

■ LEONIDA
TEODORESCU

Dramaturgia lui Leonid Andreiev (VIII)

11. Se pare că, uneori, este mult mai simplu să formulezi o întrebare decât să dai un răspuns, chiar dacă răspunsul ar fi monosilabic. Sau întotdeauna se întâmplă la fel ?

Pentru a răspunde la întrebarea din paragraful precedent, trebuie să ne oprim o clipă la dramaturgia simbolistă, mai exact, la un aspect al ei. Dramaturgia simbolistă a încercat *un nou tip de piesă*, în care nu există nici elemente de melodramă, nici elemente de comedie, coordonatele firești ale oricărui tip de piesă presimbolistă. Am mai scris despre asta și nu vreau decât să revin, poate mai explicit, cu ideea că pînă și piesele care n-aveau nimic comun nici cu melodrama, nici cu comedia s-au înscris în limitele foarte largi (motive, procedee) ale amindurora. *Hamlet*, care este o tragedie exemplară, reprezintă unul dintre cazurile cele mai vădite de pendulare între melodramă și comedie, *Oedip* vehiculează unul dintre motivele cele mai tocite ale melodramei de peste două milenii — întâlnirea fiului pierdut cu mama regăsită. Nu mai insist, pentru că întreaga dramaturgie de dinainte de simbolism își avea drept ambalaj melodrama sau comedia. Dramaturgia simbolistă, fiind exclusiv o dramaturgie a stărilor de spirit, a eliminat atît ambalajul de comedie, cît și pe cel de melodramă. Deci, a încercat un tip de piesă inexistent pînă atunci. Din acest punct de vedere, doar din acest punct de vedere, dramaturgia simbolistă este o dramaturgie experimentală.

Caracterul experimental al dramaturgiei simboliste nu este suficient pentru a defini genul dramatic andreevian. Structura insolită a personalității sale sau, pur și simplu, temperamentul său artistic nu i-au permis să se manifeste strict într-o manieră deja afirmată, chiar dacă afirmarea ei a constituit o încercare de a revoluționa *gîndirea* teatrală, fie și prin avansarea doar a unei ipoteze de lucru.

În fond, deosebirea esențială (una dintre ele, în orice caz) dintre dramaturgia simbolistă abstractă și dramaturgia simbolistă concretă andreeviană rezidă în faptul că, în cea din urmă categorie de piese, Leonid Andreiev, fără a renunța la nimic din ceea ce este propriu dramaturgiei și în general esteticii simboliste, apelează la motivele și procedeele melodramei, și, nu o dată (*Zilele vieții noastre*, *Gaudeamus*), și la motivele și procedeele comediei de gen. De aici, o concluzie oarecum surprinzătoare, și anume că dramaturgia simbolistă, în preocuparea ei de profunzime, nu este incompatibilă cu elementele comediei și ale melodramei. Cel puțin, acest lucru îl demonstrează simbolismul concret al lui Andreiev. Cu alte cuvinte, simbolismul este capabil să se manifeste atît în tipul de piesă propus de el (în care melodrama și comedia sînt excluse), cît și în tipul de piesă preexistent. Din acest punct de vedere, *Spre stele*, *Viața Omului*, *Anatema* nu sînt cu nimic mai simboliste decât *Cel care primește palme*, *Anfisa*, *Gaudeamus* etc. Sînt doar două tipuri ale aceleiași manifestări simboliste, la fel de semnificative pentru personalitatea lui Andreiev.

Trebuie să remarcăm, totuși, că și în piesele sale abstracte există o anume derogare de la procedeele generale ale dramaturgiei simboliste. În primul rînd, în piesele lui Andreiev lipsește acel mister atît de caracteristic pieselor celorlalți simbolști. E suficient să comparăm *Viața Omului* cu *Cichul morții* al lui Maeterlinck, dar și cu piesele lui Yeats. Inefabilul sursei ăroazei, la Maeterlinck, capătă, în *Viața Omului*, concretețea Cenușului și a luminării sale. Sursa este, aici, la doi pași de noi, vizibilă, palpabilă, un fel de încarnare a inefabilului; de unde și impresia specială și derutantă pe care o creează.

Paradoxal, misterul funcționează mai mult în piesele concrete ale lui Andreiev. Astfel, informația noastră despre existența anterioară a lui Cel, existența care-l face să devină Cel, nu depășește prea mult informațiile expediate, cuprinse, de obicei, în listele de personaje. Este un fel de escaladare a concretului. Absența funcțională a informației biografice, relevată și fixată ca absență în urma scenelor cu Domnul, face posibilă orice mișcare a lui Cel, pentru că orice mișcare a lui Cel va putea fi motivată prin lipsa noastră de cunoștințe. Este un fel de antideterminism. Și, poate, tocmai această disociere realizează, în fondul preocupărilor simboliste andreeviene, o apropiere adevărată, generează existența preocupării simboliste de profunzime.

Deci, revelația dramaturgiei lui Andreiev o constituie faptul că simbolismul, înainte de a fi modalitate estetică, este gîndire estetică, nelegată în mod necesar

de nici un tip de expresie, chiar dacă acest tip de expresie este reprezentat de structuri necunoscute pînă atunci, chiar dacă experimentul dramaturgic simbolist este unul la scara istorică a literaturii universale. Această concluzie, pe care o impune dramaturgia lui Leonid Andreev, este atît de neașteptată și chiar de greu asimilabilă, încît pînă în ziua de azi dramaturgia sa concretă este privită mai ales ca un soi de abandonare a simbolismului și de revenire la buna, vechea și încercata dramaturgie realistă din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Dar dramaturgia simbolistă, oricare ar fi fost intențiile, ambițiile, aspirațiile și realizările ei, a continuat unul dintre cele mai tradiționale principii literare: concordanța dintre conținut și expresie. Nou a fost, prin urmare, genul de lucrare (*piesa simbolistă*), iar nu raportul de bază dinăuntru lucrării, care a rămas același, de la grecii antici. Dramaturgia simbolistă, fie ea concretă sau abstractă, a lui Andreev nu face decît să confirme principiul concordanței. Viziunea dihotomică generală a dramaturgiei andreeviene, despre care am vorbit în paragraful trecut, ține doar de stratul viziunii, nu și de al expresiei, deci nu afectează direct principiul concordanței dintre conținut și expresie.

Viziunea dihotomică există peste tot în dramaturgia lui Andreev, dar cu un coeficient de determinare diferit. Dacă în dramaturgia simbolistă nu clingește princi-

piul concordanței dintre conținut și expresie, în dramaturgia propriu-zis dihotomică a lui Andreev principiul concordanței este spulberat. Este aici, poate, un moment fundamental de dezicere a lui Andreev de simbolism. Dincolo de această dezicere, dramaturgia dihotomică realizează o legătură, mai curînd un șir de legături cu celelalte manifestări dramaturgice andreeviene, legături în zig-zaș. O anume dramaturgie simbolistă (*piesa concretă*) neagă un alt fel de dramaturgie simbolistă (*piesa abstractă*), un anume fel de expresie (simbolistă, a concordanței) este negat de un alt fel de expresie (dihotomică), dar, dacă primele două grupuri de piese sînt legate între ele atît prin preocuparea lor de profunzime, cît și prin expresie, cel de-al treilea grup de piese, aparent izolat, este legat de precedentele două printr-o viziune comună. Este vorba de un tip de conexiuni ciudate și întortocheate, dar oricît ar fi de ciudate și întortocheate, conexiunile există. Ele există în acea frământare adîncă și, poate, dureroasă din care ia ființă adesea, dacă nu chiar întotdeauna, conceptul de operă. Iar la întrebarea pusă mai înainte — ce anume prevalează în dramaturgia lui Andreev: opera sau lucrarea? — răspunsul pare a fi cel dintotdeauna: o operă se dezice, dar este afirmată de lucrare, după cum lucrarea se dezice de operă, în care se regăsește și pe care o afirmă.

NOTE

Pe marginea unei monografii

Un nedreptățit al istoriei culturii a fost, pînă mai deunăzi, profesorul și scriitorul V. A. Urechia. Neșansa de a fi avut, în polemici, adversari de geniu l-a aruncat în uitare sau l-a condamnat să fie ironizat, ignorîndu-i-se meritele de întemeietor al Muzeului național de arheologie și de membru fondator al Academiei Române, de membru al mai multor

organisme științifice internaționale și, mai ales, de autor al unei *Istории a românilor* în 14 volume. O amplă selecție din opera de scriitor (apărută la „Minerva” în 1976), iar azi, o solidă monografie semnată de Vistian Goia, pun în lumină meritele unui cărturar în a cărui bibliografie posteritatea află destule titluri de referință. Dacă dramaturgul poate fi ignorat fără prea mari pierderi, fostul profesor de istorie al Universității bucureștene este (cel puțin prin trei opere fundamentale, care ar merita cu prisosință reeditarea) util istoricului de teatru: *Domnia lui Ioan Caragea 1812—1818* (Buc., 1898), *Istoria*

românilor I—XIV (Buc., 1892—1901, de fapt o masivă colecție de documente comentate privind mai ales secolul 18) și, în fine, negalata *Istoria școlilor de la 1800—1864*, vol. I—IV (Buc., 1891—1901, cuprinzînd istoricul tuturor așezămintelor școlare, în care teatrul s-a afirmat cu tărie).

Monografia (teză de doctorat) a lui Vistian Goia, apărută în seria „Universitas” de la Editura „Minerva”, este, și pentru omul de teatru, o carte plină de sugestii. Iar cele trei titluri amintite mai sus se rețin cu precădere.

I. N.