

A. N. Ostrovski

Poate să pară curios, dar viața teatrală a Rusiei din secolul trecut n-a fost dominată nici de Gogol, nici de Cehov, ci de Ostrovski, un scriitor care a lăsat înfinit mai puține urme în istoria dramaturgiei europene, care, însă, a lăsat niște urme greu egalabile în istoria teatrului rus. Pentru cineva care s-a aplecat cu atenție asupra literaturii ruse și a dramaturgiei ruse, mai ales, este în afara oricărei discuții faptul că nici unul din marii dramaturgi ruși n-a reprezentat prin opera sa, dar nici prin prezența sa, o pondere demnă de luat în seamă în cazul unei eventuale comparații cu Ostrovski.

Este adevărat că în secolul al XVIII-lea a existat Denis Fonvizin, care s-a constituit într-un tenace sistem de referință, mai ales prin *Neisprăvitul*, prima lui piesă — *Brigadiera* — fiind cu totul modestă, deși tocmai această piesă a provocat o replică rămasă celebră, spusă la premieră de faimosul favorit al Ecaterinei a II-a, prințul Potiomkin: „Mori, Denis! Mai bine nu se poate!” Comparația cu Fonvizin, însă, se poate face doar în niște limite foarte vagi. În primul rând, pentru că la Fonvizin este vorba de așa-zisă valoare istorică-literară, legată de evoluția particulară a clasicismului rus, pe cînd la Ostrovski piesele au o valoare în sine și prin sine. Se poate vorbi, desigur, de niște zone noi atacate de Ostrovski (mediul negustorilor, al actorilor etc.), dar apetitul pentru *erotismul social* este una din dominantele întregii dramaturgii realiste din secolul trecut și nu doar atributul unui dramaturg anume. Ideea de exotism n-a fost descoperită de Ostrovski, după cum n-a fost descoperită de nici un alt dramaturg realist, este o invenție a romanticilor, în sensul că romanticii au făcut pentru prima dată din exotism un sistem și, evident, nu în sensul că romanticii au vehiculat pentru prima dată exoticul. Ostrovski, ca orice dramaturg realist de autentică inspirație, a intuit unele zone ale vieții sociale, care, pentru vremea aceea, aveau farmecul ineditului. Cu alte cuvinte, s-a încadrat în curent. Prin ce se explică, atunci, situația cu totul particulară pe care o ocupă Ostrovski în teatrul rus?

Ostrovski a debutat în 1847 (s-a născut în 1823), dar nu pe scenă, ci în presă, publicînd un fragment din viitoarea sa piesă *Între rubedenii*, pe care o va termina cu doi ani mai târziu, dar debutul său scenic nu se va produce decît în 1853, cu piesa *Nu te urca în sania altuia*.

Adevăratul triumf, însă, l-a avut cu *Sărăcia nu-i un viciu*, în 1854, cu unul din marii actori ai vremii, Sadovski (fondatorul unei cunoscute familii de actori ai teatrului rus) în rolul principal. Conjunctura în care a debutat Ostrovski a fost, într-un fel, fericită. Este vorba, mai ales, de împrejurarea că, spre mijlocul secolului trecut, în Rusia, se constituie o puternică școală a actorilor de gen. Atît la predecesorii iluștri ai lui Ostrovski (Gogol, mai ales), cît și la unii predecesori mai puțin iluștri, dar de un mare succes de public (Șahovskoi, Zagoski, Lenski, Koni, Karatighin), scenele de gen (fie că erau purtătoare ale unor izbucniri conflictuale, fie că erau niște digresiuni) ocupau o pondere tot mai însemnată, fiind, adesea, criterii ale talentului. Să nu uităm că și în melodramă, scenele de gen (poate din cauza prea marii „luștrui” a clișeeilor de subiect, poate din alte cauze) căpătaseră o importanță atît de mare încît subiectul „melo” risca să nu reprezinte el însuși decît o pauză și un pre-text.

Toate acestea au dus la izbucnirea unei arte actoricești corespunzătoare. În momentul debutului lui Ostrovski această școală actoricească trecuse demult de perioada primelor tatonări și intrase într-o lungă zodie a consacării și a succesului. Ostrovski n-a trebuit să-și caute actorii, actorii îl așteptau. Mai mult, Ostrovski n-a trebuit nici să forțeze gustul public pentru piesele de gen, pentru că acest gust era format, mai mult decît alt — era apt pentru receptarea acestui mod de dramaturgie, care, în ultimă instanță, nu făcea decît să particularizeze o preocupare mai largă, mai ales din sfera romanului rus.

Se poate spune, cu riscul inevitabil, că literatura rusă a secolului trecut a avut dra-

maturgii, dar mișcările estetice ale vremii nu-și primeau împulsul de la confruntările și proclamațiile dramaturgilor, de la bătăliile pentru scenă (care au existat, firește), ci de la proză, mai ales de la roman (până spre sfârșitul secolului, adică până la explozia simbolistă). Marele rol *direct* pe care l-a jucat Pușkin s-a datorat poeziei sale, deși, să spunem, *Boris Godunov* nu este cu nimic mai prejos decât poemele pușkinene, marele rol *direct* pe care l-a jucat Gogol s-a datorat prozei sale, deși *Revizorul* este astăzi, poate, nu mai puțin prezent în conștiința estetică decât, chiar, *Suflete moarte*.

Rolul pe care l-a jucat Ostrovski s-a datorat exclusiv dramaturgiei sale, măcar și pentru faptul că n-a scris nimic altceva în afară de piese. Ostrovski a fost, poate, singurul dramaturg de seamă rus ale cărui interese s-au concentrat exclusiv în jurul dramaturgiei și al teatrului. Există, bineînțeles, și cazul lui Griboedov, dar Griboedov este autorul unei singure piese, celelalte fiind niște lucruri cu totul insignifiante, despre care se vorbește, cum se întâmplă adesea, numai pentru faptul că autorul lor este, întâmplător, și autorul celebrei comedii *Prea multă minte strică*.

În Rusia au existat, firește, o serie de dramaturgi „de meserie”, dar lucrările lor au avut toate calitățile și cusururile piesei „de repertoriu”, mai ales o anume naivitate, de care nu este scutită nici o piesă „de repertoriu” de oriunde și de oricând. Această naivitate corespunde, la rîndul său, unei alte naivități, cea a gustului public, și poate să asigure un succes fulminant (egal, în mare, cu durata naivității publicului), dar nu poate să asigure o dominare a mișcării teatrale. Or, în condițiile concurenței valorice a celorlalte genuri literare din Rusia secolului trecut (mai ales a romanului), dramaturgul nu putea fi doar un făcător de piese, trebuia neapărat să fie un scriitor. Un scriitor ale cărui calități literare să fie în afara discuției, dar, în același timp, un scriitor care să fie în mod cert un om de teatru, dar nu ca diletant (chiar în accepția veche a termenului), ci ca om de meserie.

Tochmai pentru faptul că scena rusă n-a fost, prin forța lucrurilor, dominată de o mișcare dramaturgică (pentru că nici o mișcare dramaturgică din Rusia n-a dominat literatura), a fost nevoie de o personalitate care să domine scena. Aici, ca să zic așa, este nevoie de o dublă condiție — ca dramaturgul să fie scriitor și ca scriitorul să fie dramaturg.

Ori de câte ori se discută în literatură despre niște cazuri și împrejurări nobile și elevate, intervin niște amănunte (că, altfel nu pot să le zic) meschine și mizerabile, de care nu depinde chiar totul, dar fără de care nu iese nimic. Cînd discutăm rolul pe care l-a jucat Ostrovski în istoria teatrului rus pleacă, în primul rînd, de la premisa că Ostrovski a scris peste cincizeci de piese (sin-

gur sau în colaborare). Dacă Ostrovski ar fi scris trei piese (oricît de bune ar fi piesele acestea) am fi putut discuta despre orice, dar nu despre o dominare reală a vieții teatrale. Ca un dramaturg sau o mișcare dramatică să determine o mișcare teatrală trebuie să fie un număr de lucrări suficient de mare ca să asigure un repertoriu și nu doar niște „evenimente”. Așa s-a întîmplat cu Molière, așa s-a întîmplat cu romantismul francez, așa s-a întîmplat cu Ostrovski. La urma urmei, aceasta pare a fi diferența dintre un dramaturg și un scriitor care scrie piese, oricît de bine le-ar scrie. Faptul că Ostrovski a scris un număr atît de mare de piese i-a permis nu numai să asigure un repertoriu, dar să și spulbere permanenta prejudecată din lumea teatrului, și anume, că dramaturgiile adevărat bune ne asigură cite un succes, iar ceilalți ne asigură tot repertoriul. Din punct de vedere al valorii literare, faptul că Ostrovski a scris peste cincizeci de piese nu ne spune nimic (au fost o mulțime de dramaturgi care au scris zeci de piese), din punct de vedere al mișcării teatrale a fost însă esențial ca un dramaturg de talia lui Ostrovski să creeze condiția unui repertoriu.

Atunci cînd s-au jucat primele piese ale lui Ostrovski, ele au impresionat prin culoarea și savoarea cu care au fost surprinse mediile și limbajul. Siguranța cu care apăreau și se dezvoltau mediile de negustori, modalitățile conflictuale care aruncau o lumină ciudată (prin noutatea ei) asupra unui material uman inedit, eternul ridicol al noilor îmbogățiri, ridicol care este totuși întotdeauna nou prin agresivitatea sa particulară, mai exact ridicolul sintezei dintre noua agresivitate și dorința de a imita un mod de viață pentru care sînt incapabili, toate acestea au generat o comedie de mare autenticitate. Nu atît pentru etimologiile populare, generate firesc de dorința noilor îmbogățiri de a vorbi într-o limbă pe care n-o cunosc deloc (*Nu te urca în sania altuia*), nu atît pentru coloritul local, deci pentru exotismul social, cît pentru substanța dramatică pe care o relevă Ostrovski în majoritatea pieselor sale și care își află sursa în antiteza dintre agresivitatea reală și ridicolul real. Amplificarea distanței dintre cei doi termeni ai antitezei reprezintă preocuparea pentru profunzime la Ostrovski.

Lumea pe care a descris-o Ostrovski în comedile sale de pînă la *Furtuna* a fost definită de criticii vremii drept o împărăție a întinericului. Nu importă acum cît de exact este termenul și cît este de circumscris unor interese locale și temporale limitate, esențial este caracterul simptomatic al observației și anume faptul că substanța dramatică a pieselor lui Ostrovski era vizibilă și a fost vizibilă încă de la început. Piesele lui Ostrovski n-aveau nimic de ascuns, n-aveau acele etajări subterane, care sînt capabile să transforme o farsă într-o capodoperă și, poate, aveau nevoie de acele argumente supliment-

tare (medii sau problematici insolite) prin care lucrările medii caută să spulbere zidul care le desparte de marile valori.

Din punct de vedere strict literar, însă, dramaturgia lui Ostrovski nu s-a redus doar la aceste argumente. Ostrovski a creat, și acesta pare a fi meritul său esențial (prin prisma secolului care ne desparte), o mitologie sui-generis. Torțov, Katerina, Larisa, Sceaastlivțev, Nesceaastlivțev și alții nu sînt numai niște tipuri, sînt, în primul rînd, componente ale unei mitologii. Crearea unei mitologii, într-o epocă în care literatura se definea (sau se credea că se definește), mai ales prin tipologile lansate, reprezintă momentul de legătură între dramaturgia lui Ostrovski și marile preocupări ale literaturii ruse din vremea lui.

Consonînd, în această privință, cu evoluția firească a școlii teatrale ruse, piesele lui Ostrovski n-au găsit doar un moment prielnic, dar au contribuit (tocmai prin velleitățile lor mitologice) la impulsinarea acestei școli. Dramaturgia lui Ostrovski, mai mult decît dramaturgia oricărui alt dramaturg rus, a contribuit la definirea profilului actorului rus, gustul său specific pentru detaliul de gen, pentru compoziție, pentru biografia precedentă apariției pe scenă, pentru individualizarea tipului de limbaj, chiar pentru costum. La urma urmei, celebra teorie a lui Stanislavski n-a făcut decît să afirme o stare de lucruri de multă vreme existentă în teatrul rus și datorată în mare parte faptului că repertoriul teatral a fost dominat de piesele lui Ostrovski.

Ostrovski a abordat aproape toate genurile literare — comedii de moravuri, drame sociale, melodrame sociale, piese istorice, ferii dramatice — lucru aproape inevitabil pentru un dramaturg care se constituie treptat el însuși într-un repertoriu. Meritul său de dramaturg, însă, nu rezidă în varietatea de gen a pieselor sale, ci în raportul pe care-l stabilește între tabloul de moravuri și subiectul de melodramă. Acest raport există în întreaga sa dramaturgie, indiferent dacă este vorba de o piesă „de început”, cum ar fi *Între rubedenii*, sau o piesă „de maturitate”, cum ar fi *Lupii și oile*. Ceea ce se schimbă este relația.

Pînă în 1859, deci pînă la *Furtuna*, piesele lui Ostrovski au fost dominate de tablourile de moravuri. *Furtuna* reprezintă din acest punct de vedere, o cotitură. Implantarea în centrul piesei a unei figuri populare de revoltată (Katerina) a schimbat întreaga structură a piesei. Atenția este concentrată de data aceasta asupra subiectului (un subiect „tematic”, în care se întîlnește două din motivele curente ale vremii — intoleranța la mediu și emanciparea femeii), scenele de gen avînd, în cel mai bun caz, rolul unui fundal generator de impulsuri fabulative, iar în cazul cel mai rău rolul unor digresii și al comperajului. Această relație va persista în dramaturgia lui Ostrovski și-i va facilita preocuparea pentru mitologie.

Această schimbare de optică apare firească la un dramaturg ca Ostrovski. Mediile pe care le abordase pînă atunci și-au mai pierdut din ineditul lor, mai ales, datorită lui însuși. Accentuarea subiectului dramatic sau melodramatic (se poate spune oricum) reprezintă, astfel, un proces necesar de revitalizare a propriei sale dramaturgii. Interesant este faptul că la Ostrovski accentuarea subiectului, — mai exact spus, etalarea subiectului — are în vedere, în primul rînd, evoluția unei stări. În *Furtuna*, ca și în *Fata fără zestre*, *Pădurea*, *Lupii și oile*, intriga rămîne destul de simplă și are un caracter demonstrativ, răs-punzînd exact conceptului de literatură promovată de o parte din critica rusă, mai ales grupul lui Cernișevski și Dobroliubov. Piesele lui Ostrovski din această perioadă captivau interesul public, în primul rînd, datorită stărilor de spirit simple, dar relevante (mai ales intoleranța la mediu) și, în al doilea rînd, datorită virtuților fabulative. Din punct de vedere al spectatorului contemporan o serie de detalii (versurile pe care le recită Kulighin, masa pe care o oferă Karandișev, chiar ridicolul lui Karandișev) ar putea pretinde niște explicații suplimentare. Din punct de vedere al spectatorului de atunci, toate aceste detalii fixau exact niște medii și intrau într-o relație exactă cu starea de spirit a Katerinei, a Larisei etc.

Piesele lui Ostrovski reprezintă, în primul rînd, un răspuns complet la starea sincritică a dramaturgiei, la faptul că dramaturgia este literatură, dar nu este numai atît. Calitățile literare ale pieselor lui Ostrovski permit să se discute despre ele și astăzi, virtuțile sincritice ale dramaturgiei lui Ostrovski au permis crearea unei epoci Ostrovski în teatrul rus.

Ostrovski a fost, evident, și un om de teatru. Și-a montat singur piesele, a fost șef al repertoriului teatrelor din Moscova, a organizat spectacole experimentale pentru actorii tineri, a creat cadrul instituțional necesar pentru ca actorii din provincie să poată intra în contact cu publicul Capitalei etc., etc.

Calitățile sale de om de teatru, însă, se materializează, în primul rînd, în dramaturgia sa, celelalte acțiuni au fost niște consecințe firești. Ca dramaturg, Ostrovski a fost în primul rînd, un fenomen necesar, și moartea lui (în 1886) a lăsat pentru multă vreme în Rusia, senzația unui vid. Ostrovski n-a scris niște capodopere, comparabile cu cele ale lui Gogol sau Cehov, dar, prin dramaturgia sa, a ridicat nivelul general al repertoriului, a impulsinat mai mult decît oricine crearea unui repertoriu național și, prin aceasta, a facilitat întreaga evoluție a vieții teatrale ruse.

Din acest punct de vedere, Ostrovski este pentru teatrul rus mai mult decît un dramaturg, este o instituție și, discutînd valoarea și semnificația lui Ostrovski, discutăm, de fapt, valoarea și semnificația instituției care-i poartă numele și pe care a creat-o.