

■ LEONIDA  
TEODORESCU

## Repere în evoluția dramaturgiei sovietice

La granița dintre cele două secole, dramaturgia rusă a trecut printr-o serie de experiențe interesante. Cîteva dintre ele sînt chiar excepționale. Printre acestea, teatrul lui Cehov și al lui Leonid Andreev, de pildă — o încercare globală de a crea un fel de simbolism concret în dramaturgie, de a realiza, în dramaturgie, unul dintre dezideratele fundamentale ale simbolismului clasic: independența relativă a celor două planuri (material și inefabil) și utilizarea primului drept instrument de cunoaștere a celui de-al doilea.

Nici Cehov, nici Andreev n-au făcut, propriu-zis, școală. Ei au dominat, însă, gîndirea teatrală rusească, la începutul veacului nostru, Andreev, poate, chiar într-o măsură mai mare decît Cehov. Dar noile curente literare, apărute în Rusia (mai ales futurismul și akmeismul) nu solicitau prea mult atenția dramaturgilor; expresia lor de predilecție ținea, mai ales, de poezie. Această situație nu era din cale afară de inedită, pentru că nici un curent literar din Rusia nu s-a exprimat cu predilecție prin dramaturgie, care a fost, mai tot timpul, în afara marilor băătăi literare. Într-un fel, se poate chiar afirma că, în Rusia, n-a existat niciodată o dramaturgie — cel puțin, ca o mișcare organizată, cu manifeste, declarații, grupări, școli, amiciții și adversități literare, cum s-a înțimplat în proză și în poezie.

Se scria, în schimb, mult teatru. Și, pe acest fundal al fecundității, exploda, din cînd în cînd, cîte un mare dramaturg, cum au fost cazurile lui Gogol, Cehov sau Andreev. Dramaturgia își ducea o existență oarecum paralelă, în raport cu celelalte genuri literare.

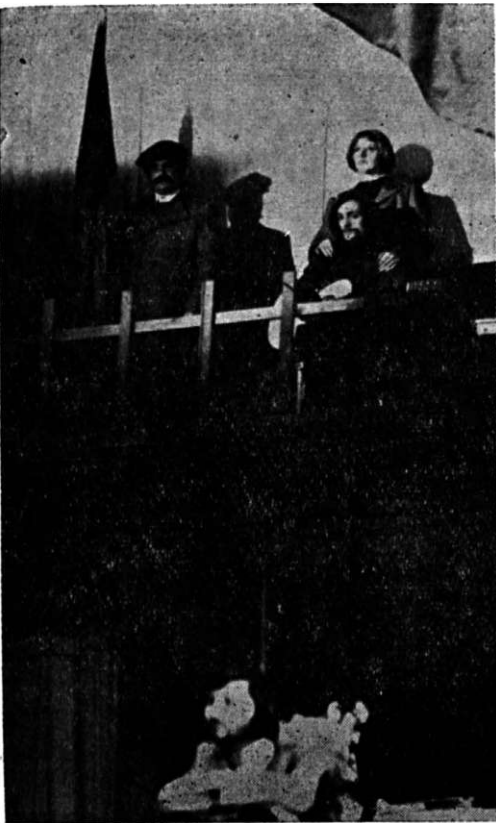
După Revoluția din Octombrie, dramaturgia a intrat într-o altă zonă a interesului public. Poate, pentru că, încă din 1918, teatrul a devenit una dintre formele cele mai răspîndite ale agitației, iar spectacolul de teatru era privit, în exclusivitate, oa luare de

atitudine revoluționară (chiar cînd se juca *Intrigă și iubire*). Era vorba, deci, mai curînd despre un teatru-manifest, decît despre un teatru-dezbateri. Atitudine fiind, teatrul era, mai curînd, declamație, decît discuție.

De aici, dar nu numai de-aici, s-a născut un anume tip de piesă, multă vreme dominant în dramaturgia sovietică. Este vorba despre ceea ce s-ar putea numi o piesă a delimitărilor. Unul dintre exemplele cele mai elocvente, din acest punct de vedere, este reprezentat de piesa foarte cunoscută a lui Treniov, *Liubov Iarovaia*. Aici, conflictul, chiar și în cazul cuplului conjugal, este tot un conflict între tabere. Din punctul de vedere al autorului, frămîntările intime ale personajelor țin de trecutul piesei; prezentul ei este, în fond, un lung șir de atitudini. În acest tip de construcție dramatică resimțim, ca un ecou al proletcultului, setea de forme noi și negarea generală a experienței estetice anterioare. „Cazul” *Liubov Iarovaia* devine, astfel, foarte semnificativ. Eroina este construită pe datele exterioare ale consacratului conflict dintre sentiment și datorie, și numai pe cele exterioare, pentru că *Liubov Iarovaia* nu trece prin acest conflict, pentru că atitudinea ei este definitivă și imuabilă, de la începutul piesei și pînă la sfîrșitul ei, iar faptele dinăuntru piesei nu fac decît să demonstreze, mereu, inexistența unei contradicții dintre vocația socială a eroinei și universul ei intim, care, astfel, aproape că se anulează, sau se suprapune vocației sociale, ceea ce este cam același lucru.

Acest tip de dramaturgie a dominat, cum spuneam, multă vreme; cu atît mai mult, cu cît evenimentele celui de-al doilea război mondial stimulau o continuare a teatrului delimitărilor, chiar a canoanelor acestui teatru, cu (evident) altă bază evenimentială.

În acest tablou, oarecum nediferențiat, au apărut, totuși, destul de brusc, și alte dimensiuni; cele desenate de dramaturgia lui Bulgakov și de aceea a lui Leonov. Scrisul



„Spre stele“ de Leonid Andreev —  
Teatrul de Stat din Oradea. Regia,  
Alexandru Colpacci

lui Bulgakov n-a avut un efect deosebit asupra teatrului vremii, pentru că piesele lui au fost reprezentate, cu regularitate, abia mult după moartea acestuia. Leonov, însă, s-a bucurat de o largă și diversă audiență. Prin ce se detașează dramaturgia lui Bulgakov și a lui Leonov de ceea ce am numit dramaturgia delimitativă?

Dramaturgia lui Bulgakov este stăpinită de ideea de destin; destin privit nu ca fatum rece și implacabil, ci ca vîltoare. Personajele duc o anume existență — bună, rea, n-are importanță — pînă intervine ceva din afară. Mai bine zis, pînă în clipa cînd un gest, o acțiune, un fapt normal (unul, dintr-o lungă serie de fapte normale comise pînă atunci) se intersectează pe neașteptate cu o forță exterioară; această intersectare va dezlănțui vîltoarea în care se va vedea zvîrlit personajul și din care acesta va ieși, nu va putea să iasă, decît ruinat. Omul, în concepția lui Bulgakov (concepție vizibilă, în egală măsură, în dramaturgia ca și în proza lui), reprezintă un moment de echilibru — indiferent de valoarea echilibrului, care poate fi al demnității, dar și al lașității, al onoarei, dar și al delațiunii. Echilibrul bulgakovian

nu reprezintă o continuare a armoniei eline. La grecii antici, armonia implica o judecată de valoare, și încă o judecată de valoare de un anumit tip; armonia era, prin definiție, ceva pozitiv. La Bulgakov, echilibrul este o necesitate existențială; omul nu poate trăi decît în și prin echilibru. În momentul în care echilibrul este distrus, omul nu poate decît să se prăbușească, iar prăbușirea va fi cu atît mai dură și mai completă cu cît imperiul dezechilibrului (care este vîltoarea) va dura mai mult. Este semnificativă, din acest punct de vedere, relația dintre Molière și Ludovic, din *Cabala bigoșilor*. Ludovic este un admirator al lui Molière; îl stimează, îl simpatizează chiar, nutrește pentru el o ade-vărată slăbiciune, e drept, slăbiciune de autocrat, dar asta nu modifică datele inițiale ale raporturilor omenesti dintre cei doi. Și, totuși, sub ochii lui Ludovic, Molière se va prăbuși; mai mult, prăbușirea lui va fi patronată de Ludovic, pentru că Ludovic reprezintă acea forță exterioară cu care Molière se va intersecta, la un moment dat, și care va provoca vîltoarea.

Din acest punct de vedere, Bulgakov n-are predecesori. El este un dramaturg singuratic, de o singurătate totală. Deoarece, ca și Cehov, Bulgakov a creat un tip de literatură dramatică, pe care tot el a epuizat-o.



Cazul Leonov este complet diferit. Dramaturgia matură a lui Leonov, într-o mai mare măsură, poate, decît proza lui, își află sursa în Dostoievski. De fapt, în atitudinea lui Dostoievski față de individ. Pentru Dostoievski, individul este, în primul rînd, responsabil. De aici, marele dispreț pe care-l nutrea Dostoievski pentru teoria mediului. În ultimă instanță, la Dostoievski, nu evenimentul îl provoacă pe individ, ci individul provoacă evenimentul. De aceea, poate, responsabilitatea se constituie printr-un proces dureros și tragic. Leonov preia această idee a responsabilității individului, ca și procesul de constituire. Acesta are un sens exact și, de aceea, poate fi și nominalizat; este vorba de procesul de autodefinire a eroului. Acest proces este etalat, aproape ca un manifest, în trei lucrări leonoviene: *Vîfornîța*, *Invazia* și *Caleașca de aur*. Aparent, sînt și ele niște piese delimitative. Numai că, aici, delimitările nu sînt implicate în mecanismul dramatic; mai curînd sînt un soi de decor, dacă nu chiar o recuzită. Procesul esențial nu este cel al încadrării manifeste într-un grup de personaje, ci acela al autodeținerii, al autodepistării și, de aici, al autocunoașterii. Devine limpede că aceasta este modalitatea prin care Leonov se apropie de dezbaterea condiției umane. Dincolo de diverse grupări și regroupări de personaje, există, întotdeauna, un moment cînd omul rămîne față în față cu sine însuși, cînd nici un fel de argumente exterioare lui nu pot justifica, nu pot acoperi, nu pot scuza nimic. În ultimă instanță,



Gr. Vasiliu-Birlic (Fachirul) și Elvira Godeanu (Maria Sergeevna) în „Caleașca de aur” de Leonid Leonov. Teatrul Național din București, 1958

personajele leonoviene se împart în două mari categorii — apți și inapți de autodefinire. Procesul dramatic se dezlănțuie, de obicei, din contradicția dintre capacitatea intimă a personajului de a se autodefini și starea lui exterioară.



Spre deosebire de cea a lui Bulgakov, dramaturgia leonoviană a făcut prozeliti. Aproape nu există un dramaturg sovietic mai important, care să n-aibă cel puțin o piesă în care autodefinirea este elementul dramatic determinant. Chiar dramaturgi a căror sferă de interes ar părea cu totul străină preocupării leonoviene (cum ar fi Rozov) s-au simțit atrași de ea (*De ziua nunții*) și au descoperit în ea valențe cu totul și cu totul surprinzătoare.

Există, în mod cert, de vreo zece-cinci-sprezece ani încoace, un moment leonovian în dramaturgia sovietică. E greu de spus ce durată și ce amploare va avea fenomenul. În orice caz, un răspuns de mare originalitate și de remarcabilă forță dramatică l-a dat Vampilov, mort, din nefericire, atât de tânăr.

La Vampilov, autodefinirea este oarecum înconștientă și iresponsabilă. Aparent (poate, nu numai aparent), normalul devine anormal, iar anormalul se normalizează. Valorile elementare sînt răsturnate și ne trezim, brusc, cu o lume întoarsă pe dos. De aici, un fel de comic absurd, gata să eșueze oricînd, dacă nu în tragedie, cel puțin în dramă.

La baza acestei răsturnări stă o întîmplare, ca, de pildă, în *Douăzeci de minute cu ingerul*. Cei respinși, cu o clipă mai înainte, devin, deodată, purtătorii de cuvînt ai celor care i-au respins și chiar exponenții moralității lor dubioase. Dar — ceea ce este foarte interesant și, în același timp, neașteptat, la Vampilov — această răsturnare nu se produce în urma unei întîlniri cu „diavolul”, ci în urma unei întîlniri cu „ingerul”. Nu apare, așadar, un element — un sac de bani, de exemplu, lăsat la dispoziția unui grup de indivizi — un element care, prin natura sa, să contribuie la dezlănțuirea unor instincte și porniri obscure. Dimpotrivă, apare o pată de lumină. Și, tocmai acesta este momentul care provoacă nedumerire; uneori, o nedumerire care frizează nebunia. Dramaturgia lui Vampilov apare, din acest punct de vedere, ca un soi de răspuns sceptic la procesul de autodefinire. Dacă, la Leonov, autodefinirea se conjugă cu ideea de responsabilitate a individului, la Vampilov, ea duce la dezlănțuirea iresponsabilității morale. De aici, *aspectul comic* și *substanța de dramă* a pieselor lui Vampilov.

Teatrul lui Vampilov devine, astfel, un fel de răsturnare a principiilor leonoviene, lucru depistabil nu numai în planul structurilor, dar și în cel stilistic. Este un mod de a privi același obiect din două unghiuri opuse.

M-am oprit doar la cîteva dintre aspectele dramaturgiei sovietice. Nu pentru că le consider, neapărat, determinante pentru peisajul dramaturgiei sovietice de astăzi. Ci pentru că le consider importante în evoluția ei. ■