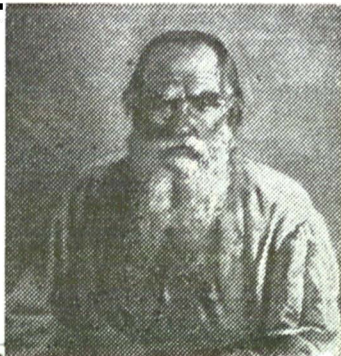


O „victimă“ teatrală uitată: Tolstoi



Cronologie dramaturgică. Preocupările lui Tolstoi în legătură cu teatrul sînt detectabile în creația sa de prin 1863, cînd, în decembrie, începe comedia **O familie contaminată**. O va termina în februarie anul următor, cînd îl găsim, la Moscova, foarte interesat de punerea ei în scenă. **Jurnalul** său¹ dă o imagine convingătoare asupra realizărilor tolstoiene în materie de teatru, dar și asupra modalității sale proprii de meditație asupra specificului genului dramatic.

Frecventînd constant spectacolele teatrale, Tolstoi nu îndeplinea nici o obligație mondenă, așa cum era ea statuată de modelul societății ruse, de influență occidentală, din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Spectacolele și lecturile pieselor unor autori (Shakespeare, Molière, Ibsen, Alfieri, Cehov, Ostrovski etc.) prilejuiesc dese comentarii în **Jurnal**, chiar dacă neînțelegerea unor valori mai vechi (Shakespeare) sau mai noi (Ibsen) poate dezorienta.

Înainte de comedia **O familie contaminată**, Tolstoi a mai lucrat la cîteva proiecte pe care nu le-a dus pînă la capăt: **O familie de nobili**, **Comedia din viața lui Ofenka**. În 1866 redactează o primă variantă a comediei **Nihilistul**, care a fost terminată în vara aceluiași an și a fost reprezentată la moșia sa de la Iasnâia Poliana. Din 1866 pînă în 1886, Tolstoi nu mai realizează nimic notabil în materie de teatru, perioada fiind în întregime a romanului: acum sînt elaborate și terminate **Război și pace** și **Anna Karenina**. În lunile octombrie și noiembrie ale anului 1886 este realizată prima dramă valoroasă, **Puterea întinericului**, a cărei reprezentare este interzisă de țar în 1887. Drama va avea însă un destin scenic european, fiind reprezentată în premieră

absolută la recent înființatul „Teatrul libru“ al lui Antoine, la 29 ianuarie 1888. O altă comedie a sa, **Roadele învățaturii**, va avea o gestație mai lentă (1885—1890), ea fiind, ca mai toate piesele tolstoiene, reprezentată la Iasnâia Poliana și abia mai tirziu, în 1894, pe scenele din capitală și din provincie. Primul gînd despre drama **Și lumina luminează în întuneric** datează de la sfîrșitul lui 1895, dar lucrul efectiv începe o dată cu anul următor, cînd „comunică într-o scrisoare că a vizionat **Regele Lear** și **Hamlet** la un teatru din Moscova pentru a-și verifica atitudinea față de Shakespeare“², exprimată public prin studiul din 1903, **Despre Shakespeare și despre dramă**. Elaborarea acestei piese este ținută într-un relativ mister. O referire la ea apare în **Jurnal** la anul 1900 (o numește „dramă mare“, spre a o deosebi de „dramă mică“ — **Cadavrul viu**), în paralel cu scrierea „dramei comedie“ **Cadavrul viu**, despre care vorbește în decembrie 1897 și pe care nu o va termina. Oricum, ambele vor apărea în 1911.

O ultimă realizare a lui Tolstoi este piesa **De la băutură toate relele** (1910), cu care încheie această succintă cronologie tolstoiană în materie de creație dramaturgică.

★

Este interesant faptul că în **Jurnal** sînt notate adesea aprecieri despre caracterul specific al genului dramatic, fie din punctul de vedere al literaturii, fie prin comparație cu specificul altor arte. Acestea, alături de studiul despre Shakespeare, reprezintă contribuțiile teoretice ale lui Tolstoi la teatrologie. Observînd lecturile sale din autorii dramatici și, în același timp, simpatiile și antipatiile pen-

tru un scriitor sau altul, pe de o parte, și, pe de altă parte, dacă ținem seama de faptul că sfârșitul secolului al XIX-lea a produs un raport complex pe plan european între structura romanească și cea dramatică, se poate afirma că poziția sa ca dramaturg n-a fost neglijabilă. Situația teatrului său, mai ales a celor două realizări mai valoroase, **Puterea întinericului** și **Cadavrul viu**, a devenit susceptibilă de alte aprecieri atunci când s-a observat că „diferitele «scene libere» naturaliste din Germania, Franța și Anglia prezentau, de cele mai multe ori, printre primele piese din repertoriu, **Puterea întinericului** ca pe o presupusă paradigmă a dramei naturaliste”³.

★

Evoluția romanului și structura dramatică. Pentru a ne explica această situație trebuie să remarcăm de la început că, fără a aduce o modificare substanțială a formei dramatice, unele din piesele lui Tolstoi s-au impus ca rezultat al mai multor factori. Este vorba, în primul rând, de emergența romanului rus, care, prin Tolstoi și Dostoievski, conferă o nouă valoare, mai modernă, spațiului conflictual. Viziunea romanească se poate sustrage, astfel, unei tiranii a formei, așa cum era cazul în romantism. O încercare similară de evadare o prezenta, în romanul francez, Balzac, prin **La Maison Nucingen**, unde construcția spațiului conflictual permitea personajelor o „privire” care nu mai e în întregime a naratorului. În general, acest spațiu conflictual reprezintă, cum scrie un exeget, o „zonă de verificare a articulațiilor narrative prin logica evenimentelor exterioare ficțiunii. Cu alte cuvinte, spațializarea devine o șansă a romanului de a depăși, printr-o luptă împotriva sieși, romanescul”.⁴ Lupta romanescului are ca efect renunțarea la omnisciența naratorului, proces de o clară evidență la Dostoievski.

Romanele lui Dostoievski realizează un nou statut al personajului, care nu mai este definit, „fixat”, așa cum se procedase în romantism. „Dostoievski — scrie Ortega y Gasset — nu pregetă niciodată să umple pagini întregi cu dialogurile nesfârșite ale personajelor sale. Datorită acestui flux verbal, noi ne saturăm de sufețele lor, iar personajele imaginare dobândesc calitatea de ființe în carne și oase, pe care nu le-ar putea-o conferi nici o definiție”⁵. Tendința spre **structura dramatică** (fapt care l-a determinat pe criticul francez Jean-Loup Bourget să scrie despre romanul menționat al lui Balzac că „nu e nici roman, nici teatru”) era prevestită, spre sfârșitul secolului al XVIII-lea, de Jean Paul, de pildă, care se gîndea la o formă dramatică a structurii romanești, intenția și chiar realiza-

rea ei fiind regăsite la Gustav Freytag, în romanele sale. În **Amintiri din viața mea** (1887), acesta scria despre romanul său **Soll und Haben** o frază semnificativă: „Structura acțiunii va avea în fiecare roman, în care materialul este prelucrat artistic, o mare asemănare cu construcția dramei”⁶. Aproximarea cea mai hotărîtoare însă față de dramatică apare la Dostoievski, de unde și o preocupare constantă a criticii, în cazul său, de a detalia raporturile dintre structura romanească și cea dramatică. Personajul romanelesc este lăsat „sîngur”, ceea ce reclamă o modificare corespunzătoare a tehnicii prozatorului. „Concentrarea tramei în timp și spațiu (...) — scrie Ortega y Gasset — ne face să ne glădim la un sens nebănuit pe care îl redobîndesc veneratele «unități» ale tragediei clasice”⁷. S-a recunoscut faptul că această structurare dramatică a formei romanești Dostoievski a acreditat-o și prin reconsiderarea unor procedee ale romanului-foi-leton și polițist. „Dostoievski — scrie Șklovski despre **Crimă și pedeapsă** — a renunțat la ideea de a lăsa un mare interval între crimă și pedeapsă, poate pentru că a hotărît să accelereze acțiunea, folosind în cadrul romanului filosofice unele realizări ale romanului polițist”⁸. Comparația cu tragedia apare și la Șklovski, sub formula „acumularea tragicului”, dar primul care a numit romanele lui Dostoievski drept „romane-tragedii” este, cum se știe, criticul rus Merejkovski (1901).

Marile romane tolstoiene implică personajul sub raportul mișcării într-un spațiu închis care „reprezintă o acumulare esențială a datelor de pe retina personajelor, o captare — și deci o descoperire — a exteriorității sub multiple unghiuri de refracție”. Modalitatea de concepere a romanelor, gestația lor zburcîmă, așa cum sînt ele reflectate de **Jurnal**, oferă mai multe semne de mirare. Chiar duc la paradox. Demofilia tolstoiană se vede pusă în situația de a concura în planul creației cu o operă foarte accesibilă. De aici, o inconsecvență care, la Tolstoi, este obișnuită: nerespectarea propriului punct de vedere. După remarcarea unui exeget, „deși nu se reflectă în propriile-i romane, principiul expus de Tolstoi generează polifonia”⁹. Termenul „polifonie”, care, prin critica lui M. Bahktin din **Problemele poeticii la Dostoievski**, a cunoscut o largă audiență în critica romanului, se referă în special la „vocele”, la personajele care se vorbesc. Acesta este elementul care le-a permis lui Dostoievski și continuatorilor formei sale să structureze dramatic forma romanească.

Într-o singură piesă a lui Tolstoi punctul de vedere, remarcat mai sus, pare respectat. Este **Puterea întinericului**, unde

**Alexander Moissi
în „Cădavrul viu”
de Tolstoi**



personajul principal, Nikita, „se vorbește”, dar faptul acesta se produce abia în ultimul act.

Cele câteva caracteristici ale artei romanului în secolul al XIX-lea analizate până acum duc la concluzia că universul românesc iese din zona solidității narative în care personajele evoluează inflexibil, pentru a se supune unei scindări. Personajul se susține prin propria-i „voce”, separată, la nivelul scriiturii, de cea a autorului. Insistența asupra personajului este conjugată cu tendința de a edifica un spațiu conflictual care să intre în relație antinomică cu individualizarea condiției personajului. Faza romanului realist, care va începe să-și contureze metoda spre sfârșitul secolului, va sta sub semnul lui Zola și al paraliteraturii (**Introducerea** lui Claude Bernard), când ultimele consecințe ale realismului vor duce la determinismul biologic și spațial al personajului.

Acesta este contextul în care se produce, paralel cu metamorfoza formei românești, o resurecție a formelor dramei europene prin abandonul treptat al versului romantic și adoptarea prozei, ceea ce a făcut ca o serie de dramaturgi ai epocii să provină din zona romanului și a prozei, în general: Gorki, Tolstoi, Shaw, Galsworthy, Cehov etc.

Evoluția teatrului european în a doua jumătate a secolului al XIX-lea este marcată de diverse căutări în direcția formei dramatice, a adevărului spectacolului la reprezentarea realistă. Se întâmplă în teatru un fenomen sesizat și în roman: pentru o reprezentare realistă a piesei, aceasta trebuia să aibă caracteristici morfologice modificate. În teatru realist a început să capete înțelesul ideea de mediu ca element de concordanță

culturală cu tipul societății contemporane respective, pentru că: „în acea epocă nimic nu putea sluji mai bine unui teatru consacrat contemporaneității, decât prezentarea mediului ca element determinant, ca o realitate cu care individul urmează să se confrunte, să i se opună ori s-o modifice”.⁹ Aceasta este prima direcție în care teatrul lui Tolstoi, prin **Puterea întunericului**, mai ales, obține un succes notabil.

*

Ideea de mediu și filiația naturalistă. Puterea întunericului. Reprezentată, după cum spuneam, în premieră mondială la **Théâtre libre** al lui Antoine, în 1888, piesa a impresionat prin ineditul universului propus, deși, în parte, acest „inedit” fusese făcut cunoscut publicului, în Franța, prin lucrarea lui de Vogüé — **Le roman russe**. Cu toate acestea, curajul lui Antoine de a experimenta o formă dramatică nouă a fost bine primit de publicul francez, pentru că de la „matineele internaționale” ale Mariei Dumas, din 1878, nu se mai încercase nimic în Franța pentru a slăbi rigiditatea „protecționismului dramatic”.¹⁰ Interesant este faptul că Zola s-a preocupat permanent de soarta piesei, de traducerea și reprezentarea ei. El impresionase realismul profund, departe de determinări exterioare și pitorești. Antoine, temător, îi scria lui Zola¹¹: „Fie vorba între noi, mă tem de o mare decepție. Piesa este lentă, personajele obscure, căci nici unul n-are stare civilă”. Obscuritatea personajelor tolstoiene a constituit, mai târziu, suportul pe care Maeterlinck își construia antecedența în linia dramei simboliste (Ibsen, Tolstoi). În epocă, însă, Zola a

foast acela care a văzut în piesa lui Tolstoi un exemplu clar de concordanță teatrală între propria-i teorie și opera artistică. Fenomenul acesta are o deschidere mai amplă decât simpla afiliere la naturalism, pe care vom încerca să o evidențiem prin analiza construcției dramatice a **Puterii întunericului**.

În primul din cele cinci acte ale piesei, se găsesc reunite elementele principale ale intrigii. Conflictul se va dezvolta prin câteva relații esențiale: Anisia-Nikita, Akulina-Nikita, Otrăvirea lui Piotr, căsătoria Anisiei cu Nikita, legătura lui Nikita cu fata vitregă a Anisiei (Akulina), copilul care se va naște din această legătură aproape concomitent, în plan dramatic, cu căsătoria Akulinei, uciderea copilului de către Nikita și, în final, mărturisirea, spovedania lui Nikita — sint principalele relații conflictuale ale piesei. Personajul principal, Nikita, evoluează, în fiecare din încercările la care este supus, fără un scop clar. Complicațiile care se nasc — urmare firească a deciziilor sale parțiale — îl plictisesc prin efortul de gândire la care îl obligă consecințele aventurilor sale sentimentale. Începutul recuperării morale a personajului va avea loc abia în final, când Nikita mărturisește crima. Caracterizarea făcută de Antoine („la pièce est lente”) provine din impresia unei discordanțe între primul act și evoluția previzibilă a conflictului în celelalte. Surprinzător este faptul că actul întâi are capacitatea de a genera tensiunea dramatică necesară echilibrării ansamblului. Singura imperfecțiune de construcție apare în actul al doilea, unde se resimte influența structurii narrative, caracteristică lui Tolstoi: actul acesta nu aduce nou decât faptul morții lui Piotr, soțul Anisiei, și încă o evidențiere a determinării malefice a personajului Matriona, mama lui Nikita, care a pus la cale otrăvirea lui Piotr prin mîna Anisiei.

„Puterea întunericului” este forța care îl stăpînește pe Nikita și îl determină, în ciuda avertismentelor repetate ale bătrînului Akim, să comită un șir de nelegiuiri, catastrofa finală pîrîndu-i-se zdrobitoare în raport cu elementele care l-au condus pînă acolo. Spre finalul actului întâi, Nikita se întreabă: „Ce dracu' le-a venit? S-au ținut morțiș de mine să le spun cum m-am legat de fete! (...) Însoară-te cu ea — îi dădea zor taica (...). Ce m-a apucat să-mi fac cruce la icoane? Parcă m-a împins cineva din spate. Dar numai așa am oprit toată tevatura. Oamenii spun să te temi cînd juri strîmb. Da' de unde! Cîte vorbe, atîtea prostii... Și gata!” (I, 16).

Personajul Akim, din punct de vedere dramatic, este acela care, prin simplitatea și adevărul credinței sale, menține un grad ridicat de tensiune. Fiecare în-

ținare cu fiul său, Nikita, nu face altceva decât să-l convingă de „pierzania” acestuia. „Akim: Îți spuneam de asta, orfana aceea (...) Nikita: (...) Ce-a fost s-a dus... Akim (infuriindu-se) S-a dus? Ba nu s-a dus nimica, frățioare! Păcatul trage după el alt păcat. Și tu, Nikita, te-ai împotmolit în păcate (...).” Fiecare din aparițiile lui Akim constituie **cezuri** de felul celor remarcate de Hölderlin în analiza pieselor antice **Oedip** și **Antigona**, cu privire la aparițiile lui Tiresias, la Tolstoi, Akim este atît purtătorul unei credințe curate și al unui adevăr simplu, cît și personajul care apreciază gradul de abatere al lui Nikita de la legea scrisă și cea nescrisă. Funcția lui dramatică este de a menține constantă pentru public evidența discordanței între universul uman din care face parte personajul și atentatele comise la legitatea acestuia.

Judecătă după caracteristici iesne vizibile, **Puterea întunericului** a avut o largă audiență pe scenele naturaliste din Europa sfîrșitului de secol. Situațiile „tari”, evoluția imprecisă a personajului principal, mînat de forțe sufletești al căror sens îi scapă, sînt elementele care i-au determinat pe Zola, Antoine, Shaw și, mai tîrziu, Maeterlinck să-l aprecieze pe scriitorul rus prin prisma dezvoltării curentului literar la ordinea zilei în epocă — naturalismul. Nu trebuie pierdut din vedere faptul că a existat permanent o suprapunere parțială de termeni: naturalismul a fost considerat și mai este (vezi John Gassner, **Formă și idee în teatrul modern**, ed. cit. p. 81) drept o prelungire mult reliefată a realismului, care a dominat în mare parte structura narativă și cea dramatică.

Este adevărat, și însemnările mele n-au vrut să dovedească altceva, că dramaturgia lui Tolstoi nu a însemnat un punct central al activității sale scriitoricești. Mi s-a părut important să analizez mai degrabă **contextul** în care a apărut Tolstoi pe scena europeană, căci raporturile între structurile romanești și cele dramatice, în perioada sfîrșitului de secol XIX și de început al celui următor, sînt foarte complexe și pot favoriza cercetarea pluridisciplinară.

Popularitatea de care se bucura Tolstoi ca romancier a fost transferată, în bună măsură, și asupra dramaturgiei sale, numeroși „dramatizatori” folosind cu succes momentele „tari” ale romanelor pentru a la reprezenta scenic.¹² În România, de pildă, a avut succes dramatizarea făcută de Henri Bataille după **Învierea** și regizată de Victor Ion Popa la Cernăuți.¹³ Dintre piesele de teatru, circulație mai largă au avut la noi **Puterea întunericului** (un spectacol e regizat de Paul Gusti la Teatrul Național) și **Cadavrul viu**.

O bună parte a criticii a acreditat ideea că preocupările dramaturgice ale

lui Tolstoi sînt numai un reflex al inițiativelor și convingerilor sale în direcția culturii populare, a acțiunii sale de reformator, de pedagog și „sociolog”. Unele piese chiar ilustrează teatrul popular sau cu destinație didactic-educativă.¹⁴ O analiză atentă a dramaturgiei tolstoiene reflectă însă abordarea deliberată, nu numai cu scop ilustrativ, a genului dramatic, chiar dacă, așa cum remarcă Leonida Teodorescu, „Neîncrederea lui Tolstoi în genul dramatic i-a transferat genului dramatic, în pofida oricăror teorii, o strălucire specială”¹⁵.

Pentru istoria dramaturgiei și a teatrului este sesizabil faptul că dramele lui Tolstoi și spectacolele pe care le-au prilejuit în Rusia sau în Europa au constituit unul din fermentii artistici ai atmosferei teatrale naturaliste din perioada 1880—1910. Dezbaterile asupra naturalismului în dramă, concomitent cu emergența dramaturgiei moderne a lui Ibsen sau Strindberg, sînt datoare, într-o anumită măsură, forței creatoare tolstoiene.

Marian POPESCU

Note

¹ Lev Tolstoi — *Jurnal*, în românește de Janina Ianoși, prefată, tabel cronologic și comentarii: Ion Ianoși, vol. I, 1975, vol. II, 1976, ed. Univers.

² Idem — *Jurnal*, vol. II, tabel cronologic, p. 399. Date referitoare la cronologia pieselor sînt extrase din această ediție.

³ Georg Lukács — *Specificul literaturii și al esteticului*, E.L.U. 1969, p. 64.

⁴ * * * — *Morfologia romanului european în secolul al XIX-lea*, ed. Univers, 1977, p. 376, 384, 399.

⁵ Ortega y Gasset — *Meditații despre Don Quijote. Gînduri despre roman*, ed. Univers 1973, p. 187.

⁶ Oskar Walzel — *Conținut și formă în opera poetică*, ed. Univers, 1976, p. 359.

⁷ Ortega y Gasset — *op. cit.*, loc. cit.

⁸ Viktor Šklovski — *Despre proză*, vol. II, ed. Univers, 1976, p. 285.

⁹ John Gassner — *Formă și idee în teatrul modern*, ed. Meridiane, 1972, p. 37.

¹⁰ Francis Pruner — *Les luttes d'Antoine. Le Théâtre libre*, vol. I, ed. Lettres Modernes, 1964, p. 156.

¹¹ Scrisoarea lui Antoine către Zola din 24 ian. 1888, reprodusă în Francis Pruner, *op. cit.*, p. 159.

¹² Camil Petrescu — *Prefață la L. N. Tolstoi, Teatru*, ESPLA, 1953, p. 7.

¹³ Victor Ion Popa — *Scrituri despre teatru*, ed. îngrijită de V. Mîndra și Sorin Popa, ed. Meridiane, 1969, p. 215—216.

¹⁴ John Gassner, Edward Quinn — *The Reader's Encyclopedia of World Drama*, Thomas Y. Crowell, Co., 1969, p. 852 (Piesele lui Tolstoi sînt numite „Morality plays”).

¹⁵ Leonida Teodorescu — *Dramaturgia lui Lev Tolstoi*, în *Teatrul*, nr. 9/1978.