

■ LEONIDA
TEODORESCUDramaturgia lui
Leonid Andreev
(VII)

10. Dramaturgia dihotomică a lui Andreev, constituită din piesele sale într-un act, reprezintă într-un fel în opera sa teatrală un moment de cumpănire între tendințele complementare ale pieselor abstract-simboliste și cele ale pieselor concret-simboliste. Este, așadar, dramaturgia lui Andreev, mai întâi de toate și mai presus de orice, o *operă*? Ne interesează, deci, în primul rând *ansamblul lucrărilor* (legăturile comune, disocierile comune, aerul comun etc.) și abia apoi, mult mai târziu, concretul axiologic al fiecărei lucrări, socotită și evaluată independent, cum se întâmplă ori de câte ori o piesă este proiectată într-un spectacol? Răspunsul este și *da* și *nu*, cu condiția ca acești doi termeni să fie considerați, în același timp, izolați și legați.

Dacă e să ne oprim la cele trei piese pe care le-am analizat mai pe larg — *Viața Omului*, *Cel care primește palme* și *Iubirea pentru aproapele* — vom constata că toate trei au unul și același motiv de referință: ideea duratei. În *Viața Omului*, durata este *înmagazinată* în Luminarea din mîna Cenușii, este în afara științei (ca act voluntar) și a conștiinței (tot ca act voluntar) a Omului, ea există ca atare, în ciuda frământărilor, a bucuriilor, a durerilor, a nenorocirilor și a succeselor, pe care Luminarea le ridiculizează prin simpla ei existență. Poate fi apreciată Luminarea drept un moment al ironiei tragice? Probabil că da. În tot cazul, evenimentele care se petrec pe scenă n-au o semnificație directă, ci mai ales una derivată din raportul Omului cu Cenușii și cu Luminarea, semnificație în care coexistă tragicul și procesul de ridiculizare, în fond, a marilor evenimente existențiale. Este, în ultimă instanță, o zbatere inutilă.

Este aici, în *Viața Omului*, o reluare surprinzătoare a uneia dintre definițiile

comicalului date de Hegel: contradicția dintre scop și mijloace. Scopul nu poate fi decît neacceptarea Luminării, dar eroul nu este nici măcar conștient de existența ei. Privită astfel, *Viața Omului*, mult mai mult decît orice altă piesă simbolist-abstractă a lui Andreev, este construită ca o farsă, dar o farsă din care, evident, este exclusă o viziune comică aplicată. Deci, nu este o farsă în ultimă instanță, ci este o farsă în punctul ei de plecare, în concepția ei inițială.

Din acest punct de vedere, concepția care stă la baza *Vieții Omului* nu se deosebește de cea care stă la baza *Iubirii pentru aproapele*. Cu alte cuvinte, în amîndouă cazurile avem de-a face cu o formulă dihotomică a artei, diferența constînd în faptul că în primul caz dihotomia este disimulată de o viziune compact tragică, pe cînd în cel de-al doilea, dihotomia este etalată de viziunea comică.

Mergînd puțin mai în profunzime, vom observa că și în *Iubirea pentru aproapele* există o înmagazinare a ideii de durată — echilibrul precar al Omului de pe stîncă; mai exact, o falsă înmagazinare a ideii de durată. Grupul de turiști, însă, păcălit de aparențe, este convins că asistă la *spectacolul ultimelor pîlpîiri* și o face cu frenezie. Este aceeași contradicție dintre scop și mijloace, dar, evident, cu termenii inversați: scopul nu este decît o aparență (nu va cădea nimeni de pe stîncă), iar mijloacele (așteptarea căderii) se dezvoltă pînă la paroxism.

Din această împrejurare se degajă cel puțin două concluzii.

Prima — o neașteptată apropiere a schemelor abstracte ale celor două piese (viziunea dihotomică comună, tipul de contradicție vehiculat).

A doua — constanța viziunii dihotomice la Andreev. Ceea ce disociază cele două piese nu este o preocupare de profunzime, fiind vorba de același tip de viziune, ci tipul de expresie estetică: *Viața Omului* este o piesă de *expresie simbolistă*, iar *Iubirea pentru aproapele* este o piesă de *viziune dihotomică*.

Cu un nou tip de inversare ne întîlnim în *Cel care primește palme*. Dacă tragedia *Viața Omului* este construită, în datele ei cele mai generale, ca o farsă, *Cel care primește palme* este construită ca o dramă, dar o dramă care se petrece într-un univers al farsei și cu personaje de farsă. În paranteză fie spus, eroarea multor spectacole cu *Cel care primește palme* stă tocmai în dramatizarea excesivă a personajelor, în subțierea conținutului lor de oameni ai farsei, ceea ce va duce și la subțierea efectului tragic final.

Cel preia oarecum funcția Cenușii. Dar nu este un Cenușiu exterior și implacabil, este un Cenușiu implicat și nervos, care-și arogă drepturi decizionale. De aici și caracterul de tiran capricios al lui Cel,

convins că este singurul purtător și cunoscător al adevărului. Decizia pe care o va lua nu va putea fi decât o decizie criminală, pentru că aceasta îi va confirma propria sa atotputernicie, iar scena finală este un fel de delectare cu propria sa proiecție : Cel este mai presus de legi și de justiție, de recompense și de sancțiuni. Faptul că această împrejurare se realizează prin trei morți succesive îi dă chiar o stare de beatitudine.

Este aici un fel de degustare a morții, iar sinuciderea lui Cel este un act de o senzualitate aproape demențială. Este un fel de nebunie a morții, este spectacolul direct, palpabil și univoc al ultimelor pîlpîiri. De aici, poate, și senzația de groază care se degajă din această extraordinară piesă a lui Andreev.

Concepția dihotomică este prezentă și aici, dar nu ca un punct de plecare, nu ca o expresie, ci ca un liant între subiectul de dramă și universul de farsă în care se desfășoară acțiunea dramei. Prin urmare, legăturile intime dintre cele trei tipuri de piesă andreeviene sînt mult mai strînse decît par ele a fi. Și abia acum se poate relua, cred, întrebarea pusă la începutul acestui paragraf : ce prevalează la Andreev — conceptul de operă sau conceptul de lucrare ? Dramaturgia lui Andreev interesează în primul rînd ca ansamblul unor preocupări și, în consecința acestei stări, fiecare piesă ar deforma imaginea de ansamblu, sau fiecare piesă are un caracter exponențial ?

Este întrebarea căreia îi vom dedica ultimul paragraf al studiului nostru.

CARTEA DE TEATRU

VALERIU RÂPEANU :

„Cultură și istorie”

E una dintre cărțile temeinice ale anului trecut.

Cam jumătate din numărul paginilor e dedicată titanicei și tumultuoasei personalități a lui N. Iorga ; cealaltă — „Dramaturgie și societate” — e consacrată teatrului nostru.

Circumspect, autorul și-a numit primul capitol „O ipoteză privind începuturile dramaturgiei românești”, titlu cît se poate de nimerit, deoarece datele pe care le stăpînește despre acea epocă Valeriu Râpeanu (și, în general, istoriografia) nu îngăduie, deocamdată, decît prezumții. Cît despre teatrul poporan, e drept că oferă o bibliografie mai abundentă, dar pornită de la criterii nu teatrale, ci etnografice sau folclorice. Ni se spune că „dramaturgia românească și teatrul popular reprezintă două fenomene paralele” — afirmație validă — și că „acesta din urmă nu poartă pecetea su-

fletului autohton și nu proiectează nici o rază la definirea specificului românesc”, opinie la care nu putem subscrie. Majore și majoritate sînt exemplele contrare, pe care le putem constata *in situ*. Chiar la jocurile de obîrșie străină, cum ar fi Viflaiemul maramureșean, esențe băstinașe s-au infiltrat în formele de aiurea, astfel că pînă la urmă nu componentele românești au fost asimilate, ci, într-o răsturnare a raportului de forțe, jocul însuși a fost asimilat spiritualității noastre. Nu numai decît prin text, cît prin spectacol în ansamblu, deoarece actul spectacular depășește cu mult „dramaturgia” folclorică ; Valeriu Râpeanu observă judicios că, în spectacolul folcloric, creatorul cult nu a putut găsi puncte de sprijin la nivelul „Mioriței”. Poate, de aceea, „dramaturgia noastră n-a reținut aproape nimic din formele amintite ale teatrului popular”. O relativă excepție : Alecsandri. Mult mai tirziu, un alt scriitor avea să se inspire din mitologia rurală, dar nu direct de la izvor (și cu atît mai puțin prin filiera teatrului poporan), ci prin medierea lui Wagner, Diaghilev și Bakst, a simbolismului francez și a expresionismului german. Tema e dezbătută în capitolul următor, „Victor Eftimiu”.

Lui Eftimiu i se descoperă destule tangențe cu premergătorul de la Mircești, printre care subordonarea față de anume forțe actricești (și nu față de mari idei menite să eleveze publicul), și voioasă