

Sorina BĂLĂNESCU

## Dramaturgia lui Aleksandr Soljenițin — un eșec stimabil?

Adevărate trofee pentru istoria literaturii arestate, cele patru piese ale lui Soljenițin duc în spate povara interdicțiilor cenzurii, a răstălmăcirilor și ponegriilor servind cauza statului totalitarist, în război cu individualitatea nesupusă. Peripețiile prin care le-a fost dat să treacă pot constitui subiectul unei savuros-instructive piese de teatru. Judecata critică însă nu are decât de pierdut, întrucât opera dramatică supusă prigoanei dirijate de sus, nu mai puțin hușlei celor obedienți față de putere, nu se lasă citită nestingherit. Este imposibil pentru omul de teatru să comenteze „la rece” manifestarea de artă, fără să-i găsească automat circumstanțe. Când la prestigiul necondiționat al operei în proză se adaugă reputația greu de concurat a militantului Soljenițin, lucrurile se complică și mai mult. Cum să îndrăznești a formula rezerve față de calitatea estetică a piesei de teatru, când dramaturgul a avut de înfruntat, din pricina acelei piese, nu doar furcile caudine ale vigilenței cenzuri, ci a riscat să-și vadă confiscată întreaga operă și să-și recapete statutul de prizonier politic? Este cazul concret al

primei sale producții pentru teatru, piesa *Ospățul învingătorilor*, captură nesperată pentru KGB-iștii care au descins în locuința unui suspect, amestecat în dosarul dizidenților Sineavski și Daaniel – în septembrie 1965. Manuscrisul piesei, figurând pe lista lucrărilor confiscate cu prilejul percheziției, nu i-a mai fost înapoiat. După cum mărturisește prima soție a scriitorului, Soljenițin s-a văzut în situația de a nu-și putea proteja scrieri, pentru el, mult mai importante decât *Ospățul învingătorilor*, precum *Primul cerc*, oricând se puteau aștepta la o descindere și nu era exclusă nici ipoteza unei noi arestări. Piesa cu pricina nici nu merita atâta interes, gândea autorul, era o lucrare destul de slabă: fusese concepută în lagărul de muncă de la Ekibastuz, în 1951, *concepută*, iar nu *scrisă*, în niște împrejurări nemaîntâlnite până atunci. Dramaturgul compunea scene întregi în minte și, pentru a nu le uita, textul lua forma unei piese în versuri, cadența replicilor versificate având o funcție pur mnemotehnică. Rar se întâmpla ca artistul să aibă la îndemână vreun petic de hârtie pe care să aștearnă cu

litere minuscule crâmpoșe de text. După ce noile replici în proză se memorau prin repetare, deținutul se grăbea să ardă ce scrisese. Lună de lună, pentru ca să nu se lase pradă depresiei și neputinței, Soljenițin învăța mii de versuri, exercițiul repetării ocupându-i o treime din timpul detenției. Își confecționase, cum mărturisește în memorialistica sa, niște mățanii din miez de pâine, folosindu-le în exercițiile de memorare. Când, în 1965, i-a fost confiscat unicul exemplar al piesei concepute la Ekibastuz, autorul și-a reconstituit ușor din memorie textul integral. Ar mai fi de spus că autoritățile, dornice să-l discrediteze politic, puseseră în circulație un tiraj de circuit interior, pentru aleși...

Cea de-a doua piesă, tragedia *Prizonierii*, a fost creată „oral”, spune dramaturgul, tot la Ekibastuz, în 1952 și, după moartea lui Stalin, în 1953, la Kok-Terek, unde Soljenițin fusese deportat. Asta și explică situația bizară a piesei – jumătate în versuri, jumătate în proză. Dincolo de ineditul situației, înțeleasă de Soljenițin ca formă de rezistență prin creație la oprimare, paradoxală este atitudinea autorului



față de primele sale piese; neajunsurile ar ține tocmai de versurile la care s-a văzut nevoit să recurgă, el, autorul, nu ar fi stăpânit cum se cuvine tehnicile de versificație – nu uită să precizeze în *Stejarul și vițelul*, mult amara confesiune literară. Și nici tehnica teatrală nu avea cum și de unde să o deprindă, aflăm mai departe, deoarece, în prima tinerețe, până la plecarea pe front, singurele spectacole de teatru văzute fuseseră reprezentațiile

de provincie, conservatoare și vetuste. O oarecare îndemânare într-ale scrisului de teatru ar fi vădit prima lui piesă, *Decembrie*, scrisă încă din studenție, ne spune prima lui soție, Natalia Reșetovskaia dar manuscrisul a fost lăsat în afara volumului publicat târziu, în 1981, semn că dramaturgul nu o consideră decât un text pregătit.

Revenind la primele două piese, publicate în ediția controlată de autor, simptomatice sunt precau-

țiile acestuia, menite, credem, să-l abată pe virtualul critic de la o lectură prea exigentă. Stângăcia versurilor și-ar avea rațiunea ei, la fel – stângăcia procedeelelor dramatice. Iată deci un alt factor perturbator al citirii olimpiene, gata să distrugă orice veleitarism: excesul de sinceritate al autorului, pus să-și judece propriile lucrări, nu poate decât să deruteze. Dar să le luăm cu metodă. Zice dramaturgul că versul ei e stingheritor de neîndemânatic.

Așa să stea lucrurile? De la o primă luare de cunoștință, după ce se încheie și ampla remarcă introductivă la primul act, replicile încep să curgă firesc, seducător de firesc în gura personajelor de comedie. Atât de natural respiră comico-eroii, încât microdialogurile creează situațiuni, iar toată această vorbire sugestiv-colorată, teatrală, cu savoarea cuvântului, argotic nu o dată, își are modelul, dacă de un model inconștient preluat poate fi vorba, în celebra comedie a lui Griboedov *Prea multă minte strică*. Dramaturgul știe să țeasă din crâmpie de conversație tabloul mozaicat al co-prezenței mai multor conștiințe în spațiul scenic, personajele distingându-se prin felul cum mânuiesc limbajul. Ciudat e totuși că, în condiții de semilibertate, când poate renunța la artificii mnemotehnic al versurilor-replici, Soljenițin nu mai obține același efect de real, personajele să vorbească dintr-o dată, pe nepregătite pentru ele; mai ales vocile „pozitivilor“ capătă rezonanță de pâlnie făcută pentru urechile prea lungi, pentru ca în cea de-a treia piesă, intitulată inițial *Republica muncii* (rebotezată, pentru a trece mai ușor de cenzură *Inocentul și târfa*), cei doi îndrăgostiți – deținuții Nerjin și Liubas – să-și declare iubirea pe un ton de un patetism greu de acceptat. Piesa a fost scrisă un an mai târziu tot la Kok-Terek, în deportare, unde supravegherea era incomparabil mai blândă.

Zece ani mai târziu, nici sfaturile profesioniștilor în materie – regizori de marcă, oferite generos dramaturgului, nu au putut salva piesa de această pletoră verbală, chiar în a doua variantă, cea agreată de cunoscutul teatru moscovit „Sovremennik“ pentru includerea în repertoriu. Când, în condiții de libertate formală, aflându-se la Reazan, alături de familia sa, în 1960, Soljenițin scrie o nouă piesă – ultima din seria celor prinse în volumul său de teatru – *Lumina din noi* (*O lumânare în bătaia vântului*), cititorii au surpriza să descopere niște savanți care emit idei cât se poate (despre biocibernetică, despre misiunea științei, despre degradarea profilului moral al savantului, despre dreptul de a interveni sau nu în modificarea psihicului uman), dar fără vlagă, fără emoție. Impresia ce o lasă o asemenea dezbatere este aceea a unor automate ce schimbă vorbe fără viață. Și iarăși rigorismul moral al autorului o ia înaintea comentariilor altora: cu o sinceritate dezarmantă, fără nici o ezitare din parte-i, Soljenițin preîntâmpină obiecțiile critice, anunțând că *Lumina din noi* este piesa cea mai nereușită din tot ce a reușit pentru teatru, măcar că autorul a investit în scrierea ei mai multă trudă decât pentru toate celelalte trei piese luate împreună. Nici patosul și nici sinceritatea ideilor, incomode pentru cenzură, nici dorința de a le comunica unui public cât mai

cuprinzător, nici adevărul de viață nu au putut salva piesa de la eșec. Motivația insuccesului rezidă în desnaționalizarea intrigii și a personajelor – susține autorul. Pentru a rosti adevărul despre angajarea savantului, indiferent dacă acesta aparține estului ori vestului, dramaturgul alege un no-man's-land, artificial și aseptice, populat de câteva personaje cu nume nefirești, de nici o extracție etnică. Abstracțizarea excesivă ar fi dus la pierderea expresivității de limbaj, ciudatele nume de persoane atrăgând într-un chip nedorit ciudat de artificiale dialoguri și solilocvii. De ordinul ciudățeniilor de destin al operei în lume ține, în schimb, succesul piesei în discuție printre creatorii de spectacole. Nici una dintre producțiile pentru teatru ale lui Soljenițin nu a avut șansa de a fi adusă pe scenă, cu excepția *Luminii din noi*, piesă jucată și în fosta U.R.S.S. și în Europa. *Lumina din noi* a beneficiat și de o montare pentru televiziunea franceză – înainte de 1989.<sup>1</sup> Surprinzătoarea carieră scenică a piesei

<sup>1</sup> Singura sursă de informații de care avem cunoștință, privind receptarea dramaturgiei lui Soljenițin, este studiul lui P. Palamarciuk, *Aleksandr Soljenițin: putevoditel* (în „Moskva“, 1989, Nr.9, p.180–203 și Nr.10, p. 184–203). Semnalarea sursei o datorăm lui Mircea Croitoru (vezi studiul acestuia – *Aleksandr Soljenițin (tvorceskie orientiri)*, în „Studii de limbă, literatură și metodică“, VIII, Cluj-Napoca, 1993, p.56–143).

din 1960, singura scrisă la lumina zilei, fără spaima confiscării textului, i-a descurajat pe comentatorii teatrali într-atât, încât – e o simplă supoziție – dramaturgia soljenițineană va rămâne o preocupare stimabilă, dar fără rezultate demne de luat în seamă, o curiozitate ce face și mai pregnantă forța prozatorului și a publicistului. Și dacă opiniile auctoriale au pecetluit tăcerea ori rezervele timid exprimate ale criticilor, primele trei piese își așteaptă răbdătoare rândul la opinie. La o lectură calmă ele atestă o înzestrare dramaturgică reală. Prin ce anume – vom vedea mai departe.

Remarcabil prin originalitate este, mai întâi, proiectul construcției. Nu o piesă, ci *trei* la număr vor lăsa mărturie posterității amintirea complicatului an 1945, surprins în trei *noduri* temporale – câte o zi semnificativă pentru istorie: 25 ianuarie – în Prusia Orientală, când trupele sovietice se apropie triumfătoare de Berlin, iar ofițerimea, cuprinsă de euforia victoriei, se dedă plăcerilor mai mult sau mai puțin vinovate ale sărbătoririi. Tonalitatea de vodevil aduce la rampă (în imaginația dramaturgului) o trupă de cheflii, unii dintre ștabii armatei – cu onorabilele consoarte alături. Ospățul se consumă pe o masă de ocazie, o superbă oglindă venețiană, despuiată de rama ei barocă prin eforturile conjugate ale mai multor topoare și ciocane. Masa

improvizată găzduiește conserve și băuturi de-ale aliaților, patefonul dă glas unor foxtroturi de ultimă modă, toată lumea râde, cântă și dansează și, printre picături, doamna generală dă ordin să se încarce în convoiul de mașini ce pleacă spre patrie obiecte de inventar ale învinșilor. Fiica generăleseii are asigurată o zestre din captură de război. Dintre obiectele confiscate, cele de mai mică importanță vor fi vândute vecinilor, cunoscuților, ori vor fi valorificate la bazar. Este dreptul învingătorilor să se bucure de așa numita captură de război. În valizele pregătite pentru voiajul spre casă încăp nu numai ceasuri nemțești (informația ca atare ne-o furnizează nu vreun „răuvoitor” precum Constantin Tănase al nostru, ci căpitanul de artilerie Aleksandr Soljenițin, martor credibil al unor asemenea profitabile întâmplări). Și pentru ca piesa să aibă o intrigă (opozanții eroilor comici nu pot lipsi), dramaturgul aduce în societatea celor care se bucură de plăcerile ultimelor zile de război un veritabil personaj negativ: pe rumenul și imberbul ofițer în serviciul de informații *Moarte spionilor (Smerș)*. Pus pe treabă, intrusul este când măgulit, când protejat de cei care au destule motive să se teamă. Căpitanul-topograf Gleb Nerjin apare la timp, pentru a o proteja pe logodnica bunului său prieten, aflat acum de cealaltă parte a baricadei, în Armata de Eliberare

a Rusiei, sub comanda generalului Vlasov. Ingenua, mai degrabă dramatică decât comică, Galina va scăpa de amenințările agentului veșnic la pândă și va ajunge, cu sprijinul lui Nerjin, cavalerul fără prihană, în armata lui Vlasov. Nimeni nu are realmente de suferit, până și maleficul agent, aflat în exercițiul misiunii sale, este neutralizat, toate se încheie cu bine, pentru că așa cer legile comediei. Multele detalii de subiect le-am oferit ca să convingem că Soljenițin avea destule motive să fie înspăimântat la gândul că poliția secretă și mai marii zilei descifrează fără dificultate referentul textului.

Repetatele scrisori adresate lui Brejnev, apoi Consiliului Uniunii Scriitorilor Sovietici, încercau să abată atenția de la referentul, atât de fidel trecut în realitatea ficțiunii, autorul insistând pe nonvaloarea piesei: „Nu eu am scris-o, ci deținutul ce purta patru cifre de identificare în lagărul de muncă forțată”, discreditarea ideologică și artistică a lui Soljenițin ar fi fost un act premeditat de către rivalii și contestatarii săi. Materia referențială a piesei *Prizonierii*, tragedie având ca loc al acțiunii un punct operativ al temutei poliții politice *Smerș*, în intervalul cuprins între două nopți ale lui iulie 1945, după Victorie, prin urmare, materia referențială a piesei este și mai delicată decât cea oferită de prima piesă. Patruzeci de prizonieri de

război își așteaptă rândul la interogatoriu în închisoarea de tranzit care adună, prin cinica decizie a lui Stalin, nemți, italieni, polonezi care au luptat împotriva Armatei Roșii, dezertori ruși, ofițeri din fosta armată țaristă, devotați monarhiei și Rusiei, combatanți din armata lui Vlasov, marxiști care consideră că puterea sovietică are dreptul să greșească din când în când, devorându-și copii cei mai devotați, apoi oportuniști de duzină, antistaliniști revoltați de ororile stalinismului și de prigoana pornită împotriva propriului popor. Nu lipsesc scenele de interogatoriu, cu tot inventarul de procedee ale torturii psihice și fizice.

Două scene – din prea multele întâlnite în piesă – rețin atenția: scena când disputele dintre marxistul Mark Rubin și opozanții săi ideologici degenerază într-o încăierare veritabilă, apoi scena antologică, unde colonelul de contrainformații care, aflat în pragul morții, îl solicită pe ofițerul credincios țarului să-i mărturisească, în ajun de execuție, secretul seninătății cu care își așteaptă moartea. Dialogul nu înclină nici o clipă balanța în favoarea celui mai bun dintre ei, argumentele se succed de o parte și de alta cu grijă pentru adevărul dialogal al fiecăruia, depășind contingentul.

Cea de-a treia piesă care încheie trilogia *Republica muncii*, reconstruiește durată lungă a istoriei din perspectiva câtorva

zile petrecute de nefericiții soartei într-un lagăr de muncă, în octombrie 1945. Situația ficțională din piesa de teatru, atât de asemănătoare realității nefictive din *Arhipelagul GULAG* (ce se scrie în paralel cu piesa de teatru), pune în mișcare o lume de dezmoșteniți, unde răul ia înfățișări dintre cele mai neașteptate. Așa, de pildă, deținuții, fie ei și politici, nu sunt cu toții niște îngeri. Destui dintre ei sunt gata să facă orice compromis pentru a scăpa cu zile. Victimele sunt, în primul rând, femeile, ținta abuzurilor de tot felul (în prima piesă, la inventarul abuzurilor săvârșite de ocupanții sovietici nu erau trecute cu vederea nici violurile), dar primejdia cea mai mare o reprezintă pentru deținuți expedierea într-un loc și mai sălbatic, în tundră ori printre ghețurile veșnice. Drama așa se și încheie: după un spectacol de amatori, toți actorii-deținuți, îndelung aplaudați de paznicii lagărului, vor lua drumul fără întoarcere, probabil, al lagărului nordic.

Sugestia de concentrare temporală, cronotopică, așa cum apare ea în trilogia dramatică, o va exersa autorul în romanul-frescă *Roata roșie*. Situații, personaje circulă, ca și motivele de subiect, de la o scriere la alta, atestând unitatea de stil a întregului creației lui Soljenițîn. Bătrânul Vorotânțev din *Prizonierii* îl anticipează pe Vorotânțev din *Roata roșie*, Nerjin reapare în *Republica muncii*, în timp ce

dramaturgul lucrează de zor la romanul său, *Primul cerc*. Motivul istoriei care, o dată pornită, nu mai poate da înapoi, anticipează fatalitatea istorică subsumată simbolului *roata roșie*.

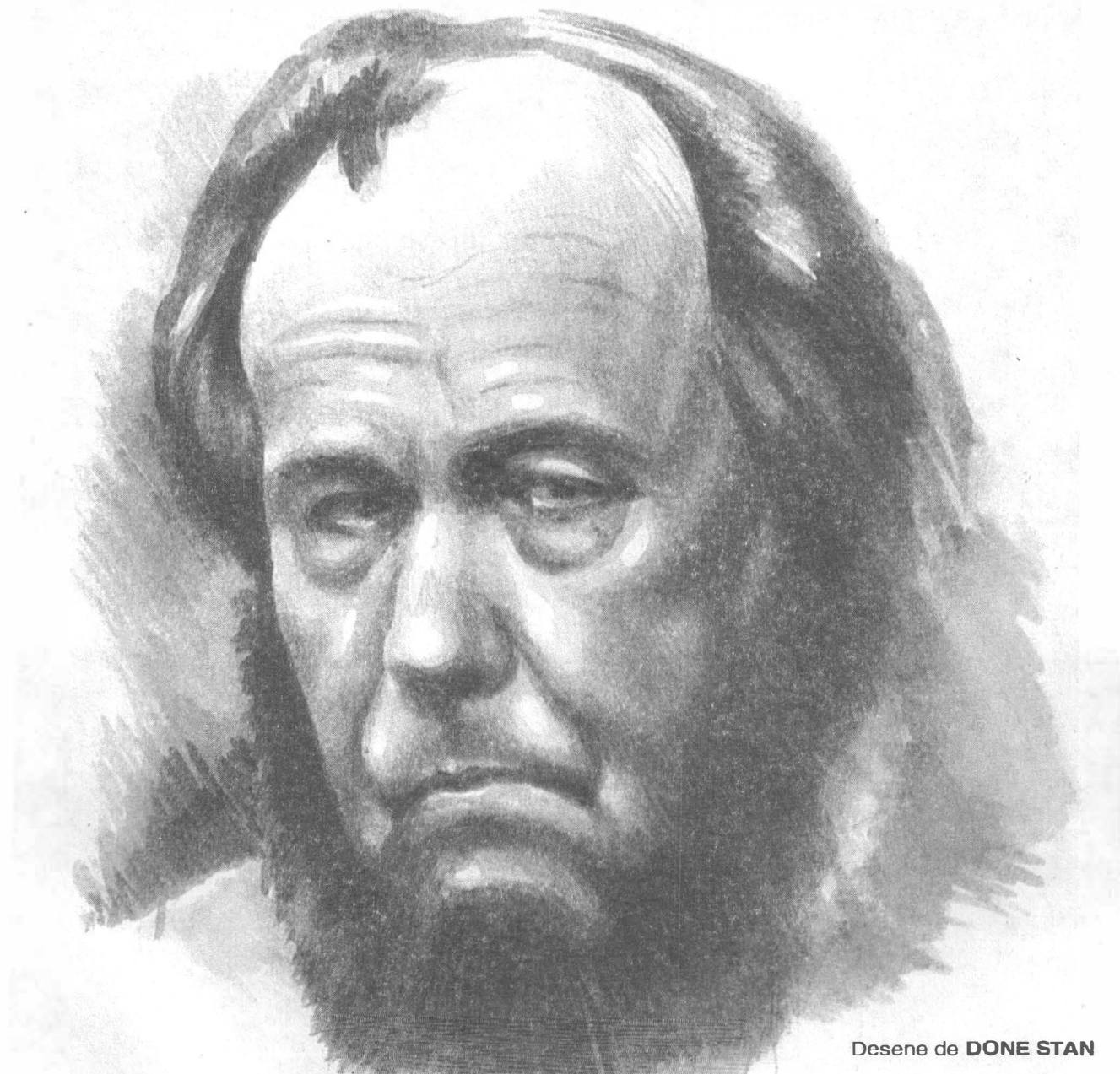
Piese din trilogie rezistă unei lecturi oricât de exigente și prin uimitoarea teatralitate a indicațiilor scenice. Un simț teatral fără cusur îi dictează autorului efecte de lumină inedite. Până și oglinda servind drept masă de ospăț învingătorilor aruncă spre reflectoarele din fosă și de pe lateralele scenei scilipiri de o teatralitate bine studiată. Cât despre piesa ce urma a fi reprezentată de Teatrul „Sovremennik” dramaturgul construiește un plan al montării de mare efect: tot parterul, fosa, lojile laterale vor fi ocupate de sârmă ghimpată, de gheretele de pază ale gardienilor. Spectatorii vor fi alungați cu baioneta spre foaier... Ce fel de lagăr să fie acesta? – se va fi întrebat un spectator naiv nimerit la teatru în timpul repetițiilor care nu au ajuns spectacol. Să fie un lagăr nemțesc? Întrebare fără răspuns. Prizonierii, fie ei deocamdată învingătorii Germaniei între două pahare de vorbă nu fac economie la cuvintele de ocară, nu numai la adresa lui Hitler, căruia nu i se iartă mai ales admirația pentru Stalin, mustăciosul de la Kremlin, omologul său întru făptuirea răului. Nici Roosevelt și nici Churchill nu scapă fără pitorești apelative, pentru ticăloșia



de a-i fi dat lui Stalin, fără nici o împotrivire, cu lașă voință de complicitate, milioane de prizonieri care ceruseră protecția aliaților, dureroasă raritate, asupra căreia Soljenițin va reveni în *Arhipelagul GULAG*. Adevărul de viață, mai viu și mai acut decât orgoliile de mare națiune estompează impresia stânjenitoare de in-

suficientă stăpânire a tehnicii dramatice. Pieseile nu pot fi reprezentate scenic pentru că suferă de o lungime excesivă, iar lista de personaje înregistrează patruzeci și chiar cincizeci de protagoniști, nemaivorbind de figurație. Nu toate personajele au un rol actanțial bine definit, cum ar spune semioticienii teatrului.

Destule apariții sunt doar umbre pe pânza vremii evocate. Și totuși, și totuși trilogia respiră o prospețime și o îndrăzneală a realismului crud și neiertător pe care nimeni până la Soljenițin n-a adus-o pe scenă. Patosul adevărului rostit cu glas tare, fără milă ori ocolișuri face cât o întreagă dramaturgie.



Desene de **DONE STAN**