

PUŠKIN — DRAMATIK

Puškinov sodobnik, zavzemajoč važno mesto v ruskem književnem življenju, I. Kirejevskij, pravi: »Puškin se je rodil za dramatika. Je preveč mnogostranski, preveč objektivni, da bi bil lirik; v vsakem njegovem delu se javlja nehotena težnja, posoditi svoje lastno življenje posameznim delom, težnja, ki v epičnem delu čisto kvari celoto, je pa nujna in vrednota zase v dramatiki.« Najvidnejši dokazi takega dramatičnega elementa v epičnem pripovedovanju pri Puškinu so »Cigani«, kjer ima večina verzov izrazito dramatično obliko. Prav tako vsebujejo vidne dramatične prvine tudi »Poltava«, nedokončana pesem »Tazit«, pesem »Angelo«, ki je nastala pod neposrednim vplivom Shakespearove drame »Kakor se posoja, tako se vrača« ter pravljica »Ženin«. Nagnjenje k dialogu označuje tudi Puškinovo liriko. Puškin se je zgodaj poizkusil z dramatiko. Toda prvi poizkusi obenem z načrti za žaloigro iz staroruskega življenja »Vadim« (1822) so malo pomembni. Ni še našel lastne poti v obdelovanju dramatičnega predmeta, dasi izraža že živo, da, strokovno zanimanje za gledališče. Šele z »Borisom Godunovim« se začenja samostojen razvoj Puškina-dramatika.

Vzgojen je bil v francoski klasični drami, toda kmalu je spoznal slabe strani klasicizma ter je zlasti vzljubil tiste drame, v katerih je bil že viden prelom klasičnega kánona. Izmed francoskih klasičnih tragedij je najviše cenil Corneillovega »Cida«. Zlasti kritično je gledal na ruske posnemovalce klasičnih dram, na Sumarokova in Ozerova. Izmed domačih gledališčnih pisateljev je najviše cenil Fonvizinove veseloigre. Spremljal je pazljivo sodobni razvoj evropske drame. Zanimali so ga sodobni problemi o dramatični umetnosti. Pozdravljal je rojstvo romantične drame, ki je stopila na pot Shakespearea, Goetheja in Schillerja. Hvalil je težnje M^{me} de Stael, prenesti Shakespearea in Goetheja v Francijo. Ta dva pesnika in Schleglovo predavanje o teoriji drame so mu pomagali izgraditi lastni nazor o nalogah dramatike. »Pri pisanju ‚Borisa Godunova,‘« piše Puškin, »nisem podlegel nobenim vplivom, posnemal sem le Shakespearea v njegovem prostem in širokem risanju značajev ter v brezbriznem in prostem tvorjenju tipov.« Odrekel se je tu tradicionalnemu rimanemu aleksandrincu v dobro blankverza, ki ga prepleta s prozo. Ne deli drame na dejanja, marveč na drobne prizore in se odreka tradicijski enotnosti kraja in časa. Tragični elementi se vrste s komičnimi. Vnaša v jezik nove folklorne, ljudske in jezikovne prvine. Skratka — po lastnem priznanju »sestavil je svojo tragedijo po sistemu našega očeta Shakespearea«.

V svojo dramo je stavil veliko upanja. V začetku oktobra l. 1825 je pisal svojemu prijatelju, znanemu kritiku in pesniku Vjazemskemu:

»Čestitam ti k romantični tragediji, katere glavna oseba je Boris Godunov. Moja tragedija je končana, prebral sem jo na glas sam za sebe, ploskal in kričal: Glejmo, to je Puškin.« Da ni šlo samo za bežno razpoloženje, je videti iz poznejših Puškinovih sodb o Godunovu: »Uspeh ali neuspeh moje žaloigre bo imel vpliv na razvoj našega dramskega sistema« (1829). Spočetka je imel namen, da napiše drami uvod, kjer bi razložil svoje načelno stališče. Ta članek, ki v življenju pesnikovem ni bil priobčen, obsega in polemično zastruje njegove teoretične nazore na dramatično umetnost. »Ko sem bral strastni spor o romantizmu,« piše, »sem pomislil, da sta nam resnično že omrzeli pravilnost in popolnost klasične preteklosti, zlasti pa blelih in enostavnih posnemovalcev, ter da že utrujen okus išče novih, silnejših dojmov, ki jih upa najti v kalnih, a toplih virih nove, ljudske poezije.«

Ne smemo pozabljati, da je »Boris Godunov« bil napisan dve leti pred »Cromwellom« Viktorja Hugoja, ki velja za mejnik v evropskem dramskem razvoju. Puškin je tako držal korak z razvojem zapadnoevropske književnosti ter mu dal v »Godunovu« obenem z nenavadno silo izrazite narodne ruske črte. Bil si je dobro svest pomena takega narodnega elementa v tragediji, ter ga je cenil zlasti pri Shakespeareu. »Postava Pimena ni moja iznajdba,« je pisal v že omenjenem članku, »temveč sem v njem strnil poteze, ki so me očarovale v naših starih letopisih: ponižna krotkost, prostodušnost, nekaj otroškega, a obenem sila modrega... čudovita zavest, da ne delajo zastonj, diha iz teh častitljivih spomenikov starodavnih časov. Meni se je zdelo, da je ta postava nova in obenem že zdavnaj znana ruskemu srcu ter da nežna dobrosrčnost starih letopiscev, ki jo je tako živo razumel Karamzin in jo označil v svojih nesmrtnih delih, da ta nežnost okraši tudi preprostost mojih verzov ter da bo deležna prizanesljivega nasmeha bralcev... Težnja, priti prav do izvirov narodnega značaja ter ga ponazoriti brez »kakih predsodkov«, označuje »narodno pot v književnosti«, kakor si jo je predstavljal Puškin. Kako so razumevali podobo Pimenovo Puškinovi sodobniki, priča na pr. sodba pesnika Venevitinova o »prizoru v celici«: »Ta prizor, grozen v svoji preprostosti in energiji, se lahko stavi v eno vrsto k vsemu, kar je najlepšega v Shakespeareovem in Goethejevem gledališču. Subjektivnost se tu skoraj nikjer ne uveljavlja — vse odgovarja duhu dobe in značaju delujočih oseb.«

Velik poudarek je dajal Puškin socialni problematiki drame ter mu je Shakespeareovo gledališče bilo po godu prav zaradi svoje demokratičnosti. »Sem popolnoma prepričan,« je pisal Puškin, »da naši dramatik pritičejo ljudski zakoni Shakespeareove drame, in ne dvorni običaji Racinovih tragedij.« Socialno zgodovinsko ozadje, na katerem se vrši psihološka tragedija Borisa Godunova, je dalo Puškinovi drami ostro časovno omejenost. Puškinu, kakor je pozneje sam priznal, »se ni posrečilo skriti svoja ušesa pod kapo božjega moža«,

ter to osebno politično razpoloženje čustveno barva njegovo dramo. Tragedija »molččega naroda« zavzema v igri isto pomembnost kakor tragedija osebne vesti. Prav v spoju psihološke »drame značajev« s socialno zgodovinsko dramo je velik pomen tega Puškinovega poizkusa.

Neuspeh Borisa pri občinstvu je dal povod tejle Puškinovi opombi: »Iskreno priznam, da sem vzgojen v strahu pred cenjenim občinstvom ter da se nikakor ne sramujem, dati se mu vzgajati in se ravnati po duhu dobe.« Kako naj spravimo v sklad to Puškinovo mnenje o odvisnosti ustvarjanja od okolja ter njegovo romantično pojmovanje pesnika-preroka, ki omalovažuje sodbe sodobnikov? Ni slučaj, da je zgornja misel padla ob priliki dramatskega predmeta, kajti nikjer drugod se tako ostro ne očituje zveza dela s sprejemajočim občinstvom, kakor v gledališču. Puškin je razumel, da je »občinstvo« v isti meri sestavni del drame kakor »oder«. V pismu o »Godunovu« iz l. 1825 jasno piše, da »popolna resničnost... je nemogoča že zaradi bistva drame same« ter se sklicuje pri tem na sledeče razloge: »Kakšna resničnost naj bo v dvorani, ki je razdeljena na dve polovici, katerih ena je sicer napolnjena z dva tisoč osebami, toda pri tem se pa predpostavlja, da jih druga, ki je na odru, ne sme niti videti?« Nujnost ozira tudi na drugi del gledališke dvorane, ki jo polni občinstvo, je bila za Puškina jasna. Zato se ni bal proglasiti, da mora dramatik računati s tem, kakšen odziv bo dobila njegova drama v gledalcu. Z drugimi besedami: ozirati se je treba na te literarne navade in gledališke konvencije, ki jih terja dana stopnja gledališkega razvoja. Puškin pravi dalje: »Zakaj naj bi se pisatelj ne ravnal po sprejetih navadah v literaturi naroda na isti način, kakor se ravna po zakonih jezika? Mora obvladati svoj predmet preko težav pravil, kakor je dolžan obvladati jezik z vsemi slovničnimi verigami.« Razumel je, da je »Godunov« prav za prav »anahronizem«, ki gre pred svojo dobo ter ne odgovarja zahtevam niti občinstva niti cenzuri, ter da iz obeh teh razlogov ne bo prišel na oder ter ne bo imel te prodorne naloge, kakor mu jo je pesnik sam prerokoval. Ni se bal usode nerazumljenega in osamljenega umetnika. S tem lahko obrazložimo tudi jasno vidno spremembo v poznejši dramatični tvorbi Puškinovi po »Borisu Godunovu«.

V letih 1826—1828 je Puškin zasnoval celo vrsto malih dram, od katerih jih je le malo napisal, in to v času svojega bivanja v Boldinu jeseni l. 1830. So to znane male tragedije: »Skopi vitez«, »Mozart in Saglieri«, »Kameniti gost« in »Pojedina v času kuge«.

Na prvi pogled bi se utegnilo zdeti, da je Puškin v teh dramah napravil korak nazaj k »dramam strasti«, kakor jo je razumevalo klasično gledališče. Prevladujoča strast se tu dviga ter postaja nekak vodeč motiv v vsakteri od teh dram. Narodno socialno ozadje se sicer ohranja, toda ni več važno za razvoj dejanja ter je brez vsake konkretnosti. Toda, to je le prividen vtis. Puškin tudi tu vzdr-

žuje isti korak z ostalim svetom. Njegove male tragedije so iskanje nove vrste pod vplivom razpada klasicizma in rastoče romantike. Nesporen je zlasti vpliv Walterja Scotta na postanek posebne vrste »zgodovinskih prizorov«. V tedanji Evropi se širijo z velikim uspehom. Puškin je pa zvezal to drobno vrsto z dramo strasti. Sicer je pa tudi v tem oziru našel v evropski književnosti vzor, ki ga je potrjeval v njegovih lastnih pogledih. Zanimivo je, da je odkril to vzor na stranskih poteh evropskega dramatičnega ustvarjanja. Bary Cornwall (s pravim imenom Bryan Waller Procter, 1787—1874) je s svojimi »Dramatičnimi scenami« (1815) pomagal Puškinu najti primerno obliko njegovim malim tragedijam. Te igrice, majhne po obsegu, razdeljene na drobne prizore z velikim številom oseb, so strnjevale dejanje na temeljnem konfliktu. Toda male tragedije Puškinove so samo po svoji obliki zvezane s temi dramatskimi prizori angleškega pisatelja. Puškin je uporabil to malo obliko ne toliko za psihološko tragedijo, kakor bolj za novo vrsto — »filozofske drame«. Kakor sega pozneje Dostojevskij po obliki avanturističnega in detektivskega romana, da ustvari filozofični roman, tako tudi Puškin polaga v določeno obliko »dramatičnih scen« novo vsebino. Ruska kritika, začenjajoč z Bjelinskim, prav podčrtava filozofsko globino teh drznih pesnikovih poizkusov. Tragedija strasti je samo videz teh dram, dočim je pravi njih temelj »tragedija misli«. Ne prevladajoča strast, temveč vladajoča ideja je osnova duševnih konfliktov Puškinovih malih tragedij. Zato je razumljivo, da ljubezen, ta navadno gibajoča sila tragedij, igra tu povsem majhno vlogo. Celo v »Kamenitem gostu«, kjer ljubezen tvori tematično jedro, prav za prav ni glavnega pomena. Problem usode in smrti vežejo te male drame v enotno celoto. Prevladujoča strast je tu samo sredstvo, da se razodenejo ta najvažnejša vprašanja človeškega življenja. Skopost starega barona, sovraštvo Saglierija in ljubezen dona Juana potrebuje Puškin le zato, da bi osredotočil pozornost na problem človeške ničevnosti pred igro usode ter na nemoč spričo obraza smrti. Tudi »Pojedina v času kuge«, ki jo je Puškin obdelal po pesmi Johna Wilsona »Kučno mesto« (1816), je organsko speta z vsem ciklom malih tragedij. Je to prav za prav epilog k pesnikovi trilogiji, v kateri sta usoda in smrt že odkriti in odvezani od iger človeških strasti. V vseh malih tragedijah, prav tako kakor v noveli »Pikova dama«, je Puškin predhodnik filozofsko-psihološkega romana F. Dostojevskega.

V tridesetih letih se v literarnih nazorih in tvarnih sredstvih pri Puškinu javljajo novi koraki. Kažejo se tudi v njegovi dramatični tvorbi. Pesnik, ki se vedno bolj nagiba k prozi, poskuša pisati tudi dramo v prozi. Zanimanje za socialno zgodovinska vprašanja, ki so se pokazala v »Bronastem jezdecu« ali »Kapitanski hčerki« ter v drugih delih tridesetih let, ima za posledico tudi to, da se je Puškin vrnil k zgodovinski drami, ki jo sedaj razumeva samo kot socialni prerez, ne več narodni. Tako so nastali »Prizori iz viteškega časa«

s širokim socialnim ozadjem, ki ponazorujejo razredno borbo med viteštvom na eni strani ter meščanstvom in vaškimi podložniki na drugi strani ter slikajo neizbežni propad fevdalizma pod pritiskom novih socialnih teženj. Puškin se tu znova vrača k velikim socialnim podobam, toda ne opira se več na Shakespearea kakor pri Godunovu, temveč na novo vrsto »dramatičnih scen«, ki so nastale ob razpadu historičnega romana v sodobni Evropi, ter si v tem primeru izbral za vzor scene socialnega značaja, zlasti igro Prosperja Meriméeja »Jacquerie« (1828). Pa tudi tu je Puškin ohranil samostojnost v primeri k tujim predlogom. Glavna razlika je v širšem dejanju ter v tesni zvezi posameznih prizorov z vodečo mislijo. Puškin teh prizorov ni končal ter ne vemo, kako bi se mu posrečilo spojiti realistično socialno dramo s fantastičnim elementom, ki ga je nameraval vložiti vanjo. V svojo igro je položil na novo obdelano legendo o ubogem vitezu, zaljubljenem v Sveto Devico. Je to eden največjih izrazov Puškinove objektivne lirike. Nežno se pogloblja v duha dobe ter obenem globoko objektivizira misel obsedenosti od ene same strasti (primerjaj sliko zvestega viteza v Máchovi »Idune«). Umetniška sila, s katero je Puškin razvil problematiko obsedenosti, je vodila Dostojevskega k primerjavi te Puškinove »romance« s Cervantesovim Don Kihotom.

»Prizori iz viteških dob« so bili poslednji Puškinov dramatični poizkus. Splošni pomen Puškinove dediščine na dramatičnem polju je nedavno sintetično podal urednik pred kratkim izišle znanstvene izdaje Puškinovih dramatskih del ter eden od najboljših poznavalcev Puškina sploh, D. J a k u b o v i č : v svoji dramatični tvorbi je Puškin mnogo prehitel svoje sodobnike, utiral popolnoma nova pota, na novo kombiniral najvišja dognanja zapadno evropske drame ter ustvaril naravnost temeljne oblike realistične, socialne in psihološke drame. »Boris Godunov« je brez ozira na to, da se tekom let ni mogel usidrati na odru, vendar ena iz najvišjih točk ruske dramatike, prav tako, kakor so tudi »male tragedije« med najpomembnejšimi plodovi naše dramske kulture. Kakor mladeniški svobodomiselni »Vadim« ali zreli »Boris Godunov«, tako tudi lirično dramatične scene ter nekončane drame in fragmenti izražajo vse snovne etape Puškinove tvorbe ter v svoji celoti predstavljajo eno izmed najsvetlejših strani njegovega genija.

Poslovenil T. D e b e l j a k