

■ LEONIDA
TEODORESCUDramaturgia lui
Leonid Andreev
(VI)

9. Din ciclul pieselor într-un act, care la Andreev se confundă cu noua lui preocupare, cea pentru *dramaturgia dihotomică*, piesa *Iubirea pentru aproapele* se impune nu numai prin calitățile ei artistice, dar și prin caracterul ei de manifest estetic.

Piesa este spațială, dar nu în sensul că evenimentele se petrec *undeva*, nelocalizat, ci în sensul că evenimentele se pot petrece *oriunde*. Astfel, este ales un loc turistic și grupul de personaje este un amestec de nații, unele precizate, altele nu. *Iubirea pentru aproapele* are înfățișarea unei farse: la începutul piesei, Necunoscutul abia se ține de o stîncă și prăbușirea lui e iminentă. Turiștii adunați acolo așteaptă momentul fatal, dar pînă la urmă totul se vădește a fi o abilă escrocherie: Necunoscutul, care, de fapt, este legat și nu riscă nimic, este plătit de Patronul localului aflat în preajma stîncii, care atrage astfel un număr mare de clienți. Dar această schemă de subiect, parcă scoasă din Mark Twain, este răsturnată de Andreev într-o operă de un rar scepticism.

Calculul Patronului se dovedește exact: toate personajele piesei fac o adevărată pasiune pentru spectacolul morții, la care au siguranța că vor asista, o pasiune tot mai mult grevată de cotidian: oamenii obolesc, se plictisesc, soții beau la bufet, în loc să stea lîngă soțiile lor, unii devln neatenți și riscă, spre supărarea partenerilor lor, să scape momentul prăbușirii etc., etc. Cu alte cuvinte, toată lumea așteaptă ca Necunoscutul să cadă odată, ca să se termine spectacolul și să-și vadă de treburi, avînd la activ o senzație ieșită din comun. Astfel, moartea, *moartea celuiualt*, se devalorizează, își pierde orice dimensiune tragică, pînă cînd, ca fapt tragic, se transformă într-o ab-

sență — dar o *absență funcțională*. Pulverizarea tragicului este, aici, efectul unui consens general, al unei atitudini comune, cu atît mai impresionantă și mai categorice, cu cît conglomerarea personajelor este mai întimplătoare.

Personajele nu sînt exponențiale, în orice caz nu sînt exponențiale în ansamblu, ceea ce duce la împrejurarea că reacția lor nu are nici o justificare exterioară: ele, nu se constituie nici într-un grup social, nici într-un grup profesional, nici într-unul de vîrstă ori național etc. Nimic din afara lor nu explică acest comportament moral, nici măcar nu poate fi vorba de un interes, pentru că omul de pe stîncă este un necunoscut, iar ei se află accidental în locul cu pricina. Prin urmare, ceea ce este comun grupului pornește din intimitatea ființei membrilor săi, este o plăcere secretă, latentă, ineluctabilă: plăcerea morții *altcuiva*. Și, cu cît grupul va fi mai întimplător constituit, cu atît pornirea aceasta intimă va fi mai generală. Or, la Andreev, întimplătorul și accidentalul ating nivelul maxim, deci și generalizarea este maximă.

Pe parcursul evoluției piesei, Necunoscutul apare în postura de victimă: el este prețul, prețul dezlănțuirii acestei inumanități oarbe, contemplative și sîngeroase. Dar Andreev anulează și această ultimă șansă: Necunoscutul se dovedește a fi un escroc, care se ceartă cu Patronul, pe motiv că acesta nu respectă datele înțelegerii dintre ei doi.

Astfel, nu numai speranța de spectacol a grupului se arată zadarnică, ci și ultima posibilitate de reacție umană — compasiunea. În fond, Andreev creează, în *Iubirea pentru aproapele*, un dublu și reciproc spectacol: spectacolul pe care-l așteaptă grupul (prăbușirea și moartea Necunoscutului), și spectacolul real, pe care mizează Patronul și Necunoscutul (transformarea turmei amatorilor de spectacol al morții într-o gloată de păcăliți). O lume incapabilă de sentimente tragice, de trăiri tragice, de o conștiință a tragicului. O lume amputată, deci, în plan moral, de unul dintre atributele esențiale ale umanității: capacitatea de a trăi tragedia și, de aici, capacitatea de a cunoaște catharsis-ul. Neexistînd posibilitatea purificării, Leonid Andreev ne înfățișează un univers lipsit pînă și de premisele unei deschideri: și gestul timid al unui copil (*unul dintre copiii* care se perindă pe scenă) de a-și așterne hăinuța pe pămînt, ca Necunoscutului să-i fie cît de cît mai moale la cădere, este imediat retezat; haina este înlăturată cu supărare, iar copilul este înghițit, *asimilat de gloată*.

Andreev descrie aici o lume care este tragică nu datorită faptului că trăiește o tragedie, ci datorită faptului că nu este

capabilă s-o trăiască. Dacă, în *Viața Omului*, se realizează raportul dintre o vină tragică egală cu zero și o sancțiune tragică maximă, iar rezultatul acestui raport va fi infinitul, în *Iubirea pentru aproapele*, raportul este invers: vina tragică este maximă, iar sancțiunea tragică este egală cu zero. Dacă vom face o operație logică în seria estetică și vom substitui infinitul cu absolutul, atunci rezultatul acestei substituiri va fi cel normal și firesc: semnul piesei *Viața Omului* va fi absolutul, iar cel al piesei *Iubirea pentru aproapele*, minus absolutul. Acesta este conținutul universului descris de Leonid Andreev în *Iubirea pentru aproapele*: minus absolutul sau, ca să revenim la noțiunile cit de cit matematice — infinit mai puțin decît zero.

Sistemul estetic pe care-l instaurează Leonid Andreev în *Iubirea pentru aproapele* este cel al inversării sensurilor și valorilor, în ce privește nu numai concepțiile și noțiunile, dar și procedeele și motivele. Așa și numai așa, lipsa de sancțiune nu este în nici un fel o sursă a *happy end*-ului și nu aduce nici măcar o scîlpire de lumină, ci este un rezultat al lipsei capacității de purificare: un glob de beznă morală. Un infern. Dar un infern involuntar vesel, vesel nu în sine, ci prin sine, prin tratamentul estetic ce i se aplică.

După cum am mai spus, Leonid Andreev tratează piesa ca pe o comedie, chiar ca pe o farsă (cum a făcut și Cehov în marea lui dramaturgie, cea începută cu *Pescărușul*), utilizînd mijloacele de bază ale farsei: comicul de situație (drama existențială aparentă, care se dovedește a fi doar o escrocherie), comicul de caracter (izvorit mai ales din *emploi*-urile comice, de o mare varietate), comicul de replică (realizat prin dis-

cordanța dintre tipul de situație, tragică prin impresia pe care o produce, și tipul de replică, cu precădere de gen). De fapt, toată piesa *Iubirea pentru aproapele* este de un comic debordant, de la prima replică, a Polițistului, și pînă la ultima replică, cea a Patronului, care promite că data viitoare îl va lega mai slab pe Necunoscut și că acesta, în fine, va cădea; dar ceea ce spune este, evident, o reclamă. Comicul expresiei este prin urmare total, după cum total este și tragicul situației.

Dihotomia dintre conținut și expresie, în raport cu care *Iubirea pentru aproapele* este o piesă-manifest, avea un trecut bine constituit în literatura rusă: prin Gogol (mai ales cu „Nasul”, „Povestirea despre cum s-au certat Ivan Ivanovici cu Ivan Nikiforovici” și „Suflete moarte”), prin Dostoievski (mai ales cu „Dublul”, „Demonii”, „Bobok”), prin Cehov (atît în proza lui matură, cît și în dramaturgia lui matură, Cehov fiind singurul dramaturg din secolul al XIX-lea la care dihotomia a funcționat ca principiu dominant și guvernant. Dar n-ar trebui neglijate nici sursele străine, ca Swift și Poe, mai ales.

Dar nici în cazul lui Gogol, nici în cel al lui Swift ori al lui Poe, nu se conștientizase, ca *fenomen*, dihotomia, ceea ce nu se poate spune despre Dostoievski și Cehov, poate datorită polemicilor foarte dure desfășurate nu numai la vremea lor, ci și la vremea lui Andreev, tocmai în jurul momentelor dihotomice ale operelor lor, exact pe secțiunea lor dihotomică.

Din acest punct de vedere, deci, Andreev n-a fost un precursor. Dealtfel, importantă, pentru momentul actual al demonstrației, nu este atît dihotomia, cît raportul ei cu simbolismul concret și cu simbolismul abstract.

(Continuare de la p. 23)

pitorești. Slăbănogul chel oferi whisky la toată lumea și, peste puțin, tînărul se pomeni mîngîind-o pe brunetă, care-i vorbea, fără noimă, despre largile perspective ale teatrului floral-spațial, o idee a dumneaei. Așa îl găsi colegul său, redactorul, care, revenit dintr-o deplasare în județ, îl căutase peste tot.

Bunul său coleg îl căra acasă la el, îl băgă sub duș, îi făcu o cafea mare, îl sili să înghită ceva amar și-i confiscă sticla cu palincă și sticla cu vin, ca și cele trei pachete de Kent, nimerite, nu se știe cum, în sacoșă. Apoi, colegul de grupă, văzîndu-l complet desmeticit, îi ținu tînărului critic o usturătoare lecție de morală. Îl

însoți la teatru și, imediat după spectacol, îl urcă în tren, făcîndu-l să rateze agapa, audiția muzicală rock și, cine știe, o discuție fierbinte despre teatrul floral-spațial.

Intimplarea, niciodată, nîcînd repetată, și-o reaminti criticul peste mulți ani, în vechea braserie din orașelul acela. Și încercă un sentiment neplăcut.