

LEONIDA
TEODORESCU

Dramaturgia lui Mihail Bulgakov

(I)

Se întâmplă un lucru ciudat, greu de explicat, cu unele opere dramatice (dar și cu opere aparținând altor genuri) : modalitățile tehnice, uneori chiar artificiile tehnice, sînt asimilate serios și temeinic drept substanța însăși a lucrării. Unul dintre cele mai senzaționale exemple este povestea tristă a celor doi tineri din Verona, a căror dragoste nefericită a pus capăt urii dintre familiile Montague și Capulet, Vorbele de mai sus rezumă, în fond, obișnuitul înveliș de melodramă al tragediilor shakespeareene. Shakespeare prezintă **Romeo și Julieta**, ca și celelalte tragedii ale sale, într-un ambalaj precumpănitor melodramatic, dar și cu momente de suspens detectivist, de senzațional (scene cu dueluri, crime etc.). Înainte de a fi un mare dramaturg, Shakespeare a fost un extraordinar om de teatru, și, în această din urmă calitate, știa foarte bine că oamenii pășesc în lăcașul Thaliei, nu pentru a asista la dezbaterile unor probleme abisale, ci din considerente mult mai pedestre, cum ar fi nevoia de amuzament, consumat în pilule comice sau melodramatice. Din această pricină, dezbaterile din marile sale piese au întotdeauna un înveliș, presărat cu fel de fel de „cîrlige”, cu care satisface gustul, mediu și submediu, pentru senzații tari și ris cinstit, ceea ce le-a asigurat și le asigură imensul succes de public. Este un lucru care reiese limpede, chiar la o lectură superficială a pieselor lui Shakespeare; în orice caz, nimeni nu reduce **Hamlet** la descoperirea criminalului. Și, totuși, există un caz cînd învelișul se substituie cu feroare și ardoare realității estetice a piesei. Cazul se numește **Romeo și Julieta**. Povestea tristă a celor doi îndrăgostiți din Verona, inclusiv ura stupidă și absurdă a celor două familii, nu reprezintă, în ultima instanță, decît un „cîrlig” sau, dacă vreți, o rețea de „cîrlige”.

În deplină conformitate cu o anume răsturnare shakespeareeană a logicii, sau, poate, mai exact, în conformitate cu o anume logică a răsturnărilor shakespeareene, nu ura dintre cele două familii este cauza esențială a tragediei. Chiar la începutul piesei, Julietei i se prefigurează un viitor plăcut, emoționant și chiar fericit. Fericit, ar putea fi cuvîntul-cheie. Tînărul, nobilul, frumosul și curajosul Paris îi cere mîna, și Julieta este mîndră și emoționată de această cerere. Totul este cît se poate de agreabil, pigmentat de glumele renascentiste ale Doicil. Intervine însă balul și, odată cu balul, năvălește, ca în Teba lui Oedip, ciuma, sub înfățișarea concretă a iubirii. Singurul viitor fericit și luminos este spulberat de explozia unei iubiri absolute, de explozia IUBIRII, o explozie sumbră, prevestitoare de nenorociri, o explozie care va coaliza tot ce poate fi nefast : ura familiilor, un adevărat lanț de întîmplări, care mai de care mai nefericită, incredibila acumulare a morților, care înconjoară cuplul, încă fericit, Romeo-Julietă.

Dintre toate tragediile shakespeareene, **Romeo și Julieta** este cea mai apropiată de tragedia antică, mai ales prin uluitoarea disproporție dintre vina tragică și sancțiunea tragică : singura vină tragică a cuplului este IUBIREA. E adevărat, însă, că este o iubire mult peste omenscul obișnuit și chiar neobișnuit, lucru neînțeles de destul de mulți comentatori ai lui Shakespeare, printre care și Jan Kott, care, în celebra și superficială sa carte „Shakespeare, contemporanul nostru”, scrie chiar așa : „Scena balconului din **Romeo și Julieta**, scrisă toată într-o tonalitate unică, este doar triful dragostei unor pășărele”.

E adevărat, însă, că sentimentul absolut al iubirii, iubirea, aproape inumană, din-

tre cei doi, nu poate, esteticeste vorbind, să eșueze în perspectivele unei căsnicii de lungă durată; pe de altă parte, în termenii gândirii anticilor, grandoarea inumană a acestei iubiri poate fi considerată — din cauza nesăbuiței și inconștienței de propria ei măreție — ca un afront adus zeilor.

Oricum am privi lucrurile, sursa primă și fundamentală a nefericirii, a nenorocirii, a tragediei celor doi îndrăgostiți este iubirea. Astfel, iubirea apare, la Shakespeare, ca o provocatoare a nenorocirilor, ca un fel de demență criminală. Dealtfel, cu puțină atenție, acest lucru se poate observa și în **Hamlet**, și în **Othello**, și chiar în **Macbeth**. Este un mod de a răsturna sensul valorilor pe care-l întâlnim în mai toate marile piese shakespeareene.

Și, totuși, mai întotdeauna, **Romeo și Julieta** este redusă la ambalajul ei melodramatic. Este un lucru greu de înțeles, dar asemenea lucruri greu de înțeles se întâlnesc destul de frecvent, din păcate, în critica și în istoria literară. Unul dintre cazurile frapante, din acest punct de vedere, este literatura lui Mihail Bulgakov.

Bulgakov a debutat, ca dramaturg, cu **Zilele Turbinilor**, dramatizare a propriului său roman, **Garda albă**. Dar este un debut ciudat, din mai multe puncte de vedere.

În primul rând, debutul nu este chiar debut. În 1920, deci cu șase ani înaintea premierei de la M.H.A.T., Bulgakov a scris patru piese: **Autoapărarea**, **Frații Turbin**, **Fiii muzinului** și **Comunarzii**. Primele trei piese s-au jucat la un teatru din Vladikavkaz, pe unde se afla Bulgakov în vremea aceea. Dintre aceste patru piese, nu s-a păstrat decât una singură, **Fiii muzinului**, celelalte fiind distruse, se pare, în 1923 — ceea ce ne amintește tulburător de arderea manuscrisului din **Maestrul și Margareta**.

În al doilea rând, dramatizarea pare a nu fi chiar o dramatizare. Dacă am avea în vedere doar titlurile — pentru că piesa **Frații Turbin** nu mai există —, atunci ne-am putea hazarda în presupunerea că ideea inițială (mai exact, poate, concepția inițială) a celebrului său roman **Garda albă** n-a fost epică, ci dramatică. Bulgakov n-a debutat ca dramatizatorul propriei sale opere, de vreme ce există o sinusoidă atât de insolită: de la piesă la roman, și de la roman la o altă, probabil, piesă.

Această împrejurare marchează, parcă, o ciudată geneză a literaturii bulgakoviene: chiar în mișcarea ei inițială, literatura bulgakoviană apare ca dihotomică — și epică și dramatică, în același timp și pe același subiect. Există în literatură destule cazuri când prozatorii-dramaturgi

au adaptat pentru scenă propria lor epică. Dar cazuri când scriitorul, pornind de la o dramă, ajunge la un roman (celebru), iar de la roman, la o altă piesă (celebră și ea), sînt rarissime, și țin de o anume, singulară, psihologie a creației.

În consecința celor spuse mai sus, însă, își ridică, din ce în ce mai obraznic, capul, o întrebare: mai poate fi considerată dramaturgia bulgakoviană drept un factor secund, în raport cu proza? Este prea devreme să schițăm un răspuns, dar un anume lucru se poate spune de pe acum, și anume că piesa lui Bulgakov **Cabala blgoșilor** este, probabil, una dintre marile piese ale secolului. Și se mai poate spune ceva, și anume că, de la nașterea sa ca scriitor, Bulgakov s-a manifestat bivalent, fapt de o semnificație aparte dacă avem în vedere că, în momentul premierei piesei **Zilele Turbinilor**, autorul trecuse de 35 de ani.

În fine, ca tabloul ciudățeniilor să fie complet, trebuie să spunem că premiera **Zilele Turbinilor** trebuia să fie precedată de o altă premieră (la „Vahtangov”), cu piesa **Casa Zoloi**; dar această din urmă piesă a fost scoasă din repetiții, după cum au fost scoase, în diverse împrejurări, și piesele **Insula purpurie**, **Ivan Vasilievici**, iar după numai și numai șapte spectacole, și **Cabala blgoșilor**.

În acest context, succesul, ca număr de reprezentații, al **Zilelor Turbinilor** pare a fi aproape inexplicabil: 987 de spectacole din 1926 pînă în 1941, cam în jurul a 50 pe stagiune, nu chiar un record în materie, dar, în orice caz, este vorba de o piesă care s-a jucat, și nu de o piesă despre care s-ar fi presupus că se joacă.

Zilele Turbinilor a fost singura piesă care a dat un sens existenței de dramaturg a lui Bulgakov — pentru că un dramaturg nejuțat nu este un dramaturg. Riscînd o banalitate, trebuie totuși să spun că un scriitor devine scriitor cînd se constituie în fapt public; altfel, pur și simplu, el nu există, și nimeni nu simte absența acestei existențe. Acesta este poate lucrul cel mai trist: scriitor fiind, să nu existe în conștiința nimănui.

De această dramă, cumplită și fără de ieșire, l-a salvat pe Bulgakov succesul de reprezentații, și oarecum și de presă, al **Zilelor Turbinilor**. Ar fi fost într-adevăr prea trist și prea nedrept ca întreaga sa glorie scriitoricească să fie doar postumă.

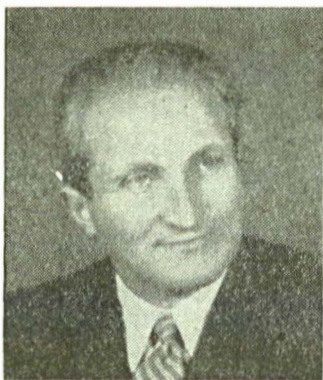
Ciudat, în ordinea logicii destinului, este și faptul că, dintre toate romanele lui Bulgakov, singurul care a apărut în timpul vieții scriitorului este chiar **Garda albă**, tipărit parțial în revista „Rossia”, în 1925. Romanul i-a permis intrarea în teatru, ca dramaturg, ceea ce l-a creat statutul de scriitor, fără de care Bulgakov n-ar fi putut, probabil, surviețui (după cum o demonstrează scurta bio-

grafie a lui Maxudov din **Romanul teatral**). Așadar, succesul **Zilelor Turbinilor** a salvat nu numai un om — a salvat un scriitor.

Dubla carieră scriitoricească a lui Bulgakov pare a fi un fel de predestinare. În orice caz, prima impresie este că, în opera sa, nici unul dintre genuri n-a decurs din celălalt — nici proza, din dramaturgie, nici dramaturgia, din proză.

Și, acum, cred că a venit momentul comparației cu Cehov. La început, comparația este o analogie: amândoi au renunțat la profesiunea de medic, pentru a se dedica literaturii; cu diferența că Cehov s-a lansat ca scriitor fiind încă student, pe cînd Bulgakov a renunțat la medicină la trei ani după terminarea facultății, la începutul absolut al activității sale scriitoricești.

Analogia însă se epuizează rapid, în datele ei esențiale: dramaturgia cehoviană, oricît ar fi de revoluționară, de strălucită și de profundă, se situează în urma prozei, chiar ca un fel de consecință a ei, deși reforma propusă de dramaturgia cehoviană a lăsat urme mai așdinci decît proza (poate și pentru că dramaturgia este mult mai cunoscută decît proza cehoviană, și chiar mai bine înțeleasă). Situația lui Bulgakov este oarecum inversă: el este cunoscut mai ales ca romancier — ca romancier și nu ca prozator, în ciuda unor nuvele ca **Inimă de cîine** sau **Ouăle fatale**. Trebuie s-o recunoaștem, marea glorie postumă a lui Bulgakov se datorează în primul rînd romanelor sale, și cu precădere romanului **Maestrul și Margareta**. Care este, prin urmare, statutul real al dramaturgiei lui Bulgakov ?



In memoriam

Iso Schapira

„Alef e un vultur / ce-n înălțimi plutește“ a fost — pînă mai zilele trecute, cînd excelentul om de teatru Iso Schapira s-a sfîrșit din viață —, nu doar un vers cc, se vede, îl mergea la inimă, el și un fel de motto, o linie de conduită a existenței sale.

Născut la Succava, la 25 februarie 1903,

Iso Schapira, după ce își la bacalaureatul, pleacă la Berlin, pentru a studia, paralel, medicina și teatrul. Află de înființarea teatrului lui Erwin Piscator; angajat, își începe aici activitatea. Instaurarea regimului hitlerist curmă existența acestei trupe, ce căpătase renume; Iso Schapira se refugiază în Franța; la Paris, alături de alți actori de prestigiu, înființează o formație de teatru evreiesc, în care vizlunea sa reglzorală începe să fie remarcată.

Dar, în vara anului 1936, conștiința revoluționară a omului de teatru Iso Schapira îl determină să-și continue activitatea pe un alt fel de scenă — frontul războiului civil din Spania. Rănit, apoi deținut, în lagăre din Franța și din Algeria, Iso Schapira ajunge, în anii războiului, în U.R.S.S., unde participă la înființarea unui grup de partizani care dorește să lupte, acasă, în România, împotriva invadatoarei armate hitleriste. În primăvara anului 1944, grupul de partizani „Carpați“, escaladînd munții, străbătînd fronturi, își face bivouac în apropierea Văii Prahovei, unde sabotează traficul feroviar în direcția frontului, aruncînd în aer trenuri și convoaie de benzină, menite să aprovizioneze blindatele și avioanele germane. Grupul acționează pînă la 23 August 1944.

După Eliberare, Iso Schapira își reia activitatea teatrală. Semnează, pentru scena nou înființatului Teatru Evreiesc de Stat din București, regula unor spectacole care s-au impus. În anul 1944, i se încredințează conducerea Teatrului Evreiesc de Stat din Iași. Ținuta imprimată spectacolelor acestui teatru, repertoriul variat, valorificarea potențialului actorilor, purtau amprenta talentului și pasiunii omului de teatru care a fost, prin har, dar și printr-o bogată cultură — Iso Schapira.

Exist, orientat de o elevată gîndire, prozator, scriitor în limba idiş, cu un poetic stil personal, Iso Schapira lasă în urma sa și pagini de literatură: un roman în curs de apariție, intitulat Beniumin al IV-lea, și altul, apărut în 1979, intitulat Alef e un vultur.

Iosif H. ANDRONIC