

GE. ÎNSEAMNĂ

ANTIPSIHOLOGISM

— *Se vorbește adesea astăzi în teatru despre „psihologism”, ca despre o modalitate perimată. Am văzut, de pildă, într-un spectacol recent (foarte elogia, de altfel) cum eforturile regiei mergeau în direcția golirii repli-cilor de conținut psihologic: textul era enunțat de actori cât mai „im-per-sonal”, ca niște lozinci, ca niște slogane adresate direct publicului, ca niște motto-uri. Evident, aceasta golea de conținut psihologic atît relațiile dintre personaje, cît și personajele însele. Regizorul declara chiar că a urmărit în mod deliberat aceasta, pentru a se feri de „psihologism” și a fi astfel „mo-dern”. Puteți să-mi explicați acest fenomen?*

— Pentru a-l pătrunde, trebuie în primul rînd să ne distanțăm de entuziasmele facile, pe care le declanșează în mințile provinciale stupefarea în fața a ceva ce nu au mai văzut (și care nu duce decît la fetișizarea mecanică a unor procedee). În ceea ce ne privește, să căutăm a-i descifra sensul originar, integrîndu-l în dinamica ansamblului său structural. Astfel, îi vom putea stabili *funcționalitatea* — și numai din această pers-pectivă vom putea avea o apreciere critică obiectivă.

— *Metoda v-am înțeles-o. Să vedem cum operează ea pe viu...*

— Apariția modului burghez de viață a adus pe primul plan — în opoziție cu „*schemele mentale*” medievale — descoperirea omului ca *îns*, ca *persoană*, ca existență *individuală*. (Și după Burckhardt, Hamann și destui alți istorici ai artei și filozofi ai cul-turii au descris acest proces). Știm de asemenea, încă de la doamna de Staël, că poezia și literatura secolului XIX sînt marcate prin descoperirea *eului*, a *subiectivității*, a *intro-specției*, toate direcții *individualiste*. (De altfel, nerestrînse numai la romantism, pentru că romanul realist preia analiza psihologică, acordîndu-i importanță capitală). „Psiholo-gia” devine pentru mult timp calul de bătaie al teatrului. *Motivația psihologică* a fost pentru multă vreme obiectul predilect al criticii dramatice: după stabilirea *trăsăturilor*, care *disting* personajele, le *caracterizează* și le *individualizează*, ocupația de căpetenie a criticilor a devenit descoperirea *resorturilor psihologice* care conduc eroii în acțiune. (Și invazia psihanalizei nu a făcut decît să dea o dimensiune în plus, *abisală*, vechiului psiho-logism).

Aceasta a dus la o formulă aproape perfectă a teatrului *adevărului psihologic*: sistemul lui Stanislavski, preluat și de anglo-americani, a fost adaptat unilateral pentru realizarea unor situații și relații „psihologice” cît mai „adevărate”. S-a ajuns astfel, la ceea ce Alan Schneider numea în mod pejorativ „*teatrul micului adevăr*”; pentru că, dacă acest teatru era în măsură să arate „*micile adevăruri*” ale unor microcosmosuri individuale, el rămînea neputincios în fața cuprinderii marilor angrenaje ale lumii.

SA FIIL MODERN (II)

Reducindu-l la schemă, tot acest teatru „psihologic” se sprijinea pe două postulate, pe două viziuni fundamentale: în primul rând, o viziune *atomizată* a umanității — constituită dintr-o *sumă aritmetică* de entități „psihologice” distincte, independente, ca niște monade: „*individualitățile*”. În al doilea rând, resorturile care determină dinamica acestor entități se află în însuși interiorul acestora, astfel încît transformarea lor (evoluție, salturi sau distrugere) e în ultimă instanță de natură „psihologică”.

În această optică „psihologia” devenise noul *destin* al eroilor, iar stabilirea *legilor* acestor *necesități* „psihologice”, stabilirea unei „*mecanici*” a sufletului, devenise țelul operației artei. Teatrul ajunsese atît de dominat de obsesia *cauzalității* „psihologice”, încît un autor important declara acum cîteva decenii că finalitatea artei sale era descoperirea unor „*absoluturi psihologice*”. Rațiunea ultimă a existenței însăși devenise de natură „psihologică”.

Acesta a fost „psihologismul”.

— Astăzi, această optică mai este ea actuală?

— *Cupura epistemologică*, de care vorbeam rîndul trecut, a operat și aici, încît într-adevăr astăzi acest „psihologism” este cu totul eterogen față de noul spirit de înțelegere modernă. Pentru această înțelegere, e foarte dificil de admis că resorturile ultime care determină realitatea omenească se află înlăuntrul subiectivității. Nici chiar faimoasele „trăsături” de caracter nu ni le mai putem închipui ca avînd sorgintea în imanența psihologicului. Omul — incluzînd aici și psihologia și morala sa — e rezultatul modelării unor forțe obiective. Psihologicul nu e un dat ireductibil, el e un material plastic asupra căruia lucrează forțe dinafara lui, care în ultimă instanță îl determină. Pentru a înțelege azi realitatea umană nu mai e, deci, suficient să studiem atomii izolați ai individualităților, ci *sistemele de relații, mecanismele* în care sînt angrenate aceste individualități — și care acționează asupra lor și le modifică. Pentru modul modern de a vedea, determinarea realității umane ne-o poate da numai studierea dinamicii acestor *vaste totalități*, care înglobînd entități eterogene formează *mecanisme, angrenaje, sisteme* — hotărîtoare de soarta indivizilor. Nu subiectivitatea psihologică determină și motivează mișcarea acțiunii, ci jocul mecanismelor obiective e acela care hotărăște atît „drama”, „destinul” personajelor, cît și „psihologia” și „morală” lor. Această răsturnare totală de optică a operat-o în teatru o nouă dramaturgie, modernă, care-și are punctul de pornire în Büchner și își găsește împlinirea deplină în Brecht.

De altfel Brecht este cred și primul care dă o fundamentare teoretică explicită atacurilor pornite împotriva determinismului psihologist tradițional. În locul „psihologului” codificator al *motivației* din vechiul teatru, el proclamă necesitatea apariției *filozofului*, care să regîndească într-o nouă optică condiția umană. Aceste rînduri din 1928 constituie poate prima afișare declarată a poziției antipsihologiste: „Modul în care oa-

menii acționează în zilele noastre nu mai poate fi explicat suficient doar prin acele „binestabilite motivări” adesea împrumutate din literatură. Aceste moduri sînt ilustrate zilnic în ziare, unde un număr tot mai mare de rapoarte ale poliției apar cu mențiunea „motivul crimei — lipsă”. Atunci de ce să mai fii uimit cînd găsești în unele piese mai noi, anumite tipuri umane comportîndu-se în anumite situații umane în moduri neașteptate... de ce să mai fii surprins că se întîmplă să greșești în deducțiile tale încercînd stabilirea motivării acestor acțiuni? În această lume și în acest teatru *filozoful* găsește drumul mai bine decît *psihologul*. Pentru că evident, în această lumină, *psihologul* — care căuta mecanica interioară a unor individualități sufletești disparate — e lăsat în dificultate de *filozoful* care reconstituie ansamblul angrenajelor unde se mișcă aceste individualități.

Dar această poziție mai cuprinde — în germene — și viitorul teatru al lui Ionesco și Pinter, cu anularea totală a cauzalității psihologice, cu personaje acționînd cu totul în afara acestei cauzalități. Dar pînă la acest punct teatrul a avut de parcurs un întreg proces...

— *Ați putea schița, în cîteva linii, demersul acestui proces?*

— Am spus că Büchner e un punct de pornire; este, cum s-a mai spus, *prima conștiință modernă*: odată cu el teatrul ia cunoștință că omul modern se află sub injecțiunea unor forțe străine, ostile, în strînsarea cărona se zbate și e răpus. Dar cauzele răului la Büchner sînt duble: ele sînt în același timp și *sociale* și *metafizice*. (Aceasta poate pentru că materialismul său radical, atît de nou, de *modern*, față de dramaturgii contemporani lui — de pildă Hugo sau Musset pe care i-a cunoscut — se naște în sînul romantismului german, cu toate abisurile neguroase ale conștiinței demonice germane...) La Büchner coexistă o dualitate: pe de o parte, o tendință spre *obiectivare*, spre o configurare a viziunii despre om *din afara* și nu dinăuntrul lui; dar, pe de alta, și o exacerbare paroxistică a unei subiectivități înspăimîntate. Pe de o parte, o tendință de denunțare a angrenajului *social* oprimant, de *umire* a forțelor răului, deci de *demistificare a spaimei*; pe de alta, o *trăire* de o nemăiîntîlnită intensitate și tensiune a unei *spaime cosmice*, a unei apocaliptice *angoase existențiale*. (De altfel, însuși Heidegger recunoaște că faimosul său concept de *Existenzangst* i-a fost sugerat și de *Woyzeck*-ul lui Büchner, al cărui erou cunoaște — primul în teatrul modern — „*senzația golului*“.)

De aceea, de la Büchner purced două drumuri în dramaturgie (după cum urmașii săi vor apăsa mai mult pe latura *arhaică*, metafizică — cum au făcut expresioniștii, sau pe cea *modernă*, materialistă, imanentistă, cum a făcut Brecht).

— *Care este aportul expresioniștilor la „depsihologizarea” teatrului?*

— Odată cu expresionismul, drama devine un *instrument de demonstrare* a unor *idei abstracte*, asemenea „moralităților” medievale sau, mai ales, acelor „autos sacramentales” calderoniene: personajele încetează de a mai fi „caractere” sau „tipuri” individualizate și motivate psihologic — ele se transformă în semne alegorice, fără identitate, personificînd abstracțiuni. Nemaifiind „individualități”, cu psihologie și existență concretă, eroii dramelor expresioniste devin exponenții anonimi și abstracți ai unor principii, ai unor forțe primare, indicați numai categorial: din *tipuri*, devin *arhetipuri*. Conflictele înseși își pierd cauzalitatea psihologică determinantă și devin expresia unor antagonisme stihiale („*demonia energiilor dezlănțuite*” cum va spune Blaga) sub puterea căroră s-ar afla viața.

Merită amintit, cum încă în 1922 sensibilitatea intelectuală a lui Mihail Ralea intuise, ca pe o dominantă majoră intrinsecă a acestui teatru, direcția antipsihologistă: „Noua formulă de artă, ca să fie consecventă, ar trebui să neglijeze complet preocuparea psihologică... Astfel în locul unei arte psihologice interioare, expresionismul nu vrea decît una exterioară, formală... Personajele sale sînt tipuri abstracte aproape matematic. Ele nuse mai chiamă Müller, Kurz, ori Hesse, ci, Mann, Frau, Mädchen, Miliardăr, eine Stimme, mehrere Stimmen, etc., etc. Ele servesc de cele mai multe ori ca simboluri pentru a combate o formă socială, ori un viciu moral” (ceea ce amintește iarăși demersul autosurilor lui Calderon).

— *Și Lucian Blaga — care încercase el însuși o experiență dramatică expresionistă — vorbea în 1926 de „un gen de teatru nou”, care „desfășoară acțiuni culminînd în conflicte de idei-forțe”. Și el remarcă cum „de astă dată se pare că personajele nu mai există ca indivizi, ci numai ca exponenți ai unor puteri impersonale, angajate în conflicte care macină sau salvează”. Tot el vorbește de „acei autori, care smulgîndu-se din clișeele naturaliste, încearcă să dea oarecum esențialul firii omenești...”*

— Într-adevăr, expresioniștii au respins realismul psihologic al teatrului burghez, ca pe o uncălă învechită, improprie, care se oprea la aparențe, incapabilă de a merge la „*rădăcina lucrurilor*”, la „*esență*”. Numai că ei au căutat această „*rădăcină*”, această

„esență” — printr-o operație de absolutizare transcendentalistă a „lucrurilor”, de golire a lor de orice conținut concret-istoric — în „*acauzala durată a eului absolut*”, cum spune Gottfried Benn. De aceea, cu toată extraordinara vehemență cu care și-au clamat revolta în fața forțelor opresive, actul lor de „eliberare pe plan ideal” a echivalat în fapt cu o înfrângere, cu o neputință: „...Nu există în Europa între 1910 și 1925 — scrie Gottfried Benn — nici un fel de alt stil decât acela anti-naturalist; nu există însă nici realitate, ci numai caricatura ei. Realitatea era o noțiune capitalistă. Realitatea însemna parcele, produse industriale, ipotecări, tot ceea ce se putea aprecia prin valoarea profitului (...) Realitatea mai era apoi războiul, foametea, umilirea istorică, lipsa de drepturi, forța. Spiritul nu avea realitate. El își punea de colo pînă colo realitatea sa internă, ființa, biologia, construcția, contorsionările sale de natură fiziologică și psihologică, creația și strălucirea sa. Metoda de a trăi toate acestea, de a-ți asigura stăpînirea lui (a spiritului) consta în intensificarea caracterului său activ, în sens indian, consta în extaze, într-un fel de beție interioară...”

— *Uedem deci că semnificația funcțională a teatrului expresionist este o depreciere a realității burgheze, capitaliste...*

— Iar atitudinea lui polemică față de această realitate capitalistă se exprima în două operații concomitente: *abandonarea* ei prin „avînt transcendentă”, „eliberare de contingent”, „purificare”, „extaz”; și în același timp, *deformarea* ei printr-un caricatural violent, grotescul.

Și toate acestea pe un fond de neliniște exasperată, de continuă tensionare, de exaltare patetică, terifiantă, catastrofică...

— *Mi se pare totuși bizară această asociație de maximă abstractizare și de terifiant. Ați putea să-mi explicați funcțional, ce înseamnă această ciudată împărechiere?*

— Pe urmele lui Wilhelm Worringer și Walter Benjamin, profesorul Papu a dat aici un răspuns foarte seducător. În faimoasa sa lucrare care a făcut epocă, *Abstraktion und Einfühlung*, Worringer arată că omul primitiv, deschizînd ochii, „în mijlocul unei naturi impenetrabile, necunoscute, ostile, pline de curse și de primejdii” a avut ca prime reacții „o neliniște continuă, o spaimă cumplită de acest mediu vrăjmaș, din care nu se mai putea sustrage”. Singurul loc de evadare din „complicatul și primejdiosul haos al naturii” era în „simplitatea formelor abstracte ce caracterizează creațiile figurative ale acelor începuturi”. Walter Benjamin (în eseuul său intitulat *Franz Kafka*) a surprins primul analogia între haosul orașului mare al civilizației contemporane — acest „monstru tehnico-industrial-bancar, cu forme și instituții tot mai complicate, mai artificioase, mai înfîlcite și mai haotice, care copleșesc conștiința de libertate și perspectiva de înțelegere a omului” — și natura care înspăimîntase pe omul primitiv, „conglomerat de mlaștini putride și de liane de nepătruns.” (Titlul uneia din primele piese ale lui Brecht e relevant pentru această analogie, care asociază ideea de metropolă cu aceea a hățișurilor junglei: *În jungla orașelor*).

Prins în vîltoarea civilizației capitaliste, eroul expresionist are sentimentul — ca și omul primitiv — că se află în mijlocul unui „angrenaj, irațional, demonic, strivitor, de unde nu poate să scape”. *Mobilul dramatic* — arată în continuare prof. Papu — *atît al abstracționismului primitiv cît și al celui scenic expresionist este tot spaima, și anume spaima în fața haosului înăbușitor și devorant*, chiar dacă acesta își substituie acum obiectul și conținutul.

Iată, deci, că nu am greșit cînd am calificat atitudinea expresionistă ca *arhaică*. Pentru că expresionismul, chiar dacă intuiește cu o acuitate exacerbată existența angrenajului ostil, nu ajunge însă să-l delimiteze în realitatea sa obiectivă și — factor agravant — se iluzionează grav în ceea ce privește armele de luptă împotriva lui. O mărturie patetică a lui Hermann Bahr ne dă nu numai măsura sensibilității ulcerate a expresionistilor, dar și gradul lor de reprezentare mistificată a lucrurilor: „Noi cei zdrobiți de «civilizație» am concentrat în noi o forță supremă ce nu poate fi distrusă; această forță o invocăm în clipele de spaimă în fața morții și o opunem «civilizației». Sînt semnele necunoscutului din noi, din ele sorbim încrederea că ne vom putea salva, sînt semnele spiritului încătușat, pornit să doboare zidurile închisorii, semnele de alarmă pentru toate sufletele timorate...”

Dacă expresionismul a adus în teatru sentimentul angrenajului opresiv — el nu a reușit să ajungă și la conștiința lui demistificată. Aceasta va constitui noutatea istorică — *modernitatea* — lui Brecht.

