

DRAMATURGIA URIAȘEI VICTORII A OMULUI ELIBERAT

După 23 August 1944, alături de întregul front literar, și autorii dramatice au simțit nevoia să răspundă unor sarcini artistice cu totul noi. Acestea izvorau din chiar realitatea nouă ce se cerea să fie adusă pe scenă. Un rol important l-a jucat și tradiția. De la începuturile ei (în anii din preajma și de după 1848), dramaturgia românească a fost indisolubil legată de actualitate. Vasile Alecsandri, Costache Negruzzi, Alecu Russo transformaseră teatrul într-o tribună de luptă politică și un instrument de îndreptare a moravurilor. Mai tirziu, marele lor continuator, Ion Luca Caragiale, călăuzindu-se de ideea că „nimic nu-i arde pe ticăloși mai rău decît risul“, s-a folosit de aceeași tribună pentru a denunța și a batjocori fătarnicia și minciuna instituțiilor burghezo-mosierești. În anii dintre cele două războaie mondiale, Camil Petrescu, Mihail Sebastian, Victor Ion Popa și alții au continuat să dezbată problemele cele mai acute ale vremii și societății lor. De la această tradiție n-aveau cum și n-aveau de ce să abdice dramaturgii zilelor noastre, firește îmbogățindu-și viziunea realităților cu o perspectivă revoluționară. Problemele contemporane — ale luptei pentru socialism și ale construcției socialismului — se dovedeau a fi infinit mai pasionante și mai pline de miez și de orizonturi luminoase decît tot ce puteau visa, la timpul lor, înaintașii. Dar aceste realități noi aduceau cu ele și noi probleme artistice. Conflictele epocii parcă nu încăpeau pe scene, sfărîmău limitele „clasice“ ale dramei, reclamau participarea unui număr foarte mare de personaje, a unor mase întregi, cîteodată (și în *Cumpăna*, și în *Minerii*, și în *Cetatea de foc*, și în *Vadul nou*, și în *Ziua cea mare*). Colectivul devenea un erou al acțiunii dramatice; totodată, spiritul vremii genera acțiuni de mare amploare, în care trebuiau să evolueze caractere puternice, stăpînite de pasiuni clocotitoare și angajate în conflicte aspre, ascuțite. Publicul nou al teatrului — oamenii construcției socialiste — voia să se recunoască pe scenă, să găsească în piesele noi răspunsuri la problemele care-l frămîntă în muncă și luptă. Într-un cuvînt, creația dramatică era chemată — în mod evident — să înscrie o pagină cu totul nouă în istoria sa: conținutul nou al vieții în continuă primirenire revoluționară cerea forme noi.

În legătură cu rezolvarea tuturor acestor probleme, de un neprețuit ajutor pentru scriitorii din R.P.R. a fost contactul cu dramaturgia sovietică. Nu încapă îndoială că, mai ales, creația dramatică a scriitorilor sovietici — care s-a dezvoltat și s-a maturizat tocmai în efortul de a face față unor greutăți artistice asemănătoare aceloră de care s-au ciocnit autorii romîni după 23 August 1944 — putea să constituie, și a constituit, un tezaur bogat de experiență pozitivă.

Cunoașterea acestui tezaur nu s-a putut face dintr-o dată. Nu trebuie uitat că — pînă la Eliberare — publicul, ca și creatorii noștri de teatru au fost împiedicați de regimul burghezo-fascist să se apropie de dramaturgia sovietică.

După 1944, editarea de piese sovietice și reprezentarea lor pe scenele teatrelor au luat o mare amploare, dar nu s-a putut dintr-o dată să ni se ofere toată bogăția de creații artistice, de cunoașterea căroră am fost văduviți pînă la Eliberare. Cu atît mai mult cu cît, concomitent cu valorificarea pieselor „vechi“, trebuiau aduse în fața publicului și creațiile zilei, care răspundeau la problemele cele mai acute ale actualității. Totuși, dacă astăzi, după 15 ani de eforturi, aruncăm o privire retrospectivă asupra celor înfăptuite, putem constata cu satisfacție că, în mare, drumul dramaturgiei sovietice a fost rodnic asimilat.

Fără îndoială, e greu de sintetizat o realitate artistică atît de amplă ca cei peste patruzeci de ani de dramaturgie sovietică. De la „teatrul acțiunilor de masă“, care se desfășura în piețele publice și pe poligoane de manevre, antrenînd în acțiune zeci de mii de spectatori și unități întregi ale armatei — cavalerie, tancuri, flotă și aviație —, de la simbolica abstractă din *Misteria Buff* a lui Maiakovski și pînă-n zilele noastre, dramaturgia sovietică a parcurs un drum glorios, la capătul căruia a cunoscut o nouă încununare: Premiul Lenin, cu care a fost distins dramaturgul

N. Pogodin pentru grandioasa sa trilogie (*Omul cu arma, Orologiul Kremlinului și A treia patetică*). Dar dacă am fi nevoiți totuși să găsim o scurtă și potrivită caracterizare a „întregului“, aceasta n-ar putea să sune decât așa: curajul cu care autorii sovietici au atacat în dramaturgie cele mai vaste și cele mai grele teme ale epocii noi. Pe drept cuvânt, ei au demonstrat că nu există teme și probleme care să nu poată fi oglindite în teatru.

Formula nouă cu care a debutat teatrul sovietic în primii ani de după Marea Revoluție Socialistă din Octombrie are multe trăsături comune cu întreaga dezvoltare a literaturii și artei din acel timp, dezvoltare ce oglindește în mare măsură vremea neobișnuită a zguduitorelor cutremure sociale. Scriitorii simțeau nevoia acută de a crea opere la nivelul evenimentelor: „grandioase“, după o expresie a lui Serafimovici, de „mare avânt“ (Furmanov), „monumentale“ (A. Tolstoi); „Ascultați, ascultați vuietul revoluției“, îi îndemna pe colegii săi, Alexandr Blok. A turna în imagini chipul poporului creator de istorie, iată idealul suprem la care aspira fiecare artist. Totodată, lupta aspră și necruțătoare din anii războiului civil („care pe care?“) zgâlțâia în mod inevitabil realitatea, relațiile dintre oameni, sentimentele, limba. Conflictele dramatice trebuiau să transmită măcar o părticică din marele conflict care a determinat o *cotitură radicală* în istoria umanității. De bună seamă, toate acestea nu puteau încăpea între cei patru pereți ai dramei burgheze. Scena trebuia transformată într-o arenă a luptelor revoluționare. Mutarea acțiunii în piețe nu putea însă dura. Odată cu terminarea războiului și trecerea la reconstrucția pașnică, teatrul trebuia să se întoarcă în teatru. Dar asta nu se putea face fără ca să pătrundă în vechile clădiri suflul revoluției. În primul rând, imaginea scenică a fost lărgită uneori pînă la „proporții cosmice“: în *Misteria Buff*, locul acțiunii e „globul pămîntesc“, iadul și raiul; în *Prima armată de cavalerie* a lui Vișnevski, eroii cuceresc întreaga Rusie; în *Destrămarea* a lui Lavreniev, pe scenă trebuie să încapă nemuritoarea *Aurora* (supranumită convențional „Zarea“ — „Zorile“); în *Uraganul* de Bill-Beloțerkovski, în *Liubov Iarovaia* de Treniev, în *Sfîrșitul escadre* de Korneiciuk, în *Tragedia optimistă* de Vs. Vișnevski — luptele corp la corp se desfășoară sub privirile spectatorilor. Dramaturgia eroică a anilor 1920—30 concentra în ciocniri de extremă intensitate „lupta cea mare“, care s-a dat pe întinsul Rusiei și în care — pentru prima dată în istorie — proletariatul a ieșit victorios.

Problema următoare ce se cerea rezolvată era aceea a eroului. Unii critici văd în depersonalizarea eroilor din piesele despre războiul civil o „scădere“ a dramaturgiei sovietice. Părerea e cel puțin grăbită și, în orice caz, atestă incompetență, necunoaștere a materialului. Explicația e alta: încearcă să descrii peisajul din fuga trenului, vei reuși oare să sezi sezi amănuntele? Ritmul în construirea acțiunii are legile sale, pe care nu le poți încălca. Atunci cînd evenimentele se desfășoară cu iuțeala unui „uragan“, n-ai cum să reții numele tuturor combatanților. În explicațiile de început la *Prima armată de cavalerie*, Vișnevski o recunoaște deschis; după ce enumeră cîteva personaje identificabile de la un act la altul, autorul adaugă: „celelalte se schimbă mereu — curge masa cu fețe nenumărate și în episoade trebuie arătați întotdeauna oameni diferiți“. Transformarea masei în eroul principal, ridicarea fiecărui episod pînă la nivelul unui simbol, desfășurarea aproape cinematografică a acțiunii nu erau indicii ale lipsei de maturitate — cum le place unora să insinueze —, ci o fază necesară, prin care dramaturgia sovietică nu putea să nu treacă, dar la care, evident, nu putea nici să rămînă.

Pasul următor spre desăvîrșire l-a constituit împletirea acțiunii de masă cu puternice drame personale, ciocnirile dintre grupuri de oameni s-au completat cu cele dintre caractere, tot atît de puternice, călitate în revoluție. După capodopera *Uraganul*, a urmat *Liubov Iarovaia*; după piesa *Prima armată de cavalerie* — marea realizare *Tragedia optimistă*, iar după ele dramele: *Sfîrșitul escadre*, *Omul cu arma*, *Orologiul Kremlinului*. Toate acestea formează deja fondul de aur al dramaturgiei sovietice. Scopul a fost atins: pe scenă s-a conturat — în întreaga ei imensitate — *imaginea revoluției*. Femeia-comisar din *Tragedia optimistă*, *Liubov Iarovaia*, soldatul Ivan Șadrin, Pelevanov din *Trenul blindat 14—69* sînt eroi care se pătrund în asemenea măsură de concepția și simțirea revoluționară, încît, prin tot ce fac și mai ales prin felul cum rezolvă — în focul luptei și în spiritul luptei — propriile probleme de conștiință, devin purtători ai noului ideal estetic al umanității. Sînt oamenii noi, fii ai epocii socialiste.

Unora le place să afirme că izbînzile dramaturgiei sovietice au fost dobîndite prin renunțare la experiențele din primii ani de după revoluție. Profundă eroare!

De la „teatrul acțiunilor de masă” și până la *A treia patetică*, drumul a fost drept, în suș. Izbînzile au fost obținute prin amplificarea și perfecționarea încercărilor anterioare. Nici pentru o clipă măcar, teatrul sovietic n-a renunțat la cucerirea sa cea mai de seamă: de a fi un teatru al revoluției, de a dezbate pe scenă problemele esențiale ale revoluției.

Dovadă grăitoare o constituie un fel de reluare a drumului pe traiectoria altor teme. Problemele noi, ale construcției socialiste, în perioada NEP-ului mai întii, în cea a cincinalelor mai apoi, le găsim în piese foarte diferite. E suficient să cităm doar cîteva dintre ele — *Ploșnița* și *Baia* de Maiakovski, *Împușcătura* de Bezimenski, *Cataiful* de Romașov, *Poemul toporului*, *Aristocrații* și *Prietenul meu* de Pogodin, *Frica* și *Mașina* de Afinoghenov, *Gloria* de Gusev, *Un om obișnuit* de Leonov, *Tania* de Arbuzov ș.a.m.d. — ca să ne dăm seama că avem în fața noastră o producție bogată, extrem de variată ca stil, procedee de compoziție și tipizare. Și totuși, ceva deosebit de important leagă toate aceste piese: problematica luptei forțelor noului împotriva vechiului, încrederea în triumful noului. Să urmăm — și prin exemplul acestei teme — căile de dezvoltare ale dramaturgiei sovietice.

Tradiția satirei supraîncărcate de episoade și personaje simbolice, inaugurată de Maiakovski, a fost continuată (dar nu și repetată) de piesele satirice, în versuri, ale lui Bezimenski. Totodată, este menținut aici și elementul cinematografic, atît de des utilizat în piesele despre războiul civil. Scene întregi sînt tăiate în mici „secvențe” (ca în film), iar ecranul participă și el la desfășurarea acțiunii printr-un acompaniament de litere luminescente. Masa irumpe mereu pe scene, mișcările ei sînt determinante pentru definirea poziției fiecărui personaj. „Viitorul”, în realitatea concretă a căruia Maiakovski își deplasează eroii, se conturează cu ajutorul unor altfel de mijloace, prin replicile patetice ale vizionarilor. Alături de piesa *Împușcătura*, trebuie să fie citat *Poemul toporului* de Pogodin. Tradiția maiakovskiană trăiește și prin această piesă. Eroii — mai precis, eroul (pentru că și aici eroul principal e colectivul) — se aruncă în luptă, pe viață și pe moarte, împotriva concului D.V.M. din S.U.A. Lupta corp la corp se angajează ca între Ivan și „Vudro Vilson” în poemul 150.000.000. Autorul povestește cum, în ciuda neîncrederii unora, prin demascarea și înfringerea sabotajului pus la cale de dușmani, eforturile colectivului duc la atingerea țelului propus: în fabrică se produce cel mai bun oțel inoxidabil din lume. Concernul D.V.M. este înfrînt și izgonit (ca și armatele intervenționiste) de pe teritoriul Uniunii Sovietice. Propunîndu-și să aducă în teatru „oamenii și faptele cincinalului”, Pogodin însuși n-a fost pe deplin satisfăcut de rezultat. Potrivit propriilor sale aprecieri, și *Poemul toporului* și *Tempoul* sînt încă „reportaje dramatizate”. Teatrul cerea însă drame, în deplinul înțeles al cuvîntului. În toiul acestor căutări, „piesa-reportaj” s-a înlînit cu drama „social-psihologică” a lui Afinoghenov. Aici, în centrul acțiunii erau plasate impresionante procese de conștiință. Din nou, ciocnirea dintre caractere și procesele de conștiință trebuiau încadrate în marile eforturi ale epocii. Așa s-au născut *Prietenul meu* (Pogodin), *Gloria* (Gusev), *Un om obișnuit* (Leonov), *Tania* (Arbuzov). Gai, Maiak, Maria Șamanova, Svekolkin — iată doar cîteva nume din galeria acelor care au intrat în dramaturgia sovietică și cea mondială ca demni continuatori ai combatanților din anii războiului civil. Și ei rezolvă cele mai complicate probleme ale vieții raportîndu-le la „lupta cea mare”, și pentru ei viața are sens numai în măsura în care poate fi trăită cu pasiune, consumîndu-se pentru cauza comunismului. Iată de ce greutățile, greșelile, rătăcirile vremelnice nu-i doboară, ci-i înverșunează. Iar ei sînt invincibili, pentru că se identifică cu o cauză invincibilă.

În elaborarea dramaturgiei sovietice un rol de seamă l-au jucat ultimele piese ale lui Maxim Gorki. Pieseale lui Gorki ofereau un nou și strălucit exemplu de mare înălțime artistică, la care poate și trebuie să se ridice dramaturgia de idei.

În ajunul Marelui Război pentru Apărarea Patriei Sovietice, variatele tendințe, „formule”, preocupări, înfrigeratele căutări, în amplificarea cărora s-au unit eforturile atîtor scriitori de mare talent, s-au adunat și s-au sintetizat, parcă, într-una din cele mai grandioase opere dramatice ale zilelor noastre, *Omul cu arma* a lui Nikolai Pogodin. În această epocală realizare găsim sudate — într-un tot artistic unic și indisolubil — și ritmul cinematografic al *Uraganului*, și problematica datoriei revoluționare care a consacrat *Liubov Iarovaia*, și scenele-reportaj, și cuceirile „dramei social-psihologice”. Doar după ce a escaladat un asemenea pedestal,

autorul și-a putut permite să se avinte într-un zbor și mai cutezător. Pentru prima dată în istoria teatrului a apărut pe scenă „cel mai uman dintre oameni”. Chipul lui Lenin a fost artisticeste creat în literatura dramatică.

Iată care au fost principalele direcții de dezvoltare și principalele elemente componente din care s-a format o dramaturgie cu totul nouă: dramaturgia realist-socialistă. Tabloul rămâne totuși incomplet, dacă nu i se adaugă și monumentalele piese despre Ivan cel Groaznic ale lui Alexei Tolstoi. De atunci, creația dramatică s-a îmbogățit neîncetat. În anii războiului, dramaturgia participă activ — în rînd cu toate celelalte genuri și specii literare — la marele efort patriotic. Iar cele mai de seamă realizări ale ei — *Invasia de Leonov*, *Frontul de Korneiciuk*, *Oameni ruși* de Simonov, ș.a.m.d. — intră în fondul de aur al literaturii mondiale. Anii de după război largesc și mai mult orizontul preocupărilor, îmbogățesc tematica și tipologia. Perspectiva critică față de această ultimă perioadă este însă, deocamdată, prea limitată, din care pricină orice enumerare devine — prin forța lucrurilor — întîmplătoare. Spectatorul romîni și-au putut da seamă de amploarea și multilateralitatea dezvoltării dramaturgiei sovietice contemporane, după numeroase piese, din care cităm: *Chestiunea rusă* de Simonov, *Pentru cei de pe mare* de Lavreniev, *Puterea cea mare* de Romașov, *Caracter moscovit* de Safronov, *O chestiune personală* de Stein, *Orologiul Kremlinului* de Pogodin, *Crîngul de călini* și *Aripi* de Korneiciuk, *În căutarea bucuriei* și *Zboară cocorii* de Rozov etc., etc. Tuturor acestora li se adaugă *A treia patetică*, ultima piesă a lui Pogodin. Aici, figura lui Lenin se profilează în apoteoză, pe fundalul unor evenimente în aparență mult mai prozaice decît cele din celelalte două părți ale trilogiei. Dacă *Omul cu arma* este piesa Revoluției din Octombrie, iar *Orologiul Kremlinului* — a anului 1918, *A treia patetică* ne transportă în anii NEP-ului. Greutățile specifice ale „perioadei de răsuflare” sînt reflectate prin frămîntările sufletești și dramele personale ale unor eroi dîrji. Nu sînt, totuși, personaje „neobișnuite”, dimpotrivă, sînt dintre acele cărora le sînt proprii „slăbiciunile omenestii”. În afară de Lenin și sora sa, Maria Ulianova, în piesă nu evoluează nici o personalitate istorică. Lenin ajută oamenilor pe care i-a cunoscut întîmplător în episoadele luptei (episoade ce se succedau cu iuteală caleidoscopică) să se găsească pe ei înșiși, să înlăture îndoilele și slăbiciunile vremelnice, să rezolve problemele vieții cotidiene în consens cu patosul revoluționar al epocii.

Piesa se termină cu vestea morții lui Lenin... din care se naște și crește imaginea gigantică a nemuririi. Folosind — pentru a cîta oară? — tehnica cinematografului, Pogodin îl păstrează viu pe Lenin în amintirea oamenilor simpli care l-au cunoscut; piesa se încheie cu prologul — cu acea scenă de pe scările de la Smolnîi, la care se face aluzie mereu, dar pe care o vedem abia în final. Celor doi bolșevici care s-au întors cam dezorientați de la un miting, pentru că nu au putut convinge cîteva sute de muncitori să renunțe la poziția împăciuitoare, Lenin le explică pe îndelete că, în loc de a se plînge, ar trebui să se întoarcă și să-și aducă la îndeplinire însărcinarea primită: „Duceți-vă și nu dați înapoi pînă nu va fi nimicită hidra împăciuitoismului”. Apoi, „Lenin rămîne cîteva clipe cuprins de gînduri. Alături trec într-un torent muncitorii și soldații. Deasupra, strălucesc luminile de la Smolnîi...” „Toate acestea n-o să moară — exclamă conducătorul — sînt nemuritoare”.

Așezînd în centrul dezbaterilor sale problema „sarcinilor literaturii în construcția comunismului”, cel de-al III-lea Congres al Scriitorilor Sovietici a acordat în mod firesc o atenție subliniată căilor de reliefare — cu ajutorul imaginilor artistice — a eroismului oamenilor sovietici. O epocă mărească cere literaturii fapte mari și caractere puternice. Cerința aceasta a fost adresată și autorilor dramatici. Cu atît mai mult cu cît — tocmai în zgrăvirea oamenilor noi ai epocii socialiste și a faptelor lor eroice — dramaturgia sovietică a acumulat cele mai bogate realizări. Se pare că aceste cerințe sintetizează cel mai bine și principala învățătură pe care au extras-o din experiența dramaturgilor sovietici, scriitorii noștri și ai celorlalte țări socialiste, precum și toți scriitorii progresiști ai lumii. Dramaturgia sovietică a înnoit acest cel mai greu domeniu al creației literare, subordonînd mijloacele specifice de expresie sarcinii primordiale de a glorifica pe scenă uriașa victorie a Omului eliberat prin socialism și lupta lui pentru valorificarea deplină a facultăților sale esențiale.