

PREMIŠLJEVANJE O LJUBLJANSKEM BRITANIKU

Nekateri bistri francoski duhovi so že zdavnaj ugotovili, da od vseh poslanikov francoske kulture, ki odhajajo v vse dežele sveta, samo eden nikoli ne zapušča Francije: Jean Racine. Dve stvari preprečujeta enemu največjih genijev francoske kulture opravljati kulturno poslanstvo med drugimi narodi: prva ovira leži v posebnem mojstrstvu jezika, ki ga je Racine pisal in ki je po Valéryjevem mnenju neprevedljiv, druga pa v posebni vrsti tragedije, ki jo je prav Jean Racine privedel v Franciji do viška.

Naše gledališče si verjetno teh težav ni predstavljalo v zelo globoki meri. Že toliko genijev svetovnega gledališča smo presadili na slovenska tla in lahko rečemo, da so v naši domovini pogнали korenine. Posebno srečo smo imeli s Shakespearom in Molièrom, ki sta hitro našla sozvočje v slovenskih srcih. Zato je popolnoma naravno, da si nihče ni belil glave, kako se bo počutil Racine v deželi pod Triglavom, kjer so ostali mojstri znali mojstriti slovenskega duha.

Vendar pa vse kaže, da prvi stik slovenskega gledališkega prizadevanja z Racinom ni uspel.

Kar se neuspeha tiče, ga ne smemo iskati v osebni krivdi posameznikov, ki so Racinu omogočili pot na naše gledališke deske. Treba je poudariti, da izvira neuspeh iz dveh objektivnih težav, ki sem jih omenil na začetku: neprevedljivosti tragikovega pesniškega jezika in posebni zvrsti tragedije, ki ji nismo dorasli.

Ugotovitev je treba razširiti. Dandanašnji svet je nasproten racinovski tragediji. Nasprotstvo ni nastalo morebiti danes, temveč se je počasi izražalo že v prejšnjem stoletju, ko se je dramatska tvornost romantične dobe začela obračati v veliki meri na zunanje učinke in na čustvenost, dramatične tvornosti poznejših dob pa na anekdotičnost, oziroma predstavljanje človeškega življenja v njegovih najrazličnejših podobah. Antična tragedija in francoska tragedija XVII. stoletja sta prikazovali brezdna nečloveškega v človeškem življenju. Poznejša dramatika pa se je ukvarjala predvsem s človeškim elementom, kar pa je vzel tragediji njeno pristno dušo in ji vdahnilo nepristno. Zato je tragedija izumirala oziroma izumrla. Zato ni našla ne pravih ustvarjalcev in tudi ne pravih poslušalcev.

Naj povem sedaj še misel v oklepaju! Velika sprememba se dogaja v svetu dramske tvornosti šele v zadnjih desetletjih, ko sta dve vojski pretepli človekovega duha, da se je osvobodil cele vrste neprodušnih plasti, ki sta jih na človekovo psiho nanesele romantika in za njo obdobje najrazličnejših meščanskih stremeljenj. Književni primeri Lorce, Kafke, Camusa, pa tudi Henrija Millerja, Samuela Becketa in nekaterih drugih, so prvi poskusi oblikovanja tragike v današnji dobi. Nov odnos se kaže do gledaliških stvaritev v Angliji in Ameriki, kjer je spet prišel v ceno verz in se je meščanska konverzacijska drama poslovlila od primitivnosti življenjskega fotografiranja ter se preselila na mnogo višjo stopnjo. V današnjem svetu se vsekakor odpirajo za tragedijo novi pogoji in s tem nov razvoj.

Toda vrnimo se k Racinu, katerega ljubljanska uprizoritev nam verjetno ne bi bila tako razumljiva brez tega kratkega uvodnega pojasnila. In raz-

mišljanje o Racinovi tragediji je treba povezati s tem uvodnim pojasnilom. Za most bom uporabil zelo razviden primer. V Britaniku Neron ubije svojega brata. Za vsakega dramatika bi bil prizor pojedine, kjer natočijo Britaniku strupa, zelo hvaležno sredstvo za pritegnitev pozornosti, za stopnjevanje dramatičnih učinkov in ne nazadnje za ozračje tragičnosti. Racine pa je pustil, da so Britanika ubili nekje v drugih sobanah in nam postregel samo s pripovedjo, kaj se je dogajalo na hinavski pojedini. Že romantiki (med njimi Victor Hugo in Sainte-Beuve) so ob primeru Britanikove smrti kritizirali Racinovo opuščanje dramatičnih učinkov. Od takrat torej gre razpoka, ki smo jo naznačili v pojmovanju tragedije. Za Racina je bilo namreč »veliko število dogodkov zmeraj samo zatočišče za tiste pesnike, ki niso čutili v svojem geniju dovolj snovi in dovolj moči«. Racinu ne gre za prikazovanje zunanjih dogodkov, temveč za dramatičnost čustvovanja, za konflikte med raznimi strastmi, katere pa razkrije samo na ta način, da ovzrže lupino fizičnega dogajanja in prikazuje zgolj jedro notranjega dogajanja v človeških dušah. In tu smo pri jedru Racinove dramatike.

Poskusimo si jo ogledati vsaj s tistih strani, ki bodo pojasnile neuspeh ljubljanske uprizoritve Britanika.

V XVII. stoletju je bila Aristotelova poetika pravilo, ki so ga v Franciji počasi uveljavljali od XVI. stoletja naprej. Enotnost kraja, časa in dejanja je bil zelo ozek oklep, v katerega so eni bolj, drugi manj posrečeno stiskali dogajanje štiriindvajsetih ur. Racine pravi v predgovoru k Berenici, da mora biti zaradi teh zahtev dejanje skrajno preprosto. Zato, da se lahko nekaj smotrno razplete v 24 urah, morajo biti perspektive katastrofe vsaj v slutnji vidne — že ko se zastor dvigne. Toda prvotni obrisi se ne morajo zarisati z ostro jasnostjo, če napolnimo 24 ur s celo vrsto anekdot, fizičnih akcij, dramatičnih učinkov in drugo teatrsko drobnadijo, s katero je šaril Corneille in se zatorej držal Aristotelove poetike zelo pri vrhu. Delo se mu je na ne-navaden način prenatrpalo. Treba je biti stvaren. V 24 urah se sicer veliko zgodi, toda odrsko verjetnost za 24 ur predstavlja lahko samo dejanje v dušah. Zato je zunanji oklep, za katerega je Racine v predgovoru k Berenici rekel, da ga niso postavili ljudje zavoljo muhavosti, temveč zato, ker so hoteli, da umetnina ljudem ugaja in jih gane, Racina nujno pritiral v psihološko tragedijo ali kakor tudi pravijo: tragični realizem.

Racinu je torej strogo pravilo o preprostosti zunanjega dramskega okvira bilo pomerjeno po duši. Prazna oblika, ki so jo razni esteti in kritiki prenesli iz Grčije v Francijo in je ležala kot nekakšno šolsko zlo nad dušami ustvarjalcev, ki so jo slabo uporabljali, je pod Racinovo stvariteljsko roko nenadoma zaživel. Klasicizem je dal Racinu formalna grška spoznanja, klasicizmu pa je dal Racine novo vsebino, ki se imenuje tragični realizem. Takšna je čudovita zamenjava, ki se je izvršila med veliko literarno omiko preteklosti in med velikim ustvarjalcem Racinom.

Katere so najizrazitejše in za nas najbolj nenavadne Racinove posebnosti?

Racinova tragedija je klasična zategadelj, ker imajo v njej pravi smisel samo tiste stvari, ki so važne za razplet tragedije. Takšno pravilo je bilo pri tragediji v veljavi sicer še pred Racinom, toda Racine je tej visoki zahtevi dal najčistejšo obliko. Premislimo! Vsebinska Britanika ni Agripina nesreča in jeza in tudi ne Britanikova smrt, ne Neronovo porajajoče se tiranstvo in ne Cezarjev dvor. Racine nam noče v prvi vrsti naslikati posameznih junakov, temveč

junake v smrti in nesreči, junake, ki jih je usoda zaznamovala in jim odbila vsako prošnjo za počitek, za srečo, za ljubo vsakdanjost življenja. Ko se zastor odpre, so pred nami Racinovi junaki že pripravljeni na žrtev oziroma na tragično dejanje. Pripravljeni in prečiščeni so za razplet. V njihovi duši so obrisi tega razpleta že jasni in zato se morajo odreči marsikaterim sanjam, spominom, mislim, dogodkom in drobnim življenjskim opravkom, ki zdaj, ko so zaznamenovani, nič več ne štejejo. Vsakdanjost življenja z vsemi pisanimi opravki se je pogreznila v pozabo. Odrevenela je pred ostro sapo smrti ali pa mračno silo trenutka, ki odloča o človekovem življenju ali smrti. Kdor še ni zares gledal neizprosni smrti v oči, tega čustva ne pozna. Vsi zakladi srca, vsa bogastva, ki jih je od zorne mladosti zbiral in razpolagal po policah svoje notranjosti, vsa sladka in grenka spoznanja, vsi prijetni in neprijetni nagoni, vsa hrepenenja in vse tihe sanje, se organizirajo v eno samo enoto in zvrstijo pred grozečim trenutkom, ki se pripravlja. Tik pred smrtjo je človek preprost, strahotno enostaven, da, strahotno skoncentriran, kajti vse bo moralo umreti.

Tragedija je finale, ki povzema melodije vsega prejšnjega življenja v tragediji nastopajočih oseb.

Umetnost torej, ki ne slika bitja po tem, kaj samo na sebi pomeni, temveč po tem, kaj pomeni in kaj velja v odločilnem trenutku. Taka umetnost mora biti umetnost skrajne preprostosti. To se pravi: razbremenjena mora biti vsega zunanjega blišča. V njej ne sme biti ničesar, kar bi človeka lahko raztreslo. Kajti taka umetnost je napeta in nasilna. Z drugimi besedami povedano: mik tragedije ne predstavlja človek, temveč človek v konfliktu z usodo, žrtev v odnosu do hudodelstva, psiha pred pretnjo smrti. Racina nikakor ne zanimajo vse stvari, ki so človeške. Kar je na splošno človeško, kakor temu danes pravimo, ne priteguje njegove pozornosti. Racina mika samo vihar, ki ga vzdigne petero ali šestero osnovnih čustvenih sil v človeku: stremušтво, ljubezen, sovraštvo, junaštvo, hinavščina in krutost. Vse ostalo je nezanimivo. Vse ostalo je samo zunanja parada tega sveta, samo zunanja režija, ki je ne vidimo, če so nas potegnili čustva v vihar razdejanja, ki se odvija v srcih ljudi. Zakaj bi okoli človeških bitij postavljali palače, pohištvo, kipe, kostume in mavrico drobnih problemov, če pa oči človeka, ki jih megli pogled na smrt, tega sveta nič več ne vidijo? Osebe niso več svobodne. Nič več se ni mogoče ne spočiti in ne poigrati s svetilko ali s psom. Vse sile človeka so uničili veliki dogodki. Vse sile so uročile kačje oči smrti.

Tako je Racine osvežil grško koncepcijo tragedije. Upošteval je vsa pravila aristotelovske poetike, vendar pa je pravilom spremenil smisel na ta način, da je v njihovo lupino postavil nov pomen. Na praporu racinovske poetike je zapisano: *e d i n i d o g o d k i s o v d u š a h*. Zato je pesnik vse svoje mojstrstvo posvetil oblikovanju teh notranjih dogodkov, ne pa formalnim iskanjem, ki zmeraj naznačujejo začetek ali pa konec kakšne omike.

Zdaj ko nam je jasna osnova Racinove tragedije, moramo še enkrat pomeniti, da pesnik ne išče dogodkov v dušah vsakega človeka, ki ga je na primer srečal na cesti svojega življenja. Ni mu kaj prida do slikanja takih čustev, ki predstavljajo nekakšno povprečno vsoto človeškega notranjega življenja. Kaj še! Pesnik išče samo dogodke v dušah izrednih ljudi, ki so se srečali v izrednih življenjskih položajih odnosno v velikih nesrečah. Takšna tematika pa še sama po sebi zahteva umetniško upodabljanje, ki ima nevsakdanje oblike, saj ne prikazuje vsakdanjega življenja živih bitij (kar je tako značilno za so-

dobno književno ustvarjanje), temveč umetniško posreduje izrednega človeka v nekem važnem trenutku njegove usode. Zato racinovska literatura ni več vsakdanje slikanje življenja in prehaja v umetniško posredovanje problematike, vsebine, teme. Povejmo še eno varianto te misli: Racinova tragedija ne predstavlja vsakdanje stvarnosti človekovega čustvovanja, temveč le nekatere važnejše izseke čustvovanja na višji, kondenzirani stopnji. Ta način umetniške interpretacije bi lahko primerjali samo s plesom ali glasbo, ki tudi nista posnetek vsakdanjih oblik življenja, temveč samo izražata na svojstven način posebna in vzvišena človeška čustvovanja.

Zakaj je šel Racine po tej poti? Že strogi in ozki oklep tragedije ne dopušča drugačnega razvoja. Vendarle pa ta formalna razlaga ne zadošča. Vse, kar je slikovito, zunanje, dekorativno, teatrsko, lahko odvrne junaka in za njim gledalca od velike nesreče ali pa veličastne vsebine, ki nas hoče z njo pesnik napolniti. Zato zunanji teatrski blesk, pa naj bo še tak odsvit življenja, ne sme predstavljati umetniške postavke. Čustva in strasti morajo nositi teater, nikakor pa ne sme teater nositi čustev in strasti. Pri Racinu torej tragedija ni vidmarjevski dogodek iz človeka, temveč dogodek v človeku. Toda tisti dogodek v človeku ni statičen, kot je v poeziji, temveč ima svojevrstno dinamiko, ki se ostro bije z drugimi usodami, to se pravi z drugimi dogodki v drugem človeku. In v tem sklopu se v tem primeru ne ustvarja dogodek iz človeka, temveč iz skupine ljudi, ki so protagonisti tragedije.

Zdaj ko smo stvari tako postavili, nas same po sebi prisilijo, da osvetlimo še eno značilno posebnost Racinove tragedije, zavoljo katere tako težko zapušča meje Francije in ki je nekako kriva za neuspeh Britanika v Ljubljani.

Gledališče, ki je namenjeno omikanim ljudem, se kaj malo zanima za duševna doživetja, ki jih v gledalcih in igralcih povzročajo slovesnosti, strahote, umori, poljubi, vzdihni in solze. Zavedati se moramo, da je imel Racine opravka z drugačno publiko kot na primer Shakespeare. Francosko XVII. stoletje je bilo eno najbolj izobraženih dob človeške zgodovine. Gledališču niso bile potrebne razburkane podobe vsakdanjosti, ali strahote, ali brutalnost kretenj in dejanja, da bi obdržalo stik s poslušalstvom. Dejanja ni bilo treba prikazovati, če nam je dovoljeno tako reči, fizično. Tako prikazovanje dejanja je omikani klasicist XVII. stoletja obsodil za primitivizem. Kaj je bilo torej treba storiti? Opraviti je bilo treba tisto projekcijo dejanja preko naše duševnosti, ki jo uporablja omikani človek in jo imenuje govornica. Mi še dandanes kaj radi pozabljamo, da predstavlja človekovo veličino in njegovo slavo v stvarstvu prav govornica. Kretnja, ki bi ji lahko rekli fizična govornica, je lastnost, ki jo uporabljajo tudi više razvite živali, še bolj pa ljudje na nizki stopnji civilizacije. Tako imenovana fizična govornica pride do posebne veljave v dobah, o katerih ne moremo reči, da predstavljajo cvet človeške omike. Vzemimo na primer elizabetinsko gledališče, ki prav zares ni izraz kakšne prav visoke etike in omike ljudi, saj je v njem polno izredne barbarske groze, ki pristoji bolj primitivcem kot pa ljudem, iz katerih je bil rojen genij shakespeareovega kova. Tudi za meščansko gledališče ne moremo trditi, da prikazuje posebno visoko etiko človeštva, saj je vendar zrvalo strahotno nizkih človeških instinktov, ob katerih beseda zamre in gredo v pogon dejanja. Toda kakšna?

Pri Racinu pa nasprotno zamre zunanje dejanje in se oglasi najvišje, kar ima človek: beseda. Takšna umetnost je težka za ustvarjalca in za poslušalca.

Leonardo je nekje napisal, da je umetnost najtežja takrat, če sloni izključno na besedi in z njo ponazoruje, ne pa posnema. Interpretacija zamenja imitacijo. To delo je opravil Racine, ki je edinstveni mojster besedne umetnosti. S polno zavestjo išče učinkov o govoreni besedi in samo z govoreno besedo odkriva tragične prepadе v človekovi duši, pri tem pa se izogiba scenskih lepotij, umorov, fizičnih akcij, luči, kostumov, krikov in solz, skratka vsega tega, kar tvori najljubši in najkrajši most med odrom in gledalci. Kadarkoli pa uporablja razna odrska sredstva, jih uporablja v zelo skopi meri in samo zato, da ilustrira in poživi govorico, a ne da bi govorico podredil odrskim učinkom. Kajti samo eno resnično dogajanje je na Racinovem odru in tisto dogajanje se odvija v njegovi govorici. Racinova tragedija ni v dejanju, temveč v besedni interpretaciji dejanja. Drugače povedano: junaki se gibljejo na sceni zato, da strast igrajo, ne pa da pokažejo učinke strasti. Če pa strast samo igrajo in ne pokažejo njenih učinkov, so jim potrebne edino besede. Seveda je tak teater zelo daleč od realizma in zato izključuje fizična sredstva, besedo pa postavi na prvo mesto. Igralci ne živijo na odru vsakdanjega življenja, temveč morajo iz vsakdanje stvarnosti iztisniti neke vrste mimični komentar, katerega najumnejši človekov izraz je: beseda. Seveda je res, da življenje ne sestoji samo iz besede, toda klasično gledališče se kaj malo meni za posnemanje življenja. Na oder hoče postaviti višjo, metaforično predstavo človekove eksistence. Zato ne drži zrcala življenju, temveč samo tragični problematiki življenja.

Vse te bistvene lastnosti Racinove tragedije otežkočajo predstavljanje Racina v prevodu in v deželah, ki nimajo organske zveze z visoko omiko XVII. stoletja. Naše premišljanje bi lahko marsikoga privedlo do napačnega zaključka, da je racinovska tragedija strašno megleničasta in življenju odmaknjena stvar in da se suče v svetu golih idej ali tipiziranih ljudi. Poglejmo, kako je s to rečjo. Bili bi v veliki zmoti, če bi si Racina predstavljali po podobi njegovih junakov.

Od romantike naprej umetniški ustvarjalci pišejo tako, kot jim narekuje svet, ki neposredno pritiska nanje, in tako, kot jim narekuje njihovo osebno čustvovanje. Klasični ustvarjalec pa piše šele takrat, ko so umolknili v njem in v svetu okoli njega pristranska čustva. Zato osebne nesreče, da ne rečemo osebna usoda, niso vplivale na umetniško vzgojo francoskih klasicistov. Osebne nesreče so preveč barbarske, preveč elementarne in pridro preveč naravnost nad človeka, ki mu vzamejo izbrano besedo in jo zamenjajo z besedo trenutnega razpoloženja. Klasicistična umetnost je zelo daleč od tega. Zato ne moremo na primer najti nobene zveze med Racinovým življenjem in njegovimi tragedijami. Racine se je sam potrudil, da je od rosne mladosti naprej spoznaval dobrine človekovega duha. Z njim se je spoznaval v najboljši in najstrožji šoli janzenistov v Port Royalu. Ko se mu je zdelo, da je te šole dovolj, jo je zapustil in se šel v svet boriti za denar, ugodje, slavo in s tem za možnosti duševnega ustvarjanja. Postal je v kralja zaljubljeni dvorjan, ki mu nobena reč v življenju ni bila pregrda, da bi je ne porabil za svoj uspeh. Menjal je gledališke ljubice in se zahrbtno sprl z Molièrom. Ob koncu svojega življenja pa se je umaknil književniškemu krogom v religiozno družinsko samoto. In vendar so se vsa ta sramotna dejanja odvijala tako, kot marsikaj v njegovih tragedijah: na zunaj v bleščečem jeziku, prekrasnih rokokojskih poklonih, prilizovanju in bon tonu, na znotraj pa so rjovele strasti ljubezni, ljubosumja,

stremuštva in slavohlepja. In vendar ne najdemo v Racinovi tragediji njegove osebne izpovedi. Racine bi moral prelomiti s klasicističnim svetom, če bi se podal na tako pot. A v njegovem značaju iščemo zaman znamenja, ki bi kazalo, da bi Racine nameraval kdajkoli zavedno ali nezavedno prelomiti s tradicijo, se obregniti ob navade, prekršiti kakšno pravilo ali pa da bi se poskušal upirati in biti na primer originalen. Racine je tip umetnika-dediča, ki mu ni dano za nalogo zbiranje literarnega kapitala, temveč lahko uživa in razpolaga z že pridobljenim kapitalom. Njegovo umetniško ustvarjanje sloni samo na tem, kar mu je na razpolago. Zato je med Racinovi zasebnim življenjem in med njegovimi tragedijami le vez natančno preračunane vaje intelekta, ki sestavlja, ureja, uporabljata tehniko, a ne ustvarja zato, da bi v delu odpiral skrite izbice svojega srca, temveč zato, da bi ustvarjal od njega neodvisne osebe in od njega neodvisno problematiko. Racine ni vizionar in obsedenec in tudi ne sentimentalnež, ki nosi zmeraj svojo dušo na prodaj. Literarno delo zanj ni svečeništvo in ne notranji diktat, a še manj delirij. Literarno ustvarjanje je zanj samo poklic, da ne rečemo obrt. Umetnik ustvarja resnične ljudi samo takrat, kadar niso podobni njemu. Toda pri Racinu itak ne gre za ustvarjanje ljudi, temveč za visoko premišljanje, kako se ljudje izkažejo v važnih dogodkih in kakšna so njihova duševna stanja. Gre torej za neke vrste objektivizacijo. Tako je vsa klasična umetnost, ki zahteva od umetnika, da suvereno obvlada sam sebe in osebe, ki jih predstavlja, v tem, da jih postavi nad življenje in nad strasti v čisti red pameti, kjer se avtor podredi samo tehniki, zahtevam kompozicije in okusu. Toda ta umetnina ni megleničasta tvorba novih idej in tipiziranih postav, temveč nova življenjska tvorba, ki je postavljena izven vsakdanjega reda človeškega življenja. V slovenski kulturi takega umetniškega ustvarjanja ne poznamo. Za nas ne predstavlja posebne človeške veličine, pa čeprav vemo, da je tako klasicistično delo lahko izredna umetnina. Verjetno je ta naš predsodek eden izmed vzrokov, da ne znamo najti poti v klasični umetniški svet, v našem primeru v svet Jeana Racina.

Po vsem tem lahko razumemo, zakaj je veliko nasprotje med Racinom takim, kot je, in Racinom na ljubljanskem odru. Shakespeare in Molière sta lahko stopila v okvir zdaj romantičnega, zdaj realističnega igranja na naših deskah. Shakespeare je daleč od učenega Racina in njegove skrajne in vsestranske zunanje oblike, Molière pa predstavlja kot komediograf popolnoma drugo vejo francoskega klasicizma, ki je bila Racinu tako zelo tuja, da Molière tudi kot človeka ni maral. Hotel de Bourgogne in Palais Royal sta bili dve hiši, kjer so igrali ljudje dveh različnih svetov. Racine Palais Royale zasramuje, ker mu je tak svet prenizek in prevsakdanji. Zavedati se je treba, da je v zadnjih stoletjih edino Racine neposredni dedič grške tragedije in da je od nje ohranil nekaj dionizičnega. Njegov smoter torej ni realizem. Zato racinovska oblika umetnine zahteva precej drugačno režijo, igro in govor, kakor pa smo ga navajeni dandanes. Odrska oblika Racinove tragedije je še zmeraj podoba nekakšnega praznika ali nekakšne daritve, saj se še ni osvobodila ritualne simboličnosti svojega nastanka. Racinova tragedija je ohranila odsvit veličastne grške režije (če smemo tako reči), kjer maske, kostumi in glas dokazujejo, da dramatik ne namerava posnemati resničnega življenja. Nekakšno nadčloveško irealnost je treba iskati v teh predstavah. Res je, da se je trage-

dija v Racinovem času že bolj približala realnosti in izgubila nekaj tiste svete veličastnosti, s katero je strašila in čistila antične duše. Vendarle pa je njena režija še zmeraj irealna, svečana, obredna. Zato je na primer napaka, da v ljubljanski tragediji posnemajo Rimljane, za katere pri Racinu ni šlo. Hoteli so dati Britaniku lokalno barvo, pa so prebarvali Britanika tako, da ga je bilo težko prepoznati. Kajti briga nas Rim! Racine se je oslanjal, če se je sploh oslanjal, na ljudi svojega časa, ko je govoril o Rimljanih, saj Parižani niti rimskih kostumov niso posnemali, temveč so nosili nekakšna obredna oblačila, ki so bila napol rimska, napol rokokojska in so bila predvsem izraz razpoloženja, ki vlada v tragediji, ne pa kopija zgodovinskih podob. Še hujši je problem z interpretacijo govora. Igralec v Racinovi tragediji ne sme biti naraven. Igralec veličastno recitira. Igralec je plesalec in pevec hkrati. Takšna je bila v glavnih obrisih režija Racinovitih tragedij. Gre torej za grško tragedijo, ki se je ujela v navade XVII. stoletja. Lahko bi rekli: v Franciji udomačena tragedija Sofokla in Evripida. Zato se kaže v njeni interpretaciji duh XVII. stoletja, ki bi bil danes za nas sev samo še zanimiv. Zavedati se je treba, da so ti ljudje dvorjani, ki jih je sama vljudnost. Taine pravi: »Kralj sam jim daje vzgled. Ludvik XIV. se je odkril celo, če je srečal sobarico, in Spomini Saint Simona omenjajo nekega kneza, ki je vedno pozdravljaj in zato hodil skozi Versailles kar s klobukom v roki.« Dvorjan je »strokovnjak za bon ton«. »Njihov okus ljubi red, ker so vzgojeni v spoštovanju in upoštevanju bon tona.« In Taine še ugotavlja: »Zavedajte se, da so junaki teh tragedij dvorni ljudje: to se pravi kralji, kraljice, principi, princeze, poslaniki, ministri, gardni kapitani, prestolonaslednikov spremljevalci, zaupniki in zaupnice. Spremljevalci princev v našem primeru niso tako kot v stari grški tragediji dojilje ali hišni sužnji, ki so se rodili pod gospodarjevo streho, temveč so dvorne dame, prvi konjarji in dvorska svojat. O tem priča njihova uglašena govorica, okretnost v laskanju, popolna vzgoja, izbrana obleka in njihovo čustvovanje, ki je čustvovanje monarhičnih podanikov in vazalov. S svojimi gospodarji vred predstavljajo francosko gospodo XVII. stoletja, ki je zelo ponosna in zelo udvorljiva, pri Corneillu junaška, pri Racinu plemenita. Z damami so vedno galantni, na svoje ime in svoj rod veliko dajo, za svoje dostojanstvo pa so pripravljeni žrtvovati največje koristi in najdragocenejša čustva. Nikdar ne bodo izgovorili besede ali naredili kretne, ki bi je najstrožji bon ton ne odobral. Racinova Ifigenija pred smrtjo ne obžaluje življenja z solzami mlade deklice tako kot Evripidova. Prepričana je, da je njena dolžnost poslušati brez mrmranja svojega očeta, ki je njen kralj, in umreti brez jokanja, ker je princesa. Ahil, ki pri Homerju tepta umirajočega Hektorja in nepotešen kakor kakšen lev ali volk želi »jesti surovo meso« človeka, katerega je premagal, je pri Racinu zapeljiv in blesteč condeški princ. Vnet za čast, se suče okoli dam in je nedvomno vzkipljiv in nagel, toda pri vsej vzkipljivosti mladega častnika zna kljub največjim razburjenjem živeti tako, kot je treba, in ne bo nikdar surov. Tem osebam dovršena olikanost in družbena uglašenost v govorici nikdar ne odpove. Berite v Racinu prvi razgovor med Orestom in Pyrrhusom, celotno vlogo Acomata in Ulyssa! Nikjer še niste videli več takta in večje govorne spretnosti, boljših poklonov in pretkanjšega prilizovanja, nikjer še niste slišali tako dobro pogodjenih nagovorov, take prisebnosti, tako spretne prilagodljivosti in tako zvitega podtikanja prepričljivih razlogov. Najbolj razvneti in najbolj divji zaljubljeni kot Hippolyt, Britanik, Pyrrhus, Orest,

Xipharès so popolni kavalirji, ki kujejo madrigale in se spretno klanjajo. Hermiona, Andromaka, Roxana, Berenice znajo v vsej silovitosti strasti ohraniti ton najboljše družbe. Mithridat, Fedra in Atalija izdibnejo v najpravičnejših stavčnih periodah. Princ mora predstavljati princa prav do konca in umreti obredno. To gledališče bi lahko imenovali izvrstno upodobitev visoke družbe.*

Zato bi morala sloneti interpretacija Racinovega Britanika vsaj v nekakšni meri na tisti dostojanstveni okretlosti, ritmični hoji in harmoničnih kretnjah, ki se na eni strani opira na izročilo grške tragedije, na drugi pa na izročilo posebnosti francoske tragedije oziroma XVII. stoletja. V malem je tako igro pokazala s svojimi kretnjami in gibanjem Mihaela Novakova, pa so jo drugi s svojimi ostrimi, sunkovitimi in naravnost imperatorsko rimskimi kretnjami popolnoma prekrilili.

Tako igranje ni v tradiciji našega gledališča.

Zato se postavlja ob našem premišljevanju Racinovega Britanika tole vprašanje: ali iti po poti racinovskega igranja, kot ga od XVII. stoletja naprej goji *Comédie française* — ali pa v krsto papirnatega govorjenja pokopati enega največjih dramatikov vseh časov.

Žožimo krog našega razmišljanja in se omejimo samo na Britanika in interpretacijo igralcev v pogojih, ki so jim bili dani. V tragediji se srečata dva človeka, med katerima se razvija konflikt: Neron in Agripina. Agripina je na koncu svojih hudodelstev, ženska, ki se z zadnjimi močmi še bori za čast, oblast in sina, Neron pa je na začetku hudodelstev, mladenič, ki omahuje med Senekovimi nauki in hudodelsko sadistično strastjo, ki jo čuti v sebi in ki mu jo podžiga Narcis.

Prvo dejanje nam prikaže Agripino, katere zahajajočo usodo je osvetlila Britanikova nesreča. Neron mu je vzel Junijo.

Drugo dejanje nam predstavi Neron, nastajajočo pošast, ki leze iz svojih treh let srečnega vladanja v leta strahote. Prva znamenja tirana se kažejo na duši in nevzdržno se bodo razvila do strahotnih dejanj. Utež, ki ga sili k strahoti, je njegova sadistična ljubezen do melanholične in zagrenjene Junije.

V tretjem dejanju se Britanik, ki je moral prestati hudo preizkušnjo, v katero ga je prej zapletel Neron — upre, ko spozna vernost svoje ljubezni. Tragedija je na svojem vrhu. V živalskem Neronovem srcu se je sprožilo: Britanik mora umreti.

Cetrto dejanje predstavlja nekaj ritardando. Agripina poskusi omajati sina in ga tudi resnično omaja. Toda nestvor v Neronu premaga misel na pomiritev.

Peto dejanje razplete vse, kar se je pripravljalo v teh dušah: Britanik je ubit, Agripina dokončno premagana, Neron je postal Neron, Bur odhaja, Narcis ubit, Junija pa je odšla k Vestalkam.

Glavni konflikt se odigrava med Neronom in Agripino. Neron vodi razdiralno delo strupa, ki ga lahko občuti tiran, in ta strup se imenuje absolutno vladanje. Neron hoče vladati. Hočem, ukazujem, vpije. Je romantičen in sladostrasten, ko govori o Juniji, ki je tisto usodno noč prišla na dvor. Je pa tudi suho eleganten v trenutkih igre z materjo, s katero ga veže močno

* H. Taine, *Filozofija umetnosti*.

čustveno razmerje. Neron je krut v ljubezni (sadističen), saj uživa v solzah Junije in njenem trpljenju, je jezljiv in vzkipljiv, ko ga Britanik napada, in čustven, ko pod dokazi materinih hudodelstev, ki jih je storila zanj, za hip omahne. Vse strani, ki predstavljajo duševnost porajajočega se Neronu, pa vodi slavohlepno samoljubje, na katerega predvsem igra poznavalec duš in Racinov Jago — Narcis.

Neron, kot ga je ustvaril Demeter Bitenc, opeša pred čustveno mnogostranostjo mladega Neronu. Videl je predvsem njegove demonske in mefistofelske strani. Zaigral je pravcatega in malo preveč hudega Mefista, ki pa ni hud v resnici, saj se samo igra. Ob tem prehudem in preostrem, preimperatorsem igranju so izginile mnogotere druge duševne posebnosti mladega Neronu in s tem je bil lik Racinove ustvaritve preveč poenostavljen.

Agripina je brez dvoma najbolj problematična duševna podoba celotne tragedije. Racine je naslikal v njej hudodelski značaj, ki je nekdanj sijal na višku slave, saj je bila ta ženska kraljem hčerka, sestra, žena in mati. In kljub temu, da je bila v Rimu prva ženska, jo je vse življenje gnalo brezmejno stremušstvo. Zdaj, ko čuti, da je padla in da še globlje pada, se v njeni duši odpre pogled nazaj in se ji v glavi zavrti nad sedanostjo, ki jo bo prikrajšala za najslajše, kar pozna: oblast. Zgubila je glavo. Hudo je, da je padla v nerazodnost prav Agripina, ki je bila sam suhi razum in pretkano računarstvo, ki jo je doslej zmeraj smotrno vodilo k uspehom. Začela je izgubljati svoje ženske čare in sicer prav tista Agripina, o kateri pravi Tacit, da je vedno zelo skrbela za svojo zunanost in se ni nikdar vdala moškemu brez določenega namena. V vseh njenih dejanjih ji je bil prvi pomočnik njen spol. In zdaj, ko je čutila, kako se ji Neron umika, je razjarjena, žalostna in razočarana levinja, ki čuti bližajočo se smrt. S poslednjimi močmi hoče s perverzno čustvenostjo pritegniti nase sina. Tudi ta poslednji poskus (ki ga Racine samo nakaže) se ji izjalovi.

Nič takega ni v slovenskih dveh Agripinah. Mira Danilova je svojo vlogo sicer v glavnem načrtala po osnovnem zasnutki Agripinih strasti, vendar pa je bila njena igra podobna raztrganemu plašču. Samo sem pa tja si videl skozenj Agripino. Veliko bolj je formalno izdelana interpretacija umetnice Šaričeve, vendar pa sloni njena izdelava na nepravilnem pojmovanju Agripininega značaja. Agripina Šaričeve je žalostna mati, ki se ne more spoprijazniti s sinovim ravnanjem. Plemenita je in zelo človeška, topla in prizanesljiva in v končnih scenah bolj izraža sveto jezo kot pa čustva razhudene volkulje. Agripino bi bilo treba iskati v takih igralskih registrih, kot jih ima Mila Kačičeva ali kot se nakazujejo v Duši Počkajevi.

Drugo dvojico igralcev temne tragedije predstavljata Britanik in Junija, ki sta se ujela kot nedolžni žrtvi v konflikt strasti, ki divjajo med Neronom in Agripino. Britanik je rosen mladenič, bolj revež kot junak, bolj vnet za ljubezen kot za politiko, bolj čustven kot racionalen. Junak je samo v čustvih ljubezni. Ali ni podoba Borisa Kralja, ki nam je predstavil Britanika, premožna za tega komaj doraslega otroka? Ali ni njegova fizična in notranja akcija na odru premožata in preodrezava? Ali ni s svojo premožato in preheroično igro ubil čustva tragičnega, ki se poraja v človeku ob usodi tega nesrečnega in usmiljenje vzbujajočega zaljubljenca v pajkovi mreži dveh poštasti? Ali ne bi tvoril skladnejše celote, če bi se zlik z likom melanholične in zagrenjene Junije, ki je v Majdi Potokarjevi in Mihaeli Novakovi dobila

zares dobri posredovalki? Predvsem Mihaela Novakova se je približala pravi racinovski Juniji in s tem utrdila up, da se racinovstvo da igrati tudi na Slovenskem. Pa pojdemo naprej!

Drugi dve figuri predstavljata problem vesti. Na eni strani jagovski Narcis, na drugi plemeniti Bur. Bur je poštenjak, ki s težavo ostaja pošten, kajti kot politiku in vojaku je težko zapuščati državo in državne koristi za ceno osebne poštenosti. A vendarle po vseh preskušnjah v Buru zmaga poštenost, orošena z bridkimi spoznanji o gnilobi človeškega življenja. Sever je Bura igral z življenjsko zrelostjo in modro težo. V takem okviru, kakor je bil Racine pri nas postavljen, se je skozi polno doživetje nekaterih stavkov, ki jih je posredoval Stane Sever, odprlo okno v čisti svet racinove poezije in njegove človeške globine. — Nikakor pa ne moremo reči tega za Jermana, ki je imel težko nalogo poustvariti Narcisa, makiavelista, pretkanca, hinavca in podleža. Jermanovo igranje spominja na školjko, iz katere se je živo teatrsko življenje izteklo. Školjka je lepo oblikovana, a je nezanimiva, ker ne živi.

Po tem pregledu vlog postavimo še tale postscriptum: delo, prevedeno v slovenščino, je podobno neprižgani žarnici. Žarnico sicer imamo, toda ne sveti. Zelo umen in priden človek je žarnico izdelal in je zato vreden resničnega občudovanja. Primanjkuje pa predvsem lepotne energije, da bi slovenski posnetek velikega Francoza zagorel tudi s slovensko lučjo. In če se ozremo nazaj, to se pravi na celotni poskus z Racinom na deskah slovenskega gledališča, se nam vsiljuje prav isti zaključek: dobili smo ves material, ki ga je v Britanika položil genialni Racine. Hvalevredno je, da smo ga dobili in da je bila s tem utrta pot Racinu na Slovensko. Treba bi bilo temu materialu vdihniti še Racinovega duha.

Jože Javoršek

POLEMIKA

O ESTETSKIH IN ESTETICISTIČNIH KRITERIJIH

Taras Kermauner

(Konec)

4.

S tem je pisec svoje stvarne pripombe izčrpal. Smisel za simetrično zgradbo članka pa mu je narekoval, da prav tako, kot je začel s »pripombo logičnega značaja«, svoj spis s pripombo istega »značaja« tudi zaključi. Pri tem sklepa:

»Sicer pa ta nasprotnik kriterijev kljub vsem svojim dokazom niti ni zanikovalec estetike, kakor si tudi — vede ali nevede — ni povsem na jasnem, kaj pravzaprav hoče.« In ta svoj — problematično ostri zaključek — opira na tole analizo: »V svojem članku namreč pravi (misli mene; T.K.) nekje: »Kritika mora imeti poleg sposobnosti logičnega mišljenja tudi bogastvo subjektivnih čutov in okusa; razumljivo je tudi, da so osnova okus, zaznava in