

Erik Egeberg

Lasten på tronen og dyden i lenker

A. P. Sumarokov: *Tronrøveren Dimitrij*
(*Dimitrij Samozvanec*)

Det 18. århundredes litteratur er ikke folkelesning; det gjelder både Norge og andre land. Grunnene er mange, men den viktigste er kanhende at vi og 1700-tallets mennesker lever på hver sin side av et stort kulturelt vannskille — romantikken.

Russland er ikke her noen unntagelse; knapt noe av det som ble skrevet på russisk for 2-300 år siden, leses i dag av andre enn de som er nødt til det som elev eller lærer. Det betyr ikke uten videre at hele denne litteraturen er stendød; men den taler ikke umiddelbart til dagens mennesker, den krever av leseren at han setter seg inn i uvante tanker og uttrykkssett, ukjente ord, former og setningskonstruksjoner. Vi nordmenn kjenner dette forholdet godt; det er også de færreste av oss som leser Holberg og Wessel for sin morskaps skyld (og det er dog de to morsomste herrer i hele århundredet), men takket være salmeboken er vi litt bedre stilt enn russerne — Petter Dass er fremdeles en sunget dikter.

For Russland fikk romantikken en spesiell betydning. Med Peter den store ved overgangen fra det 17. til det 18. århundrede var vesteuropeisk kultur blitt programmessig innført i Russland, og den kulturen hadde få tilknytningspunkter til landets egne tradisjoner og ble følt som dypt fremmed — både av sine tilhengere og sine motstandere. Med romantikkens betoning av den nasjonale egenart ble det på en ny måte mulig å knytte forbindelsen til landets egne kulturelle røtter, og resultatet ble som vi vet, en litteratur som tok Europa med storm. Avstanden til diktingen i århundredet før føles derfor særlig stor.

På spørsmålet om når den moderne russiske litteratur har sin begynnelse, kan man altså med god begrunnelse levere to svar: I begynnelsen av 1700-årene eller i begynnelsen av 1800-årene. Også de som velger det første datum, pleier å innrømme at de første hundrede årene mest er for en læretid å regne: Russerne må lære seg kunsten å skrive vers og sette dem sammen til oder, elegier, komedier, tragedier o. s. v. — hele listen som var importert fra vest. Og de måtte dertil utarbeide et nytt litteratursprog, for det adstadige kirkeslavisk-russiske som hadde høvet så godt til helgenvitaene og krønikene, passet ikke så godt til vers opplest av galante herremenn i pudderparykker. Sett med dagens øyne virker heller ikke 1700-tallets russisk særlig lettflytende, men det var i alle fall et forsøk — eller rettere sagt en rekke forsøk — på å nå frem til en norm som ble følt adekvat til de nye samfunnsforhold. Når vi bedømmer det som ble skrevet i disse årene, må vi ikke bare rynke på nesen over alt vi finner kunstlet, smakløst og barnaktig, men også ha i minne den store litteratur som senere vokste frem av alle disse mis- og halvlykkede forsøkene.

Når vesteuropeisk kultur først er sluppet inn i Russland og gitt en dominerende stilling, så følger også landet i det store og hele den felleseuropeiske kulturutvikling. Det betyr at diktningen gjennomløper dreiningen fra barokk til klassisisme og videre over sentimentalisme mot romantikk; opplysningsimpulsen er til stede gjennom hele sekelet og i alle disse retningene, slik den politisk er det hos begge de monarker som (med noe ulik rett) er blitt belønnet med epitetet "den store" — Peter I og Katharina II.

Århundredets fremste litterære skikkelser er ikke først og fremst klassisister. Michail Lomonosov (1711-65), den vitale banebryter for vestlig kultur i Russland, er fremdeles sterkt preget av barokkens estetikk, og når vi kommer til periodens største poetiske talent, Gavriil Deržavin (1743-1816), merker vi temmelig tydelig at romantikken er i anmarsj. Rollen som klassisismens frontfigur i Russland faller dermed på en poet av

noe mindre format, Aleksandr Petrovič Sumarokov, som riktignok i egne øyne var en meget stor dikter.

Det er gode grunner for å regne klassisismen som en i særlig grad aristokratisk retning i kunsten, og i den sammenheng kan det passe godt at Sumarokov var av "finere" byrd enn både Lomonosov og Deržavin; den første av disse var bondesønn og den andre barn av en provinsadelsmann så fattig at Gavriil måtte begynne sin militære løpebane som menig soldat. Sumarokov, derimot, ble født i Moskva i 1717, i en fin gammel familie, og han fikk sin utdanning i tidens fornemste høyere læreanstalt, Det adelige landkadettkorps. Utsiktene skulle altså være de beste, men Sumarkovs ende ble ikke god; da han trakk sitt siste sukk i 1777, var han ødelagt av vodka og armod. De to nevnte diktere av mer beskjedne herkomst fikk en adskillig bedre skjebne.

Sumarokovs liv var imidlertid langt fra noen sammenhengende elendighet; tvert om, som ung mann opplevde han suksess, og den var forbundet nettopp med litteraturen. Som forfatter var Sumarokov temmelig mangfoldig; i begynnelsen holdt han seg til eldre mønstre og skrev oder i Lomonosov-tradisjonen, men etterhvert vendte han seg mot sitt gamle forbillede og ble hans viktigste litterære motstander. For Sumarokov sto nu Lomonosovs svulmende, billedrike stil med dens "beåndede uorden" som vidnesbyrd om en halvt barbarisk smak, mens hans egne dikt — både oder og andre, lettere genre — skulle gjenspeile den mer fremskredne mentalitets krav om klarhet, naturlighet og eleganse. Sumarokov oppnådde da også å bli en av tidens betydelige lyrikere, men om han oppviser mer orden og klarhet enn Lomonosov, så er dennes vers på en ganske annen måte fylt av saft og kraft, og om noen av de tos dikt også i dag kan tale til leseren, så er det Lomonosovs schwung, ikke Sumarokovs tørre linjer.

Lomonosovs dikterry hviler hovedsakelig på odene, selv om han leverte prøver også innenfor andre genre; han så det

faktisk som sin oppgave å gi sine landsmenn eksempler på de viktigste europeiske litteraturformer, slik at de selv for fremtiden kunne produsere seg innenfor dem — i sannhet en oppgave en stor opplysningsmann verdig. Som en del av dette programmet kan vi også betrakte tragedien *Tamira og Selim* (1750), som riktignok ble forfattet etter ordre av keiserinne Elisabeth. Men på tragediens område måtte Lomonosov se seg forbigått av nettopp Sumarokov.

Før Lomonosov og Sumarokov hadde ikke Russland hatt noen tragediediktning — av den enkle grunn at det ikke hadde hatt noe miljø for denslags. Man hadde rett og slett ikke hatt teatre. Ansatser hadde det riktignok funnes; Peter den stores far Aleksej Michajlovič hadde forsøkt å få et teater i drift, og det hadde Peter selv også, men begge uten varig suksess. Interesse for dramatik var det imidlertid, og den fikk utløp på forskjellig vis: Almuen kunne more seg over omreisende truppers effektfulle opptredener på Russlands mange markedplasser, og disiplene i landets ikke altfor mange lærde skoler satte opp allegorisk-moralske stykker etter vesteuropeisk mønster. Også i Landkadettkorpset var interessen for skuespill levende, og her spilte den tidligere elev Sumarokov en avgjørende rolle. Nettopp amatørvirksomheten i korpset var kimen både til hans egen tragedie- og komediediktning og til det russiske teater. Da man igjen åpnet et russisk dramatisk teater i 1756, ble Sumarokov nemlig direktør, og den posten innehadde han i fem år; da orket han ikke lenger krangelen med sin overordnede, hoffmarskalk Sivers, og dennes impertinente kontorister. Dermed var Sumarokovs tid i statsjenersten omme.

Mens komediene, som ikke skal omtales nærmere her, stort sett tilhører en noe senere fase av Sumarokovs liv, har tragediediktningen sin begynnelse i den tidlige manndomstiden. I alt skrev han ni tragedier, og den første av dem, *Chorev* (1747), ble oppført av de adelige landkadetter. Året etter fulgte Sumarokovs versjon av *Hamlet*, og med de to

stykkene hadde han skapt seg et navn og en posisjon ved hoffet.

Hamlet og *Chorev* er på sitt vis historiske stykker; heltene som har gitt dem navn, foregis å være historiske personer, selv om historisiteten er av temmelig dunkelt slag. Anderledes er det med Sumarokovs siste tragedie *Tronrøveren Dimitrij* (*Dimitrij Samozvanec*), som ble skrevet i 1769-70 og oppført den 1. februar 1771 på hoffteatret i St. Petersburg med landets beste skuespillere i de viktigste rollene. Tronrøveren Dimitrij er nemlig en velkjent historisk person, og Sumarokov skaffet seg da også opplysninger om ham fra forskjellige historiske kilder. Det som er påfallende for en moderne leser (moderne tilskuere kan det vanskelig være tale om, eftersom stykket aldri oppføres), er hvor lite forfatteren har benyttet seg av det historiske stoff han har hatt kunnskap om. Det skulle være en nokså enkel oppgave ved lette omskrivninger å forflytte handlingen nær sagt hvor som helst. Her aner man nok at en av opplysningstidens grunntanker stikker under: Menneskenaturen er til alle tider og på alle steder én og den samme; det historiske særpreg er tilfeldig og utvortes og dermed av mindre betydning for skuespillets utførelse.

Men *Tronrøveren Dimitrij* foregår faktisk i Russland, slik flere av Sumarokovs øvrige tragedier gjør det. Her adskiller han seg fra sine franske forbilleder Corneille og Racine, som ikke gjerne henla handlingen til fedrelandet. Men det er altså et temmelig avbleket og almindeliggjort Russland vi møter i Sumarokovs stykker — og allikevel: at handlingen er henlagt dit, er et lite skritt på veien til en litteratur med russisk preg. Selve hovedpersonen er en velkjent skikkelse, den såkalte "første falske Dimitrij" som i "forvirringens tid" med polsk hjelp greide å komme seg opp på den russiske tsartrone i 1605 — for bare ett år senere å bli styrtet ned derfra og miste både kronen og livet. Videre opptrer nok en kjent autentisk skikkelse i stykket, fyrst Šujskij, som i den virkelige historie skal etterfølge den falske Dimitrij som den siste tsar av Rjurik-

dynastiet. Men om ham må det sies at de historiske trekk er enda mer fraværende enn hos hovedpersonen.

Sumarokov var nøye med å følge de alment godtagne regler for tragedien. De har fem akter, alle sammen, og både stedets og tidens enhet er nøye overholdt. Sumarokov var ikke bare dramatiker, han var også dramateoretiker, og i sin *Epistel om diktetekunsten* fra 1747 begrunner han disse enhetenes fortrefelighet. "Forsøk ikke," sier han, "å stappe tre års eksistens inn i tre timer for meg." Og videre: "Gjør heller ingen vanskelighet for meg med stedet ditt, så jeg når jeg ser ditt teater, som jeg holder for Rom, skal slippe å fly til Moskva og så fra Moskva til Peking: Når jeg først har festet meg ved Rom, så forlater jeg ikke Rom så snart." Dette lyder jo rett og rimelig, men når det skal anvendes på stoffet, går det allikevel ikke så bra. Og hva så med det siste ledd i den tradisjonelle triade, handlingens enhet? Også den proklamerer Sumarokov freidig: "Ikke by meg to handlinger så tankene forvirres." Men denne enheten er verre å hankses med; handling er alt i utgangspunktet vanskeligere å avgrense enn sted og tid, og når Sumarokov beveger seg fra teorien til praksis, får han problemer. Handlingens enhet er den som er dårligst skjøttet i tragediene, og det gjelder også i *Tronnrøveren Dimitrij*.

Politiske kamper er sjelden enkle; her krysses et utall interesser og hensyn. Om Sumarokov hadde valgt å skrive en "politisk tragedie", ville han altså hatt besvær nok med å overholde den tredje enhet. Men når han i tillegg til det offentlige, politiske stoffet innfører en privat, amorøs intrige, blir det hele et virvar. Hvilke krefter er det som driver personene — tanken på statens vel eller på egen lykke? Men Sumarokov har nok følt det samme som mangan moderne forfatter: Skal det bli noen videre suksess hos publikum, kommer man ikke utenom kjærligheten, og den skal helst være av edleste sort. At den er uten ethvert feste i historien, spiller ingen rolle. Og at de gamle franske klassisister var like ivrige etter amorøst stoff, kan bare ha ansporet ham.

I første scene møter vi Dimitrij i samtale med sin fortrolige Parmen. Til å begynne med taler de om statens og kirkens affærer — i de første er Dimitrij avhengig av polakkene og i de siste av katolikkene, og han opptrer også som deres advokat, ettersom det er de som har bragt ham til makten og holder ham der. Parmen, derimot, får rollen som de tradisjonelle nasjonale verdiers forsvarer. Et stykke ute i første scene introduseres så det private tema; Dimitrij gir til kjenne at han brenner av kjærlighet til den unge fyrstinne Ksenija Šujskaja. "Ksenija har en frier og du en hustru," innvender Parmen, men det stagger ikke Dimitrij, som straks er rede til å ekspedere tsaritsaen i graven med gift. Akkurat den siden av saken berøres forøvrig ikke mer; isteden konsentreres oppmerksomheten om Dimitrij og Ksenija. Noe senere i akten stedes hun for tsaren og nekter som den edle sjel hun er, å svikte sin trolovede, fyrst Georgij Galickij — Sumarokov følger også forskriften om heroisk opptreden. Men pappa Šujskij har med livserfaring og vet hvordan man skal ta tyranner: "Når vi har med en tyrann å gjøre, kan vi ikke si ham djervt imot." Følgelig råder han sin datter til å gjøre gode miner til slett spill, og dermed bringer han et virksomt spenningsmoment inn i skuespillet: Vil Šujskij og Galickij finne en løsning før brylluppet skal gå av stabelen?

Vi begynner vel her å ane de slette følger pukkingen på tidens enhet får for stykket. Enten må brylluppet ordnes på mindre enn ett døgn — eller så må en oppstand som styrter Dimitrij fra hans maktstilling, arrangeres på like kort tid. Ingen av delene synes mulig om man legger sannsynligheten til grunn, og det er jo nettopp den Sumarokov selv har anført til forsvar for tidens enhet.

Den annen akt viser oss så en Ksenija og en Georgij som tilsynelatende har avfunnet seg med sin sørgelige skjebne, selv om vi stadig ser utbrudd av deres virkelige følelser. Når vi kommer til tredje akt, drives de elskendes veklager ytterligere opp, men vi får også se opptakten til den aksjon som kan velte Dimitrij's styre: Parmen og fyrst Šujskij dadler begge Dimitrij.

Videre ser vi hvordan Dimitrij driver tanken om bryllup med Ksenija videre. I fjerde akt ulmer oppstanden kraftigere, Dimitrij aner at hans tid er ute, og sender Ksenija med far og trolovede i fangehullet. Og femte akt? Oppstanden bryter løs, Dimitrij forlattes av alle, også av Parmen, som i det avgjørende øyeblikk med draget sverd river Ksenija ut av tyrannens favntak. Tragedien får altså en lykkelig slutt — slik den gjerne gjør det hos Sumarokov.

I handlingen ser vi altså en tvedeling — dels en politisk linje, dels en personlig, erotisk. Den siste står i forgrunnen, og de to forenes i slutten av stykket, når begivenhetene på det politiske plan løser den amorøse knute. Således kan det se ut som en vellykket kombinasjon av de to temaene. Om vi legger psykologisk rimelighet til grunn, er det imidlertid lett nok å finne innvendinger mot Sumarokovs behandling av de to linjene. For hva er det de ulykkelige unge snakker om når de har foretrede for Dimitrij? Jo, de fortvilede unge disputerer med tronrøveren om monarkens rettigheter og plikter og om et godt statsstyre. Høyst urimelig — men så er da også psykologisk troverdighet neppe det beste utgangspunkt om man vil forstå Sumarokovs tragedier; realistiske dramaer hører en langt senere tid til.

I et realistisk drama ser vi replikken og personen som to deler av en enhet: Hva hjertet er fullt av, renner munnen over med. Og når det allikevel ikke skjer, men munnen sier noe annet, så skal det ha sin forklaring; det er jo ikke alt som finnes i hjertet, man så gjerne lar gå ut gjennom munnen. I *Tronrøveren Dimitrij* er det nærmest motsatt: Det er vanskelig å forestille seg at de ulykkelige elskende skal ha overskudd til statsrettslige disputer, akkurat som det er urimelig å tro at en mann med en så sort sjel som Dimitrij uten videre vil krenge den ut og ikke være det minste forslagen. Det er åpenbart at dette ikke er det fruktbarste utgangspunkt om man vil ha noe utbytte av Sumarokovs tragedier. Som all klassisistisk kunst er den konvensjonell, den bygger på en vedtekt, og godtar man

ikke den, blir det hele temmelig meningsløst. (Også realistisk kunst bygger på vedtekt og er ingen direkte gjengivelse av "virkeligheten" — men det er en annen sak.) Det klassisistiske drama kan kanskje best sammenlignes med kunstarter som ballett eller opera: Utenfor operahuset er det ingen som venter at et utåndende menneske skal syng "jeg dø-ø-ø-ør" efter noter, og det er da også nok av dem som ikke kan sitte i salen uten å le (nettopp når folk dør). Men for den som godtar operakonvensjonen, gir oppførelsen utbytte.

Sumarokovs tragedier er skrevet i seksfotede jamber med parrim (alexandrinere); allerede det er et signal om konvensjon og altså "unatur". Videre kan stykkene forstås ikke først og fremst som en fremstilling av en dramatisk handling, men som deklamasjoner over opphøyede temaer, fremført av personer som på samme tid oppfører en forenklet og stilisert versjon av "virkeligheten". Og forbindelsen mellom de to delene av forestillingen må ikke oppfattes som tett og entydig psykologisk bestemt.

Et slikt syn på tragedien får noen av dens elementer til å virke litt bedre innbyrdes avpasset enn vi med våre forutsetninger først legger merke til. Vi har stedet enhet, som kan forekomme urimelig — det pleier jo ellers ikke være slik her i verden at alle viktige ting skjer på ett og samme sted. Nei visst, men overholdelsen av stedets enhet er med og støtter opp under deklamasjonselementet: Når vi ikke kan se tingene direkte, så kan vi jo høre dem omtalt på ett og samme sted. Dermed befris også tilskueren for grove og lave opptrinn, han kan isteden høre dem omtalt på verdig vis i sirlige vers. Troskap mot tidens enhet kan ha samme effekt: Når selve handlingen skal foregå på ett døgn, må mye av forhistorien meddeles muntlig — slik det skjer med Dimitrijs tidlige meritter i Sumarokovs tragedie.

Men når så meget skyver deklamasjonen i forgrunnen, krever den også sitt av forfatteren: Om det hele ikke skal bli alfor langtekkelig, må han variere. Nu var det 18. århundredes

publikum innstilt på lange dikt i en ganske annen grad enn vår egen tids — men allikevel. Og som vi alt har sett, har Sumarokovs dikt en tendens til å virke temmelig tørre. Bedre blir det ikke av trangen til forenklet stilisering, som også gir seg til kjenne i persontegningen; her er det ikke tale om søkende sjeler, mennesker drevet av uklare impulser eller menn med et sammensatt sinn, i stand både godt og ondt. Farvene er kun to: sort og hvitt, og den farven som en gang har preget sjelen, den sitter usvekket stykket ut. Normalt gjør denslags fremstillingen av de gode personer uutholdelig; det plettfrøe dydsmønster er en usedvanlig vanskelig person å gjøre levende, og senere tiders forfattere har da også holdt seg på trygg avstand fra ham, med mindre de da har hatt Dostojevskijs format og akslet seg for den oppgave å skildre "det absolutt gode menneske" — uten å lykkes helt. Det som kjennetegner Sumarokov i dette stykket, er imidlertid ikke at han viser oss noen uhyrer av dydsmønstre, nei, han forpasser anledningen til å gjøre noe ut av tragediens negative hovedperson også; tronrøveren Dimitrij er ikke bare ond, han er dertil dum og praler av sin ondskap. Den kjenner forøvrig ingen grenser, har ingen nyanser, kun beksort. Første gang han omtaler seg selv, er det som "en forbrytersk sjel", og da han omsider "stikker seg", lar han tragedien klinge ut med følgende kraftsats: "Gå, sjel, til helvede og vær evig fangen! Akk, om hele universet kunne gå til grunne sammen med meg!"

Mellom disse to replikkene ligger en rekke andre, hvor Dimitrij uttaler seg om herskerens rettigheter og folkets plikter, og her viser han seg som en sann Rehebeam. Isolert betraktet er disse talene like uforstandige som hans bibelske forbilledes, men de gir i alle fall Sumarokov anledning til å presentere ulike synspunkter på statens styre og stell. De er som alt nevnt fra et psykologisk rimelighetssynspunkt temmelig malplasserte, men til sammen danner de et mønster som kan studeres løsrevet fra kjærlighetsintringen. Mot Dimitrij, som ikke tenker på annet enn å pine og tyne sitt folk,

opptrer Georgij, Ksenija og Šujskij med tanker om den gode monark. Her virker det som Sumarokov efter en stund synes det blir vel mye frihetstale, for han lar Georgij utbre seg ikke bare om folkets vel, men også om det russiske selvherskerdømmes fortreffelighet: Uten det holdes ikke stormennene i age.

Ved siden av tiradene om den gode monark finner vi også to andre ankepunkter i de positive helters tale: Kritikken av polakkenes fremmedherredømme i staten og katolikkenes i kirken. Ikke minst det siste punktet får stor plass, og tragedien har en klar antipapistisk brodd: Hvis uvesenet får fortsette, vil Russland lide samme sørgelige skjebne som den nye verden, "hvor papistene har farvet hele jorden rød med blod." Denne betoningen av det religiøse motsetningsforhold understrekes ytterligere ved at Russland stadig nevnes parallelt med Moskva, innbegrepet av ortodoksien i landet.

"Men en værre Carricatur af en Tragedie end 'Usurpatoren Demetrius' vil næppe nogen anden Literatur kunne opvise," hevder den danske slavist Caspar Wilhelm Smith.¹ Og allikevel holdt den seg — i alle fall så lenge nasjonale alternativer ikke fantes. "Å dø for samfunnet er rosverdig og behagelig," avslutter Šujskij en av sine monologer, og det er ellers nok av patriotiske utsagn å øse av i denne tragedien. Dette er nok grunnen til at den tross alle sine skavanker ble populær, ved siden av Sumarokovs egen *Sinav og Truvor* (1750) den mest populære av alle århundredets tragedier. Ikke minst de militære likte den; her var jo all den ha-stemte heroisme man kunne ønske seg. At kravet om sannsynlighet — "virkelighetstroskap" — ikke ble følt som noe altfor påtrengende, vidner forøvrig disse militære oppførelsene om; en av tidens teatermenn forteller at da soldatene i garderegimentet Izmajlov fremførte det, kunne man se en Ksenija med mustasjer og en to meter høy Georgij

¹ C. W. Smith. *Russisk Literaturhistorie fra Peter den Stores Tid til Begyndelsen af dette Aarhundrede*. Kbh. 1882. Ss. 230-231.

(glem ikke den tids middelhøyde). Men i disse årene — under Napoleonskrigene — var Sumarokovs ry på hell, og tyve år senere satt en ung mann — Aleksandr Puškin — ensom på et gods i nærheten av Pskov og skrev på sin versjon av historien om den falske Dimitrij. Frukten av arbeidet ble *Boris Godunov*, hvor alt er gjort anderledes enn hos Sumarokov: Racine & co. som mønster er byttet ut med Shakespeare, tidens og stedets enhet er gitt på båten— men til gjengjeld er psykologien tatt på alvor og handlingens enhet oppnådd. Men det spørres allikevel om ikke Sumarokov skjult er til stede i Puškins tragedie: I *Tronrøveren Dimitrij* hevder Parmen at det ikke er tsarens herkomst det kommer an på; den falske Dimitrij kan godt være en bortløpen munk, bare han styrer vel. Puškin viser det motsatte: tsar Boris styrer vel, men har ikke den rette herkomst og er en tronrøver like god som Dimitrij. En ond endelikt får de begge to.

Om Sumarokov — en gang hyllet som "Russlands Racine" — i dag ikke leses mer, har han i alle fall vært med noen lengder i den veven som heter russisk litteratur.