

EDGAR PAPU



NOUA DRAMĂ A LUI

HEINRICH BÖLL: „LEPRĂ“

La începutul acestui an a avut loc, la noul teatru din Düsseldorf, premiera ultimei drame a lui Heinrich Böll, *Lepră (Ausatz)*. Evenimentul a fost precedat de apariția integrală a piesei în publicația „Theater“, 1969. Aproape tot atât de interesant ca și textul dramei s-a dovedit inteligentul interviu, pe care Henning Rischbieter i l-a luat, cu acest prilej, autorului. Avem, astfel, ocazia să privim atât noua creație dramatică, cât și comentariile lui Böll în jurul ei.

Spirit generos și umanitar, după ce și-a creat un renume mondial prin schițele, nuvelele și romanele sale — unele traduse și la noi —, Heinrich Böll și-a făcut, nu de mult, și debutul în dramaturgie cu drama *O înghițitură de pământ (Ein Schluck Erde)*. Lipsa de răsunet a acestei prime încercări nu l-a descurajat totuși pe scriitor. El pare a persevera pe calea noului gen, în care și-a descoperit, tardiv, o vocație egală cu aceea de narator. La această concluzie ne îndeamnă tocmai recenta sa dramă *Lepră*, pe care am anunțat-o la început.

Noua piesă, ca și cea precedentă, este o imagine critică a societății moderne, sub aspectul ei instituțional. Or, aceasta constituie și tema romanelor lui Heinrich Böll. Și atunci, ar fi legitim să ne întrebăm pentru care rațiune scriitorul n-a folosit un gen unde s-a exercitat de mai multă vreme talentul său. O asemenea întrebare se bazează însă, pe ignorarea antecedentelor de elaborare. Böll a încercat în prealabil să dezvolte un roman în jurul acestei teme, fără să fi reușit. Este un exemplu concludent de independență a materialului artistic, care-și alege singur genul. Ce-a avut Böll de obiectat versiunii de roman a actualei sale piese? Deși atât personajele, cât și situațiile sînt în totul inventate, fără a se folosi cîtuși de puțin transpunerea calchiată a unei „tranșe de realitate“, pe autor l-a nemulțumit caracterul de simplu „colportaj“, care rezultă din varianta epică a temei. S-ar părea că actul dramatizării, iluzia scenică, într-un cuvînt spectacolul, anulează faptul brut, care, oricît de interesant ar fi, asimilează prea des relatarea unor romane contemporane, cu tipul de relatare al presei cotidiene.

Accentuăm cu atât mai mult asupra acestui fapt cu cît este vorba de un scriitor care vede, în întregul ansamblu al vieții actuale, doar derularea unei serii de „clișee“.

Numai dintr-un atare material ingrat — singurul „adevărat” — își extrage el *ideea*. Se deschide, de aici, o problemă pasionantă, cel puțin pentru actualitatea ei. Poate fi, oare, redată o viață de clișee, fără să rezulte artistic doar un simplu decalc neinteresant, adică o artă tot de „clișee”? Am crede că tocmai aci teatrul, mai mult decât oricare alt gen, este în măsură să evite acest inconvenient. Relatarea pur literară a „clișeului” mai greu poate găsi mijloace originale de a-l transfigura, fără să lezeze adevărul voit de scriitor. O creatoare punere în scenă poate însă să împace această dilemă. Romanul documentar nu poate să opereze „cu lumina și cu efectele optice”, vehicule capabile să ne convingă oscilatoriu că un lucru este *ceva* și totuși *altceva*. Clișeul devine, astfel, elastic, transparent, proteic, căpătînd un caracter de iluzie și de poezie, care nu-i denaturează, totuși, cu nimic, modesta constituție.



Să abandonăm, însă, aceste speculații de ordin general și să privim mai precis ce anume propune Böll pentru scenă, cu ocazia *Leprei*. Proiectîndu-ne ambianțe variate, decorul piesei rămîne mereu același, urmînd ca doar folosirea diferențiată a luminii și a efectelor de culoare să sugereze schimbarea mediului social și profesional, care se alternează continuu în cele cinci acte ale dramei. La aceasta se adaugă unele mărume modificări de detaliu, care nu ating în nici un caz schema decorului, bunăoară înlocuirea unui tablou de perete, adăugarea unei vase de flori, extinderea sau diminuarea dimensiunilor la deschizătura unei ferestre. Privind mai departe ideile lui Böll, ne vom da seama că această inițiativă nu constituie o simplă expresie de originalitate formală, ci se fundează într-o viziune proprie asupra lumii. Scriitorul se călăuzește după o orientare *reductivă*, întrutotul conformă unei atare viziuni. El descoperă un fond unic, de „clișeu” al vieții moderne, în care variază, pe deasupra, doar unele aparțințe exterioare și, în ultimă analiză, iluzorii.

Dacă trecem de la profilul spectacolului la problema mediului și a situațiilor, îl surprindem pe Böll consecvent aceleiași orientări reductive. Dramaturgul postulează un unic decor numai fiindcă există — cel puțin pentru el — o unică tematică fundamentală în lumea modernă, aceea a conflictului dintre angrenajul instituțional și etica individuală. Această tematică ar fi, în variantele ei, „*substituibilă*” (auswechselbar), așa cum se poate substitui o monedă cu alta echivalentă. Singura deosebire de la un „conflict” la altul se reduce numai la o înlocuire a „figurilor”, așa cum la același decor s-ar modifica numai efectele de coloraj. Ne apare demnă de relevant această viziune de „serie”, de lucruri „la fel”, viziune sugerată de ansamblul standardizat al lumii moderne, și adaptată prin extrapolare la cîmpul de relații al noosferei teatrale.

În lumina unui raționament detașat de obiect, reproducerea clișeelor, supuse doar unor minime variații, ar părea să provoace o certă inhibiție a intensității dramatice. În realitate însă, decurge de aci o dramă nu mai puțin zguduitoare decât în repertoriul clasic, bazat pe diversitatea reliefului original al motivelor, al mediilor, al caracterelor. Am spune chiar mai mult, în această privință: drama nu mai apare acum delimitată, ci acoperă întregul teritoriu al vieții sociale, cel puțin așa cum o vede Böll în expresia conflictului ei unic.



Piesa începe prin investigațiile în jurul unei persoane care s-a sinucis într-o cameră de hotel. În primul moment am crede că, după tipul unor filme de-acum vreo trei decenii, este vorba de o dramă *à rebours*, care debutează prin deznodămîntul ei, urmînd ca, din aproape în aproape, să fie reconstituită retrospectiv. Această reconstituire a motivelor are loc, însă, destul de rapid, așa încît curînd ne dăm seama că sinuciderea a fost numai un punct de plecare pentru altceva. Felul cum a murit acel om compromite simțitor o anumită instituție oficială, care urmărește să-l dea pur și simplu ca dispărut și, în consecință, să ia toate măsurile ca incomodul cadavru să fie declarat al unui necunoscut. Se țese, în felul acesta, o complicitate a tuturor „virfurilor” în cauză, de la cele medicale pînă la cele polițienești. Odată, deci, ce persoana sinucisă este declarată, în mod fals, ca necunoscută, înseamnă că ea nu-i mai privește pe cei interesați și că instituția respectivă a ieșit din impas. Pentru ce, atunci, mai recurge ea la o celebritate medicală, cu credit internațional, care să constate că decedatul ar fi prezentat simptomele unui prim început de lepră? Ieșită din cauză, instituția n-ar mai fi avut nici un interes să se complice inutil, urmărind rațiunea pentru care s-a sinucis un „necunoscut”. Să presupunem însă, prin absurd, că găsirea unei cauze senzaționale ar fi însemnat o diversione, care să atragă atenția în altă parte și să abată,

astfel, gândurile de la orice suspiciune a falsului. Dar, spre marea noastră surprindere, aflăm, chiar de la cei ce au pus la cale mistificarea, că obiectul ei nu poate constitui în nici un caz o rațiune de sinucidere. În faza incipientă a teribilei maladii, victima nu bănuiește nici pe departe calamitatea ce o pîndește, deoarece nici un simptom nu o anunță, nici dureri speciale și nici semne corporale spectaculoase. Or, decedatului nu i se putea pune decât diagnosticul acestei prime faze, deoarece un proces mai avansat al bolii ar fi trebuit să se manifeste vizibil, fapt contrazis cu o zdrobitoare evidență de întregul aspect al victimei. De ce, așadar, toată această înscenare, în aparență superfluă sub toate aspectele?

Și totuși, ideea are un obiectiv precis, calculat chiar cu o finețe diabolică. Există persoane care cunosc adevărul, fie că au trăit pînă în ultimele zile în intimitatea celui decedat, fie că au avut ulterior misiunea de a investiga cazul. Or, asemenea victimei, tocmai aceștia se numără printre cei mai intransigenți nonconformiști. Ei refuză să pună în joc o eventuală complicitate a lor, pentru a salva un șubred prestigiu oficial. Aceștia vor spune negreșit adevărul și-l vor difuza. Iată rațiunea unei invocări a presupusei lepre la sinucigaș din partea celor ce vor să se pună în gardă. Sub pretextul că s-au apropiat de victimă, toți acei neconformiști prezintă un pericol public de conținut. Ei trebuie neapărat ținuți în carantină, ceea ce se și întîmplă imediat. Recluziunea lor, după toate probabilitățile, ilimitată, se arată doar slab compensată de darurile ce le vin din partea carității publice, indusă în eroare. Este inutil a mai adăuga că, totuși, nimic nu poate plăti libertatea. Piesa se încheie cu soluția doar deziderativă a unuia dintre captivi: eventuala evadare și conținutarea în întregii lumi cu „lepra“, adică, într-un limbaj direct, neironist, informarea opiniei publice, difuzarea adevărului.

Este aparent ciudat că dramaturgul neagă caracterul „simbolic“ al acestui final. În primul moment pare să ne deruteze tonul categoric al autocomentariului său, fiindcă noi n-am fi putut să acordăm *Leprei* decît o asemenea interpretare. Ne vedem totuși obligați să concedem creditul cuvenit cuvintelor lui Heinrich Böll, care declară ritos că acest sfîrșit ar fi în totul „realist“. Spre o mai bună edificare a noastră, credem că problema merită a fi luată în discuție.



Pentru aceasta trebuie, de la început, să-i recunoaștem lui Böll o certă originalitate față de atîtea antecedente ilustre ale veacului nostru, care au folosit simbolic tema unei maladii reale sau fantastice. Am putea stabili aci trei categorii, mergînd descendent de la expresiile cele mai recente pînă pe la începutul secolului. La prima categorie se atașează scrieri de tipul *Ciumei* lui Camus, la care se poate adăuga — de astă dată ca simbol al unei boli potențate în fantastic — *Rinocerii* lui Eugène Ionesco; purtătoarea simboliceii maladii este aci numai o nefastă specie politică, însă de o virulență excesivă și cu repercusiuni fatale asupra întregii omeniri. Coborînd cu cîteva decenii mai jos, întîlnim un alt tip de scrieri în care se integrează deosebit de ilustrativ „Muntele vrăjit“ al lui Thomas Mann; este vorba aci de o maladie mai subtilă, mai „elegantă“, ce simbolizează, în preajma primului război mondial, izolarea întregii omeniri în propria ei amorțire, prevestitoare de catastrofe. În sfîrșit, și mai depărtat, pe la începutul veacului, identificăm a treia categorie în dramatica povestire *Zidul* al lui Leonid Andreev, care folosește tot simbolul *leprei*; el îl aplică, în concepția sa, condiției umane de totdeauna, din ale cărei coordonate omul se desprinde ca un tragic infirm, sortit eșecului în orice tentativă de a se depăși.

Actuala dramă a lui Böll se deosebește, sub două aspecte esențiale, de toate aceste antecedente mai apropiate sau mai depărtate ale veacului nostru. Mai întîi, presupusul „simbol“ al maladii nu mai atinge aici o umanitate fie sclenată, fie bicornică sau, în orice caz, deficientă, ci tocmai pe eroii etici, pe campioni „adevărului“ în vechiul sens ibsenian. Il al doilea rînd, nu mai acționează dramatic o boală *efectivă*, ci una *fictivă*, destinată să servească drept alibi categoriei de interesați pe care am semnalat-o în discutarea piesei.



Iată pentru ce — spre deosebire de toate interpretările *simbolice* ale exemplelor precedente — ni se pare hotărîtor justificată interpretarea directă, *realistă*, a lui Böll în cazul *Leprei*. Trebuie să precizăm de la început că noi nu putem privi detașat această piesă, desconsiderînd contextul de atmosferă al întregii sale creații. O viață

întreagă, Böll a combătut, în opera sa epică, hitlerismul și militarismul. Înstălară naziștilor l-a surprins ca adolescent de șaisprezece ani, astfel încît a trăit cu intensitate toată drama acestei întunecate perioade. Într-însul au rămas vii reminiscențele unei conjuncturi în care nonconformiștii erau declarați „bolnavi” sau „degenerați”, și supuși fie *sterilizării*, fie unor forme riguroase de izolare, pentru a „ocroti” societatea. „Carantina profilactică” exprima deci o *realitate* efectivă, indiferent de caracterul presupusei boli, invocată ca pretext. Or, prin caracterul ei neverosimil, am spune fantastic, o *realitate* monstruoasă seamănă ea însăși a simbol. Aparența ei incredibilă, conjugată cu tot ceea ce ne pune la dispoziție memoria din tratărea *simbolică* a bolii la marile antecedente literare ale veacului nostru, a putut să creeze și echivocul amintit în drama lui Böll. Descoperind însă rațiunile unui atare echivoc, ni se clarifică perfect interpretarea *realistă*, pe care dramaturgul a dat-o *Leprei*.

După cum am putut deci vedea, piesa merită o atenție specială atît sub aspectul concepției, cît și al viziunii scenice. În privința dialogurilor și a desfășurării propriuzise, pare însă să sufere de o notă abstractizantă, și nu în accepția intenționată ea atare, de „artă abstractă”, ci, din nefericire, în vechiul sens deliberativ și discursiv. Am crede că și autorul și-a dat seama de acest inconvenient, bizuindu-se poate prea mult pe compensația efectelor scenice. Ne referim aci la întrebarea pe care i-o adresează Henning Rischbieter, dacă piesa s-ar preta și unei adaptări radiofonice. Böll răspunde evaziv că atunci *Leprea* „ar acționa poate prea abstract”. Această impresie ne-a însoțit pe noi și la lectură. Fiecare din cele cinci acte cuprinde convorbirea continuă dintre două sau cel mult trei personaje. Oricît de revelatoare ar fi unele pasaje ale acestor discuții, spectacolul reclamă, în orice caz, nu numai să se *vorbească* ceva, ci să se și *întîmple* ceva pe scenă. Este ceea ce de mult se obiectează, bunăoară, discursivității lui Schiller, care, în loc să redea întîmplările, se mulțumește destul de des doar să le povestească și să le comenteze filozofic prin glasul unuia sau altuia din personaje. Bineînțeles, la Böll, replicile apar, în spirit modern, mult mai strînse, mai vii și mai interesante, fără ca, totuși, să remedieze, prin aceasta, caracterul întrucitva abstract al operei sale.

Cu această rezervă, nu putem ignora nici ingeniozitatea ideii, nici forța riguroasă a demonstrației dramatice, nici realul mesaj de umanitate al piesei, care poate trece printre contribuțiile de valoare pe care le-a dat dramaturgia germană în ultima vreme.

