

TEATRUL SECOLULUI XX

„Schnitzler—Renaissance“

La 25 mai 1915, cînd Arthur Schnitzler (1862—1931) începea să-și scrie memoriile, Viena mai era capitala unui vast imperiu, zdruncinat, ce e drept, de război. În august 1918, cînd încetează să mai lucreze la acest op, ce trebuia să poarte titlul *Leben und Nachklang — Werk und Widerhall (Viața și ecoul ei — Opera și răsunetul ei)*, voci tot mai numeroase clamau în jurul său: *Finis Austriae*. Ca și prietenul său de o viață, Ilugo von Hofmannsthal, medicul și scriitorul Schnitzler simte și știe că s-a terminat mai mult decît o epocă istorică. O întreagă umanitate s-a scufundat pentru a face loc alteia. Deși supraviețuiește dezastrului, el și opera sa rămîn printre dărimăturile lumii vechi.

Schnitzler a cunoscut prea bine „veselul apocalips vienez“, participînd din plin la el. Opera sa rămîne atașată de acel *fin de siècle* pe care l-a consacrat, în care și-a serbat triumfurile. Tipic reprezentant al unei *belle époque* austriece, așa îl vor considera, cu ironie, dispreț sau superioară indulgență criticii care vor asista la eforturile sale de a se depăși, în anii ce au urmat primului război mondial. De fapt, vienez prin naștere și formare, legat de Viena lui Karl Kraus, fără pornirea spre rebeliune a acestuia, de Viena lui Sigmund Freud, Arnold Schönberg și Oskar Kokoschka, dar, lipsit de curajul novator al acestora, Schnitzler a rămas marcat de frivolitatea melancolică a unei lumi galante, ce se cheltuia în festivități, dar în care spirite sensibile presimeau seismele viitoare. *Jugend in Wien* (titlul postum al memoriilor sale) e o cronică a mondenităților în care un fiu burghez al capitalei imperiului habsburgic se deșteaptă la viața simțurilor și simțirii, mai puțin a cugetului, în anii 1880—1890. Teatrul este pentru acest tînr o școală cel puțin tot atît de importantă ca și școala adevărată. Bunicii săi locuind în proximitatea cunoscutului Carltheater, face cunoștință de

timpuriu cu magia scenei. Actorii frecventează casa părintelui profesor, specialist laringolog. Dar piesele nu îl interesează pe copil mai mult decît spectacolul echipajelor elegante pe care le urmărește sosind în fața teatrului sau paradînd cu prilejul carnavalului, al voioaselor bătălii cu flori. Printre prietenii din copilărie, de care își va aminti mai tîrziu, sînt fiii principelui în exil, Alexandru Ioan Cuza, pacient al tatălui său, ca și Milan Obremović, ceva mai mic decît el, viitorul rege al Serbiei. Cuza îi face copilului Schnitzler un superb cadou care cuprindea, printre alte jucării, o grațioasă grădină artificială de proporții liliputane. De altfel, ca și alți fii de burghezi ai secolului al XIX-lea care au trăit epoca balurilor de familie, a teatrului de casă, asemenea lui Flaubert ori Jarry, băiatul medicului vienez își descoperă talentul literar mînuind acasă marionetele teatrului de păpuși, jucînd piese pe scena improvizată în salon. Ca și părintele lui Ubu, Schnitzler e extrem de precoce. Abia a împlinit zece ani cînd proiectează o piesă cu titlul *Aristokrat und Demokrat*, ale cărei personaje urmau să fie Prințul, Prințesa, Conte, Baronul și junele burghez Robert care, în Prolog, trebuia să țină un fulminant discurs revoluționar. Interesul pentru poezia clasică dar și pentru problemele sociale se manifestă de timpuriu. Împreună cu Felix Sonnenthal, fiul celebrului actor, își pun în gînd să cucerească lumea, mascîndu-se (putere a teatrului!)... în diavoli. Căci lumea ficțiunilor dramatice, a măștilor și butaforiilor nu i se pare, în copilărie, aceea a înșelăciunii ci a travestițiilor, a farselor vesele și triste, a jocului, o lume de a cărei irealitate nu se îndoia nicidecum, dar de a cărei funciară gravitate și însemnătate pentru viața omului era convins. Astfel apare cum va mărturisii el, în „amintiri“, acel „motiv fundamental“ al vieții și opereii sale: motivul „confluenței seriozi-

tații și jocului vieții, al comediei adevăraului și minciunii care m-a mișcat și m-a preocupat mereu, chiar dincolo de orice teatru sau de orice îndeletnicire teatrală sau, în general, artistică”.

Adolescentul descoperă lumea (pe care bătrînul scriitor în autobiografia sa o va asemăna cu un magazin de împrumutat măști). I se deșteaptă dragostea pentru literatură, îndeosebi pentru poezii romantice : E.T.A. Hoffmann, dar și Tieck, Immermann, Jean Paul. Serie cu o ușurință, care îi va fi întrucîtva fatală mai tîrziu, drame romantice în versuri, tragedii (*Loreley*, în cinci acte), piese exotice ori „burgheze“ (*Der chinesische Prinz* sau *Der grosse Krach* — *Prințul chinez* sau *Marele faliment*), poeme cu subiecte mitologice (printre care *Rom in Brand* o face pe bunica lui să exclame : „Al doilea Schiller“ !). Judecîndu-se mai tîrziu, va vedea anunțîndu-se în aceste lucrări de tinerețe unele slăbiciuni și erori ale producțiilor maturității sale : înclinația prea puternică spre contrastele violente, lipsa de economie lăuntrică și un teatralism prea manifest. Deși nu simte chemare pentru speculația teoretică, își împănează aceste prime piese ale sale cu idei social-moral-politice. Scrie astfel o dramă „romantic-socialist-anarhistă“, *Lazarus Knorr*. Debutează în ziarul „*Der freie Laudesbote*“ din München cu poezia *Liebeslied der Ballerine* (*Cîntecul de iubire al balerinei*), după care, peste numai două zile, publică articolul *Über den Patriotismus* (*Despre patriotism*). Are optsprezece ani, se pregătește pentru facultatea de medicină, dar preocuparea de căpetenie este aici „*Liebelei*“, aventura amoroasă ușoară sau ușuratică, a cărei imagine frivolă o va fixa în piesa de mare răsunet, cu acest titlu. Memoriile de mai tîrziu abundă în siluete feminine, prin suprapunerea cărora apare prototipul celei „*süsses Mädel*“, al dulcii fete vieneză din teatrul său. De altfel, recunoaștem în acea scriere autobiografică modelele unora din eroii săi : cînicul seducător Anatol, profesorul Bernhardi, Friedrich Hofreiter și, mai ales, nu una, ci mai multe Schlager Mizzi sau contese Mizzi.

E ciudat că memoriile lui Schnitzler se întrerup odată cu apariția în teatrul mare vienez a pieselor scriitorului, de parcă, în 1890, cînd se apropie de împlinirea vîrstei de treizeci de ani, și iese pe scenă, ar fi încetat să trăiască. Cu adevărat, de acum încolo viața sa va fi opera sa.

În fond, asemenea lui Thomas Mann, Arthur Schnitzler își extrage literatura din considerarea critică a burgheziei sale originare. Ca și fiul patricienilor din Lübeck, el urmărește cu o curiozitate ironică corupția esteticizantă a unei burghezii așezate. Observă cu mai puțină acuitate decît autorul *Casei Budenbrook* disoluția unui sistem de valori, și adoptă, adeseori, cu oarecare ingenuitate, punctul de vedere al societății din care face parte. Dar literatura acestor burghezi, fii de burghezi, presupune o societate ce se destramă imperceptibil, o ordine aparentă, con-

venții, legi, conformisme subminate. Tocmai faptul că ordinea acelei societăți este *aparentă*, devine un fapt *dramatic* din ce în ce mai evident. Schnitzler, ca om de teatru, vede sforile lumii din jur pe care, într-o zi, va veni un „*Necunoscut*“ (ca și în scena finală a unei piese din ciclul *Marionetten*) și le va tăia bruse, îngropînd sub pînze actori și spectatori.



Teatrul lui Schnitzler care cunoaște azi pe scenele europene și americane o adevărată reviviscență (se vorbește despre o „*Schnitzler-Renaissance*“) stă sub dublul sens al determinismului și psihologismului secolului trecut. Totul își are cauzele sale — sociale, morale — bine determinate. Personajele au contururi ferme ; nimic nu e lăsat în umbră. Căci totul e explicabil. În ce privește psihologia, Schnitzler socotește — cu cuvintele unuia din eroii săi — că „sufletul este un tărîm întîns, pe care poetul trebuie să-l exploreze în toate sensurile“. Influența psihanalizei (Freud a fost un bun prieten al dramaturgului nostru) este abia sesizabilă. Ca și Kafka, Schnitzler a trăit însă *sațietatea* psihologicului. „Pentru ultima oară psihologie !“ — exclama autorul *Procesului* — „Prea multă psihologie !“ — declara Schnitzler, în anii în care la Viena, Freud renova vechiul edificiu delabrat al psihologiei. Și, totuși, cu toată sațietatea, Schnitzler se vrea, în teatrul său, diagnostician și terapeut al sufletelor.

La determinism și psihologism — moșteniri ale secolului trecut — trebuie să adăugăm, în caracterizarea dramaturgiei lui Schnitzler, impresionismul notației. Acești își are temeiurile, pe de o parte, în tradiția unui rococo austriac, aceea a lui *homo bulla*, a omului veșnic schimbător, sesizat prin intermediul unei perspective caleidoscopice, și, pe de altă parte, în influența impresionismului filosofic și artistic. Cum observa Lucian Blaga (care a cunoscut bine Viena în anii sfîrșitului de război), gîndirea lui Ernst Mach și-a pus amprenta nu numai pe cugetarea filosofică ci și pe producția artistică a Austriei de la finele secolului al XIX-lea.

Rococo și impresionism, tradiții populare ale teatrului austriac (Raimund, Nestroy) și rafinament psihologic modern, toate acestea sînt bune conducătoare de căldură teatrală. Căci Schnitzler este, înainte de toate, un om al *scenei* vii. Prietenul său, Hugo von Hofmannsthal, îi dedică un poem semnificativ (care constituie prefața ciclului de piese într-un act, *Anatol*, care-l consacră pe Schnitzler) : „Astfel, noi jucăm teatru. / Ne jucăm propriile piese, / Gingași și precoci și triști. / Comedia acestui suflet, / Clipele de azi și

mîine, / Felu-acesta de-a minți. / Răul prins într-o formulă / Grațioasă, vorbe line / Și imagini prea pestrițe, / Semiobscure intuiții, / Agonii și episoade..." (tr. M. BANUȘ). Nu este sferă tematică mai apropiată unei asemenea formule dramatice decît cea erotică. Schnitzler este un rafinat al intuițiilor „semiobscure“ în acest domeniu. Frivolitate, melancolie, ironie, rareori cinism — ciclul *Anatol* este o magistrală suită de variațiuni pe o temă care implică un complicat joc al iluziilor. Cele șapte schițe dramatice alcătuid acest ciclu al afec-telor galante sînt „momente“ în care trăirile — de la cele mai lejere pînă la cele mai grave — sînt reduse la epura lor verbală: experiența proiectată în conversații de salon. Frivolitate vinează? Da și nu. Căci oricît de spirituale, aceste piese nu rămîn la suprafața „bulevardieră“ a tratării temelor. *Anatol* este tipul jousseur-ului, realizînd experiența estetistă a Seducătorului kierkegaardian. Era firesc ca după consumarea experienței erotic-estetice, eroul (și, de fapt, dramaturgul) să-și pună mai gravele întrebări ale eticii.

Criza moral-socială este cea care îi oferă lui Schnitzler substanța marilor sale drame și comedii. Conștient de răsturnarea valorilor, agnostic, sceptic, Schnitzler nu este un revoltat. Ceea ce descoperă el nu e chipul adevărului ci o mască sub care se află o altă mască ș.a.m.d. Pentru acest om de teatru, relațiile omului cu lumea sînt cuvinte. Ceea ce-l interesează e adevărul momentan al cuvintelor. Textele dramatice cuprinse sub titlul generic *Komödie* reprezintă tocmai trecerea prin cuvinte de la un afect la altul, de la o convingere la alta, de la patos la disperare. Comedie a cuvintelor (*Komödie der Worte*). Posedînd în cel mai înalt grad arta dialogului, Schnitzler închipuie o lume a comunicărilor în care nu e nimic neexprimabil, în care totul e exprimat. Desigur, el continuă foarte austriaca modalitate a criticii cuvîntului. (Karl Kraus). Cuvîntul este, pentru el, întotdeauna *teatral*. Care este însă valoarea sa etică?

Fie că rămîne în cercul aparent minor al jocurilor eros-ului, sau trece în spațiul mai grav al conflictelor etic-sociale, dramaturgul vinează descompune, cu finețe, o mecanică a raporturilor interumane exprimate în verb. *Liebelei* (*Dragoste ușoară*), *Reigen* (*Hora*), ca și marile sale piese — *Professor Bernhardt*,

Văzul Beatricei, *Drumul singuratic* — sînt toate construite în jurul unor conflicte ale sensibilității ființei în sciziune. Marea ruptură umană pe care o analizează dramaturgul este aceea dintre joc și destin. *Anatol* e seducător (ca și alții alți eroi ai lui Schnitzler). El este însă, totodată, o victimă a destinului. Unde e adevărul sub aparență, unde e chipul sub măști? Cînd și unde se identifică omul cu destinul său? Care e adevărul în raporturile sale cu alții și cu sine? Asemenea întrebări sînt subiacente în toate piesele lui Schnitzler.

Interesante sînt (chiar dacă puțin greoaie prin marelui aparat pe care-l pretind) dramele istorice ale scriitorului vinez. *Paracelsus* este o meditație a medicului asupra condițiilor amenințate. *Der junge Medardus* (*Tinărul Medardus*), dramă istorică (în 18 tablouri, cu 79 de personaje, spectacolul durează șapte ore!), este construită pe opoziția între luptătorii pentru libertate și tiranie. Medardus — fiul unui librar vinez — se răzvrătește în timpul ocupației napoleoniene, împotriva cuceritorilor, proclamînd libertatea patriei sale. Italia din Cîncecento e evocată în drama *Der Schleier der Beatrice* (*Văzul Beatricei*). În sfîrșit, poate cea mai izbutită dintre aceste piese, *Der grüne Kakadu* (*Papagalul verde*) este o fantezie grotescă a cărei acțiune (la care participă revoluționari și actori) se petrece în seara zilei dărîmării Bastiliei, la 14 iulie 1789. Cum spune unul din eroii acestei piese, Rollin: „Realitatea devine joc și jocul realitate“.

Aceasta este de fapt o formulă definitorie pentru întreg teatrul lui Arthur Schnitzler. Înaintea lui Pirandello (dar și în același timp cu el), dramaturgul vinez a descoperit și urmat una din filierele teatrului din secolul XX: aceea a conjuncției dintre mască și realitate. Viața este joc și jocul (teatrul) e viața însăși: la această concluzie ajunsese teatrul baroc din care întreg teatrul austriac își extrăsese o bună parte din sevele sale. Pe urmele barocului, în condițiile unui sfîrșit de secol vechi și ale unui început de secol nou, Schnitzler practică o artă dramatică ambiguă. Arta, pentru el, este o întreprindere gravă, chiar dacă e mult joc într-însa. Poate chiar această funciară ambiguitate îi asigură, în zilele noastre, pe teatrele lumii, o nouă prezență.

