

DVA POGLEDA NA »NAJTEŽJE RAZUMLJIVO DELO« LEONIDA ANDREJEVA

Lado Kralj

Filozofska fakulteta, Ljubljana

Članek v prvem delu opisuje povezave med kritičkim sistemom J. Vidmarja in njegovo privrženostjo literaturi L. Andrejeva, zlasti njegovi drami Črne maske. V drugem delu pa s pomočjo tez M. Bahtina o karnevalski kulturi interpretira tiste značilnosti Črnih mask, ki jih Vidmar ni videl ali razumel.

Two views on "the most incomprehensible work" of Leonid Andreyev. The first part of the article outlines the links between the critical criteria of Josip Vidmar (1895–1992) and his attachment to the work of Leonid Andreyev, primarily to his play, The Black Masks. The second part, based on Bakhtin's theses on carnival culture, interprets the properties of Black Masks, which were either not seen or understood by Vidmar.

1

Josip Vidmar in Mihail Bahtin sta pripadala isti generaciji, rodila sta se natanko istega leta, 1895. To je bila ena od pobud, čeprav ne edina, za soočenje njunih pogledov na dramo *Črne maske* Leonida Andrejeva. Glavni razlog je bil seveda ta, da je Vidmar prvi sistematično uvajal literaturo Leonida Andrejeva v slovensko kulturo in *Črne maske* tudi prevedel, Bahtin pa je v prvem poglavju svoje znamenite knjige *Ustvarjalnost Françoisa Rabelaisa in ljudska kultura srednjega veka in renesanse* vzpostavil koncept 'karnevalske kulture' (Bahtin 11) – in dogajanje *Črnih mask* je od prvega do zadnjega prizora izpolnjeno s karnevalom. Aplikacija Bahtinove 'karnevalske kulture' na karnevalsko dramo Andrejeva se torej ponuja sama po sebi, po drugi strani pa je treba povedati, da se Bahtin z Andrejevom ni ukvarjal in da gre za konstrukcijo avtorja pričujoče študije. No, tudi čas, v katerem se Vidmar posveča Andrejevu, Bahtin pa 'karnevalski kulturi', je približno isti – gre za obdobje med vojnama, čeprav pri Vidmarju bolj za začetek, pri Bahtinu pa bolj za konec tega obdobja: Vidmar prevaja in interpretira Andrejeva v letih 1920–1929, Bahtin pa ustvarja koncept 'karnevalske kulture' v letih 1934–1940.

Leonid Andrejev je bil Vidmarju v tem času od vseh ruskih avtorjev najbolj pri srcu, ukvarjal pa se je po povratku iz ruskega ujetništva z mnogimi, poleg Andrejeva je npr. prevajal še Bunina, Čehova, Dostojevskega, Fedina, Gogolja, Gončarova, Gorkega, Tolstoja in Turgenjeva. Dramatično društvo v Celju je l. 1920, nepolno leto po smrti Andrejeva, uprizorilo Vidmarjev prevod drame *Misel* in tako se je prvič pokazal njegov interes za razvpitega ruskega avtorja (prevod je bil v dvajsetih letih odigran tudi v Mariboru in Ljubljani). V založbi Tiskovna zadruga je Vidmar l. 1922 izdal zbirko prevodov Andrejeva z naslovom *Plat zvona* (poleg naslovne novele vsebuje še *Brezno*, pripovedno verzijo *Misli* in novelo *V megli*). V isti založbi je l. 1923 izdal prevod *Povesti o sedmih obešenih*, knjiga poleg naslovne povesti vsebuje še povest *Tema*. Svoj najbolj odmevni prevod Andrejeva, dramo *Črne maske*, je izdal l. 1924 v Zvezni tiskarni in knjigarni. In l. 1925 je Narodno gledališče v Ljubljani uprizorilo Vidmarjev prevod *Profesorja Storicina*. Andrejev v Vidmarjevem prevajalskem opusu ruskih avtorjev sicer ni dosegel največjega števila strani, to mesto pripada Tolstoju; pač pa je Vidmar te izbrane prevode pospremil z obsežno in naklonjeno študijo *Bogoiskanje Leonida Andrejeva* (1922), medtem ko je o Tolstoju pisal mnogo pozneje (1940). Ne moremo reči, da je Vidmar Slovincem odkril Andrejeva, to je storil že Cvetko Golar l. 1903 in že ta je opozoril na njegove bistvene značilnosti: privlačijo ga predvsem mračni motivi, skoraj vsako njegovo delo obravnava problem smrti in »on rad opisuje svoje sujete v mistični svetlobi« (Golar 191). Za Golarjem je Andrejeva predstavil še Fran Govekar v *Slovanu* (1910) in Adolf Ivančič v *Domu in svetu* (1914). Prav tako Vidmar v zadevi Andrejev nima prvenstva v prevajanju, prvo prevodno enoto je namreč anonimni prevajalec objavil v *Slovincu* že navedenega l. 1903, to je bila znamenita novela *Molk*, ki je pozneje izšla še večkrat. Pač pa ima Vidmar zasluge zato, ker je v študiji *Bogoiskanje Leonida Andrejeva* predstavil kontroverznega ruskega avtorja s privržnostjo in strastjo, poleg tega pa v širšem kontekstu ruske literature, ki ga Golar, Govekar in Ivančič niso zmogli vzpostaviti in prav tako ne v Ljubljani živeči ruski filolog Nikolaj Preobraženski, ki se je v svojem članku iz l. 1922 omejil na dve realistični komični drami Leonida Andrejeva, *Dnevi našega življenja* in *Gaudeamus*, t. i. 'študentski komediji', uprizarjani v tem času v Ljubljani (Preobraženski 138 isl.). Skratka, Andrejev je bil Vidmarjeva 'prva ljubezen', kot ugotavlja Dušan Moravec v študiji *Mejniki v razvoju Vidmarjeve dramaturgije in teatrologije*, ki pa se, kot ji narekuje naslov, omejuje predvsem na gledališke vidike:

Tisti čas je bila Vidmarjeva prva ljubezen Leonid Andrejev. Prevajal je njegove *Dneve našega življenja* (vendar so jih igrali v drugem prevodu); namenil mu je enega svojih prvih portretnih esejev, ki mu ga je natisnil Župančič; ko so igrali njegovo *Misel* (Celje, 1920), je zagrešil celo prvo gledališko poročilo; ko je objavil Joža Glonar prevod igre *Gaudeamus*, je napisal uničujočo oceno in prav ta mu je (po zaslugi strpnega urednika) znova odprla pot v *Ljubljanski zvon*; tudi prvi Vidmarjev tiskani [dramski] prevod je nastal ob delu Andrejeva (*Črne maske*, 1924) in prav s tem je dal Kogoju spodbudo za njegovo veliko opero; in ko je prišel na spored *Profesor Storicin*, se je zapletel v polemiko z

Govekarjevim vrednotenjem (»umetniško garnirana kloaka«), poudarjajoč, da je junak drame »učenic notranje lepote in čistosti« (Moravec 811).

Vidmar je v slovensko literaturo vstopil, ko je imel osemnajst let, v *Ljubljanskem zvonu* je l. 1913 objavil kritiko knjižnega natisa treh enodejank Etbina Kristana. Redno pa se je ukvarjal z literarno kritiko od l. 1920 naprej in l. 1925 je ustanovil temu žanru namenjeno revijo *Kritika*, ki jo je sam urejal, zalagal in večinoma tudi pisal. Ambiciozno je zastavil načrt prenove slovenskega kritiškega pisanja, pri tem je imel do vseh prizadetih nekoliko avantgardističen, tj. nestrpen, oblasten in nasilen odnos, kar je med drugim izhajalo tudi iz njegovega sodelovanja pri avantgardistični reviji *Trije labodi*. V takšni poziciji je potreboval optimalni model sodobnega avtorja, s kakršnim se bo lahko identificiral in ob njem meril vse ostale. Iz slovenske sodobne literature si je za takšen optimalni model izbral generacijskega kolega Antona Podbevška, iz tuje pa Leonida Andrejeva. Vidmarjeva pozitivna ocena zbirke *Človek z bombami* je bila dokaj pogumno, ali tudi predrzno dejanje, če pomislimo na zgražanje slovenske kulturne srenje nad Podbevškom; v njej pa tudi dovolj razvidno nakaže postavke svojega kritiškega kanona:

Če natančneje pogledamo Podbevškovo pisanje o samem sebi, vidimo, da v njem ni vulgarne zaljubljenosti v samega sebe, marveč začudenje in strmenje nad svojim jazom [...] Poglejte samo odkritosrčnost, s katero razkriva tudi svoje slabe strani, na primer svoje neronstvo in svojo obsedenost večkrat od hudega kot od božjega duha. Način njegovega izpovedovanja o samem sebi ni sentimentalni, v njem ni ne kesanja zavoljo slabosti ne veselja nad svojimi vrlinami, marveč zgolj izražanje tega, kar čuti. Ves duh njegovega dela je zdrav, čvrst in svež. Mimo trpljenja in veselja kaže vedno voljo do ene same stvari, do poti navzgor (Vidmar Podbevšek 57).

Kot interpretira Matevž Kos, Vidmar z 'vulgarno zaljubljenostjo v samega sebe' verjetno označuje lirizem romantičnega pesništva in njegove 'lepe duše', s to sintagmo torej priznava Podbevšku, da se je odtrgal od tradicije; 'začudenje in strmenje nad svojim jazom' pa meri na poseben položaj nove subjektivnosti, tj. na ničejansko voljo do moči – Nietzschejevo ime se tudi izrecno pojavi ob koncu tega Vidmarjevega odstavka (M. Kos 137). Značilno za Vidmarjeve kanonske kategorije je, da so najvažnejše med njimi vzpostavljene *per negationem* – Podbevšek ni vulgarno zaljubljen vase, ni sentimentalni, v njem ni kesanja; afirmativne kategorije pa so nekako samoumevne ali celo simplistično zdravorazumske: »Ves duh njegovega dela je zdrav, čvrst in svež.« Podobno strukturiran odlomek lahko najdemo v Vidmarjevi programatski študiji o Andrejevu:

Tako je Andrejev v začetku svojega dela in v svetlobi nadčloveka pokazal vso gnilo strahopetnost plitvega čehovskega nazora, ki je popolnoma nesposoben dati smisel človeškemu življenju, in s tem je spregovoril tisto, kar je Čehov sam le namignil [...] Namesto raja na zemlji ima bodočnost nov, neprikrit obraz, 'temo in praznino vekov in neskončnosti'. In na mesto razvoja stopi 'ravnodušna in slepa sila'. Andrejev ne tolaži, temveč vzame življenju vsako upravičenost, vsak smisel, zato pa tudi ne prikriva ničesar, ne sebi ne drugim, in govori samo resnico. To je poslednji, strašni heroizem v ruski literaturi [...]

Ena sama svetla prikazen spremlja Andrejeva po njegovi nadaljnji poti: to je Nietzschejev nadčlovek (Vidmar *Bogoisk.* 488–489).

Spet so najpomembnejše ugotovitve podane na način negacije: Andrejev ni tak kot Čehov, ne tolaži, ne prikriva. In afirmativna ugotovitev je podobno aksiomska kot pri Podbevšku: Andrejev govori samo resnico. Tudi sporočilo odlomka je analogno zgornjemu: Andrejev se je odločilno odtrgal od tradicije, ki je v ruski literaturi bila po Vidmarjevem prenapetem mnenju utelešena v Čehovu, in pri tem se je oprl na Nietzschejev koncept nadčloveka. Čehov po Vidmarju ni znal preseči meja pozitivizma, ki se je trudil vzbuditi iluzijo, da je vse v redu, iluzijo 'raja na zemlji'. Nietzsche pa je ob spoznanju o smrti Boga usmeril pogled bralca v vesolje in tam je ta ugledal nekaj, kar ni več antropocentrično, 'temo in praznino vekov in neskončnosti'. Ta koncept je značilno avantgardističen: treba je opustiti, porušiti osnovno predpostavko evropske metafizike, da je človek v središču sveta in vesolja. Problem je v tem, da Vidmar v tem konceptu ni zmožal dosledno vzdržati, saj mu ga podira njegov pojem 'življenja', ki se v tem odlomku pojavi kar dvakrat, pa tudi sicer je zelo pogost v njegovih tekstih in se že v tej zgodnji fazi razvoja izoblikuje kot surrogatna metafizika. Ali kot ugotavlja Janko Kos:

To razmerje [do sveta] mora biti po Vidmarju pritrnilo, tj. osnovano na veri ali ljubezni do 'življenja', predvsem pa v volji, stopnjevati njegov 'čar'. Da je ta nazor v bistvu materialističen, je gotovo, saj ne priznava nobenega osebnega boga, pa tudi ne duha, ki bi obstajal ločeno od narave ali snovnosti. Kljub temu je v njem nekakšna primes pobožnosti ali vsaj čaščenja nečesa, kar naj bo za človeka najvišje bivajoče in torej tista najvišja bit, ki jo imenujemo metafizična bit vsega, kar je. Vidmar jo preprosto imenuje 'življenje', kar seveda spominja na novoromantični vitalizem, prek tega pa se navezuje na različne oblike evropskega panteizma od Heraklita do danes (J. Kos 365).

Vidmar je videl v Andrejevu več in manj, kot je ta dejansko bil. Predvsem navezave na Nietzscheja niso tako pogoste in daljnosežne, kot bi pričakovali po Vidmarjevih izjavah; zanesljivo jih je mogoče izslediti predvsem v drami *Savva* in v noveli *Misel*, kjer doktor Keržencev, storilec popolnega umora, izjavlja: »Zame ni sodnika, ni zakona, ni prepovedanega. Vse je dovoljeno [...] Jaz, doktor Keržencev, sem ta novi svet. Vse je dovoljeno.« (Andrejev *Plat zvona* 82). Na ta način Andrejev parafrazira Nietzschejev izrek: »Nič ni res, vse je dovoljeno« v četrtem delu *Zaratustre*, v poglavju z naslovom *Senca*. In vendar, figura Kerženceva bi lahko izvirala tudi iz bogotajstva, bogoskrunstva in bogoiskateljstva junakov Dostojevskega, pri katerem se je Andrejev v pripovednem delu svojega opusa pravzaprav učil, tako kot tudi pri Čehovu, pa Vidmar v svoji študiji komaj nekoliko namigne nanj in še to samo v zvezi z dramo *Savva*. S precejšnjo gotovostjo lahko npr. rečemo, da je Andrejev svoj zelo pogosti motiv dvojnika povzel prav po Dostojevskem. Skratka, pri Andrejevu dialog z Nietzschejem poteka vzporedno z dialogom z Dostojevskim, ki je močnejši in ga pogosto celo prekriva.

Pri Andrejevu se pripovedni del opusa pojavi prej kot dramski in se razvija precej drugače. Njegove novele, s katerimi je takoj vzbudil pozor-

nost, so naturalistične, njihov junak je osamljen, pesimističen, razočaran nad življenjem oz. nad izgubo Boga, bliža se blaznosti; najbolj značilna med temi novelami je verjetno *Misel*. Po vojni z Japonsko v Mandžuriji, v kateri je sodeloval, in izjalovljeni novembrski revoluciji (1905) se njegov tematski krog razširi. Novela *Rdeči smeh* zelo slikovito in z velikim moralnim ogorčenjem opisuje vojne grozote, pri tem se njen slog hiperbolično deformira, Andrejev uvede protoekspresionistično 'estetiko grdega'. V *Povesti o sedmih obešenih* (1908) se vrne k verizmu in opisuje sojenje revolucionarjem oz. kot jih večinoma imenuje, teroristom, in njihove zadnje dneve pred usmrtnitvijo z obešenjem. Andrejev je do revolucionarjev gojil mešane občutke, simpatijo na eni strani in odpor na drugi zaradi njihove prakse ubijanja, kot je razvidno v dramah *Gubernator* in *Car Glad* ali pa v romanu *Saška Žegulev*; menil je, da »revolucija brez in zoper Boga pelje v smrt, ne pa v svobodo« (Vidmar *Bogoisk.* 600). V *Povesti o sedmih obešenih* pa revolucionarje zaradi usode, ki jih čaka, opisuje brez obsojanja, s stvarnim in strpnim sočutjem. No, Vidmar vidi v *Povesti o sedmih obešenih* nekaj, česar tam prav gotovo ni, namreč blagoslov in priznanje revolucije; k temu videnju ga je pet let po oktobrski revoluciji morda pripravila želja, da bi Andrejeva, umrlega l. 1919, prikazal kot človeka, ki se je kljub pomislekom opredelil za revolucijo:

Nekoč prej je Andrejev [...] zapisal besede: »Revolucijo pripoznavam samo kot propagando idej v smislu krščanskih mučencev,« in te besede, ki so mu služile tedaj proti revoluciji, bile so mu obtožba. Sedaj pa je našel v revolucionarjih ono, kar je iskal v njih, jim priznal njih svetost in jih blagoslovil s svetim imenom krščanskih mučencev. Večjega priznanja revolucija ni doživela nikdar. (Vidmar *Bogoisk.* 607).

Poslednja leta je Andrejev preživel v svoji počitniški hišici na Finskem. Ob izbruhu oktobrske revolucije se je Finska odcepila od Rusije in Andrejev je *de facto* postal emigrant, ne da bi se moral posebej potruditi. Njegovo zadnje literarno delo *Na pomoč* poziva antanto na boj proti boljšešvikom. S tem dejstvom opravi Vidmar dovolj stoično in popustljivo: »Stališče, ki ga je zavzel Andrejev napram boljšešvizmu (doslej končni obliki ruske revolucije), je odločno zanikajoče. O upravičenosti ali neupravičenosti tega zanikanja revolucije bo lahko govorila šele pozna bodočnost.« (Vidmar *Bogoisk.* 669).

Tudi dramski opus se začne z naturalizmom, takšne so drame *K zvezdam* (1905), *Gubernator* in *Savva*. V simbolizmu je Andrejev prešel z dramo *Življenje človeka* (1907), ki ji sledijo *Car Glad*, *Črne maske*, *Anatema* in *Ocean*. L. 1910 se je usmeril k realistični 'studentski komediji' (*Dnevi našega življenja*, *Gaudeamus*), potem pa se je vrnil k bolj zavezujočim oblikam verizma (*Anfisa*, *Profesor Storicin*, *Jarem vojne*). Zdaleč najvažnejša je petorica simbolističnih dram, med njimi predvsem *Črne maske* (1909). V dramskem simbolizmu ima Andrejev podobno izhodišče kot njegov vzornik Maeterlinck: ker moderni človek ne priznava več živega Boga, ker se ga ne boji in ga ne spoštuje, potrebuje dramatik, če hoče pisati tragedijo, neki drug obvezujoči vidik neznanih mističnih sil, ki presega horizont vsakdanjega življenja – in ta presežni vidik je smrt.

Ker je smrt neizogibno biološko dejstvo, lahko učinkuje kot surogat Boga, pridobi pa tudi njegove mistične lastnosti. Smrt postane človekova metafizična determinanta in obenem edini zares važni dogodek, ki se mu lahko zgodi. Od tu naprej pa gresta Maeterlinck in Andrejev vsaksebi. Maeterlinckov dramski svet namreč kljub svoji mračni grozi ohranja neke poteze pravljčnosti in infantilizma, ki uvajajo zaščitno polje dekorativnosti; pri Andrejevu pa o taki zaščiti komaj lahko govorimo, saj z neznanško radikalnostjo stopnjuje grozo do meja junakovega mentalnega zdravja in čez. Po eni strani aktivira zadevne koncepte Dostojevskega in verjetno Nietzscheja, po drugi strani pa protoavantgardistične koncepte, npr. postajno tehniko in povsem razosebljene figure v *Življenju človeka*, dram, ki spominja na prihodnost, tj. na ekspresionizem.

Črne maske, to 'najtežje razumljivo delo Andrejeva' (Vidmar *Bogoisk.* 605), je Vidmar prizadevno interpretiral na dveh mestih. V programatski študiji, posvečeni Andrejevu, razume to dramo kot alegorijo o prebujenju človeške duše. Protagonist, vojvoda Lorenzo di Spadaro, prvič ugleda resnično sliko samega sebe in pri tem se sproži proces, v katerem v njegovo dušo vdrejo elementi kaosa in teme; med temo in lučjo izbruhne boj. Protagonist »sodi in obsodi samega sebe, izgubi poslednjo oporo pod nogami, tava po temi, toda končno le najde pot, se loči od sveta [...] zavrže vse drugo in hodi le po poti, ki jo je našel, k resnici in zmagi dobrega nad zlom.« Vidmar se trdno oklepa tega tradicionalnega humanističnega gesla o zmagi dobrega nad zlom in torej optimistično interpretira tudi konec drame, ko vojvoda prostovoljno zgori v svojem gradu, ki ga je ukazal zažgati; to utemeljuje z vojvodovim pozdravom 'gospoda Boga, vladike nebes in zemlje' – ne upošteva pa podrobnosti, da se ima vojvoda vse do konca na sumu, da se je v njem naselil Satan. Skratka, Vidmar nekako na silo razlaga *Črne maske* kot »možnost za izhod iz skrajnega pesimizma«. Protagonistovo usodo enači z avtorjevo: drama je dokaz, da je v Andrejevu zrasla »nova resnica, vera v človeka, v življenje, v ljubezen«. V *Črnih maskah* »vzplapola ta njegova vera sredi največje teme in najbolj napornega iskanja [...] Andrejev obračuna s svojim starim delom in ubere to novo pot.« Kot da bi vedel, da je šel z voluntarističnim optimizmom predaleč, se Vidmar potem nekoliko distancira, češ da je ta misel v drami »povedana komaj na polovico in njene posledice ostanejo še nerazpredene« (Vidmar *Bogoisk.* 604, 605, 606).

V dramaturškem zapisu iz l. 1929 ob uprizoritvi Kogojeve opere pa Vidmar prenese poudarek na problem recepcije: kako naj kritik pomaga bralcem/gledalcem pri razumevanju tega 'najtežje razumljivega dela Andrejeva'? Vidmar na to vprašanje odgovarja z metodo, ki preverja, kateri deli drame so veristični in kateri samo domišljjski. V verističnih delih »se prikaže resničnost« in zato jih lahko uporabimo za izhodišče v postopku razbiranja teksta. Vidmar ugotovi, da je takšen, 'resničen', samo 2. prizor I. dejanja, kjer vojvoda Lorenzo sam sedi v grajski knjižnici, pregleduje stare dokumente in ugotovi, da je bila njegova mati ljubica konjskega hlapca, pijanca in tatu, medtem ko se je oče bojeval na križarskem pohodu v Palestini. Ob tem spoznanju je vojvoda globoko pretresen: »Če je vse res, kar stoji v teh porumenelih listih, kdo je tedaj vladar

sveta: Bog ali Satan? In kdo sem tedaj jaz, tisti, ki se je nazival Lorenza, vojvodo di Spadaro? [...] Čigav sin sem tedaj, o moja sveta mati; sin viteza, ki je vso svojo kri oddal gospodu, ali sin umazanega konjskega hlapca?» (Andrejev *Črne m.* 39). Vse drugo dogajanje v drami je domišljjsko, analizira Vidmar, to so misli in čustva, ki divjajo v Lorenzovi duši. »Te grajske dvorane niso dvorane, marveč predstavljajo Lorenzovo notranjost, maškerade niso resnične veselice, temveč duševni dogodki, v katerih poteka veliki človeški proces notranjega preroda.« (Vidmar *Izbr. d. IV* 152). V tej Vidmarjevi interpretaciji odzvanja 'načelo projekcije', ki so ga njegovi sodobniki, npr. nemški literarni kritiki, občasno uporabljali pri interpretaciji ekspresionistične drame: dramsko dogajanje je projekcija junakove duše. Vendar pri tem niso ločevali med resničnim in domišljjskim svetom, kajti takšno hierarhično ločevanje pravzaprav ukinja ali vsaj zelo zožuje kategorijo umetniškega. Zdi se, da takšno gledanje forsira predvsem spoznavni vidik umetniškega dela in povsem zanemarija estetskega in etičnega. Vidmar je šel tukaj s svojim stališčem zdravega razuma predaleč, kljub dobrim namenom.

'Najtežje razumljivo delo Andrejeva' pa se je kljub takšnim težavam ali prav zaradi njih Vidmarju zdelo vredno, da se kritik njegovega formata z njim ukvarja. Zanimivo je, da pri ocenjevanju Podbevškove zbirke uporablja podoben izraz, 'težje razumljive pesnitve' (Vidmar *Podbevšek* 57). Andrejev in Podbevšek sta elitna in zato težje razumljiva avtorja, izbrana kot optimalna modela sodobne literature. Še l. 1928 je Vidmar v članku *Umetnost in svetovni nazor* (v ponatisih po 2. svetovni vojni je izhajal s skrajšanim naslovom, tj. brez atributa 'svetovni'), kjer je polemiziral z Antonom Vodnikom, navajal Andrejeva kot pozitiven zgled: »Pisateljstvo Leonida Andrejeva se na primer vedno bolj osvobaja tendenčnosti, četudi je hodil vzporedno s Tolstojem pot iz pozitivizma v spiritualizem.« Pozitiven zgled zato, ker Vidmar razume tendenčnost kot propagiranje svetovnega nazora in torej kot nekaj neumetniškega: »Čim bolj tendenčno je tedaj delo, tem bolj je po bistvu filozofsko, tem manj je umetniško.« (Vidmar *Izbr. d. II* 15).

Po 2. svetovni vojni pa se zgodi, da se članek o Podbevšku in študija o Andrejevu v sicer številnih ponatisih Vidmarjevega opusa preprosto ne pojavita več. Prvi izgine brez ostanka, drugo pa nadomesti zelo skrajšana in bistveno spremenjena verzija, ki se je pod skupnim naslovom *Leonid Andrejev* prvič pojavila l. 1963 kot spremna beseda k ponatisu prevoda *Povesti o sedmih obešenih*. Tu Vidmar sicer priznava Andrejevu, da je bil nadarjen pisatelj, obenem pa poudarja, da je bil »zadnji predstavnik metafizične smeri v ruski literaturi«, zato revolucije kljub simpatijam do nje ni mogel razumeti. Zdi se, da se Vidmar strinja s kritiko A. Lunačarskega, ki jo na tem mestu navaja; ta Andrejevu očita »malomeščanstvo, malomeščansko strahopetnost in kratko malo likvidatorstvo revolucije«. Sam Vidmar mu na treh mestih očita »lepoumnštvo«, kar pomeni, tako se zdi, neustrezno razredno zavest pri intelektualcu. Medtem ko je med vojnama hvalil Andrejeva, češ da se v njegovi literaturi vse manj kaže svetovni nazor, postane zdaj svetovni nazor, pravilni svetovni nazor edini kriterij:

Mislim, da je mogoče zmoto Leonida Andrejeva opredeliti kot lepoumniško in moralistično omejeno gledanje intelektualca na revolucijo. Če jo na primer Andrejev deli na vstajo množic ali celo drhali in na pravo revolucijo zavednih revolucionarjev ter priznava samo drugo, jemlje revoluciji njeno osnovo, ki je in ki ne more biti drugačna kakor množična (Vidmar *Izbr. d. III* 284).

In ker je to tako, ni Andrejev nič drugega kot »sovražnik odrešitve ruskega ljudstva in slep zarotnik proti revoluciji«, njegova literatura pa je »idealistična utvara«. Kako je moglo priti do takšnega preobrata v vrednotenju izbranega avtorja? Na to vprašanje v precejšnji meri odgovarja Vidmar sam v *Predgovoru* h knjigi ponatisov izbranih tekstov iz časa med vojnama, ki je izšla l. 1951 z naslovom *Literarne kritike*. Časi so se spremenili in z njimi tudi kritiški kriteriji, ugotavlja Vidmar, zato zdaj »z dvoreznimi občutki« prebira svoje nekdanje kritike. »Neprijetna mi je izraznost ocen na tistih mestih, kjer se mešajo vanje vsakršni modni izrazi časa med obema vojnama, tisto neprečiščeno prepletanje trezne stvarnosti z idealističnimi in celo spiritualističnimi pojmi.« Kritiški kriteriji so postali 'objektivni' in Vidmarjevo novo metafizično pozicijo zdaj navdihuje »težnja materije k vedno bolj kompliciranim in vedno višjim tvorbam« (Vidmar *Lit. kritike* 10, 12).

2

Dramo *Črne maske*, ki jo je Andrejev napisal na Capriju l. 1907 in je bila uprizorjena l. 1908 v Sankt Petersburgu, natisnjena pa naslednje leto prav tam, štejejo ocenjevalci za eno najzanimivejših in najvznemirljivejših v ruskem dramskem simbolizmu, vendar, podobno kot Josip Vidmar, za ne povsem transparentno. Gostota podobja je vzbujala polemike o njenem pomenu ali sporočilu in nekatera teh vprašanj so ostala nerešena do danes. Ne bomo jih na novo odpirali, pač pa bomo skušali interpretirati dramo na povsem drugi ravni, tj. s pomočjo Bahtinovih konceptov groteske in 'karnevalske kulture', kot jih je razvil v uvodu knjige o Rabelaisu, objavljene v Moskvi l. 1965, dvajset let po njenem nastanku. Sledili bomo dvema objektoma zanimanja: 1) maski, saj jo lahko opazujemo v vsej strukturi drame, začevši z naslovom, in 2) družabnemu dogodku, ki se imenuje 'karneval', saj je večina dramskega dogajanja izpolnjena s karnevalom, tj. s plesom v maskah.

Črne maske se dogajajo v srednjem veku, pravzaprav v mitični in iluzijski podobi srednjega veka. Dramske osebe so plemiči in dvorne dame, živijo pa v čudovitem gradu, ki ga didaskalije prikazujejo v polnem blišču esteticizma: marmorne stopnice in stebri, z zlatom prešite zavese, barvasta okna itd. Takšen stiliziran eskapizem je značilen za simbolično dramo in posebej za njenega velikega mojstra, Mauricea Maeterlincka. Vendar je Maeterlinck lociral svoje fiktivske gradove nekam v mitično Skandinavijo, Andrejev pa na sončni jug, v Italijo. Glavna akterja sta Vojvoda Lorenzo di Spadaro in njegova žena Donna Francesca, kraj dogajanja pa je grad Spadaro, ki ga ne bomo našli na nobenem zemljevidu Italije. Kot poroča A. P. Rudnev, se je Andrejev uprl zahtevam po

empirični lokalizaciji in karakterizaciji *Črnih mask* in vztrajal, da si ne bo prizadeval po veristični ali zgodovinski verjetnosti, ker ne čuti nobene potrebe po tem (Rudnev 646). Drama se začne pozno popoldne, ko mlada in lepa zakonca di Spadaro in njuno spremstvo prizadevno končujejo priprave na veliki ples v maskah. Vsi nastopajoči – razen nekaterih nujnih izjem – so prav tako mladi in lepi in elegantni kot Vojvoda Lorenzo in Donna Francesca, predvsem pa zelo srečni. Ples v maskah si je zamislil Vojvoda Lorenzo in zelo se ga veseli: »Svetel praznik pričakujem [...] In imenitno se bomo nasmejali.« (Andrejev *Črne m.* 8, 11). Nestrpno pričakuje številne goste, ki jih je povabil, in potem, kar naenkrat, se ti res pojavijo. Nosijo »debele, cele maske«, ki predstavljajo, skupaj s kostumi, običajne figure evropske karnevalske tradicije: harlekine, pierrote, Saracene, Turke, Turkinje, živali, cvetlice itd. Razpoloženje se kmalu spremeni, ker pride nova skupina maskiranih gostov, ki učinkujejo grozno in ostudno. Čvrste maske so večinoma nadomeščene z ličilom in ti gostje predstavljajo mrtvece, pokveke in pošasti, sedem grbastih stark itd. V tretjem valu gostov pa pridejo »maske, ki jih Vojvoda Lorenzo ni povabil«, kot napoveduje že seznam oseb, in te so črne maske v pravem smislu besede. »Kosmate in črne so od nog do glave, podobne so orangutanom in obenem onim pošastnim kosmatim žuželkam, ki ponoči naletavajo na ogenj. Boječe, negotovo in zbegano lazijo ob stenah in se skrivajo po kotih. Toda radovednost jih premaguje: oprezno se kradejo k predmetom in jih prav od blizu ogledujejo.« (Andrejev *Črne m.* 42). Atmosfera postaja vse bolj grozljiva in v nekem trenutku vojvoda Lorenzo ugotovi, da tudi on nosi masko, narejena je iz kamna in ne more si je sneti ali odtrgati, pa čeprav bi si pomagal z nožem.

Motiv udeležbe v karnevalu, ki se iz velikega veselja stopnjuje v veliko grozo, in motiv maske, ki postane neločljiv del osebnosti, je mogoče interpretirati s pomočjo Bahtinove ugotovitve, da »karnevala ne gledamo – karneval živimo in v njem živijo vsi, kajti po svoji ideji je splošen in ljudski. Dokler karneval traja, nihče ne bo živel drugega življenja kot karnevalskega.« (Bahtin 12). Karneval ne dopušča gledalcev, saj vse navzoče potegne vase, zabiše mejo med spektaklom in življenjem in na ta način proizvaja moč, ki je osvobodilna, vendar obenem tudi magična in demonska.

Maska je bistven pripomoček karnevala in v nekaterih obdobjih tudi gledališča. Njena demonska funkcija je očitna že v prazgodovini, v plemenskih ritualih, kjer so s pomočjo maske prikazovali ali klicali demone. Po Pavisu karnevalska uporaba maske osvobaja identiteto in ukinja razredne in spolne prepovedi, gledališka uporaba pa predvsem omogoča akterju, da opazuje druge nastopajoče, medtem ko je sam zavarovan proti njihovim pogledom (Pavis 412). V antičnem, natančneje, v poznem rimskem gledališču je bila ustna odprtina maske izdelana v posebni stožčasti obliki, kar naj bi igralcu okrepilo glas in ga napravilo bolj skrivnostnega. Takšna ustna odprtina se je imenovala *persona*, iz *per-sonare*, 'ozvočiti'. Pozneje je izraz preskočil na celotno masko in z nje na igralca in z njega na figuro, ki jo je prikazoval. Današnji izraz 'oseba' (*persona*), ki ga uporabljajo mnogi evropski jeziki in po Webstru pomeni »človeško bitje,

posebej kadar ga razlikujemo od stvari ali nižje živali«, torej izvira iz gledališke maske in to dejstvo opozarja, kako zelo blizu sta si koncept 'maska' in koncept 'individuum'. V antičnem gledališču je tragična maska izražala strah in sočutje, komična maska pa, kot se lahko prepričamo ob pogledu na figurice iz terakote v Antični zbirki (Antikensammlung) v Münchenu, poudarja groteskni vidik in z njim »materialno telesno načelo«, kot temu pravi Bahtin, tj. pretiravanje v prikazovanju človeškega telesa in njegovih funkcij žretja, pitja, iztrebljanja in spolnosti. Po Bahtinu takšno zniževanje človeške podobe, takšen prenos na raven grobe materialnosti funkcionira kot podpora karnevalskemu načelu 'smrti in obnove' oz. 'spremembe in obnove'. »Zniževanje tukaj pomeni spuščanje na zemljo, združevanje z zemljo, ki požira in rojeva obenem [...] Zniževanje koplje telesu grob zaradi novega rojstva.« (Bahtin 24, 28).

Po antičnem gledališču je bilo samo še eno gledališko obdobje, ki je masko štelo za neizogibno: komedija dell'arte. Pozneje so maske polagoma izginile z evropskih odrov in izumrle ob koncu 19. stoletja, ko je bilo uvedeno realistično gledališče. Značilnost komedije dell'arte je bila, da njeni scenariji niso vsebovali dialoga, temveč so zgolj nudili zgoščen opis dogajanja, vse ostalo so igralci improvizirali. Druga značilnost so 'stalne osebe', ki jih je približno deset po številu in ki z istim imenom nastopajo v skoraj vseh scenarijih komedije dell'arte. Vsaka teh oseb pripada eni od treh socialnih oz. antropoloških tipologij: služabnikom/slужabnicam, starcem/starkam ali ljubimcem/ljubicam. Harlekin, ki ga Andrejev posebej omenja med povabljenimi gosti vojvode Lorenza, je formalno 'drugi služabnik', dejansko pa je najbolj znan med stalnimi osebami komedije dell'arte. Neumen je, neroden in požrešen, kar naprej razmišlja, kako bi prišel do hrane. V poznejšem razvoju komedije dell'arte postane bolj kompleksen in niha med naivnostjo in lokavostjo. Njegov kostum je ves prešit s krpami različnih velikosti, ki se kasneje stilizirajo v romboiden vzorec živahnih barv. Najbolj značilna pa je njegova maska. To je t. i. 'polovična maska' (ki pokriva samo zgornji del obraza), narejena je iz temnega usnja ali povoščenega kartona in opremljena s košatimi obrvmi in brki in z velikim rdečim ali črnim mozoljem na čelu, ima potlačen nos, upadla lica in zelo majhne očesne odprtine. Zelo groteskna, farsična in pravzaprav grozljiva maska, obraz demona! In res, kot navaja Oreglia, Harlekin izvira iz spektralnih hudičev ali tudi šaljivih hudičev, ki so jih poznali v srednjem veku. Mnogi različni viri potrjujejo to teorijo, med njimi angleški menih Ordericus Vitalis (11. stol.), ki opisuje Harlekina kot voditelja tolpe peklenskih bitij. Prizor iz *Jeu de la feuillée* Adama de la Hallea, uprizorjen v Arrasu okrog l. 1275, omenja kralja hudičev, ki se imenuje Harlekin (Oreglia 56); in v Dantejevem *Infernu*, posebej v XXI. in XXII. spevu (Malebranche), imamo demona, ki se imenuje Alichino.

Harlekinova maska je v evropskem gledališču verjetno od vseh najbolj znana, prav zaradi komedije dell'arte. To je maska naivnega prekanjenca, obenem pa tudi hudičeva maska. Zdi se, da sta bila koncept maske in koncept hudiča (ali demona) zmeraj subtilno povezana v evropski kulturi in da že sam naslov drame Leonida Andrejeva, *Črne maske*, nakazuje boj

s hudičem, ki se zgodi v njenem vrhu. Prisotnost hudiča je skrbno pripravljena in subtilno nakazovana, korak za korakom, med drugim Andrejev uporablja tudi tehniko moralitete. Najprej vojvoda Lorenzo ugotovi, da ne more spoznati nobenega svojih povabljenih gostov, ki se skrivajo za maskami. Kdaj pa kdaj se mu vendarle zazdi, da je spoznal koga po glasu, in vpraša: »Kaj niste to vi, signor Basilio? [...] Ste to vi, signor Sandro?«, neka druga maskirana oseba, ne vprašana, pa mu bo odgovorila: »Signora Basilija ni tukaj. Signor Basilio je umrl.« Čeprav je gostitelj, se počuti vedno bolj kot tujec v množici maskiranih gostov, kot bi bil prestavljen iz človeškega sveta nekam drugam. Potem se člani njegovega spremstva začnejo podvajati, kar je po Bahtinu ena karnevalskih značilnosti. Ta proces se začne, ko v dvorano skupaj z drugimi gosti prihiti sedem grbastih stark, zelo starih in nagubanih, ki veselo plešejo in udarjajo v kastanjete in so vse videti kot reprodukcije ene same. Vojvoda Lorenzo si dovoli zelo neprevidno šalo in vpraša: »Kje pa je vaš ženin, Hudič?«, in takoj dobi odgovor: »Za nami gre.« (Andrejev *Črne m.* 18). Kmalu zatem pokliče svojega upravnika Petruccia in ta se v hipu pomnoži in »istočasno priteče več enakih«; in vojvoda Lorenzo spozna, da ne more zaupati nikomur od njih. In potem se njegova lepa in ljubljena soproga Donna Francesca spremeni v tri ženske, ki se med sabo ljubosumno prepirajo in vojvoda Lorenzo zdaj ve, da je karnevalskega veselja konec in da se je začela groza:

LORENZO: Kakšna prelepa šala, signori, kakšna čudovita šala! Sedaj sem izgubil ženo. Smejte se, dragi gostje: imel sem ženo, Francesca ji je bilo ime, in sem jo izgubil. Kakšna čudna šala! (Andrejev *Črne m.* 31).

Končno zadene pomnoževanje tudi vojvodo Lorenza in pojavi se njegov dvojniki. Eden obeh Lorenzov se razglasi za Satanovega vazala: »In duša se razveseli v tebi, zapovednik moj, gospod moj, vladika sveta – Satan.« (Andrejev *Črne m.* 77). Njegov dvojniki pa ostane vitez Svetega Duha, vazal gospoda Boga, vladike nebes in zemlje. Dogajanje preide v spektakularen boj med svetlobo in temo. Črne maske, podobne pošastnim kosmatim insektom, se bližajo lučem, izvorom svetlobe, ker jih ta močno privlači; v trenutku, ko se dotaknejo katere od svetilk, pa ogenj ugasne. Tema se vse bolj širi po gradu in dejanje doseže svoj vrh v duelu med vojvodom Lorenzom in njegovim dvojnikom. Eden od obeh je ubit, vendar ni povsem jasno, kdo.

Po Bahtinu je ena od pomembnih značilnosti karnevala tudi »začasna ukinitev vseh hierarhičnih odnosov, privilegijev, norm in prepovedi« (Bahtin 15). To je vidik, kjer karneval očitno kaže svoj izvor v ljudski kulturi. Norme vedenja in spodobnosti so začasno ukinjene, posebej tiste, ki zadevajo telo v njegovih nižjih področjih, med katera spada tudi spolnost. V vsakdanjem življenju je bilo področje spolnosti zelo strogo podrejeno položaju na hierarhični lestvici in srednjeveška družbena ureditev ni dovoljevala nobene *mesalianse*. Prav zato se je karnevalska kultura zagnano posmehovala prepovedi spolnega občevanja s partnerjem, ki je previsoko nad ali prenizko pod tvojim stanom. V *Črnih maskah* se skozi ves tekst ponavlja groteskni motiv takšnega seksualnega prestopka, motiv konjskega hlapca, ki si je za ljubico vzel kraljico:

Mimo počasi koraka čudna procesija: mlado, lepo in ponosno kraljico vede v objemu polpijan konjski hlapec; spredaj nese dojlja-kmetica na rokah majhnega otroka-pokveko, pol žival, pol človeka.

LORENZO (ogorčeno): Kaj pomeni to, signori? Celo pod maskami se mi zdi taka združitev ostudna in nedostojna. Kaj pa neso tukaj spredaj? – Kakšna gnusna maska! (Andrejev *Črne m.* 24).

Posmehovanje aristokratski 'čisti krvi' in 'finim maniram' je pogost motiv ljudske kulture. Vendar v *Črnih maskah* ta motiv ni prikazan kot osvobodilna moč, temveč, prav obratno, meče temne in celo grozljive sence na celotno dogajanje. Kot zvemo kasneje, si je prav Lorenzova mati privoščila prešuštvo s konjskim hlapcem in sad te nedostojne zveze, otrok pošast, ni nihče drug kot on sam, vojvoda Lorenzo. Na podoben način so tudi vsi drugi dogodki v *Črnih maskah* prikazani v grozljivi perspektivi. To je posledica posebne transformacije koncepta groteske, ki se je zgodila ob prehajanju iz renesanse v romantiko – in simbolizem, ki mu *Črne maske* pripadajo, je dedič romantike. Po Bahtinu je romantika spreminjala karnevalskega duha v subjektivistično, idealistično filozofijo, začel se je vzpon nestabilnega, ambicioznega in samouničevalnega evropskega subjekta. V tem procesu je bil karnevalski smeh utesnjen v volumen ironije in sarkazma, izgubil je torej funkcijo zmagoslavnega in osvobodilnega veselja. Njegova pozitivna preroditeljska moč je bila kar najbolj zmanjšana. In ena od posledic je bila ta, da se je spremenil odnos do groznega. Svet romantične groteske je v precejšnji meri grozljiv svet, človek se v njem počuti kot tujec. Prav v naročju domačnosti in običajnosti se pojavi nekaj strašljivega, nesmiselnega, dvoumnega in sovražnega. V renesansi je ljudska kultura poznala doživljaj groze na povsem drug način: prikazovale so jo namreč komične pošasti in ni jih bilo težko poraziti s smehom. Groza je bila vesela in komična. »Podobe romantične groteske izražajo strah pred svetom in skušajo bralca navdati s tem strahom ('plašijo ga'). Groteskne podobe ljudske kulture pa so absolutno neustrašne in vsakogar seznanjajo s svojo neustrašnostjo.« (Bahtin 47).

Koncepta maske in hudiča sta doživela podobne spremembe. V komediji dell'arte, ki je bila renesančni dramski žanr, Harlekin nosi masko hudiča, izvira iz hudiča in dejansko tudi je neke vrste hudič. Že res, ampak spektralni hudič, šaljivi hudič. V žanrih, kot je *diablerie*, tj. varianta srednjeveškega misterija, ali kot sta parodirana legenda in *fabliau*, je hudič samo vesela ambivalentna figura, ki izraža 'neuradno' stališče, artikulira materialno telesno področje. Kar zadeva masko, je ta v renesansi komaj opazno reflektirala starodavne plemenske rituale, kjer so udeleženci prikazovali ali klicali demone, ampak samo zato, da bi opozarjala na povezave med realnostjo in podobo. V romantiki in simbolizmu pa je položaj povsem drugačen, tukaj maska nekaj skriva, neko skrivnost, kaže varljivo podobo – zadaj za njo pa preži strahovita praznina. Hudič je v *Črnih maskah* konstruiran kot izrecno nevarno bitje; inteligenten je, estetičen, nihilist in ima bizarno in destruktivno fantazijo. Do skrajnosti razvije možnosti, ki mu jih nudi žanr groteske. Andrejev je zelo previden in nikdar ne pokaže hudiča kot osebo, nikdar mu ne dovoli, da bi nastopil kot *dramatis persona*; pač pa lahko opazujemo, kako se njegova navzoč-

nost odraža v vedenju protagonista in drugih akterjev. Ali, z drugo besedo: v kakšni meri je protagonist obseden od njega. V nizu dram Andrejeva, ki obravnavajo dimenzije zla, so *Črne maske* zaradi kompleksne in večdimenzionalne strukture prav gotovo izreden dosežek. Bile pa so prav zaradi te kompleksnosti težko razumljive, 'najtežje razumljive' v opusu Andrejeva. Rudnev poroča, kako so kritiki in gledališki ravnatelj prepričevali Andrejeva, naj potegne ostrejšo razmejitveno črto med realnim in nerealnim, prav tisto črto, ki se zdi važna tudi Vidmarju. Predlagali so mu psihopatološko rešitev – kar se je zgodilo, je samo in izključno posledica Lorenzove duševne bolezni. In še naprej: pošasti z imenom *črne maske* v drami izjavljajo, da ne poznajo ne Boga ne Satana; samo svetlobo imajo rade, zato so prišle iz noči, da jo požrejo – takšen koncept se je kritikom Andrejeva zdel neprepričljiv tudi po teološki strani, begal jih je in zahtevali so, naj ga Andrejev dodatno razloži, in sicer znotraj drame. Andrejev jim ni ustregel. »Veliko sem razmišljal, dvakrat sem zelo pazljivo prebral dramo in, oprostite – ničesar ne morem storiti. Ne vidim možnosti, pa tudi potrebe ne.« (Rudnev 647).

LITERATURA

- ANDREJEV, Leonid. *Plat zvona. Novele*. Prev. J. Vidmar. Ljubljana: Tiskovna zadruga, 1922.
- ANDREJEV, Leonid. *Črne maske*. Prev. J. Vidmar. Ljubljana: Zvezna tiskarna in knjigarna, 1924.
- BAHTIN, Mihail. *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednjevekov'ja i Renessansa*. Moskva: Hudožestvennaja literatura, 1990.
- GOLAR, Cvetko. »Leonid Andrejev«. *Ljubljanski zvon*. 3. 23 (1903): 191–192.
- KOS, Janko. *Moderna misel in slovenska književnost*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1983.
- KOS, Matevž. »Poskusi z Nietzschejem: Podbevšek, Vidmar, Bartol«. *Literatura*. 115/116. 13 (2001): 126–168.
- MORAVEC, Dušan. »Mejniki v razvoju Vidmarjeve dramaturgije in teatrologije«. *Sodobnost*. 6/7. 43 (1995): 811–815.
- OREGLIA, Giacomo. *The Commedia dell'Arte*. London: Methuen, 1968.
- PAVIS, Patrice. *Gledališki slovar*. Ljubljana: Knjižnica MGL, 1997.
- PREOBRAŽENSKI, Nikolaj. »'Od zarje do zarje.' Dijaške komedije Leonida Andrejeva«. *Ljubljanski zvon*. 3. 40 (1920): 138–144.
- RUDNEV, A. P. »Komentarii«. *Sobranie sočinenij*. 3. Leonid Andreev. Moskva: Hudožestvennaja literatura, 1994. 613–654.
- VIDMAR, Josip. »Bogoiskanje Leonida Andrejeva«. *Ljubljanski zvon*. 8, 9, 10, 11. 42 (1922): 480–489, 551–561, 596–607, 661–671.
- VIDMAR, Josip. »A. Podbevšek, Človek z bombami«. *Kritika*. 4. 1 (1925/26): 54–58.
- VIDMAR, Josip. *Literarne kritike*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1951.
- VIDMAR, Josip. *Izbrano delo*. II. Polemike. III. Eseji. IV. Dramaturški zapisi. Maribor: Obzorja, 1975.

■ TWO VIEWS ON "THE MOST INCOMPREHENSIBLE WORK" OF LEONID ANDREYEV

The first part of the article outlines the links between the critical criteria of Josip Vidmar (1895–1992) and his attachment to the work of Leonid Andreyev, primarily to his play, *The Black Masks*. The second part, based on Bakhtin's theses on carnival culture (*Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednjevekov'ja i Renessansa*), interprets the properties of *The Black Masks*, which were either not seen or understood by Vidmar. In the 1920's, through translations and articles, the young Josip Vidmar systematically introduced the plays and narratives of Andreyev into Slovenian culture. This was also the time of Vidmar's decision to refashion Slovenian literary criticism. To do so, he needed an optimal model from a contemporary writer with which to identify and to measure others against. He chose for this purpose a colleague of his own generation, an avant-garde poet, Anton Podbevšek (1898–1984), from contemporary Slovenian literature, and Leonid Andreyev as a representative of foreign literature. He considered Andreyev as someone who had resolutely detached himself from the Russian literary tradition, and who had based his work also on the Nietzschean concept of the "Übermensch". Vidmar understood *The Black Masks* as an allegory of the awakening of the human soul. The protagonist, Duke Lorenzo di Spadaro, seeing for the first time the true image of himself, invokes a process in which the elements of chaos and darkness enter his soul; there is a struggle between darkness and light. The protagonist loses his way, but eventually finds the path to the truth, and good triumphs over evil. Vidmar clings firmly to this traditionalist and also arbitrary interpretation, despite it being in places in obvious contradiction with the action of this pessimistic play. Vidmar solves the problem of the difficulty of comprehending the play by determining the parts of the play which are realistic and those which are only imaginary; this provides the starting-point in the process of understanding the text. Vidmar establishes that there is only one realistic scene in the play, and everything else is imaginary, representing thoughts and emotions running wild in Lorenzo's soul. Vidmar's interpretation echoes the "principle of projection", employed by his contemporaries (e.g. German literary critics) to interpret expressionist drama: the dramatic action is the projection of the protagonist's soul. However, they did not separate the real from the imaginary, because such differentiation actually eliminates or at least severely narrows the category of the artistic. It seems that Vidmar's notions overemphasize the cognitive aspect, while neglecting aesthetic and ethical.

The interpretation of *The Black Masks* on the basis of Bakhtin's theses on carnival culture seems appropriate, if only because carnival permeates the action from the first scene to the last. In his castle, Duke Lorenzo organizes a masked ball, eagerly awaited by everyone. However, the initially merry atmosphere grows progressively terrifying, and at one point Duke Lorenzo realizes he can no longer remove or tear off his mask. The motif of carnival participation, progressing from great joy to horror, and the motif of a mask becoming an inseparable part of the personality, correspond to Bakhtin's conclusion that the carnival is lived, not observed; the carnival cannot have an audience, because it absorbs everyone present, eradicating the line between spectacle and life, and in doing so producing a power, liberating, yet also

magical and demonic. It is the demonic aspect which becomes increasingly predominant in *The Black Masks*, anticipating the struggle with the Devil which occurs at the climax of the play. The presence of the Devil is carefully established and subtly alluded to, step by step – for example, by means of duplicating the main characters; at the climax of the play the protagonist himself is given a double. The concepts of the mask and the Devil in *The Black Masks* reflect the changes that came about on the journey from the Middle Ages to romanticism; and symbolism, to which *The Black Masks* belong, is an heir to romanticism. Under the influence of the self-destructive romantic subject, the positive regenerative power of the carnival spirit transforms itself into an uncanny world, where a man feels like a stranger. The Devil is no longer a medieval joker subverting the authority of power; he is constructed as an explicitly dangerous being; he is intelligent, an aesthete, a nihilist, and has a bizarre and destructive imagination. Andreyev is very careful and never allows the Devil to appear onstage; we can, however, observe how his presence is reflected in the behaviour of the protagonist and other characters. In other words: to what extent the protagonist is possessed by him. In the series of Andreyev's plays dealing with the dimensions of evil, *The Black Masks*, for their complex and multi-faceted structure, is without doubt an outstanding accomplishment. Again, because of its complexity, this play is hard to comprehend, it is "the most incomprehensible work" of Leonid Andreyev, as Vidmar admits himself.