

■ LEONIDA
TEODORESCU

Dramaturgia lui Leonid Andreev (II)

3. În *Viața Omului*, Leonid Andreev reproduce cu o surprinzătoare exactitate motivul de bază al tragediei lui Sofocle *Oedip rege*. Evident, nu este vorba nici de motivul paricidului, nici de cel al incestului, este vorba de disproporția dintre vina tragică și sancțiunea tragică. Oedip nu este conștient, deci, nu este responsabil, nici de paricidul pe care-l comite, nici de incestul pe care-l va practica. Vina tragică este aproape de zero, disproporția, însă, va fi aproape maximă, iar distanța dintre vina tragică și sancțiunea tragică este aproape infinită. Este un raport riguros matematic. La Andreev, lucrurile sînt împinse și mai departe, deși acest și mai departe pare a fi de neconceput. Mai departe, unde?

Abia acum putem să ne aplicăm asupra tragediei lui Sofocle. *Fatum*-ul antic (ca și varianta sa concretă, care ne interesează: destinul lui Oedip) are, în ultimă instanță, un caracter accidental. Și, iată de ce. În primul rînd, pentru că destinul este exterior individului. Destinul nu este o conștientă a structurii intime a individului, pentru că este decis din afară și pentru că această decizie este anterioară apariției individului. În al doilea rînd, cel puțin ipotetic, individul X ar fi putut să aibă și un alt destin. Care? Oricare. Dar și acest oricare ar depinde tot de aceleași forțe exterioare, iar nu de individul însuși. Din acest punct de vedere, destinul reprezintă un accident. Ca accident, destinul lui Oedip (mai exact, predestinarea lui Oedip) nu se deosebește cu nimic de întîlnirea întîmplătoare dintre Romeo și Julieta și, vai, nici de întîlnirea, tot întîmplătoare, dintre contele de Alnaviva și Figaro, atât de decisive, de diferit decisive, în viața celor două

cupluri. Diferența dintre cazul lui Sofocle și cele ale lui Shakespeare și Beaumarchais nu ține atât de substanță, cît de expresie: la Sofocle, accidentul este *disimulat* de fatum, pe cînd la Shakespeare accidentul este *etalat* (întîlnirea întîmplătoare dintre Romeo și Julieta, la bal), iar la Beaumarchais, accidentul (aparitia întîmplătoare a lui Figaro în impasul erotic și existențial al Rosinei și al lui Alnaviva) este, pur și simplu, un semn. Nu atrage atenția, adică, asupra faptului că ne vom afla în fața unei comedii.

Asistăm, așadar, la decăderea unui motiv (*motivul fatum-ului*) și la transformarea treptată a motivului într-un procedeu (procedeu accidentalui). Lucrurile, însă, nu se oprese aici. Procedeu întîmplării sau al accidentului este, la un moment dat, bivalent: este utilizat atât în tragedie (*Romeo și Julieta*), cît și în comedie (o parte dintre comedile lui Shakespeare, în varianta comediei erorilor, *commedia dell'arte* etc.). Cu timpul, însă, „accidentul“ devine un mod de a fi al comediei, mai mult, reprezintă chiar momentul ei constitutiv. Acest lucru coincide, în mare, cu procesul de dispariție a tragediei. Deci, procesul de dispariție a tragediei este, în fond, cel care a eliminat accidentul din sfera tragediei și l-a împins în brațele nesățioase ale comediei.

Prin urmare, atunci cînd Leonid Andreev a încercat din nou să abordeze tragedia ca un gen de sine stătător și nu ca o variantă a comediei sau a dramei el a fost pus în situația de a elimina din sfera preocupărilor sale în primul rînd accidentul. Că Andreev a realizat acest lucru intuitiv sau rațional, este un lucru care, în fond, nu prezintă nici un interes. Dar, pentru că tot am ridicat această problemă, aș vrea să-mi spun punctul de vedere. La început a fost, probabil, intuiția, mai tîrziu, însă, Andreev a fost preocupat și de problemele estetice ale teatrului. În general, Andreev a fost un tip de scriitor la care intuitivul se convertea, cînd și cînd, în teze teoretice, ca urmare a propriei sale experiențe literare bine asimilate și, mai ales, bine conștientizate.

În *Viața Omului* asistăm, așadar, în primul rînd la eliminarea accidentului, a oricărui accident, a întîmplării tip de accident, oricare ar fi gradul de esențializare sau de abstractizare, cum ar fi destinul privit ca atare, ca destin pur, așa cum puteam s-o facă numai vechii greci, probabil.

Oedip este tratat în primul rînd și mai presus de orice ca Om, dar ca un *om anume*. Oedip apare ca o individualitate nu în virtutea faptului că știm multe despre el (cum se întîmplă cu personajele realiste), ci în virtutea faptului că știm puține: știm doar că este un predestinat (la paricid și la incest) și că predestinarea s-a împlinit.

Eroul lui Andreev nu este un *un* (vă rog să-mi iertați jocul de cuvinte), este Omul — și alăt, un om care nu este concretizat nici măcar printr-o predestinare, printr-un destin.

Co se întâmplă (în aparență) în *Viața Omului*? Omul se naște, Omul iubește, Omul trăiește în sărăcie, în glorie și bogăție, trece prin bucurii și prin nenorociri și moare. Asta ar fi (în aparență) tot. Este vorba de un ciclu? Ar fi un răspuns prea simplu pentru un scriitor de talia lui Andreiev.

Piesa lui Leonid Andreiev se bazează pe o relație triunghiulară: Omul, Cenușul și Corul. Apar, evident, și personaje auxiliare (Soția Omului etc.), care, însă, nu fac decât să sublinieze existența triunghiului. Corul joacă rolul martorului și, într-o măsură mult mai mică, rolul solului din tragedia antică — și pentru motivul că în piesa lui Andreiev nu se petrec lucruri importante în afara scenei (ca la antică). Cel mult, asemenea lucruri se petrec între scene, iar informația despre ele are o sursă combinată: corul și introducerile în proză ale autorului, de o valoare și semnificație puțin obișnuită pentru dramaturgia vremii.

Un prim element asupra căruia aș vrea să mă opresc este Corul. Andreiev nu utilizează termenul, dar aceasta n-are nici o importanță. Ceea ce deosebește corul lui Andreiev de corul antic este caracterul diversificat al celui dintâi: există un cor al bătrânelor, unul, al rudelor, al oaspeților, al bețivilor. Aceasta îi permite lui Andreiev o multiplicare a recepțiilor vieții omului, în diferitele ei ipostaze. Asistăm chiar la o interferență a corurilor, ca în tabloul al cincilea, unde se desfășoară o convorbire între corul bețivilor și cel al bătrânelor. Variabilele ipostaze sub care apare corul fac ca acesta să piardă rolul unui al treilea sau al n-lea personaj: nu poate fi vorba de un personaj, odată ce sensul și semnificația unei ipostaze sînt radical diferite de ale celorlalte.

Un rol special în relația triunghiulară andreeviană îl ocupă Cenușul (în original. Cîneva în cenușiu). În aparență, Cenușul are o funcție dublă: constată și prezice, dar această din urmă funcție a Cenușului n-are nimic

profetic. Este, pur și simplu, o enunțare a unui spirit de o înțelepciune roco și scribită. Precizarea esențială, lansată chiar la începutul vieții Omului, este că Omul va muri. Dar rolul Cenușului nu se reduce la atât; odată cu nașterea Omului, în mîna Cenușului apare o luminare. Pe măsură ce se consumă diversele momente ale vieții Omului (sărăcia, gloria și bogăția, nenorocirile, moartea), lumina se consumă și ea. Indiferent ce s-ar întâmpla în viața Omului, lumina va continua să se consume, implacabil; nu există nimic care să poată influența (într-un fel sau altul) arderea luminării. Tocmai aici se află momentul eliminării oricărei accident. Tragedia esențială a Omului nu este o împlinire (oricare ar fi ea), ci este durată, mai exact, *ideea de durată*. Viața Omului are o anumită durată, n-are importanță care anume, nici dacă lumina este mai mică sau mai mare; are importanță doar faptul că lumina există. Omul nu-și poate nici depăși, nici modifica durată, orice ar face, oricît de stoic și-ar suporta sărăcia, oricît de domn și-ar purta gloria sau oricît și-ar blestema nenorocirile (moartea fiului), de care nu este vinovat cu nimic.

Durata apare astfel, evident, ca sancțiunea tragică a Omului, o sancțiune peste care Omul nu poate trece, pentru motivul că este Om. Un alt motiv nu există. Andreiev este, astfel, unul dintre primii scriitori, dacă nu chiar primul, care pune în dezbatere, atît de exact, atît de deschis, atît de dureros de sincer, condiția umană. În primul rînd și mai presus de orice, prin eliminarea oricărei idei de accident.

Dacă durata este sancțiunea tragică a Omului, care este vina sa tragică? Răspunsul nu poate fi decît unul singur: vina tragică nu există; în locul ei nu găsim decît ceea ce structuraliștii numesc *vid funcțional*. Disproporția dintre vina tragică și sancțiunea tragică nu mai este aproape infinită, ca la Sofocle, este infinitul însuși.

(Continuare de la p. 86)

ția păpușilor și s-a hotărît să se stabilească aici. Au urmat: perfecționarea în cadrul școlii de artă populară și al altor cursuri de specializare. 15 ani de activitate pe scena brăileană și 13 ani pe cea a Teatrului din Constanța, 160 de roluri, o contribuție substanțială la succesele și

distincțiile obținute de aceste teatre în țară și dincolo de hotare, premii personale de interpretare — ca actor la Brăila, pentru rolurile din *Căluțul cocosat*, *Peștișorul de aur* și *Glie Viteazul*, ca actor în trupa constantăneană, pentru *Moșul din Povestea porcului*.

Vasile Hariton dezvăluie câteva dintre tainele reușitei sale profesionale: „Am în-

vănt să fac păpușa să răspundă la toate poruncile. Cînd nu mi se supune, din pricina unui defect de construcție, transform defectul în însușire. Cînd interpretez roluri mai șterse, mă străduiesc să nu fiu un figurant. Și simt că păpușa e viața mea...”

S. D.