

CATHARSIS (4)

Beckett și Cehov

Orice abordare a unei stări de spirit metaforice, oricât ar fi de primitivă, sau oricât ar fi de savantă, ajunge până la urmă să stabilească un raport dintre termenul prezent și termenul absent. Și absența unuia din termeni este momentul genezei metaforei. Evident, însă, că în acest caz ne vom lăsa fie de un proces încă neterminat, fie de un proces care a avut loc cândva și undeva, dincolo și înainte de elaborarea operei. Din acest punct de vedere este posibilă, și poate și necesară, o dublă ipostază a metaforei, realizată în funcție de tipul absenței. Una din ipostaze ar fi cea a unei absențe recente, de moment, o absență care poate fi oricând, cu un oarecare efort de imaginație, înlocuită cu termenul ieșit pentru un timp din circulație și în acest caz efectul este pur estetic, așa cum se înțelegea pe vremuri esteticul — frumusețea, îndeobște plastică, a imaginii. Cealaltă ipostază este, spre deosebire de prima, mai puțin legată de procesul de constituire metaforic și reprezintă mult mai mult rezultatul, poate chiar un rezultat îndepărtat al acestui proces. În acest caz realitatea termenului dispărut se anulează cu desăvârșire, ceea ce rămâne este posibilitatea implantării în locul rămas liber a oricărui termen, dintr-o serie lungă și asociată uneori surprinzător. Devine aproape inutilă precizarea că în primul caz metafora nu este decât un procedeu, pe când în cel de-al doilea este o structură, o structură văzută și gândită nu numai și poate nu atât prin ceea ce este, dar mai ales prin ceea ce nu este.

Operația pare, și poate că și este, destul de simplă, dar consecințele sînt dintre cele mai grave și mai surprinzătoare. O primă

consecință este cea a seriei presupuse. Prin faptul că termenul absent poate fi definit *numai* prin intermediul unei serii, creează o legătură specială între semn și denotat, așa spune chiar o legătură neașteptată. Prin faptul că semnul este absent și că această absență este *totală*, mai mult decât atât, este o absență iremediabilă, face inutil efortul de a-i găsi o variantă dată, și face necesar efortul de a fixa cercul de fenomene apte, fiecare în parte, de a trece absența în beneficiul său. Dar, întrucît fiecare din fenomenele seriei poate lua locul absenței duce la împrejurarea că toate celelalte fenomene minus unul, conțin în sine anularea instaurării acestui fenomen în locul absenței. Această stare de lucruri, declanșată de mecanismul afirmației particulare și a negației generale, provoacă un permanent joc al nuanțelor, datorat mai ales posibilității ca, de fiecare dată, un nou termen al seriei să pară a fi cel impus, ca în momentul imediat următor, dacă nu chiar în același moment, să fie anulat de efortul comun al celorlalți termeni. Din acest punct de vedere înțelegerea operei astfel structurate nu poate să însemne stabilirea unei identități pentru absența structurală. Cine este Godot? — e o întrebare lipsită de sens și chiar mai mult decât atât este un reflex al curiozității infantile materializată în dorința de a spinteca burta elefantului. Dincolo de faptul că la Beckett, fiindcă veni vorba de el, lucrurile sînt evident mai adînci și mai complicate decât întrebarea polițistă de mai sus, problema nici nu se reduce la Godot, ci la concomitența a doi termeni — așteptarea și Godot, dintre care fiecare poate fi luat izolat, dar *în același timp* trebuie să fie luat și doar

ca un component al unei expresii. Piesa, privită chiar rudimentar, este o concomitență a cel puțin trei termeni — așteptarea, Godot și așteptarea lui Godot, ceea ce ne poate duce la concluzii diametral opuse, dacă facem greșeala să le sustragem seriei. În cazul acestui artificiu de calcul, care reprezintă de fapt o denaturare a operei, piesa lui Beckett poate să aibă în egală măsură și sensul unei speranțe totale (determinată de condiția limită a personajelor), dar și sensul unei deznădejdi totale (determinată tot de condiția-limită a personajelor). Dacă însă piesa ar fi vehiculat doar sentimentul de speranță sau de deznădejde, n-ar fi fost decît o piesă oarecare, în orice caz s-ar fi plasat în afara structurilor metaforice. Concomitența acestor două stări de spirit, ca și a altora care intră în seria captată de vid, face ca fenomenul descris să fie analizat dintr-o dată dintr-o multitudine de unghiuri de vedere valabile toate, dar numai dacă sînt considerate fiecare, nu numai în raport cu propriul său sens, dar și în raport, aparent imposibil, cu sensurile celorlalte.

Astfel însă se modifică substanța ideatică a artei. Dramaturgia tradițională, în manifestările ei curente, și nu de excepție, propunea o întrebare și un răspuns, cu care puteam fi sau puteam să nu fim de acord. Din punctul de vedere al artei metaforice acest mod de a vedea dramaturgia, de pildă, acuză în egală măsură o doză de naivitate și de superficialitate. Problema pe care și-o pune dramaturgia metaforică este nu cea a unui răspuns dat la o întrebare dată și, implicit, nu a găsirii răspunsului, ci a găsirii soluției dezbaterii unei întrebări, pentru că astfel și întrebarea dată își va descoperi valențe neașteptate.

Se poate spune, și s-a și spus, că literatura tradițională în ceea ce are ea comun a fost sbordată, în principiu, prin prisma a trei

întrebări — viața este frumoasă, viața este urîță, viața este așa cum e. Pentru prima întrebare răspunsul este — trebuie trăită; pentru cea de a doua — nu trebuie trăită; pentru cea de a treia — trebuie schimbată.

În toate cele trei cazuri răspunsul poate fi spectaculos și plin de atracție, dar în toate cele trei cazuri valoarea nu ve rezida în raportul — întrebare-răspuns, ci în accidentul dramatic care va constitui pretextul formal pentru punerea în pagină a răspunsului și a întrebării. Raportul însuși nu va reprezenta în planul strict estetic o preocupare de valoare, pentru că răspunsurile pot fi date, și s-au și dat, ca de pildă în cazul teatrului naturalist, ca și în cazul mult mai îndepărtat al formelor rudimentare ale teatrului medieval, diversele moralități și farse, independent și indiferent de valoare.

Dacă raportăm teatrul metaforic la cele trei întrebări de mai sus, ceea ce ar simplifica și ar primitiviza teatrul metaforic, atunci ne-ar interesa nu raportul întrebare-răspuns, ci concomitența celor trei întrebări, ale celor trei răspunsuri, care va genera, cum se întîmplă la Cehov, un moment de interferență a planurilor, și va multiplica numărul raporturilor întrebare-răspuns (va deveni posibil, ca în *Unchiul Vanea*, și raportul-viața este așa cum e, și trebuie trăită așa cum e, care nu este, evident singurul raport din piesă) și, mai mult decît atît, le va include într-o serie, anulîndu-le falsă alură de adevăr final.

Și astfel meditația pe care o propune teatrul metaforic nu este altceva decît o problemă de gnoseologie. Faptul că meditația nu mai este un rezultat al cunoașterii, nu mai este o expunere a datelor cunoașterii, ci este doar un instrument al cunoașterii, sustras mijloacelor de informație, reprezintă în sine o preocupare de valoare.

