

■ LEONIDA
TEODORESCU

Dramaturgia lui Leonid Andreev

(V)

7. Prezența evidentă a procedeelor și a motivelor melodramei a derutat, și s-au găsit destui care, cu mai multă sau mai puțină jenă pentru bunul renume al lui Leonid Andreev, s-au grăbit s-o catalogheze drept melodramă; iar marele succes de care s-a bucurat și se bucură această piesă, de la premieră și până astăzi, nu putea decât să confirme opinia de mai sus.

Într-adevăr, în *Cel care primește palme* se simt din plin ecourile melodramei.

Pornind chiar de la misterul cu care încope piesa. Un „domn bine“, provenit dintr-o societate aleasă, se apucă de o meserie considerată umilitoare, evident, ca să se ascundă de rude, de prieteni și de cunoscuți. Pe la mijlocul piesei, Cel este depistat de rivalul său, ceea ce va confirma (lucru, dealtfel, perfect sesizat și până atunci) proveniența lui Cel dintr-o altă lume, dar nu va influența cu nimic evoluția ulterioară a lucrurilor. Sinuciderea lui Cel nu poate fi pusă nicicum în legătură cu pretenția pe care o formulează Domnul, ca el să moară; Cel se va sinucide pentru că a omorât-o pe Consuella, iar pe Consuella o omorâse pentru a împiedica căsătoria ei cu Baronul — căsătorie ce ar fi însemnat batjocorirea condiției ei de zeiță. De aici, o concluzie absolut firească: spre deosebire de melodramă, piesa lui Andreev nu merge spre dezlegarea misterului, ceea ce-i conferă piesei o deschidere neobișnuită (dezlegarea misterului ar fi „rezolvat“ totul și ar fi închis piesa) și va duce, până la urmă, la acea transcendență ciudată despre care am vorbit altă dată.

Un al doilea motiv melodramatic ar fi cel al amantului (sau al soțului, n-are importanță) învins, care va plonja într-un mediu inferior; decăderea va fi tot mai pronunțată și, când va atinge limita, se va întâmpla întâlnirea cu amanta (soția) sau cu rivalul și lucrurile se vor rezolva (iarăși se vor rezolva) fie printr-o soluție fericită, fie printr-o nefericire finală („melodramatică“).

Până la un punct, așa se și potrec lucrurile, la Andreev. Numai că întâlnirea „în-

vinsului virtuos“ cu „rivalul vicios“ se petrece sub semnul superiorității lui Cel, fiind eliminat tot cortegiul de vicii ale rivalului victorios (informații secrete, scrisori ascunse, diverse falsificări etc.), care, în melodramă, duc la „demascarea“ acestuia. La Andreev, Domnul nu poate fi demascat, pentru că n-ai ce să demaști la el. Dealtfel, Domnul nu se face vinovat decât de un singur lucru: cero moartea lui Cel. Absența întâlnirii lui Cel cu soția, ca și caracterul episodic al întâlnirii lui Cel cu Domnul (un accident ineluctabil, dar un accident și altul) face ca unghiul desolat de mișcarea celor două grupuri rivale să nu se închidă (c. în cazul melodramei) până ce se vor fi creat condiții ca soluționarea să devină inevitabilă, ei, dimpotrivă, să se deschidă, și deschiderea aceasta să se lărgească în permanență.

Asistăm, deci, la Andreev, la o reconsiderare a procedeelor melodramei, cum am întâlnit cândva, la Celov, în ce privește procedeele farsei și vodevilului.

Cum am mai spus, în momentul scrierii piesei *Cel care primește palme*, experiența dramaturgică fundamentală fusese constituită. Dincolo de personalități și de individualități (mult mai puțin numeroase în dramaturgia simbolistă decât în poezia simbolistă), s-a relevat un aspect comun: renunțarea la *concretul scenic*, pentru că orice concret scenic împinge piesa spre dramă (oricare ar fi varianta ei) sau spre comedie, iar simbolizii au încercat (și, cel puțin în parte, au și reușit) să impună *un nou tip de piesă*, în care să se încarneze concepte fundamentale ale umanității, pătrunzându-le astfel și permițând cunoașterea lor. Deci, dramaturgia simbolistă (ca și poezia simbolistă) și-a propus, drept unul dintre obiectivele ei principale, obiectivul gnoseologic.

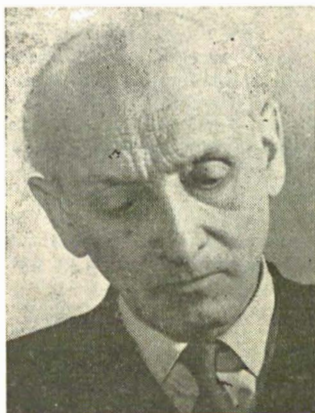
8. O parte dintre piesele lui Leonid Andreev, mai ales cele de la începutul carierei sale dramaturgice (*Spre stele, Împăratul Foaie, Anatema, Viața Omului*), s-au înscris în acest tip de preocupare, a simbolismului. Cu timpul, însă, alături de aceste piese, au apărut și lucrări în care Andreev părea să fi renunțat la principiile dramaturgice inițiale. Este vorba de piese ca *Zilele vieții noastre, Gaudeamus, Ecaterina Ivanovna* și *Cel care primește palme*. Ar fi, totuși, interesant de reținut că unele dintre aceste piese au fost scrise în același an cu cele devenite reprezentative pentru simbolism; astfel, *Anatema* și *Gaudeamus* au fost scrise în 1908; la intervale foarte mici, au fost scrise *Viața Omului* și *Zilele vieții noastre*. Prin urmare, nu se poate vorbi de două perioade distincte ale dramaturgiei lui Andreev, dar se poate vorbi de două preocupări complementare ale lui Andreev. Prima grupă de piese ar putea fi definită drept *simbolismul abstract* (*Viața Omului, Anatema* etc.), iar cea de-a doua (*Gaudeamus, Cel care primește palme* etc.), drept *simbolismul concret*. Asupra raportului dintre cele două tipuri de piese vom mai reveni, mai ales asupra raportului dintre *Viața*

Omului și Cel care primește palme, în planul conceptului *duratei*. Deocamdată, vrem să semnalăm faptul că Leonid Andreev a fost primul dramaturg simbolist care a pus atât de net (și cu atât succes) problema simbolismului concret în dramaturgie. Remarcabila experiență a lui Andreev nu s-a soldat doar cu piese valoroase, unele dintre ele adevărate capodopere, ca a demonstrat posibilitatea unui simbolism concret, care să nu fie cu nimic mai prejos decât simbolismul abstract.

Problema, pe care aici o enunțăm numai, este, însă, următoarea: în piesele sale abstracte, Andreev a continuat preocuparea dramaturgilor simbolști de a crea un nou tip de piesă. Crearea unei dramaturgii simboliste concrete nu implică, oare, renunțarea la această preocupare? Adică, indiferent de valoarea pieselor și de marea descoperire făcută de Andreev (posibilitatea unei dramaturgii simboliste concrete), aceasta nu va reprezenta

o reîntoarcere la vechiul tip de dramaturgie, pendulînd între tragedie sau dramă, pe de o parte, și comedie, pe de alta? Cu alte cuvinte, simbolismul concret este semnalul doar al unei victorii, sau și al unui faliment estetic?

Un răspuns surprinzător și indirect la această chestiune ni-l dă *cel de-al treilea grup de piese* ale lui Andreev: *piesele sale într-un act*. Evident, acestea din urmă nu alcătuiesc un grup separat, numai pentru motivul că sînt mai scurte decît celelalte. Piesele într-un act ale lui Andreev trădeză o preocupare neașteptată, nu numai pentru dramaturgia, ci și pentru proza sa, preocuparea pentru dihotomie, pe care n-o întîlnim la nici unul dintre grupurile precedente de piese. Așadar, alături de *dramaturgia simbolistă abstractă* și de *dramaturgia simbolistă concretă*, întîlnim la Leonid Andreev și *dramaturgia dihotomică*.



Moni Ghelerter

Ne luăm rămas-bun de la un mare artist. Unul dintre cei mai buni și mai subtili regizori. A fost autorul unor spectacole care au îmbogățit și propulsat mișcarea teatrală românească. O specială acuitate a sensibilității, un rafinament al gustului estetic, o știință sigură a observației și sugestiei au făcut din operele sale adevărate bijuterii. De numele lui se asociază biruințele secncie ale multor scriitori români, ale căror piese le-a relevat și impus. Prin harul său, pagini ilustre ale dramaturgiciei universale au trăit în versiuni unice și irepetabile. Dominanta spectacolelor sale a constituit-o întotdeauna însușirea de a dezvălui ceea ce se află dincolo de acțiuni, de gesturi, de cuvinte. Și, anume, întrebările fundamentale ale existenței. Cele care o articulează, investind-o cu un sens și o emoție superioară. Deslușind dincolo de aparențe sau de soluțiile lesnicioase, Moni Ghelerter îmbina destinul fiecărui personaj cu disponibilitățile interpretului, orchestrînd desăvîrșit distribuțiile și conducîndu-le la împlinire. Nenumărați actori — iar eu mă număr printre ei — au beneficiat de această vocație rară. Moni Ghelerter descifra, scotea la iveală, indemna și cizela posibilitățile actorului de a fi ceea ce, adesea, el însuși nu bănuia că este. Și, astfel, a trasat nu numai itinerariile unor eroi ai dramaturgiciei, dar și drumurile unor interpreți. După care, ca orice creator, se retrăgea modest, lăsînd să-i vorbească opera. Această operă însemna, de fiecare dată, un moment de vîrf al teatrului românesc.

Ne despărțim astăzi de un om ai cărui ultimi ani au fost o sfișietoare luptă cu maladia, regresivitatea și întunericul. Dar, dacă moartea a luat cu ea o ființă istovită de acest război — ce nu cunoaște decît unul și același învingător —, ea nu poate răpi atîtea creații, prin care viața s-a completat pe sine și s-a valorificat, trecînd în garanția înțeleșului și în custodia duratei.

Radu Beligan