

Anxietate și neant

Pe marginea unor piese ale Apusului

Pe scenă, un copac, o salcie desfrunzită. Doi declasați, doi vagabonzi mizeri — Estragon și Vladimir — pe care-i unește o lungă tovarășie, așteaptă. Il așteaptă pe Godot. Pe Estragon îl strâng ghetetele și descălțarea îi produce o reală satisfacție. Răul lui Vladimir e mai greu remediable, el suferind de o maladie a bășicii urinare. Cei doi nu întreprind nimic, aflăm că de multă vreme nu mai întreprind nimic. Vorbesc, spun glume de un umor dureros, se gîndesc chiar să se spînzure, se ceartă, mîncîcă morcovi și așteaptă. Il așteaptă cu înfrigurare, cu deznădejde pe Godot. E ultima lor șansă. Apare Pozzo, un personaj ciudat, care îl trage de o frînghie pe cretinul Lucky. Lucky execută tot ceea ce i se comunică printr-o mișcare a frînghiei; în general e mut, dar cînd i se poruncește să gîndească, vorbește fantastic și incoherent. Pozzo și Lucky pleacă. Rămîn pe scenă vechii prieteni: Estragon și Vladimir. Il așteaptă pe Godot. Timpul trece greu. Apare un băiat care-i vestește că Godot nu mai vine astăzi; poate mîine. Vestea e dureroasă, după încordarea așteptării. Zguduit, Estragon e gata să plece, să se despartă de vechiul lui prieten.

Actul II. Același decor. Salcia a înmugurit: e a doua zi. Estragon s-a întors. În locul ghetelor care-l strîngeau, găsește o pereche potrivită. Din nou așteptare. „Estragon: Nimic nu se întîmplă, nimeni nu vine, nimeni nu pleacă, e îngrozitor“. Vladimir cîntă, se joacă cu pălăria uitată de Lucky. E neantul, neantul temporal. Noțiunea timpului s-a pulverizat. De cînd așteaptă cei doi? S-ar părea că de o eternitate. „Vladimir: Ei, ce-am făcut aseară? Estragon: Ce-am făcut? Vladimir: Încearcă să-ți amintești. Estragon: Am făcut... parcă am bătut cîmpii. Vladimir (încercînd să-și adune mințile): Despre ce? Estragon: Ei, asta-i... Despre una, despre alta, despre nimic special. (Cu certitudine): Da, acum mi-amintesc, aseară am bătut cîmpii despre nimic special. Asta facem de o jumătate de veac“.

Vladimir îl ajută pe Estragon să se încalțe cu ghetetele găsite. Această acțiune, care marchează timpul, le dă satisfacție. „Estragon: Vezi, Didi, mereu găsim ceva care să ne dea impresia că existăm“. Apoi încep să se înjure, dar sentimentul vieții se destramă din nou. Revine Pozzo, orb, cu Lucky, cretinul. Pozzo cade și țipă după ajutor. Vladimir speculează asupra necesității oferirii ajutorului. „Vladimir: Să nu risipim timpul. (Pauză. Cu vehemență). Să facem ceva, cît avem prilejul! Nu se întîmplă în fiecare zi să fie nevoie de noi... E drept că atunci cînd stăm cu brațele încrucișate și cîntărim ce e pro și ce e contra, nu ne facem totuși seminția de ris. Tigrul sare în ajutorul semenilor săi, fără să stea pe gînduri, sau de nu, se ascunde în adîncul tufișului. Dar nu asta e problema. Ce

facem noi aici, *asta* e problema. Și fericirea noastră este tocmai că, din întâmplare, cunoaștem răspunsul. *Da*, în această uriașă confuzie, un singur lucru e limpede. Îl așteptăm pe Godot să vină. *Estragon*: A! *Pozzo*: Ajutor! *Uladimir*: Sau poate așteptăm să se facă noapte. Am venit la întâlnire, și atîta ajunge. Nu sîntem sfinți, dar am venit la întâlnire. Cîți oameni se pot lăuda cu atît? *Estragon*: Bilioane. *Uladimir*: Așa crezi? *Estragon*: Nu știu. *Uladimir*: Poate că ai dreptate. *Pozzo*: Ajutor!“ Și dialogul continuă tot așa, poate continua pînă la infinit. Băiatul se întoarce, anunțînd că Godot nu poate veni nici astăzi. Cei doi se gîndesc la sinucidere. S-ar putea spînzura de o ramură a salciei. Dar n-au cu ce. Cordonul lui Estragon e prea scurt pentru amîndoi. „*Estragon*: Tu ai putea să mă tragi de picioare. *Uladimir*: Dar de picioarele mele cine să tragă? *Estragon*: Adevărat“. Apoi hotărîsc că poate e mai bine să-l aștepte și mîine pe Godot.

Aceasta este piesa *În așteptarea lui Godot* de irlandezul Samuel Beckett, piesă reprezentată la Paris în 1953 și în Statele Unite în 1956. Spectatorii și critica au manifestat nedumeriri. Cine este mult așteptatul Godot? E limpede că e vorba aci de un simbol. Unii au spus: Godot e moartea; alții — viața; alții — Dumnezeu; alții — nimic. Descifrarea simbolului ne spune totuși că, oricine ar fi, Godot reprezintă ultima speranță — și aceea înșelată — a unor oameni sfîrșiți, destrămați, de fapt inexistenți ca ființe vii. Întrebat cine este Godot, autorul a răspuns că dacă ar fi știut, ar fi dat răspunsul în piesă. Regizorul, care a pus în scenă piesa la Miami, unde ea a căzut, s-a exprimat: „Ce e Godot? Godot înseamnă siguranță. Noaptea înseamnă moarte. Piesa arată nădărmătatea vieții și nu înseamnă nimic. Recunoașterea lipsei de înțeles a vieții are un înțeles“.

După ce ne descoperim, împinși de unele părți ale dialogului, spre marginea abisului nimicniciei, fiindcă autorul are talent și dialogul e răscolitor, păstrăm încă destulă luciditate pentru a ne da înapoi, a constata ecourile kafkiene, camusiene și sartriene din piesă și a înțelege că această dramă oglindește o lume de confuzii, de incertitudini bijbiitoare, de anxietăți și angoase. Un profesor de teatrologie din Noua Anglie — Marton Balch — a scris, în legătură cu piesa lui Beckett și altele de aceeași tonalitate, într-o dare de seamă privind tendințele teatrului actual: „Chiar dacă ne simțim mișcați, rămînem mai degrabă nedumeriți decît luminați de ceea ce vedem, căci din acest tablou se omite atîta adevăr. (Apoi, confruntînd experiența celor doi deklasati cu cea a omului normal, viu.) Simțim totuși că această experiență nu este dintre acelea care stimulează viața, ci mai degrabă dintre cele care înjosesc, neagă, strivesc viața.“

Cunoaștem din literatura trecutului tonalități ale negării, strigăte ale durerii, boli ale veacului, celebrul Weltschmerz al romanticilor melancolici. Ne aflăm însă acum în fața neantului total, în fața negării a tot ce e viață, în fața desperării nu revoltate, ci abulice, a desperării existențiale.

Comentînd într-o scrisoare adresată unei reviste studențești de artă dramatică deznădăjduita așteptare a lui Godot, dramaturgul irlandez Sean O' Casey scrie: „Nu aștept ca Godot să-mi dea viață. Chiar la această vîrstă înaintată, lupt singur pentru viață. Ce nevoie aveți de Godot? Și omul cel mai neînsemnat are mai multă viață decît poate să dea Godot. Nu încapem îndoială că Beckett este un scriitor inteligent și că piesa pe care a scris-o, deși foarte interesantă, este o piesă pesimistă. Filozofia lui îmi este străină, deoarece nu conține nici o scînteie de speranță, și nici chiar dorința de a spera, deoarece nu-i decît o frenezie a desperării și o voce care urlă... nu în pustiu, ci într-o grădină de zarzavat“.

Pe același fundal se desfășoară drama *Sfîrșitul partidei*, tot de Beckett. Pe un țărm pustiu, Haam, un paralytic orb, își lasă părinții să trăiască și să moară în două lăzi de gunoi. El e slujit de Clov, om de pripas care ar vrea să plece, dar e reținut ca de forța unei fascinații, de decrepitudinea paralyticului. Dialogul amintește pe alocuri neantul din *În așteptarea lui Godot*. „*Clov*: De ce comedia asta în fiecare zi? *Haam*: Rutina, parcă poți să știi? (Pauză.) Noaptea asta m-am uitat în pieptul meu. Am văzut o bubă

mare. *Clov* : Ți-oi fi văzut inima. *Haam* : Nu. Era ceva viu. (Pauză, cu spaimă) *Clov*... *Clov* : Da? *Haam* : Ce se întâmplă? *Clov* : Ceva care-și urmează cursul. (Pauză.) *Haam* : *Clov* ! *Clov* (plictisit) : Ce-i? *Haam* : Nu însemnăm... oare... noi ceva? *Clov* : Să însemnăm? Noi! (râde scurt.) E bună!"

În pantomima *Act fără cuvinte*, de același autor, producție scenică mimată cu gesturi puține și rare de un singur personaj, e vorba despre un om azvârlit dintr-un tren, un om căruia îi este sete. O sticlă coboară din cer, dar omul n-o poate ajunge. De deseperare încearcă să se spînzure de un copac. Dar creanga se rupe. Apoi, lucrurile se schimbă; sticla îi este la îndemînă. Prea tîrziu. Omul nu mai crede, nu mai poate întreprinde nimic. Sentimentul tragicei neputințe umane domină producțiile lui Beckett. Motivul așteptării înfrigorată și zadarnice simbolizează sugestiv o stare de marasm psihologic și dezagregare morală.

Piesa americanului Tennessee Williams, onorată cu premiul Pulitzer în 1954, *Pisica pe acoperișul încins*, comunică o morbiditate de altă natură. E vorba aci de lupta pentru o moștenire copioasă în familia unui plantator bogat din delta fluviului Mississippi. Problematika piesei este însă estompată de atmosfera de încordare nervoasă și angoasă, creată de alcoolismul lui Brick, exasperarea erotică a Margarettei, soția lui, și de cancerul bătrînului Big Daddy.

Brick, sportiv accidentat, care evoluează pe scenă cu piciorul în ghips, și în cîrji, e un alcoolic căzut în abulie. Pricina alcoolismului său e șocul resimțit la moartea unui prieten, de care Brick se simțea legat pe viață. Calomnia celor din jur, care au categorisit această legătură drept rușinoasă, a contribuit la decăderea tînărului. Margaretta, pe atunci iubita lui Brick suspectînd și ea legătura, îl seduce din calcul pe prietenul lui Brick, pentru a se convinge de adevăr. Prietenul acceptă pentru a dovedi absurditatea învinuirii. Apoi, moare. Exasperarea, deznădejdea îl împing pe Brick spre alcoolism. Minciuna e de vină, strigă el.

Sărbătorirea aniversării bătrînului devine seara marilor adevăruri. Brick, fiul iubit, mărturisește tatălui motivul care l-a împins spre beție. Mărturisirea nu se face de bună voie. Brick, care a consumat o cantitate considerabilă de spirtoase, dorește să fie lăsat în pace; el așteaptă deducul alcoolic din capul lui, după care urmează liniștea, euforia. Dar, Big Daddy îi ascunde cîrjele și, imobilizat, Brick mărturisește. La rîndul său se confesează și tatăl. Are 65 de ani; e căsătorit cu o femeie care l-a dezgustat din prima clipă a conviețuirii. E hotărît să-și satisfacă, acum în pragul bătrîneții, concupiscenta. Brick îl informează pe tatăl său de diagnosticul pronunțat de medici asupra bolii acestuia: cancer. Iată atmosfera în care se desfășoară conflictul. Margaretta, care nu deznădăjduiește, fiindcă ea e pisica și își permite să aștepte pe acoperișul înfierbîntat, pînă în ultima clipă, știind că oricînd se poate arunca și va cădea în picioare, urmărește moștenirea lui Big Daddy. Dar fratele lui Brick, cu droaia lui de copii, va avea întîietatea, căci menajul Brick-Margaretta e steril. Scîrbit și alcoolizat, Brick refuză să-și îndeplinească datoriile de soț. Dar în Margaretta e viață, cum spune bătrînul. Ea așteaptă cu răbdare pe acoperișul încins și va ști să smulgă cu forța o clipă de dragoste soțului ei. O face printr-un șantaj, pe care numai voința și vitalitatea ei tenace îl justifică. Ascunde băuturile și cîrjele lui Brick, devenit astfel dependent. Piesa sfîrșește dezastruos, cu răcnul de durere al tatălui, pentru care au început suferințele sfîrșitului, dar și cu victoria erotică a Margarettei.

Există oameni în această dramă. E Margaretta, pisica, feminină și vitală, punîndu-și însă forța irezistibilă în slujba unei cauze prozaice: cucerirea unei mari moșteniri. E Brick, tînărul lovit în dragostea de adevăr, căutătorul de absolut în prietenie și dragoste. Dar el e o epavă, existența lui prezentă e doar o pasivă așteptare pe care n-o poate recompensa decît deducul alcoolic, euforia inconștienței. În atmosfera de nevroză a piesei,

conflictul real devine un pretext. Pe scenă se dezlănțuie obsesii: obsesia erotică la Margareta și Big Daddy, dorința neantului la Brick.

Același profesor, Barton Balch, se întreabă în legătură cu sentimentul de nesatisfacție pe care-l lasă, în ciuda tensiunii dramatice și a dialogului viu, piesa lui Tennessee Williams: „Oare pentru că Williams răsuțește un fir (de viață) pînă ce obține o încurcătură de pasiuni pervertite și pentru că ne lasă, după această explozie, cu simțirea zdruncinată și chiar puțin pîngărită?” Emoțiile acestei piese „tari” nu se adresează elementului prin excelență uman și spiritual din om; asemenea durerilor care sfîrtecă stomacul lui Big Daddy, ele sînt de ordin visceral.

În piesa lui Samuel Beckett: *În așteptarea lui Godot*, nu se întîmplă nimic. Puținătatea acțiunii e menită să comunice destrămarea totală, pulverizarea tuturor intereselor vieții. În piesa *Requem pentru o călugăriță*, adaptare teatrală de Camus după un roman de Faulkner, ideea — de altfel generoasă a piesei — e diluată, se pierde în pletora situațiilor dramatice și baroce, colorate toate de aceeași, amintită, anxietate obsesivă.

Un proces. O negresă, Nancy, acuzată de ucidere prin strangulare a unui copil, copilul soților Stevens, în casa cărora lucra ca servitoare, e condamnată la moarte. Negresa nu se apără. Acesta e de fapt unul dintre actele finale ale unei drame încilcite, începute de mult. Temple, actualmente soția lui Gowan Stevens, fusese răpită, cu ani în urmă, de Gowan, în timpul unei excursii școlare. Gowan se îmbătase pentru a cîștiga curaj și întrepiditate, apoi beat distrusese automobilul cu care executase răpirea și o lăsase pe Temple în mîinile unui criminal. Acesta, avînd nevoie de un martor favorabil în viitorul proces, o răpește pe Temple și-o sechestrează într-un bordel. Criminalul acesta, personaj demoniac, tenebros și viciat, fiind incapabil de a-și procura satisfacții erotice, are perversiunea de a le urmări pe ale altora. Își satisface această bolnavă curiozitate, devenind spectatorul legăturii dintre Temple și Red, un șofer pe care-l are la mînă, nu se știe din ce motive. Temple, tînara fată răpită, este însă o vicioasă înăscută. Ea se complăce în atmosfera bordelului și sfîrșește prin a se îndrăgosti de Red, șoferul, pe care-l acceptase, la început terorizată fiind de diabolicul ei răpitor. Începe o corespondență între cei doi îndrăgostiți, care doresc un ceas de iubire, liberi de supravegherea tiranului. Red e omorît, probabil de stăpînul suspicios. Temple ajunge soția lui Gowan Stevens, care se simte răspunzător de decăderea ei, și renunță la alcoolul ce i-a adus nenorocirea. În cei opt ani de conviețuire, Gowan trăiește crispat, cu convingerea că cei doi copii nu-i aparțin.

Piesa începe în clipa cînd negresa Nancy — fostă prostituată, astăzi îngrijitoarea copiilor lui Temple — e condamnată. O apără avocatul Stevens, unchiul lui Gowan. Dar Nancy se încapățînează să nu declare nimic din ce i-ar fi putut ușura situația. Piesa rămîne deocamdată învăluită în mister, iar motivul tăcerii lui Nancy inexplicabil, pînă cînd, silită de Stevens, Temple mărturisește, într-o noapte, guvernatorului, povestea trecutului ei, în speranța salvării lui Nancy. Cum s-a ajuns la crimă? Fratele șoferului Red, Peter — un gangster —, găsește scrisorile scrise de Temple fostului ei amant și începe șantajul. Temple e gata să fugă cu Peter, dar nu de frica șantajului, ci pentru a reintra în mediul în care se complăce, pentru a scăpa de povara onorabilității. Nancy comite crima pentru a opri fuga lui Temple, pentru a salva căsnicia Stevens și a cruța măcar pe unul dintre copii de o viață de rușine. Fiindcă, deși ieșită din bordel, Nancy are totuși mitul purității. În clipa cînd Temple e gata să plece cu gangsterul, ea îi spune. „Nu, nu știi ceea ce știe pînă și o femeie pîngărită ca mine. Nu știi că copiilor nu trebuie să le fie nici frică, nici rușine. Numai de asta, numai de asta trebuie să-i apărăm. Pe toți. Sau cel puțin pe toți pe care putem. Măcar pe unul singur, dacă nu se poate mai mulți. Dar pentru acela trebuie să facem tot ce ne stă în puteri. Și dumneata vrei să-i asvirli pe amîndoi, să-i lași în murdăria pe care o cunoaștem amîndouă atît de bine”.

Nancy e o făptură mesianică. Ea cunoaște o mistică a jertfei înfăptuite cu exaltare. Celălalt pur al piesei este Stevens avocatul. El urmărește prin mărturisirea ce i-o impune lui Temple, nu salvarea lui Nancy, asupra căruia s-a pronunțat verdictul, ci purificarea soților Stevens prin adevăr. De aceea și provoacă o melodramatică întâlnire, în noaptea ce precede execuției, între Nancy, care iartă predicînd, și Temple, care se purifică prin căință. Urmează împăcarea soților.

Răpiri, viciu, prostituție, șantaj, mărturisiri în miez de noapte, gesturi mesianice, martiri și demoni, tot barocul melodramei ni se pare a fi prezent. Rămîne puțin în piesa lui Camus din brutalitatea nudă a povestirii lui Faulkner. Melodramatice ni se par și metamorfozele psihologice, de pildă purificarea subită a lui Temple, care se complăcea firesc în atmosfera cea mai infestată de viciu. Un plus față de recuzita melodramei ni se pare suflul obsesiei erotice, care bate peste această dramă supraîncărcată de situații. Sînt situații forțate și, în ciuda extremei tensiuni nervoase pe care le-o imprimă autorul, ele nu emoționează. Poate pentru că omit ceea ce numim cu un termen devenit prea curent, adevărul vieții, adevărul sufletului uman.

Drame negre ca aceasta, drame ale neantului și ale nevrozei, ca cele amintite mai înainte, unele necesitînd descifrări și stîrnind nedumeriri, altele lăsînd o impresie obositoare de „dépâ vu“, toate ni se par a suscita în mod legitim întrebarea pe care o pune în raportul său, profesorul de teatologie din Noua Anglie: „Piese, sînt, firește, experiențe emoționale și acceptăm ca un semn al sănătății emoționale faptul că asimilăm experiențe negative. Și, totuși, sîntem îndemnați a ne întreba dacă n-am atins saturația cu atîta dramă negativă, patologică, dezintegrativă“.

Sîntem obișnuiți să vorbim despre astfel de producții literare „dezintegrative“ ca despre producții decadente. Citind dramele amintite mai sus, realizăm cu o certitudine zguduitoare caracterul muribund al acestei literaturi. Înțelegem pregnant că deznădejdea totală, universală, existențială, exprimată aci, spaima transformată în sentiment major al vieții sînt incompatibile cu viața, cu respirația. Ele fac să dispară condiția de om, transformă individul uman fie într-un animal hăituit, fie într-un nevrotic paralizat de forța obsesiilor, fie într-o non-ființă, ținînd de domeniul anorganicului. Omul creator, autor al unei activități demiurgice, pe care încă din vechime îl simbolizează mitul prometeic, se pierde, se dizolvă în neant, în pasivitatea cosmică.

Generalizarea filozofiei difuzate prin astfel de sfere artistice ar duce fatal nu numai la negarea oricărui elan constructiv, dar la dispariția umanității și, psihologic vorbind, la autodesființarea omului prin abulie, greață existențială, disperare și spaimă. Upleți ospiciile, opriți orice activitate, acesta e îndemnul adresat de opere ca acestea societății, semînței umane. Prin tematica lor, prin obiectivele pe care le comunică, piesele amintite se autocaracterizează. Autorii lor nici nu aspiră să promoveze ceea ce este stîmă, constructiv, înalt în om. Mesajul lor mortuar nu se strecoară prin contrabandă, ci e proclamat cu ostentație căci el reprezintă chintesența, potențarea la extrem a concepției de viață dintr-o lume crepusculară.