

# GORKI,

## DRAMATURGIA REVOLUȚIEI ȘI POEZIA ÎN TEATRU

Este, peșemne, în firea marilor artiști și a marilor curente inovatoare să trezească spaima celor obtuzi prin violența cu care înlătură reprezentările depășite, cu o totală nepăsare pentru ceea ce însemnase pînă atunci „bună cuviință” și simț al măsurii. În mica florăreasă a lui Shaw, care avea nerușinarea de a respinge mina Pygmalion-ului ei, aristocrația puritană engleză a văzut chipul diavolului, nu mai puțin decît îl vedeau puritanii evului mediu în nudurile provocatoare ale Renașterii. Ar fi să înțelegem lucrurile simplist dacă am crede că asemenea îndrăzneli, în momentul apariției lor, jigneau numai simțul moral al oamenilor cu vederi retrograde. Ele contraziceau, în același timp, concepția stabilită despre frumos. Rezistența în fața noului în artă n-a fost niciodată de natură strict ideologică, ea s-a datorat și unei foarte sincere sclerozări a gustului estetic. Fiecare descoperire artistică fundamentală a determinat nu numai o pătrundere într-un nou teritoriu al realității, dar și o mutație a inșeși noțiunii de frumos. De aceea, protestele bătaioase care se rezumă la încălcarea ostentativă a prescripțiilor de pudoare consacrate n-au, îndeobște, consecințe prea adinci. Textele menite doar să-l epateze pe burghez prin cuvinte de rușine rămîn în fond niște copilării, chiar de ar fi geniale. Estetica burgheză începe a fi cu adevărat lovită atunci cînd, într-un sector al realității pe care ea l-a denigrat sau care îi este inaccesibil, sint dezvăluite zone de autentică poezie și frumusețe.

Teatrul burghez a început să scapete din clipa în care el a deschis o prăpastie între poezie și realitate. În teatrul european din a doua jumătate a secolului trecut și de la începutul secolului nostru devenise un loc comun că existența e trivială. Unii autori o descriau naturalist, bîcînic, soiios, în vreme ce alții, nu mai puțin convinși că viața e o murdărie, se căzneau să stropească această murdărie cu un parfum pe care îl credeau plăcut și mingiilor. Pitorescul mahalalelor, prostituția, bețivii zdrențăroși și orfanii flămînzi — într-un cuvînt, promiscuitatea mizeriei — căpătaseră o largă circulație pe scenă și în literatură, cu mult înainte ca Gorki să scrie Azilul de noapte. Nu i se poate contesta melodramei „sociale” meritul de a fi adus pentru întîia oară în luminile rampei asemenea aspecte deplorabile ale vieții. Dar dacă noul pe care-l aducea melodrama pe la jumătatea secolului XIX a scătuît atît de repede, e pentru că ea nu vedea la omul sărac decît pantalonii rupți în spate și încerca să-i peticească cu iluzii. Realitatea nu putea fi decît dezgustătoare. „Frumos” era ca, în chipul cel mai neverosimil, orfanii bătuți și goniți de peste tot să fie adoptați de un binefăcător bogat, „frumos” era ca biata femeie necăjită să-și dea sfîrșitul înălțîndu-și sufletul prin credința în răsplata de apoi. Acum apărea însă o dramaturgie revoluționară a proletariatului, o dramaturgie care afirma cu tărie că triviale sînt toate aceste minciuni dulcege, pe cînd realitatea este profund poetică, și trebuie prezentată într-o formă poetică.



Egor Buluciov pe scena  
Teatrului Național  
„I. L. Caragiale” ;  
George Calboreanu  
(Egor) și Dina Cocca  
(Glafira)

A treia, patetica, pe scena Teatrului Național „I. L. Caragiale“



Maxim Gorki prezința necesitatea lichidării unei anume concepții sim-  
pliste și anacronice despre realism atunci cînd îi scria lui Cehov, chiar în pragul  
noului secol, la începutul lui ianuarie 1900: „Știi ce faci dumneata? Dobori  
realismul. Și îl vei doborî în curînd — mortal, pentru multă vreme. S-a terminat  
cu această faună — incontestabil! (...) Da, asta este — dumneata dai gata  
realismul. Aceasta mă bucură extraordinar de mult. I-o fi deajuns! Ducă-se  
dracului!

Într-adevăr, a sosit timpul cînd eroismul devine o necesitate: toți vor ceva  
care să stimuleze, ceva viu, știi, ceva care să nu semene cu viața, ci să fie mai  
mare, mai bun, mai frumos decît ea. Trebuie, neapărat, ca literatura de azi să  
înceapă a înfrumuseța puțin viața și cum va începe, însăși viața se va înfrumu-  
seța, adică oamenii vor începe să trăiască mai intens, mai din plin. Acum, însă,  
uite-te ce ochi urîți au ei: plicticoși, tulburi, înghețați“.

La numai cîteva luni după ce a scris aceste cuvinte, Gorki a început să  
se gîndească la Azilul de noapte — o piesă nemiloasă, care e departe de a înfru-  
museța viața. Aici nu este însă nici o contradicție. Formarea realismului poetic  
spre care tindea Gorki mergea mină în mină cu combaterea naturalismului, ea  
și a falsei poetizări a realității. În prezentarea dură, cinstită, bărbătească a adevă-  
rului, dramaturgul găsea mai multe temeuri pentru glorificarea demnității umane  
decît în bălăceala unor vorbe mieroase, fără conținut. Originalitatea deosebită a  
Azilului de noapte constă în faptul că, opunîndu-se pitorescului de suprafață al  
dramoletelor siropoase despre „demimonde“ și „orfeline“, Gorki descrie lumea  
dezmoșteniților soartei, cu un realism necruțător, arată cît se poate de limpede  
că de aici, de la „fund“, nu există salvare în limitele societății întemeiate pe  
exploatarea omului de către om. Tăișul piesei este îndreptat, în primul rînd,  
împotriva „consolatorilor de profesie“, a celor care-și făceau o meserie din a  
„mîngîia“ durerile și suferințele cu predici deșarte și speranțe amăgitoare; iar  
dacă Luca este un tip absolut specific pravoslavniciei Rusii, el își avea destui  
termeni de comparație în întreaga Europă. Ca și contemporanul său Bernard  
Shaw, Gorki respingea cu dezgust compătimirea lacrimogenă, care constituia mie-  
zul întregii literaturi și dramaturgii mic-burgheze închinată celor oropsiți. „Trebuie  
să ai respect față de om! — spune Satin în faimosul său monolog. Nu trebuie să-l  
compătimesti... să-l înjosești cu mila ta... trebuie să-l respecti!“ Aceste cuvinte  
— cam impropriu puse în gura lui Satin, după cum mărturisea însuși autorul —  
sînt rostite, de fapt, de pe pozițiile clasei revoluționare, care respinge cu demnitate  
filantropia celor avuți și se bizuie întru totul pe propriile sale puteri, pentru a-și  
cuceri libertatea și fericirea.

În potopul de vorbe grandilocvente ale micilor burghezi, în melancolia lor  
leşinată, în vîlcările intelectualilor slabi de înger, Gorki nu vedea pic de frumu-  
sețe. El a atacat cu vehemență confortul laș, teama de viață a acelor pe care  
i-a numit „vilegiaturiști în propria lor țară“, încercarea lor de a-și întoarce privirile  
de la realitatea care li se părea — și era într-adevăr — monstruoasă și de a se  
ascunde într-un colțisor liniștit. În piesa Vilegiaturiștii, Riumin protestează împo-  
triva celor ce voiau să spună adevărul „brutal, rece“, să smulgă „de pe trunchiul  
vieții haina frumoasă a poeziei, care-i acoperă formele grosolane, adesea hidoase“;  
el apără „dreptul omului de a dori să fie înșelat“. Dar autorul piesei vedea în  
aceasta falimentul și înjosirea omului. Dreptul de a spune adevărul, puterea de  
a-l privi în față, iată ce cerea Gorki. Iar în această realitate „hidoasă“ a descoperi  
posibilitatea omului de a se ridica la propria sa valoare, de a da un sens existenței,  
făcînd-o să devină — cum spunea Maria Lvovna în aceeași piesă — „indispensa-  
bilă societății“. Dramaturgul știa prea bine cît de aspră poate apărea o asemenea  
concepție unor ființe obișnuite doar să se tînguie. „Cînd aud cum definește unii  
oameni sensul vieții — spune Riumin — mi se pare că cineva brutal și puternic  
mă prinde într-o strînsoare erîcenă și mă strivește...“ Pentru nervii firavi ai acestor  
„vilegiaturiști“, ceea ce aveau să evoce piese ca Uraganul sau Tragedia optimistă,  
grelele dureri ale facerii, pline de jertfe sîngeroase, prin care își croia drum o  
lume nouă, ar fi fost de nesuportat.

Teatrul revoluției s-a născut ca un teatru care venea să spulbere imaginile  
idilice, adormitoare și, în esența lor, descurajante, să spună un adevăr deseori crud,  
dar din care se desprinde o sublimă credință în om.

Piese inspirate din revoluție ale lui Vișnevski, Pogodin, Treniov, Bill-Biloțer-  
kovski, Lavreniev etc. înfățișează rareori noile realități ca pe un bun ciștigat; ele  
surprind cel mai adesea episoade ale unei lupte care nu s-a încheiat și care e



Copiii soarelui, în spectacolul Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra”: Gina Petrini (Elena), Victor Rebengiu (Vaghin), Liviu Ciulei (Protasov)



Azilul de noapte, în montarea Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra”

departe de a fi ajuns la victoria finală, la momentul în care eroii se vor bucura de roadele luptei lor. Sentimentul poetic pe care îl transmit aceste piese este însă acela al descătușării energiei umane, sentimentul că omul poate orice, că depinde, în sfârșit, de el însuși. Se infirmă astfel ideea că omul e rău prin esența lui, se dovedește măreția naturii umane. Vassa Jeleznova era convinsă că „oamenii sînt mai răi ca fiarele” și deci — oricît de mare ar fi ceea ce ea considera fanatismul unor comuniști ca Rașel — rapacitatea și exploatarea reciprocă vor exista cit lumea.

Buliciov a cunoscut, o viață întreagă, un singur adevăr: „treaba mea e să cîștig parale, iar a mușicilor — să facă bucate și să cumpere mărfuri”. Dar în fața judecății fără apel a morții care se apropie, legile conform cărora a trăit se arată fără valoare. „Pămîntean pînă în măduva oaselor”, Egor respinge umilînța și smerenia ipocrită pe care i le predică popa Pavlin, se simte „picat între oameni străini”, printre care și-a irosit anii. Luciditatea și instinctul provenit dintr-o puternică vitalitate îi spun lui Egor Buliciov că pierde fără a lăsa nimic în urmă. Cu el moare, simbolic, o lume, căreia trîmbițașul Gavriilo, în faimoasa scenă din finalul actului II, îi sună sfîrșitul. E, în același timp, sfîrșitul iluziilor și autoiluziilor, al consolărilor și autoconsolărilor. Începe epoca unui adevăr mai înalt, epoca omului pentru care viața are un rost.