

Alexandru A. POPOVICI

Realul și imaginarul în teatrul lui Mihail Bulgakov.

În Editura Univers a apărut în anul 1986 un volum conținând un număr de 10 piese din creația lui Mihail Bulgakov, în traducerea Mariei Dinescu și a lui Mircea Dinescu. Era vorba, așa cum se arăta în postfața scrisă de Albert Kovacs (ce oferea o temeinică prezentare a vieții și operei marelui scriitor rus), de cea mai vastă culegere de acest fel din lume, la acea vreme.

Bulgakov este cunoscut la noi atât ca prozator, cât și ca dramaturg. E drept că romanele sale au avut un ecou mult mai vast (mai ales *Maestrul și Margareta*), pe când teatrul a fost prezent cu totul parțial, prin spectacolele cu *Cabala bigoșilor*, *Ivan cel Groaznic* (titlul original: *Țarul Ivan își schimbă meseria*) și *Fuga*, precum și prin adaptarea cinematografică după cea din urmă. Situație nedreaptă și care

continuă oarecum soarta ingrată de care a avut parte mult timp întreaga operă a acestui autor, chiar în propria-i țară. Cele mai semnificative creații în proză ale lui Bulgakov au început să fie publicate la mai mult de un sfert de veac după moartea sa, survenită în 1940. Din piesele sale de teatru, doar patru au fost reprezentate în Rusia un timp mai îndelungat: *Zilele Turbinilor* (adaptare după propriul roman *Garda albă*), *Casa Zoikăi*, *Suflete*

moarte (după romanul lui Gogol) și *Ultimele zile* (*Pușkin*). Doar prima dintre acestea a cunoscut la vremea ei un succes excepțional și de durată, spectacolele având loc, la Teatrul de Artă al lui Stanislavski, între 1926 și 1940, în medie de două ori pe săptămână. S-a jucat mult și după război. Celelalte piese, ori au rămas în manuscris, ori reprezentarea le-a fost întreruptă brutal în faza de repetiție sau după câteva spectacole (cazul



Cabalei fariseilor – titlul autentic al *Cabalei bigoților*). Explicația acestei situații a dramaturgiei bulgakoviene trebuie căutată nu numai în dificultatea oficialilor de a accepta subiectele abordate, ci, poate, cum vom vedea, și în structurarea lor internă.

Două sunt temele majore ale creației sale de dramaturg (ca și a celei de romancier): soarta oamenilor în vălmășagul războiului și revoluției (*Zilele Turbinilor* și *Fuga*) și relația creatorului cu puterea (*Cabala fariseilor* și *Ultimele zile*). Ambele reflectă experiența de viață a autorului, medic în timpul războiului civil, iar apoi, literat și regizor.

În primul tip de subiecte, acțiunea are o desfășurare circulară: începe într-un cadru „intim” (familia Turbinilor, respectiv Rusia), se lărgiște apoi (cuprinzând lumea conducătorilor și a oamenilor de rând, respectiv Constantinopolul și Parisul, unde își caută refugiul cei cuprinși între focurile celor două tabere încleștate în luptă), pentru a se reîntoarce în final la punctul de plecare. Desfășurare ce simbolizează în același timp o periculoasă călătorie inițiată întru

găsirea și regăsirea propriei identități (adesea pierdută în încrâncenarea luptei), dar și imposibilitatea oricărei scăpări dintr-o situație tragică fără ieșire, în care lumea veche se prăbușește atât din cauza forțelor revoluționare ce vor s-o răstoarne, cât și din pricina nerespectării și chiar trădării propriilor ei valori.

Aspectul „sinusoidal” al acțiunii în al doilea tip de subiecte traduce când creșteri tragice ale tensiunii dintre creator și societate (în urma conflictelor cu forțele ei obscurantiste și represive), când destinderi chiar comice, de aparentă libertate ale acestuia, câștigată prin renunțări și genuflexiuni față de puterea supremă în stat, mediatoarea unui echilibru instabil, căruia, până la urmă, creatorul îi este însă sacrificat, prin retragerea protecției. În *Ultimele zile*, doar intervalul premergător catastrofei este prezentat, celelalte momente fiindu-i doar sugerate spectatorului prin unele replici. Această absență, combinată cu aceea a însuși protagonistului, Pușkin, care nu apare niciodată pe scenă, impregnează piesa cu o halucinantă și aproape insuportabilă

prezență a destinului, ce face din această piesă, după părerea noastră, capodopera tragică a teatrului bulgakovian, pe lângă care așteptarea lui Godot e aproape o joacă.

Paradoxal oarecum, suntem conduși de autor la ideea că, dacă în haosul războiului, creatorul mai poate avea o șansă de scăpare, el este o victimă sigură a violenței ordonate a statului absolutist.

Insula purpurie și *Adam și Eva*, lucrări care încearcă să îmbine cele două teme, prin relatarea peripețiilor reprezentării unei piese având ca subiect o revoluție pe o insulă pierdută în ocean, respectiv soarta supraviețuitorilor unui imaginar război total, care trebuie să ia istoria de la început, ne par mai puțin realizate. Singurele momente autentice din ele sunt, în prima, disperarea personajului-autor în eventualitatea nereprezentării datorită capriciilor unui cenzor, ca și la adăugarea unui sfârșit convențional, în vederea acceptării ei, iar în a doua, revolta omului de știință în fața maniheismelor ideologice, în cazul când întreaga omenire ar fi distrusă.

În mai toată creația sa, Bulgakov se vedește aproape obsedat de relația dintre piesele sale, de care aminteam la început, mai ales când relația este tratată cu mijloacele mai facile ale visului și invențiilor tehnice fantastice (în *Ivan Vasilievici și Adam și Eva*) sau ale „teatrului în teatru“ (în *Insula purpurie, Jourdain cel scrântit* ș.a.). Imaginarul capătă consistență și credibilitate doar tratat ca născându-se firesc din cotidian (precum în romanul *Maestrul și Margareta*), nu artificial sau când însăși realitatea reprezentată e acoperită de

o minciună cotidiană, pe care personajele o trăiesc ca iluzie provocatoare de situație comică, dar și ca destrămare tragică a ei. Așa se întâmplă în adaptarea după *Don Quijote* sau în *Casa Zoikăi*, capodopera comică a lui Bulgakov, în care euforia NEP-ului (simbolizată printr-o casă de rendez-vous, ținută de supraviețuitorii vechiului regim, sub aparența respectabilă a unei case de mode, pentru proaspeții îmbogățiți ai noului regim) este spulberată de apariția crimei și, în final, a Cekăi, venită precum statuia *Comandorului* în mijlocul

petrecerii noilor Don Juani.

În lumea pieselor lui Bulgakov, urmând tradiția majoră a lui Shakespeare, Moliere și a romanticilor germani, comicul coexistă cu tragicul. Bucuria iubirii și fericirea de a trăi sunt potențate de primejdia morții pe care o înfruntă. Muzica și versurile sunt oaze de liniște în universul unor vieți târâte și adesea zdrobite de vârtejurile istoriei. Aceste contraste armonizate dau o viață extraordinară multora dintre piesele sale, care-și așteaptă reprezentarea pe scenă.

Iarina DEMIAN și Ștefan IORDACHE

în

„FUGA“ de BULGAKOV

