

Dramaturgia lui Pușkin

În centrul tuturor pieselor lui Pușkin se află crima. În *Boris Godunov* este vorba mai puțin de asasinarea adevăratului Dimitri, iar la sfârșitul tragediei, a copiilor lui Boris; în *Oaspetele de piatră* Don Juan comite o dublă crimă (asasinat și profanare), Statuia comandorului, la rîndul ei, îl omoară pe Don Juan; în *Rusalka*, sinuciderea nu este decît o formă disimulată a crimei cneazului. În *petrecere în timp de ciumă*, ștergere-granițelor dintre viață și moarte și mai ales sumbrul înn cîntat în cinstea Ciumei apropie evident și această mică tragedie de celelalte lucrări dramatice ale lui Pușkin. La aceasta nu ne mai rămîne de adăugat decît faptul că toate piesele scurte ale lui Pușkin au fost scrise după *Boris Godunov* — *Rusalka* în 1828, iar celelalte în 1830 (în perioada celebrei toamne din Boldino) și astfel se evidențiază două aspecte: caracterul experimental al pieselor scurte și caracterul de *lucrare* al dramaturgiei pușkiniene privită ca ansamblu. De fiecare dată Pușkin reia același motiv dramatic (crima), utilizînd același procedeu (relevarea stărilor de spirit), avînd drept scop evident și repetat reluarea raportului dintre uman (îndiferent dacă este vorba de sublimul lui Mozart sau de mizerabilul Baronului) și crimă, deci non-uman.

Ceea ce-l interesează pe Pușkin, cu precădere în micile tragedii, este fixarea raportului în datele sale dramaturgice, lucru evidențiat printre altele și de faptul că unele aspecte ale pieselor sînt pur și simplu eludate. E drept că, dacă privim piesele scurte ale lui Pușkin, nu numai din punctul de vedere al dramaturgiei timpului, această eludare poate fi apreciată nu drept o neterminare, ci ca un anume tip de tehnică dramatică.

În primul rînd este vorba de finaluri. Evident, nu intră în discuție *Rusalka*, pentru că aceasta este o piesă neterminată; intră în

discuție celelalte piese ale lui Pușkin și mai ales *Mozart și Salieri*, *Cavalerul avar* și *Oaspetele de piatră*. În toate cele trei cazuri piesa se termină în momentul în care crima este fixată, în momentul în care mecanismul s-a desăvîrșit. Situația nu este nouă pentru dramaturgia pușkiniană, pentru că același lucru îl întîlnim, în fond, și în *Boris Godunov*. Aici mecanismul crimei încheie un ciclu: piesa începe cu o crimă comisă în culise (omorirea pruncului de către Boris) și se termină tot cu o crimă comisă în culise (omorirea copiilor lui Boris). Ciclul fiind terminat, deci crima fiind fixată în datele dramaturgice ale problemei, naște o anti-reacție (foarte scurtă, dar și foarte violentă) materializată într-o replică mută: — *poporul tace*. Punctul ultim al traiectoriei lui Grigori a fost crima, după cum momentul inițial (în piesă) al lui Boris a fost tot crima. În ceea ce-l privește pe Boris, în tragedie se derulează consecințele dramatice ale crimei comise de el — Boris devine (în conștiința populară) purtător al nenorocirii (un ecou al tragediilor antice), este supus unor mari chinuri sufletești, moare logodnicul fiicei sale Xenia, și chiar și apariția falsului Dimitri este o urmare logică a crimei comise. În acest context, moartea lui Boris (o moarte naturală, de altfel) apare ca o consecință a efectului destrămurător al crimei. Crima destramă totul în *Boris Godunov* — atît prin consecințele sale evidente (ca cele amintite mai sus), cît și prin faptul că generează o altă crimă (de data aceasta îndreptată împotriva copiilor lui Boris) și astfel ciclul se încheie. Dar noua crimă se săvîrșește în condițiile existenței unei experiențe prealabile (consecințele crimei comise de Boris) și astfel:

1. În planul sugestiei dramatice, punctul culminant al ambițiilor lui Grigori (a ajuns țar) este în același timp și momentul final

al prăbușirii sale reale, de acum încolo urmînd a se încbeia un nou ciclu. Este interesant de remarcat că asistăm la derogarea de la un principiu (poate esențial) al tragediei și anume că pedeapsa este disproporționată în raport cu vina tragică, la Pușkin existînd un evident echilibru între vina tragică și sancțiune.

2. În condiția existenței sugestiei (care la rîndul ei decurge dintr-o experiență prealabilă), reacția provocată de noua crimă va fi scurtă (doar celebra replică mută a poporului), dar încărcată de sensurile întregii derulări dramaturgice anterioare.

În cazul tragediei *Boris Godunov* asistăm, deci, la o nouă tehnică de final, care permite în același timp să se realizeze o deschidere spre o nouă tragedie și să se retroactivizeze datele deja consumate ale vechii tragedii.

Situația întîlnită în micile tragedii este ambiguă din acest punct de vedere. După cum am mai spus, pentru Pușkin este esențial să depisteze sursele unor stări de spirit prin așezarea crimei în datele dramaturgice ale problemei. Prin urmare, pe Pușkin nu-l va interesa atît mecanismul fabulativ al crimei, cît „patimele“. Astfel, de pildă, Boris Tomașevski vede trei patimi esențiale: arta (*Mozart și Salieri*), dragostea (*Oaspetele de piatră*) și puterea banilor (*Cavalerul avar*). „Patimele“ nu fac decît să sintetizeze (în secțiunea pieselor scurte ale lui Pușkin) starea de spirit și crima, lucru observabil, oarecum pe alt plan, încă în *Țigani*. În momentul în care „patima“ (ca moment al sintezei) este fixată, piesele scurte ale lui Pușkin, în calitatea lor de „experimente“, încetează să-l mai intereseze. Din cauza aceasta „micile tragedii“ n-au o încheiere în sensul propriu al cuvîntului. Astfel, în *Mozart și Salieri*, Mozart, după ce-și bea paharul de vin în care Salieri turnase otravă, își cîntă Requiemul și pleacă, lăsîndu-l pe Salieri singur. Salieri pronunță un foarte scurt monolog (7 versuri), în care se arată sub stăpînirea dubiului cu privire la compatibilitatea dintre geniu și crimă, deci cu privire la propriul său geniu. Și mai „neîncheiată“ este piesa *Cavalerul avar*: Albert iese de pe scenă (este concediat de prinț), Baronul îl anunță pe prinț că se simte rău, moare, și urmează o replică de un vers și jumătate spusă de Prinț:

„A murit. O, Doamne!

Ce groaznic veac, ce suflete îngrozitoare!“

În *Oaspetele de piatră* întîlnirea dintre Don Juan și Statuia Comandorului este tratată aproape ca o formalitate dramatică — Statuia nu spune decît: „Am venit la chemarea ta. / Las-o, totul s-a sfîrșit. Tremuri, Don Juan? / Dă-mi mina.“

Această modalitate de sfîrșit „neîncheiat“ lasă, de fapt, nerezolvate o serie de personaje. În orice caz sînt nerezolvate (cel puțin în maniera tradițională) personaje ca Salieri, Albert (deci, „criminalii“), personajele parte-

nere ale lui Don Juan. Dacă în ceea ce-l privește pe Salieri, dubiul de care este cuprins în finalul piesei poate să sugereze un viitor destin, în ceea ce-l privește pe Albert, însă, acesta nici nu știe măcar că Baronul a murit, deci moartea Baronului nu afectează de nimic și nici n-are cum să afecteze starea de spirit a personajului.

Problema care se pune este dacă există o funcționalitate dramatică a acestei „neîncheieri“ sau avem de a face cu experimente „pure“. Atitudinea lui Pușkin pare a fi în defavoarea ultimei ipoteze. Astfel, *Mozart și Salieri* a fost publicată în almanahul „Florie Nordului pe anul 1832“ și reprezentată în același an de „Bolșoi teatr“ (este singura piesă reprezentată în timpul vieții lui Pușkin), premiera piesei *Cavalerul avar* trebuia să aibă loc pe 4 februarie 1937, însă a fost anulată din cauza morții lui Pușkin.

Ca și finalul din *Boris Godunov*, finalurile micilor tragedii trebuiau să aibă asupra contemporanilor efectul unui șoc, dar este greu de spus dacă este vorba sau nu de premeditarea unui efect scenic. În primul rînd, pentru că acest tip de final poate fi privit ca o consecință a derogării de la principiul disproporției dintre vina tragică și sancțiunea tragică. La Pușkin, așadar, piesele se bazează pe un echilibru tragic, pe un fel de armonie tragică și din această pricină nu asistăm la o revelație (revelația disproporției), ci la un proces. În tragedia *Boris Godunov* (piesă „lungă“) procesul capătă calitățile și sensurile tulburătoare ale unui ciclu, în micile tragedii (care sînt, evident, piese „scurte“) ceea ce se realizează este surprinderea echilibrului, deci doar traiectoria posibilă a procesului.



Astfel, opera dramatică a lui Pușkin poate fi privită ca o lucrare, în centrul căreia se află *Boris Godunov* iar în jurul „piesei mari“, micile tragedii, cu caracterul lor „experimental“. Preocuparea de profunzime a acelei lucrări care este dramaturgia lui Pușkin este una de ordin moral, relevantă, după cum am văzut, de unul din motivele cele mai frecvente ale tragediei, de crimă.

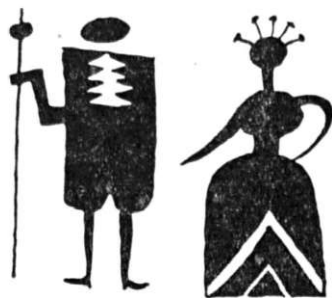
Crima este privită, în „lucrare”, sub aspecte dintre cele mai variate — crima istorică în *Boris Godunov*, crima în viața personală (*Cavalerul avar*), crima în dragoste (*Rusalka*), crimă în artă (*Mozart și Salieri*), crima integrată în *Oaspetele de piatră*, dar în toate aceste cazuri crima este prezentată ca o soluție. Indiferent de cadru și de repercursiuni, crima, în calitatea ei de soluție, este prezentată de Pușkin ca o soluție a puterii, indiferent cât este de deschisă sau de disimulată puterea, indiferent dacă puterea vizează domeniul politic (*Boris, Grigori*), domeniul artei (*Salieri*), al dragostei (*Oaspetele de piatră*). În toate cazurile *înlăturarea* ține loc *selecției*, indiferent sub ce formă are loc selecția — prin naștere (*Boris Godunov, Mozart și Salieri*), prin succesiune (*Cavalerul avar*), prin competiție (*Oaspetele de piatră*), prin precedent moral (*Rusalka*). Astfel, crima nu este privită ca un accident (reparabil printr-un alt accident sau printr-un anume tip de evoluție), ci ca o încălcare a ordinii naturale. Crima este în primul rând străină naturii și de aici decurge caracterul ei nefirese (și din această pricină monstruos) și tot din această cauză nu poate fi privită ca o soluție. De aici și celebra incompatibilitate a geniului și a crimei. Geniul este natural, crima este non-naturală, este inversul geniului, nu este natura, este pervertirea naturii în opusul ei. Mozart și Salieri provin din două surse opuse, Mozart este un copil al naturii, Salieri este o progenitură a anti-naturii. În acest sens merită a fi menționat modul (aparent superficial) în care Pușkin a acceptat debila legendă cu privire la otrăvirea de către Salieri a lui Mozart. În însemnările sale, Pușkin menționează următoarele: „La prima reprezentare a lui *Don Juan*, în timp ce tot teatrul, plin de niște cunoscători uluiți, se încetina în tăcere de armonia lui Mozart, s-a auzit un fluierat; toți s-au întors indignați și celebrul Salieri a ieșit furios din sală, ros de invidie.

Salieri a murit acum opt ani. Unele reviste germane scriau că, pe patul morții, Salieri ar fi recunoscut o crimă groaznică — otrăvirea marelui Mozart.

Pizmașul care a putut să fluiere *Don Juanul*, a putut să-i otrăvească și creatorul”.

Trebuie să recunoaștem că este un punct de plecare destul de discutabil pentru o piesă care putea să compromită nejustificat un om de o remarcabilă notorietate. De altfel, după cum remarcă mai toți comentatorii operei lui Pușkin, nici nu putea fi vorba de prima reprezentare a lui *Don Juan* (cea din 1787, de la Praga), pentru că Salieri nu se găsea acolo, ci, eventual, de cea din 1788, de la Viena. Dar asta nu are importanță, odată ce „Pizmașul care a putut să fluiere opera *Don Juan*, a putut să-i otrăvească și creatorul”. Invidia față de Mozart este o invidie față de natura însăși și acesta este faptul care-l scoate (în ochii lui Pușkin) pe Salieri din mecanismul normal.

Inversul pe care-l prezintă scurta însemnare a lui Pușkin nu ține de categoria detaliilor biografice, ci de simptome ale concepției. Salieri este pentru Pușkin un criminal posibil, restul nu reprezintă decât formalizarea dramatică a acestei posibilități.



Un caz special îl reprezintă *Oaspetele de piatră*. Cine este criminalul și cine este victima? Statuia Comandorului (omorât de Don Juan) sau Don Juan (omorât de Statuia)? În unele comentarii se face asocieră dintre Don Juan și Mozart, pe linia unei largi tipologii, în calitatea lor de risipitori ai vieții. O apropiere prea strânsă prezintă însă unele riscuri. Pentru că, așa cum este prezentat Don Juan de Pușkin, eleganța, curajul, seducția acestuia sînt însoțite de crimă și chiar și invitarea Statuii nu este altceva decît un act de profanare și de încălcare a normelor morale, iar seducerea Doinei Anna poate fi privită ea însăși ca o crimă, nu exista un prag pe care Don Juan să nu-l poată depăși. Dar nici Statuia nu este un judecător, cel puțin în concepția pușkiniană a termenului. Printre altele, acțiunea Statuii nu este o sancțiune, este un act de răzbunare, iar rezultatul, prin urmare, nu este o pedeapsă, ci o crimă. Bolul judecătorului este îndeplinit în *Boris Godunov* de popor, de un personaj colectiv în care contează nu valoarea în sine a componentilor, ci expresia unei totalități, ceea ce apropie poporul (în concepția pușkiniană) de sensul unei forțe naturale. Contactul dintre popor și personajele principale ale tragediei reprezintă, în ultimă instanță, un fenomen de asimilare sau de respingere de către un organism natural. Dezinteresul pe care-l manifestă poporul la începutul tragediei nu este un act de inconștiență, ci de indiferență, actele la care asistă nu-i solicită calitatea de judecător. În momentul în care, însă, crima comisă de Boris a pătruns în conștiința sa, s-a pus în funcțiune implacabilul mecanism al respingerii.

Boris este astfel eliminat, restul nu reprezintă decît mecanismul mai mult sau mai

puțin lent al prăbușirii și chiar și moartea *naturală* a lui Boris nu reprezintă o „reducere” a respingerii, ci o mai netă evidențiere a ei, mult mai netă decât în cazul unei morți accidentale.

Astfel, însă, Statuia nu poate să joace, fie și numai prin comparație, un rol de judecător. Statuia *nu este*, cum *este* poporul, un organism natural, capabil să asimileze sau să respingă, Statuia, prin încremenirea ei rece, este într-adevăr, după cum s-a mai remarcat, un antipod al lui Don Juan; mai mult — nu este decât un antipod. La urma urmei, dacă privim lucrurile dintr-un alt punct de vedere, Statuia, moartă și încremenită în moartea ei, nu face decât să împiedice (tot printr-o crimă) dragostea celor vii. Deci și în cazul Statuiei, crima este tot o soluție prin care se caută îndreptarea unei ordini. O ordine rea și strîmbă, a cărei soluție însă (oricît ar fi de rea și de strîmbă ordinea) nu poate fi crima. Crima, în concepția pușkiniană, nu îndreaptă nimic, nici măcar o altă crimă.

Așa, însă, finalul — sau, mai bine zis, lipsa de final — din *Cavalerul avar* devine clar. Baronul reprezintă din punctul de vedere al fiului său, Albert, o ordine rea și strîmbă. Moartea Baronului aduce îmbogățirea firească a lui Albert; prin urmare, din punctul de vedere al lui Albert, se va înfăptui o justiție firească. Însă crima nu poate fi justiția (oricine ar fi victima), iar criminalul nu poate fi judecător. Judecător nu poate fi decât o forță naturală, iar Albert nu este decât un interesat. Și moralitatea profundă a pieselor lui Pușkin nu putea să confirme triumful unei amoralități, aceasta ar fi explicația lipsei de final. Este, evident, mai puțin important dacă această stare de lucruri a fost premeditată de Pușkin sau a fost pur și simplu intuită de geniul său. În *Mozart și Salieri* anti-

naturalul crimei este palpabil și vădit; în *Cavalerul avar* și în *Oaspetele de piatră* antinaturalul crimei relevă o mult mai largă preocupare de profunzime.

Dacă, însă, în *Boris Godunov* asistăm la o diacronie a crimei, în *Oaspetele de piatră* asistăm la o sincronie a ei.

În raport cu piesele *Mozart și Salieri* și *Cavalerul avar* (crima este un act anti-natural, indiferent de calitatea obiectului, indiferent de faptul dacă ordinea împotriva căreia este îndreptată e bună sau rea, indiferent de faptul dacă obiectul ei este un geniu sau un mizerabil), Pușkin stabilește în *Oaspetele de piatră* o relație de dublă reciprocitate — și Don Juan (veselul și în același timp sumbrul risipitor al vieții) și Statuia (încremenită și în același timp sumbra întruchipare a neființei) sînt totodată și victime (Statuia în trecut, Don Juan în prezent) și criminali (Statuia în prezent, Don Juan în trecut). Astfel, piecirea lor finală în neant ar putea să apară drept o soluție, pentru că cei doi purtători ai crimei se anulează reciproc. Acest lucru, însă, este irealizabil, datorită faptului că nici unul din cei doi protagoniști nu posedă *condiția de judecător* (expresia unei spontaneități naturale, după cum am văzut), ceea ce își afla consecințe pe planul relațiilor. Dacă din punctul de vedere al lui Don Juan *intriga* cu Dona Anna era un act de profanare, din punctul de vedere al Doinei Anna *iubirea* pentru Don Juan reprezintă o explozie naturală, o regăsire în raport cu căsătoria silită cu Comandorul. Prin urmare, omorîrea lui Don Juan înseamnă în același timp și anularea unei existențe firești (oricît ar fi durat această existență) pentru Dona Anna. Dacă crima lui Don Juan a dus la o încremenire (încremenirea Comandorului), crima Statuiei duce tot la o încremenire (încremenirea Doinei Anna).

