

■ LEONIDA
TEODORESCU

Dramaturgia lui Leonid Andreev (IV)

5. Între *Viața Omului* (scrisă în 1907, la doi ani după debutul său dramaturgic cu piesa *Spre stele*) și *Cel care primește palme* (1915), Andreev a parcurs cea mai întinsă și mai importantă perioadă a experienței sale dramaturgice. Nu este vorba numai de o experiență personală, ci de experiența colectivă a dramaturgiei simboliste, întrucât marea majoritate a pieselor definitorii pentru dramaturgia simbolistă, ca și spectacolele teatrelor simboliste, intraseră de mult în circuitul public. Este suficient să amintim numele unor dramaturgi simbolisti ruși ca Blok, Briusov și Sologub, care s-au manifestat ca dramaturgi în jurul anilor 1905—1907: multe dintre piesele de referință ale lui Maeterlinck erau jucate, în aceeași perioadă, insistenț, pe scenele teatrelor rusești; Yeats și-a scris și el o serie dintre piesele sale importante înainte sau tot cam prin aceeași perioadă. De fapt, piesa *Cel care primește palme* aproape că încheie cariera dramaturgică a lui Leonid Andreev.

Izbeste, în *Cel care primește palme*, apropierea de *Cadavrul viu*, piesă ajunsă celebră în Rusia la vremea apariției piesei lui Andreev. Apropierea este atât de mare, încât schemele abstracte ale celor două lucrări aproape că se identifică: un bărbat trece printr-un anume tip de deziluzie, își părăsește mediul și se transferă într-un mediu străin, cu care nu se va putea acomoda, ceea ce-l va duce, până la urmă, la sinucidere. E o schemă de sorginte, evident, romantică, dar această împrejurare nu va avea repercusiuni (în orice caz, nu va avea repercusiuni importante), nici în piesa lui Tolstoi, nici în cea a lui Andreev.

În amândouă piesele ne întâlnim cu motivul dedublării, situație ignorată de comen-

tatorii celor doi scriitori. Și Protasov, cel de la țigani, și Cel sînt, în fond, alter ego-uri: Protasov, în raport cu o individualitate care, pe parcursul piesei, devine palpabilă, iar Cel, cu o individualitate doar sugerată, fiind și cînd, în piesă (cu precădere la sfîrșitul actului II și la începutul actului III, în scenele cu Domnul). În amîndouă cazurile, este vorba de un alter ego voit și nu de unul accidental, deci ne întîlnim cu momentul deliberării, iar la Andreev, chiar cu momentul construirii alter ego-ului. Viața pe care Protasov o duce în afara propriului său mediu ne relevă un individ care exacerbează o anumită latură a vechii sale personalități. Dar noua personalitate a lui Protasov nu reprezintă opusul absolut, în raport cu personalitatea precedentă; cu alte cuvinte, Tolstoi ne pune în fața unui alter ego disimulat.

La Andreev, situația este diferită. În primul rînd, dacă la Tolstoi universul nr. 1 (cel părăsit) apare în piesă, la Andreev nu există decît universul nr. 2 (mediul străin), iar de universul nr. 1 luăm cunoștință doar prin soli, niște soli sumbri, aducători, în ultimă instanță, de nenorociri: Domnul, care îi va sugera lui Cel să moară, Baronul și Cel, a căror acțiune, conjugată într-un mod ciudat, va duce, pînă la urmă, la moartea zeței, a Consuellei. Nu se poate trece pe lingă faptul că doi dintre cei trei soli (Baronul și Cel) se vor sinucide, Baronul, ca victimă a crimei comise de Cel (otrăvirea Consuellei), iar Cel, ca victimă a propriei sale crime: în momentul în care o otrăvește pe Consuella, e conștient că nu-i va putea supraviețui. Și nici nu vrea să-i supraviețuiască.

În acest context, Andreev va apela la un alter ego deschis și elaborat. Cînd personajul ciudat de la începutul piesei își va lua numele de Cel (deci, va renunța pînă și la identitatea sa formală), își va alege *existența* de clovn (existența, și nu meseria) nu ca o derogare de la vechea sa existență, ci ca o formă nouă de existență.

Și la Tolstoi și la Andreev, universurile nr. 2 au un aer special. Dacă, la Tolstoi, lumea țiganilor are un aer aparent exotic (țigani sînt, în fond, niște copii ai naturii, transformați în meseriași ai distracției și perversității de bani), la Andreev, lumea circului este o lume artificială, a convenției și a ficțiunii. Un univers care, în același timp, se dorește și nu se dorește încheis.

6. Lumea artificială a circului corespunde alter ego-ului artificial (fiind vorba de un alter ego elaborat) al lui Cel. Dar acest alter ego nu se manifestă doar în sfera raporturilor și a relațiilor, ci implică și ideea de meserie. Oricum am privi lucrurile, Cel primește palme, și această împrejurare este redată dureros de concret în piesa lui Andreev. Chiar la începutul ei, cînd Cel primește prima palmă simbolică (*pe scenă*), în el izbucnește, pentru o clipă, omul de odinioară, omul de onoare, pentru care palma reprezintă una dintre marile ofense. Palma pe care

o va primi *din nou pe scenă*, la începutul actului doi, va repune pe tapet chestiunea, pentru că reacția involuntară, intimă și sinceră a lui Cel, va rămâne aceeași. Deși, din punctul de vedere al lui Cel, treaba pe care o face este dezonorantă. Decizia luată de el la începutul piesei (de a primi palme) nu este o decizie luată o dată pentru totdeauna; Cel o ia din nou, cu fiecare nouă palmă primită și acceptată. Cele două palme primite pe scenă nu-l fac doar să perpetueze decizia, ci și sugerează universul nr. 1.

Dar, astfel, se realizează funcționalitatea unei duble absențe — a universului nr. 1 (prin prisma universului nr. 2) și a universului nr. 2, prin insolitarea acestuia, în momentele palmelor primite pe scenă, în acelea ale Domnului și în scena finală, în care insolitarea devine tragică și ireversibilă.

Andreev inversează, în *Cel care primește palme*, logica simbolistă, făcând palpabil universul nr. 2 și inefabil, universul nr. 1 și realizând o transcendență inversă: lumea de *dincolo* apare direct și palpabil, iar lumea de *aici* este sugerată și labilă. Însăși piesa *Cel care primește palme* devine, în ansamblul ei, un revers. Clovnul de *aici*, care numără palmele primite drept un semn al succesului, este, *dincolo*, un geniu, soția, deși l-a părăsit pentru Domnul, continuă să-l aduleze, Domnul, la rândul său, apare drept umbra lui Cel, dar și drept exponent al mulțimii, care, în egală măsură, îl ignoră și-l aclamă. Același Domnul se simte umilit și scandalizat în fața lui Cel — care-l admiră și nu-l înțelege — și-i cere moartea, o moarte care să vină chiar de la Cel.

Universul pe care-l vedem nu este un univers al semnelor, este un univers al denotațiilor; nu însă denotații fermi ai semnelor din universul nr. 1, ci denotații posibili, extrași dintr-o serie presupusă. Astfel, Consuella este, totodată, și varianta sublimă și cea terestră a soției lui Cel în lumea artificială a circuitului, dar cam același lucru îl reprezintă și Zinida, cu preponderența elementului teluric, Zinida fiind, în plus, și dresoare de animale sălbatice, ceea ce-i arogă un fel de forță mistică de care este conștientă, spre deosebire de Consuella, care nu este conștientă de condiția ei de zeiță.

Astfel, universul de care ne izbim direct nu este numai un univers instabil, este universul instabilității înseși. Totul este și artificial și adevărat: și rolul strălucit pe care-l joacă Cel în arenă, și repulsia lui față de palme, și clovnii Tili și Poli — un fel de saltimbanci ai cotidianului —, și identitatea reală a contelui Mancini etc. Ce este important, până la urmă, în această *lume a reversului* — jocul permanent al lui Poli și Tili sau sfârșitul tragic al Consuellei, al Baronului și al lui Cel? Nu există un răspuns la această întrebare; mai mult decât atât, răspunsul nu este posibil, pentru că ar trebui să cuprindă, în același timp, o afirmare, o negare și încă ceva.

Ce este, așadar, piesa lui Andreev *Cel care primește palme* — o piesă simbolistă despre *urimul de dincolo* sau o melodramă din viața circuitului?

NOTE

Contribuții la cunoașterea unei mari opere

Din frântura operă a „părintelui literaturii române”, Ion Heliade Rădulescu, „părinte”, deopotrivă, și al teatrului cult al Țării Românești, se pot consulta cu folos științific două ediții de referință: cea îngrijită de D. Popovici (în două tomuri, 1939, 1943) și cea a lui Vladimir Drimba (în trei tomuri, 1968—1975). Aceasta,

în ceea ce privește opera literară și de polemică culturală. Opera politică (privind mai ales revoluția pașoptistă) se consultă în edițiile rare ale Bibliotecii Academiei. Tot acolo trudește (mai ales pe microfilm!) și istoricul de teatru, fiind dorite să fișeze articolele din „Curierul românesc”, „Gazeta Teatrului Național” etc. Iată că Aurel Sasu, în editura „Minerva”, contribuie simțitor la cunoașterea operei heliadești, cuprinzând între copertile volumului „Critica literară” majoritatea scrierilor cu acest profil. Importanța volumului stă mai ales în restituirea manuscrisului „Istoria literaturii” (portrete de scriitori universali din toate timpurile).

Istoria teatrului are și ea la îndemână texte importante.

„Cuvînt la examenul Școlii filarmonice” (29 august 1834), cînd a fost examenul de producție al primei serii de actori profesioniști români, meditațiile „Despre dramă” (netipărite din 1870), portretele lui Gh. Lazăr, Constantin Foca, Iancu Văcărescu, cu prețioase știri despre zorii teatrului muntean, precum și multele studii privind teoria literaturii, studii care dau o idee despre felul în care Heliade și-a predat cursul de literatură la Conservatorul „Societății filarmonice” (actoria fiind prelată de C. Aristia).

Pe cînd, o ediție a scrierilor despre teatru ale marului animator?

I. N.