniga držala, za genija, čigar zaletu ni dal smeri.

Mladi pisatelj naj smelo premeri vso pot. Naj vodi plemenito častihlepje, da bi bil koristen, njegov duh pri vseh stvareh na nravni in republikanski element. Naj se izogiblje površne in trivialne miselnosti, ki izhaja iz povprečnosti. Pisatelj, ki nudi namestu ideje le ponavljanje, namestu notranjosti le pačenje, namesto podobe le karikaturu, ni za literaturo, za nravi in državo; Plato bi ga izgnal iz svoje republike.«

Iz večine prizadevanj tiste dobe se čuti, kako je francoska revolucija skušala ustvariti svoje gledališče v takem obsegu, kakor so ga imeli Grki. Ker je termidor z usmrčitvijo Robespierrea revolucijo zadušil, so padli v vodo tudi vsi velikopotezni načrti za ustvaritev novega gledališča množice, toda tudi to, kar se je izvršilo, je bilo zelo pomembno in važno za razvoj gledališke umetnosti. Francoska revolucija je gledališče prerodila in ga usmerila na nova pota. Čeprav sta Napoleonova vlada in restavracija nasilno zavrli nadaljnji razvoj, nista mogli zadušiti vseh vrednot, ki so se razvile v času revolucije, kajti marsikatera se je pozneje ponovno pojavila in tako dokazala svojo trajnost in nečasovnost. Borba francoske romantike pod Hugojem je v resnici nadaljevanje borbe za novo gledališče pred in med francosko revolucijo. (Za Shakespeara, za tragedijo v prozi, zoper okosteneli klasicizem, sodobna snov itd.) Pravico dramskega oblikovanja sodobnih motivov

so priborili revolucionarni dramatik tiste dobe, med katerimi zavzemajo najvišjo mesto Diderot, Mercier in Beaumarchais. Odmevi teh stremeljenj so se pojavili tudi drugod, dasi se niso vedno točno krili s prizadevanji v Franciji, ker so se pač rodili iz potreb svojega okolja. Italijanska revolucionarna romantika je našla svoja glavna dramatska teoretika v Manziniju in S. Pellicu, pri katerih je marsikje čutiti odmev idej francoske revolucije — kakor jih čutimo pri nas v Linhartovem »Matičku«. Schiller je šel vzporedno z gibanjem v Franciji in pomeni najvišji umetniški zalet revolucionarne in ljudske dramatike, ki ni videla v gledališču le hiše zabave in predstav, temveč najvišjo narodno pravno ustanovo, brez katere nobeno ljudstvo po njegovem mnenju ne more biti narod. Tudi Goethe je z »Egmontom« dokazal, da svobodoljubne ideje tistega časa niso šle čisto mimo njega. Še bolj je to dokazal Beethoven. Puškin, ki je sicer odklanjal primitivno tendenčno dramatiko, je dobil marsikatero pobudo iz francoske revolucije in je zelo cenil Diderota. Njegovo prizadevanje po pravi ljudski in narodni tragediji se sklada z osnovnimi zahtevami, ki jih je že francoska revolucija postavila dramatik in gledališču. »Boris Godunov« je v svetovni literaturi prvi veliki poskus tragedije brez tipičnega individualnega glavnega junaka. Ko se je dolgo časa brezuspešno boril za pravice nove ljudske tragedije, je Puškin končno sprevidel, da bi bilo treba v Rusiji spremeniti družbeni red, če bi hotel, da bi uspevala in se razvijala taka tragedija, kakor si jo je zamislil on. Stendhal, po krivici pozabljeni toretik romantične drame, je 1823. l. zapisal: »... Dialogi v (Racinovih) tragedijah so bili za dvorno družbo iz l. 1670. Za nemirno in industrialno prebivalstvo v l. 1823. niso... Danes potrebujemo dram v prozi... Nesposoben sem občutiti lepoto stiha...« Celo tako daleč je šel v svojih izvajanjih, da se je odrekal Shakespeara in Schillerja. »Ko bomo imeli resnično narodno tragedijo, se bomo obrnili v stran od Shakespeara in Schillerja.« Ibsenova realistična dramatika s svojo moralno problematiko je umetniška manifestacija Diderotovih, Mercierovih in Roussejeauvih idej. Brez francoske revolucije, ki je ustvarila za njo materialne in politične pogoje, si je ni mogoče predstavljati. Brez njih bi je sploh ne bilo. Meščansko dramo v najlepšem pomenu te besede je z raznimi idejnimi predhodniki utemeljila šele francoska revolucija, ker je odpravila ekonomske in družbene temelje tistega reda, ki se je oklepal zastarelih in izživetih oblik ter nasilno zaviral nova umetniška stremeljenja. Tudi gledališče je moralo skozi viharje, a je vse preživelo. »Naj pada grad za gradom, gledališču se ne bo nič zgodilo, gledališče bo ostalo!« je po končani svetovni vojni zapisal Shaw, čigar umetniško delo je kakor Ibsenovo v marsičem osnovano na estetskih in dramatskih teorijah iz časa francoske revolucije, ki pa se takrat umetniško stvariteljsko niso mogle dovolj močno manifestirati, ker je bil čas preveč nemiren in ker so se v dramatik večidel udejstvovali ljudje, katerih sposobnost je bila bolj povprečna. Veliki geniji so bili potrebni neposredno revoluciji, ki v svoji prvi dobi izčrpa in izkoristi vsa sredstva za svojo zmago, da potem ustvari tiste temelje, ki niso potrebni le za razvoj novih družbenih razmer, temveč so v isti meri nujno potrebni za uspešno novo umetniško ustvarjanje. To poslanstvo je za razvoj dramatike in gledališča francoska revolucija izvršila v veliki meri. Res je, da ni v neposrednih dneh svojega dogajanja rodila velikih umetniških del, toda že največja dela 18. stoletja so pognala iz njenega osrčja, ko je tlela še globoko pod zemljo. V njih je zaživela svoje prvo življenje, pognala svoje prve kali, ki so se s padcem bastilje začele razraščati ne samo v Franciji, temveč po vsej Evropi v močne korenike, iz katerih je zrastle kultura 19. stoletja in večina tega, kar ima zapadna Evropa še danes. Vse, kar je velikega v meščanski kulturi, je zrastle iz francoske revolucije, kajti največje stvari se rode vedno iz borbe za svobodo.