

## DOSTOIEVSKI ȘI TEATRUL

Dostoievski a scris în tinerețe câteva piese (Maria Stuart, Boris Godunov, Iankel) pe care le-a distrus. După unele versiuni, se pare că Satul Stepanikovo a vrut să-l scrie inițial ca o comedie și cu asta, în mare, preocuparea dramaturgică a lui Dostoievski se epuizează. A urmat însă șirul de adaptări și de piese „după”, șir început încă în timpul vieții lui Dostoievski și continuat până în ziua de azi. În jurul unora dintre adaptări ca și în jurul romanelor lui Dostoievski, s-au iscat polemici aprinse, dintre care celebră pare a fi cea de dinaintea primului război mondial, la care a participat și Gorki prin două articole rămase într-un fel celebre (Despre karamazovism și Din nou despre karamazovism), care reprezintă tot atâtea refuzări pătimase ale unui Dostoievski, după părerea mea, nu pe deplin înțeles.

Romanele lui Dostoievski, și parțial și nuvelele sale, nu reprezintă, după unii cercetători, decât niște dialoguri excepțional cadrante și aici, probabil, trebuie căutată una din explicația numeroaselor adaptări, în orice caz mai numeroase decât lucrările propriuzise ale lui Dostoievski. E vorba, cred, de una dintre cele mai răspindite prejudecăți din lumea teatrului, și anume că dialogul reprezintă în sine un nucleu dramatic, că un roman dialogat — sau aproape dialogat — nu ridică, în vederea unei realizări scenice, decât o problemă de organizare a materialului romanesc. Adevărul este cu totul altul și, de fapt, cu cât este mai masivă prezența dialogului cu atât dificultățile de dramaturgie sunt mai mari, uneori frizând aproape imposibilul. Poate că, în acest sens, unul din exemplele cele mai evidente este dat de Hemingway, a cărui singură încercare dramaturgică reprezintă un eșec total, dar un șir lung de exemple este dat chiar de adaptările și dramatizările după Dostoievski,

dintre care aproape nici una nu este o piesă mare, și dintre care, cele mai multe nu sînt piese de loc, ci un fel de rezumate scenice după niște lucrări nescenice.

Romanele lui Dostoievski reprezintă unul din cazurile rare, cele mai rare, de polifonie, în sensul în care înțelegea acest termen Kaus și mai ales Bahtin. În cazul acesta, însă, intervine un moment de incompatibilitate între ideea de roman dostoievskian și ideea de dramaturgie. Nu este vorba de o împrejurare generală, împrejurare care pune, în principiu, în discuție raportul real estetic dintre roman și piesă, dintre structura epică a romanului (chiar și atunci cînd această structură își găsește o formă de expresie într-o morfologie care frizează sau chiar imită dramaticul) și structura dramatică a piesei (chiar și atunci cînd această structură frizează sau chiar imită epicul), este vorba de o incompatibilitate mult mai profundă, care vizează nu o problemă de factură, de structură și cu atât mai puțin de morfologie, ci o problemă de viziune estetică.

Dramaturgia este în esența sa o artă obiectivă, poate chiar un caz extrem de artă obiectivă și conține, în mecanismul ei cel mai intim, un soi de nucleu de respingere a oricărei subiectivități dominante și tiranice. Faptul că dramaturgii clasiști, care au fost în principiu niște dramaturgi ideologi (în sensul vechi al termenului) și moraliști, s-au văzut în imposibilitate de a-și rezolva intențiile strict subiective prin mijloace strict dramatice, i-a împins la crearea tipului de resoneur, un tip prin excelență extradramatic și care, tocmai datorită acestei din urmă calități a permis o manifestare directă a subiectivității dramaturgului. Eșecul global al dramaturgiei romantice rezidă la rîndul său tot într-o incompatibilitate, a ideii de subiectivism romantic dominant, și a ideii de obiectivitate dramatică a piesei. Romanele

lui Dostoievski sint într-un fel niște romane subiective, dar subiectivismul lor este de o factură aparte, de o factură polifonică. Este subiectivismul nu al autorului, ci al fiecărui personaj (din cele pe care ne-am obișnuit să le numim principale), care reprezintă pe rind conștiința dominantă a unui fragment de roman și un reflex al unei alte conștiințe într-un alt fragment de roman. Efectul principal care a rezultat din asta a fost cel al trecerii autorului din categoria unei conștiințe globale în cea a unei conștiințe care este periodic înglobată, cu alte cuvinte dintr-o categorie, etalată, de demiurg, în cea, nu mai puțin etalată, de personaj.

Un asemenea tip de roman însă (oricât ar fi de frecvent dialogul, pentru că, la urma urmei, problema nu constă în frecvența dialogului) conține în sine o imposibilitate dramaturgică, pentru că oricum ar fi o piesă, bună sau rea, realistă sau romantică, comedie sentimentală sau dramă singeroasă, conține în sine ideea de obiectivitate. Mai ales atunci cînd este reprezentată, pînă și înfățișarea fizică a actorului aduce prin sine modificări de fond: un Hamlet slab reprezintă un mod de a înțelege piesa, un Hamlet durduliu reprezintă un cu totul alt mod de a înțelege piesa.

Astfel, a încerca să transpui ideea de roman dostoievskian într-o lucrare dramatică înseamnă să pledezi pentru o cauză dinainte pierdută, pentru că ceea ce se va pierde nu va fi episodul și nici măcar ansamblul romanului, ci spiritul romanului, acel spirit al romanului dostoievskian, în care Raskolnikov face parte din conștiința lui Marmeladov, Marmeladov face parte din conștiința lui Raskolnikov, Sonia face parte din conștiința amîndorura, cei doi, la rîndul lor fac parte din conștiința Soniei și așa mai departe, ca într-o reacție în lanț a conștiințelor, oricare dintre ele fiind alternativ dominantă și dominată. Chiar în scene de o evidentă factură dramatică, cum ar fi de pildă,

scena crimei lui Raskolnikov, ideea de dramaturgie devine imposibilă. Nu din obișnuitele considerente dramaturgice — într-o piesă nu pot fi prezentate toate cauzele crimei —, ci din niște considerente particulare: crima lui Raskolnikov face parte din conștiința lui Raskolnikov privită ca un fapt estetic, ca un moment al structurii, și nu ca o supoziție literară. Astfel, romanele lui Dostoievski sint, în pofida unei cantități imense de dialog, niște fenomene a-teatrale, între polifonia romanului dostoievskian și nonpolifonia dramaturgiei (cel puțin a dramaturgiei pe care o cunoaștem pînă astăzi), există un moment al imposibilității de comunicare.

Înseamnă asta că universul dostoievskian reprezintă, cel puțin pe planul valorii dramaturgice, o zonă interzisă? Cred că o asemenea concluzie ar fi falsă. Cred că erorile generale din diversele dramatizări de după Dostoievski rezidă în faptul că romanele au fost privite ca niște fenomene anterioare piesei, pe cînd realitatea este că romanele lui Dostoievski sint niște fenomene exterioare piesei. Cu alte cuvinte, cel puțin din punctul de vedere al dramaturgiei, romanele lui Dostoievski trebuie privite ca niște fenomene obiective, deci să se bucure de același regim de care se bucură orice sferă a existenței umane. Din punctul de vedere al dramaturgiei, romanele lui Dostoievski nu reprezintă decît niște puncte de plecare, după cum pentru literatura în ansamblul ei, existența însăși nu reprezintă decît tot un punct de plecare. Evident, în acest caz va dispărea orice intenție de transpunere scenică, cea transpunere care înseamnă, în fond, o falsificare a modelului. Nu ne vom mai întîlni e drept, cu dramatizări ale romanului dostoievskian, dar, poate, ne vom întîlni cu o piesă adevărată, pornită din mijlocul aceluși univers magnific și insolit, pe care-l reprezintă fierberea conștiințelor dostoievskiene.

