

Kot veter bil bi ves močan,
ki rjove in grmi čez plan
in ruje, lomi gozd.

A strah in groza: kdor zblazni,
se vse ko kuge ga boji,
za njim zapre se dver.

Tam na verige je pripet,
in skoz rešetko zlobni svet
ga draži kakor zver.

Ne bo me tešil šum valov,
ne slavčkov glas, šelest gozdov;
in slišal bom, jetnik,

le blazne krike vsak večer,
odurnih paznikov prepir
in le žvenket verig.

PUŠKIN KOT DRAMATIK

BRATKO KREFT

V.

PUŠKIN je pokazal v svoji tragediji povsem drugačno gledanje ko Karamzin. Njegovo gledanje bi se dalo skrčiti na tri glavne tvorce ruskega družbenega življenja: narod — plemstvo — car! Pojem narod je s plemstva in carja prenesel na rusko ljudstvo, tako da lahko govorimo tudi o ljudstvu, plemstvu in carju. To je vsekakor v idejni analizi velik korak naprej. Prijatelj dekabristov, ki so se imeli za prebuditelje ruskega ljudstva, saj jim je bilo rusko ljudstvo svet ideal, je v svojo tragedijo pripeljal ruski narod, kakor nihče pred njim. Lahko rečemo, da je na razmerje vseh treh gledal politično in da je na osnovi te drame in njenega smisla napisal prvo rusko politično tragedijo. Za to tezo imamo še več primerov.

Ko se Dimitrij v svoji zaljubljenosti izda Poljakinji Marini, da ni pravi carjevič, mu dekle zagrozi, da ga bo razkrinkala. Marina ljubi carjeviča, ne samozvanca, biti hoče carica — žena pravega carja. Dimitrij jo zavrne, češ da ji nihče več ne bo verjel, da ni on carjevič. Niti papež niti kralj niti plemstvo se ne brigajo za to, ali je on res carjevič ali ne, zanje je glavno, da imajo vzrok za razdor in vojno. Tako gledanje na zgodovino je daleč od Karamzinove božje previdnosti. Nadaljevanje in izpopolnitev omenjene misli najdemo še v razgovoru plemiča Puškina (pesnikovega prednika) in Basmanova, ki sta prestopila na Dimitrijevo stran. Tudi Puškin (oseba v drami) sam ni prepričan, da je Dimitrij pravi carjevič, toda Rusija in Poljska sta ga za pravega že priznali. Bojari, ki so bili še vedno odločilni pri vladanju

Rusije, so ga prav tako priznali. Pod njihovim vplivom je večina ruskega naroda istega mišljenja. Zato Puškin bolj veruje v moč ljudskega mnenja, kakor v orožje in vojaško sposobnost Dimitrijevih čet. Bojari, nezadovoljni s carjem Borisom, ker ni vladal po njihovi volji in zahtevah, so pomagali ustvariti »javno mnenje« — »glas naroda«. Car Boris sam izpove svojemu generalu Basmanovu, ki ni bojar, da daje prednost duhu in ne poreklu. Čas je, pravi, da kaznuje visoko gospodo in da prekine s pogubonosnim običajem (to je s predpravnicami dednega plemstva). Basmanov (ki prestopi pozneje na Dimitrijevo stran, ker je zaslutil, da bo zmagal, zlasti pa, ker je uvidel, da se večina nagiblje na njegovo stran), ščuva carja Borisa, naj napne vajeti, kajti narod je vedno tajno nagnjen k upor.

Grigorij ne zmaga zaradi kakšnih posebnih osebnih sposobnosti, bodisi kot vojskovodja, bodisi kot vladar — temveč, ker ga r a z m e r e p o t r e b u j e j o. On je individualni odgovor na kolektivno povpraševanje, kakor je Trocki dejal o Hitlerju. Že iz navedenih primerov je jasno, da ima rusko ljudstvo posebno vlogo v Puškinovi tragediji. Obe stranki se zanašata nanj. Puškin prikazuje v svojem delu nestainost ruskega plemstva, ki niha med borečima se strankama, a oprime se uporniške po navadi zato, ker pričakuje nečesa novega, in ker misli, da bo potem vendarle boljše. Nestaino je, toda na skrivaj uporno, nezaupljivo, in v tem skoraj skrivnostno. Zadnjo »besedo«, kakor se pravi, je dal Puškin v svoji drami spet ljudstvu. Ko Mosalski s stopnišča Kremlja objavi zbranemu ljudstvu, da sta carica Marija Godunova in njen sin mrtva — pristaši novega carja so ju zastrupili — ljudstvo o b m o l k n e. Nekaj se je zgodilo. Ne samo v Kremlju, tudi na ulici med ljudstvom. Mosalski čuti nevarnost in nezaupljivost ljudstva. »Zakaj molčite? Kričite: Naj živi car Dimitrij Ivanovič!« Puškin pripiše samo še en stavek. »Narod molči.« S tem se njegova drama konča. Neizgovorjena beseda ruskega ljudstva dvigne prizor do izredne dramatične napetosti. V duhu vidim plemiča Mosalskega, ki se peni od jeze, ker noče nihče vzklikati novemu carju. Ves se trese, groza ga je — ljudskega molka. Šele nato pade zastor. Puškin v prvem načrtu ni imel tega molka, nekateri so se odzvali pozivu. S pripombo, da narod molči, pa ni samo poglobil dramatične napetosti konca, poglobil ga je tudi idejno. Iz molka je čutiti grozečo ljudsko silo, ki čaka na svoj čas.

Kot slepa, neorganizirana sila je stalo rusko ljudstvo pasivno ob gibanju dekabristov, med katerimi so se nekateri trudili, da bi prišli do njega, drugi so spet fatalistično verovali vanj, češ, se bo že priključilo revoluciji. Ko so 1825. leta pri paradi peterburške garnizije začeli svojo revolucijo, se ljudstvo ni ganilo. Molčalo je, glavne dekabriste pa je vlada obesila.

VI.

Puškin je pri študiju in premišljevanju o ruskem ljudstvu šel daleko globlje kot vsi pred njim, a svojih zaključkov ni formuliral politično, temveč literarno. V pregnanstvu je imel priliko, da ga je spoznaval,

saj je moral živeti med njim. Policijski agent Bošnjak je julija 1826. leta poročal oblasti, da hodi Puškin po vaseh v rubaški, v slamnatem klobuku in z železno palico. Tako se je celo v obleki prilagodil okolju, kjer je moral na carjev ukaz živeti. Prebrihtni policijski agent ni sicer vedel o njegovih razgovorih s kmeti nič posebnega poročati, kajti za Puškinove misli, ki so se mu porajale med kmeti, ni vedel ne on ne kmetje sami. Drobcji tistih premišljevanj so prešli prekvašeni v Puškinova literarna dela in kdo ve, koliko bi jih še prišlo, da ni imel nad seboj cenzure, ki jo je nekaj časa opravljal žandarmerijski general Benkendorf, pozneje pa car sam. Vse to prav gotovo ni bilo prijetno za pesnika, niti vzpodbudno za njegovo delo.

Puškin je v pregnanstvu »rastel« nazaj, nazaj v rusko ljudstvo. Po svojih delih se je združil z njim. Ljudski duh veje skozi njegovega »Borisa« v taki meri, kot v nobenem delu pred njim. Preprost in jasen je, brez umetničenj in patosa, ki je bil last ruskih Racinovih epigonov, ljudski duh preveva vse delo v toliki meri, kakor ga ne najdemo mogoče niti pri Shakespeareu, ki mu je bil za vzor. Puškin je stremel za ljudskim duhom zavestno, zato je prinašal v rusko literaturo tudi živ ljudski jezik. »Želim zapustiti ruskemu jeziku nekaj svetopisemske, brezsrarnosti'. V prvobitnem našem jeziku ne vidim rad solz evropske polizanosti in olepšavanja. Robotost in preprostost mu bolj pristojata.«¹⁷ Če primerjamo jezik v njegovih delih s pisci pred njim, opazimo že na prvi pogled njegovo živost, neposrednost in pristnost, ki jo je črpal iz ljudske govornice. Pregnanstvo v vasi Mihajlovskeje je bilo s te strani koristno zanj, ker se je neposredno seznanil z ljudskim jezikom, prav tako pa tudi z ljudsko psiho. Vsa njegova dela se odlikujejo po ljudskosti, njegovo izražanje je jasno in preprosto, za vsakogar razumljivo. Večino teh vrlin mu je sodobna kritika v poeziji priznala, ni pa našel popolnega priznanja kot avtor »Borisa Godunova«. Klasično-formalistični kritiki so bili naravnost iz sebe, ko so zagledali »Borisa Godunova«, ki ni bil pisan niti v aleksandrincu niti ni upošteval enotnosti kraja in časa, zato so mu tudi odrekli enotnost dejanja. Osupli so stali pred nerimanim peterostopnim jambom »Godunova«.¹⁸ Nekateri so se izgubili v tuhtanju, kako naj Puškinovo delo označijo. Ko je »Godunov« izšel 1831. leta v tisku (cenzurno nekoliko okrnjen), ga ni Puškin označil niti za dramo niti za tragedijo. Tako so morali klasifikatorji iskati oznake za njegovo delo, ki ga je sam že pred

¹⁷ Citirano po razpravi B. P. Gorodeckij: »Boris Godunov« v Puškino-
vem delu, str. 25.

¹⁸ Kako so novemu stihu nasprotovali oficialni gledališki krogi, priča »odlok« ravnateljstva imperatorskih teatrov z dne 1. marca 1826. l.: »V bodoče ne sprejemamo tragedij, ki so pisane v svobodnem belem stihu, kajti taka pesnitev, ki je podobna zmerni prozi (prose cadencée), to je slabši prozi, ne samo da se ne sklada z dostojanstvom tragedije, temveč je ni mogoče trpeti v nobenem dramatskem delu.« (A. N. Glumov: Prednašanje stiha »Borisa Godunova«, Deržavinov Zbornik str. 164. V »Godunovu« pa so poleg tega še mesta, ki so pisana v prozi!

izidom v nekem pismu označil kot romantično tragedijo. Tudi ta oznaka ni popolna; tega se je mogoče pri tiskanju dela sam zavedel, zato ga je rajši pustil brez oznake. Dela tudi ni razdelil v dejanja, niti ni označil prizorov z zaporednimi številkami. Vsak prizor ima svoj naslov, ki označuje prizorišče, nekateri imajo v oklepaju točen podatek, kdaj se je v zgodovini prizor zgodil. Tudi ekspresionisti polpretekle dobe so radi dajali prizorom posebne naslove, bodisi da so v njih označevali vsebino vsakega prizora ali pa so se omejili na kratko oznako prizorišča. Letnice pod nekaterimi prizoriščnimi naslovi dokazujejo, kako je skušal Puškin verno navezati svoje delo na resnično zgodovino, ki jo je v »Borisu« prepesnil. Biti zgodovinsko in življenjsko kot dramatik kolikor toliko veren in pravičen — to je bilo njegovo stremljenje, ki ga je tudi uveljavil. Nekateri kritiki so mu očitali, da je samo dramatiziral Karamzinovo »zgodovino«.

Manj se mu je posrečila dramatska gradnja, ker je nekatere prizore premalo povezal po tisti notranji nitki dogajanja, s katero je Shakespeare povezal prizore svojih boljših dram.

VII.

Tehnika Shakespeareovih dram ni zgolj zunanje menjavanje prizorišč brez vsake povezanosti, enotnost dejanja še ni razbita z različnimi prizorišči. Mnogi, zlasti klasiki, so videli v Shakespeareovem menjavanju prizorišč napako, ker so gledali zgolj zunanje, rekel bi, inscenacijsko, pozabili pa so poiskati tisto notranjo vodilno nit, ki veže prizore v dejanja, oziroma v drame. Pri boljših Shakespeareovih dramah se vrši menjavanje prizorišč z notranjo nujnostjo dogajanja in notranjo povezanostjo, prav tako kakor se vrste prizori v drami, ki je pisana po znanih treh zakonih. Menjavanje prizorišč je pri Shakespeareu obenem gradacija dejanja in dogajanja. To njegovo tehniko lahko podrobneje spoznamo, če jo primerjamo s tehniko dram njegovih epigonov, ki so mu sledili zgolj zunanje. Menjavanje prizorišč so še povečali, niso pa povečali notranje povezanosti in pospešene napetosti, ki sta odločilni. Da je to pri Shakespeareu res tako, nam pričajo razne moderne vprizoritve, kjer prizorišč niso realistično upodobili, ampak jih samo zasilno označili, da jih je lahko občinstvo med seboj ločilo. Še večji dokaz pa so vprizoritve Shakespeareovih del v njegovem času, ko inscenacijskega menjavanja prizorišč sploh poznali niso. Enotnost dejanja je pri Shakespeareu notranje tako močna, da prevladuje in izpolnjuje vrzeli, ki so nastale zaradi pomanjkanja neenotnosti kraja. Še več. Ustvarjena je z njim tudi posebna časovna zaporednost, izhajajoča iz dejanja in napetosti; tako je ustvaril Shakespeare v svojih najboljših delih tudi svojevrstno odrsko-dramatsko enotnost časa, oziroma bolje rečeno: za svoje drame je ustvaril neki, zase enoten dramski čas, čeprav je po koledarju minilo včasih več mesecev ali pa tudi let.

Podobno je vprašanje monologa pri Shakespeareu. Mnogi so očitali Shakespeareu, da ima veliko epskih elementov v svojih dramah. Svoje trditve so skušali podpreti s tem, da so opozorili na epsko ali pa lirsko

stran nekaterih monologov v njegovih dramah. Toda tudi tu so se v glavnem zmotili, kajti epičnost Shakespearovega monologa je dokazljiva samo takrat, če monolog iztrgamo iz vsega prejšnjega in kasnejšega dogajanja, če ga premotrivamo zase. Če pa stvar natančneje prerešujemo, najdemo, da je monolog nujna posledica prejšnjega dejanja, oziroma zapleta, ki potrebuje razplet, iz katerega sledi spet nov zapletljaj, nov voz. Monolog stoji in mora stati na nekem višku dejanja, ali pa sredi samih vozlov, ki potrebujejo razjasnjenja in razpleta. Kateri voz bo glavni junak razrešil, je spet vprašanje za naslednje dogajanje, torej spet notranja vez dejanja, v katerem je monolog zgolj razjasnitev. Prav zato pa je v glavnem postavljen, ali kakor bi rekli po modernistično, »montiran« na takem mestu, da je kljub epičnosti, kljub temu, da pripoveduje in razlaga, dramatsko napet, ker je nujno povezan s prejšnjim dejanjem. Vprizoritve in dramaturške analize morajo to notranjo vez najti in jo scensko, igralsko poudariti. Vsaka vprizoritev mora biti osnovana na dramatski zgradbi, ki jo je treba za vsako delo najprej odkriti.

Te potrebne notranje povezanosti in nujnosti ne najdemo vedno pri Puškinovem »Godunovu«. Ponekod si slede prizori bolj po naključju in zato nekoliko nihajo med epiko in dramatiko. Toda vsi ti nedostatki niso tako veliki in važni, da bi zasenčili dobre strani Puškinovega dela, ki pričajo o njegovem velikem dramatskem talentu. Podobne nedostatke lahko najdemo v mnogih sicer dobrih dramah. Skrbna vprizoritev jih lahko premosti. Prav tako ne morejo zmanjšati umetniške vrednosti »Borisa Godunova«.

VIII.

Glavna dva junaka, Griška Otrepejev in Boris Godunov, se v drami nikoli ne srečata. Griška in Boris sta samo eksponenta, samo človeški manifestaciji in v nekem smislu personifikaciji nasprotujočih si družbenih tokov, med katerima pa počasi teče veletok — ljudstvo.

Odpor pri nekaterih konservativnih sodobnikih je vzbujala Puškinova drama ne samo zaradi nastopajočega ljudstva, temveč, ker si je drznil postaviti na oder tudi pravoslavne duhovnike in patrijarha. O tem ni treba izgubljeni besed, saj imamo v svetovni zgodovini (in tudi pri nas) nešteto primerov, kako so konservativni krogi bedasto ovirali svobodo umetniškega ustvarjanja. Puškinovega »Borisa Godunova« še danes zapadno-evropsko gledališče ne pozna dovolj. Deloma je vzrok v tem, da so operna gledališča segla rajši po Musorgskega operi istega imena, na drugi strani pa v nepoznavanju ruske dramatike sploh. Gogoljev »Revizor« je prišel na francoski oder šele v zadnjih letih prejšnjega stoletja. Za Ostrovskega zapadna Evropa skoraj do naj-novejšega časa niti vedela ni. In tako dalje. Podobno je z »Borisom Godunovim«, ki pa tudi v ruskem gledališču ni imel kdo ve kolikšne sreče. A vzroki za to so bili bolj politični, ker marsikomu ni bila po volji drama, ki prikazuje, kako je kljub božji milosti in volji narodu carjeva oblast minljiva in opoteča. Kakšne ovire je doživel Aleksej Tolstoj s svojo trilogijo (»Car Ivan Grozni«, »Car Fjodor«, »Car

Boris«)! Puškinov »Boris Godunov« pa je za svojo vprizoritev potreboval reformo v gledališču samem.

Najpreciznejše je med prvimi označil Puškinovo delo kritik Belinski, ko je zapisal: »Kakor gigant med pigmejci se do sedaj dviga med množico ruskih tragedij Puškinov ‚Boris Godunov‘ v ponosni in mrki samoti, na nedostopni višini strogega umetniškega stila, v blagorodni, klasični preprostosti...« Tako je uvrstil »Borisa Godunova« kot enakovrednega v ostalo Puškinovo delo. Adam Mickiewicz je ob njem vzkliknil avtorju: »Tu Shakespeare eris, si fata sinant!«, mladi Gogolj je napisal leta 1830. panegirik itd.¹⁹

IX.

Kakor vse Puškinovo delo, tako izpričuje tudi »Boris Godunov« veliko vero v rusko ljudstvo. Ta vera, ki naravnost plamti in žari iz njegovega dela, je silnejša kot marsikatera narodno-politična parola dekabristov, silnejša, ker je stvariteljska. Odtod njena neposrednost, preprostost in pristnost. Puškin je pesniško izrazil in upodobil tista stremjenja, želje in prebujajočo se vero v rusko ljudstvo, ki je dekabristi kot politični revolucionarji niso znali niti dovolj jasno politično formulirati, še manj organizirati. Osebnost nesrečna in nemirna narava, je to vero črpal v svojem pregnanstvu neposredno iz ruskega ljudstva, ko se je potepal med njim, se pogovarjal z njim in prisluškoval nje-

¹⁹ Zanimivo in potrebno je na tem mestu citirati mnenje nemškega literarnega zgodovinarja Luthra: »... V resnici pa je Puškinov ‚Boris Godunov‘ prva velika tragedija ruske literature, delo, ki ni samo ustvarjeno po Shakespearovem vzoru, temveč iz Shakespearovega duha. Kar je Puškina priklenilo na Shakespeara, je bilo svobodno in obsežno risanje značajev, ki ne prikazuje njegovih oseb kot posebljenje določenih strasti in pregreh kakor najdemo to pri Molièru, temveč živa bitja, ki jih žene mnogo strasti; privlačevala ga je Shakespearova preprostost in prirodnost podajanja, življenjska resničnost značajev in situacij...« Kljub shakespeareški obliki spominja kompozicija »Borisa Godunova« na grško tragedijo. To je poudaril še za Puškinovega življenja (1830) slavjanofil Ivan Kirejevski... »Večina tragedij, posebno v novejšem času, obravnava dejanje, ki se zgodi neposredno pred našimi očmi. Puškinova tragedija prikazuje posledice že izvršenega dejanja. Borisov zločin se ne pojavi kot dejanje, temveč kot sila, kot misel, ki se vedno bolj odkriva: v šepetanju dvorjanov, v tihih samotarjevih spominih, v samotnih sanjah lažnega Dimitrija, v njegovih uspehih, v godrnjanju bojarjev, v razburjenju ljudstva, končno v strašnem propadu vladarske rodbine. To vsesplošno vzpenjanje osnovne ideje v raznovrstnih dogodkih, ki so pa vsi po skupnem vzroku med seboj povezani, ji daje globoko tragičen značaj in ji omogoča, da stopa na mesto glavne osebe ali strasti ali dejanja.« (Str. 152—153 Luthrove Zgodovine ruske literature.) Iz vsega dosedsnjega izvajanja je torej razvidno, da Puškin ni samo velik pesnik, temveč tudi velik dramatik, čeprav je napisal samo eno večje dramsko delo. To je treba poudariti zlasti pri nas, ko ga kot dramatika kijub Merharjevemu prevodu »Borisa Godunova« v tržaški »Slovenki« l. 1902. nismo poznali in upoštevali. Z »Borisom Godunovim« stoji Puškin med vrhovi ruske in svetovne dramatike.

govim besedam in utripom njegovega srca. To je treba razumeti doslovno in ne poetično! Puškin se mu ni samo približal, kakor so se mu približevali njegovi prijatelji dekabristi, on se je po svojem delu združil z njim v eno, čeprav se je po pregnanstvu kretal po carskih parketih, ki so mu prinesli tudi njegovo tragično smrt. In naravnost simboličen, več, vizionaren je prevoz njegovega trupla iz carskega Peterburga v domačo vas. Na navadnem kmečkem vozu, med slamo, katera je kot klasje zrastle na ruski zemlji, ki jo je obdelalo rusko ljudstvo, so peljali njegovo truplo dolgo pot od Peterburga do vasi Mihajlovskoje. Samo po sebi se razume, da mu carski Peterburg ni znal dati drugega spremstva kakor Benkendorfove žandarje, katerih bajoneti so mu svetili namesto mrtvaških sveč. Nj. Vel. car se je zgražal, ko so ga prosili za pokojnino Puškinovi vdovi, češ, saj to ni bil Karamzin. Knez Dundukov - Korsakov, predsednik cenzurnega komiteja, je oštel A. Krajevskega, ker je v literarni prilogi »Ruskega invalida« najavil Puškinovo smrt z besedami: »Solnce naše poezije je zašlo...« Toda nič zato. Poznejši rodovi so spoznali, kako je Puškin kljub svojemu vsakdanjemu, zunanjemu življenju dokazal v svojih delih, da je pogumno stopil v vrste ruskega ljudstva. V njem je pokazal hrbet salonski, popudrani in našminkani literaturi, ki se je razvijala pod vplivom in okriljem carskega dvora od Petra Velikega do Nikolaja I.

V zapadno-evropski salonski obleki ruskega plemiča Puškina je bilo rusko srce. S svojim delom ni samo kot prvi manifestiral prebujajoče se ruske narodne zavesti, on jo je umetniško literarno ustvaril in upodobil, in po njem je prišla v narodno samozavest, ki ni samo umetniške in kulturne važnosti, temveč v še večji meri — politično-zgodovinskega pomena. V »Borisu Godunovu« je sicer rusko ljudstvo prikazano bolj kot pasiven element, toda samo na videz in samo v prvih prizorih. Ob koncu tragedije je prebujajočo se zavest ruskega ljudstva dramatično napel v grozeči molk in s tem molkom izgovoril tisto, kar je mogoče hotel, a po sili razmer ni mogel.

MLEKARICA JOHANA JONTES GELČ

GOSPA Johana se je oblekla v črno svilo, zadaj na močno vzbočenem predpasniku se je šopirila ogromna pentlja. Ni ji hotelo v glavo, da je sedaj posestnica velikega posestva in še bajte na koncu gozda, kjer je živela krofasta kajžarica Bobnarica.

Večerilo se je, ko je Bobnarica preoblekla teto Mico. V krsti je ležala črno oblečena, majhna ženica z drobčkanim in dobrodušnim obrazom, ki je imel sedaj v smrti smehljajoč izraz. V hiši, kjer je vladalo mrtvaško razpoloženje, je dišalo po svečah. Slišalo se je težko drsanje Bobnarice, ki je šarila po izbi in oprezovala ponašanje nove gospodinje. Opazila je že, kako je nova gospodinja pozaklenila že vse omare, kaščo in klet, da nosi ključe s seboj za pasom. Godrnjaje je