

# Realişti despre real

Teatrul absurdului a îmbătrinit tot atât de iute ca și tinerii furioși, constată unul dintre fanaticii lui susținători din Anglia. Publicul se reîntoarce spre scriitorii cărora abia ieri le spusese „noapte bună”, observă Jacques Cabau în „L'Express”. Joe Chaikin, fondatorul companiei new-yorkeze „Open Theatre”, declară că lucrează fără a ști dinainte „ce va ieși”, probabil, cu nădejdea că necunoscutul îi va face un semn în schimbul lipsei sale de premeditare. Arrabal scrie în preajma uneia dintre premierele sale că așteaptă totul de la reacțiile publicului, el fiind acela care va redacta. În definitiv, piesa lui sau, în orice caz, dezvăluindu-i încotro va trebui să se îndrepte de aici înainte. Și în timp ce clasicii sînt mai curînd adaptați decît adoptați, în timp ce cîte o experiență migrează fără răsunset și fără consecințe de la un festival internațional la alt festival internațional, iar pe afișele teatrelor revin nume și titluri care pînă deunăzi păreau sortite uitării, trecutul conjugîndu-se la prezent, o seamă de oameni ai scenei, laolaltă cu unii spectatori, au sentimentul imperios că-i necesar ca teatrul să păsească pe altă cale, făcînd abstracție de ceea ce el a cucerit și născocînd ceva ce n-a mai fost. Ar fi prea ușor să surîdem în fața acestei aspirații care a fost totdeauna a celor ce voiau să moștenească viitorul. Și dacă e dincolo de orice îndoială că teatrul și publicul nu pot porni de la zero (legați unul de celălalt prin prea

multe satisfacții și ranchiune ca ele să fie înlăturate printr-o simplă decizie de revocare a trecutului comun), nu-i mai puțin interesant de văzut de ce sala și scena simt nevoia să reînceapă totul de la capăt, reinventîndu-se. Oare ce i se pare a fi mai împovărător celui mai bătrîn cuplu din istoria artei : eșecurile sau succesele ?

Oricît ar părea de paradoxal, cred că teatrul se angajează în riscante aventuri nu fiindcă a obținut prea puțin în acest veac, ci prea mult, nu fiindcă nu și-a împlinit speranțele, ci fiindcă le traduce în fapt și încă în chip strălucit, iar fiecare dintre realizările sale înseamnă, practic, de aceea, o nepuțință de a merge mai departe pe același făgaș. Adevărul e că de-a lungul ultimei sute de ani dramaturgia a parcurs pînă la capăt o spirală și că a urcat din succes în succes, înseși realizările ei derutînd-o și copleșînd-o, atît erau de mari, de neprevăzute, de hotărîtoare.

Să-mi fie îngăduită o paranteză. Există în biografia extrem de agitată și plină de răscurci aventuroase a lui Jack London un fapt, mult, mult mai tulburător decît toate celelalte întîmplări pe care le-a traversat. În plină faimă, după ce devenise prozatorul numărul unu al Americii și aștepta, în fine, un moment de răgaz, el este constrîns să-și multiplice eforturile scriînd cel puțin o mie de cuvinte pe zi, pentru a reuși astfel să-și achite o datorie bănească, datorie care prin-

ta-o clauză contractuală crește pe măsură ce succesul lui artistic e mai mare. Astfel, propriul său talent și răsunetul operei se transformă în același timp în sprijin și în obstacol. Reflectați o clipă și poate că-mi veți da dreptate când susțin că lucrurile nu stau astfel în teatrul contemporan și că momentul de față se explică printr-o vertiginoasă ascensiune, iar teatrul este astăzi prizonierul libertății sale. Punctul de plecare al acestei spirale se află încă la sfârșitul secolului al XIX-lea în opera unor scriitori prin care realismul își sărbătorește triumful.

Scrierile lui Ibsen, care încorporează și dizolvă romantismul, îndreptându-și privirea spre prezent și impunând motive, atitudini și mijloace stilistice necunoscute pînă atunci, arată că teatrul intrase într-o fază nouă. Nimeni pînă la ilustrul dramaturg al Nordului nu înfruntase cu mai mult curaj aspectele curente ale vieții și nu se încredințase cu mai multă devoțiune banalului, coborînd fără iluzii și fără prejudecăți în mijlocul societății contemporane. În literatura sa transpare pentru întia oară, în imagini-simbol, traiul de fiecare zi al unor comunități împăcate cu injustiția socială și instalate comod în acel filistinism burhez, exercitînd o insuportabilă presiune asupra tot ce e spontan și sincer într-o viață omenească și exasperînd pasiunea individualității de a fi ea însăși. Natură polemică, avînd un precis program de idei, interesată de studiul condiționărilor sociale ale ființei, suind pe firul întîmplărilor pînă la ceea ce determină dintr-o dată sau prin acumulare ca o existență să devină un destin, Ibsen aduce la rampă personaje frustrate de propriul lor adevăr: adevăr pe care unele dintre ele îl refuză, preferînd ceea ce un gînditor contemporan numește „conduitele de rea credință” și solidarizîndu-se cu ipocrizia, lașitatea, puritanismul societății ce-și zicea liberală și progresistă: adevăr pe care alte personaje purtate de setea dreptății și de revolta orgoliului îl caută pe drumurile absolutului și ale morții. Cu o asemenea structură, teatrul lui Ibsen nu putea să aibă decît un caracter prin excelență dramatic și, după cum se știe, prea bine, obiectul lui de studiu e realul văzut ca o arenă a unor îndrîjite ciocniri. Inaugurînd această formulă și ducînd pe culmile ei arta evenimentului trăit în expresia lui de violență directă și ca produs al unor factori care alterează caracterele și alienează conștiințele, Ibsen afirmă și totodată istovește (pentru o vreme) mai toate posibilitățile pietei, cu un conflict riguros articulat, cu eroi ce se formează și se formulează în mișcare, de-a lungul unor situații de îndestare cu un mediu a cărui aureolă mincinoasă ei o smulg cu un gest răspicat.

E ceea ce Anton Pavlovici Cehov înțelege de îndată.

Pentru a se elibera de sub umbra acaparatoare a lui Ibsen, dar fără a se desprinde de realism și fără a renunța la uriașele lui posibilități de investigare, el are o inițiativă

radicală. Va continua să observe adevărul social și psihologic, credincios unei viziuni și unor procedee apte să înfățișeze fidel dezagregarea universului țarist și să surprindă climatul asfixiant al inerției, al lipsei de orizont. Numai că, pentru a prezenta și mai pregnant atmosfera disolută, el nu va aduce pe scenă eroi care se înfruntă unii



cu ceilalți, ci personaje — din aceeași familie — care se confruntă cu ele înșile și anume cu pasiunea de a se realiza și de a face din viață o operă împlinită. Terenul de desfășurare nu-i scena propriu-zisă, ci însăși ființa lor chinuită de o chemare pe cît de intensă, pe atît de imposibilă. Că această chemare devine tocmai din pricina largului ei unghi de deschidere și freneziei care o hrănește, obsesie paralizantă și sterilizantă, e cealaltă față a lucrurilor. Cînd cortina se ridică, sînt totdeauna ani de zile de cînd eroii lui Cehov se zbat să rupă cursul deturmat al soartei lor, conferindu-i miez, greutate și progresie. Sînt ani de zile de cînd ei așteaptă o întîlnire directă cu realul, o eficiență, dar această întîlnire le e refuzată de propria alcătuire interioară și astfel energia necheltuită se întoarce împotriva lor și transformă speranța de a fi în dificultatea de a exista. De altfel, încă de la primele replici se face auzită victoria inamicului care a găsit în ei înșiși un aliat și care le-a născocit o suferință pe măsură: să ardă în chiar flăcările lor de-a lungul unui chin constituit din întîmplări omonime și sinonime, un fel de pustiu mărginit numai de el. Așa stînd lucrurile, cel mai scurt drum între un om și altul e eșecul și singurul element constant e invariabilul. El îi macină lent, hărăzindu-le acestor personaje, cu o uriașă nostalgie a realizării și a plenitudinii, un destin fără fapte și un martiraj fără glorie. Pentru a-și lua o revanșă asupra tăcerii dușmanului lor fantomatic și opresiv, personajele cehoviene vorbesc, evident, despre viață. Despre cea care n-a fost, despre cea care ar fi trebuit să fie. „D-ta stai mereu locului și nu trăiești” — spune Arkadina: „îmi tîrîsc viața după mine ca o trenă fără de sfîrșit” — murmură Mașa: „eu vreau să trăiesc” — zice Zorin: „hai să vorbim despre frumoasa și luminoasa mea viață” — replică ironic Trigorin; „trage la fund viața asta” — exclamă Astrov; „zi și noapte mă urmărește ca o stafie gîndul că viața mea e pier-

dută pentru totdeauna — suspină Voiniți : „ce să-i faci, trebuie să trăiești“ — șoptește resemnată Sonia ; „azi când m-am deșteptat din somn, mi s-a părut că totul s-a deslușit pentru mine în lume, că știu cum trebuie să trăiesc“ — rostește într-o clipă de extaz Iaina ; „de-a lungul vieții vești fi nevoiți să cedați și să vă pierdeți cu vremea... viața vă va înăbuși..., mă gîndesc adeseori ce-ar fi dacă aș putea începe viața de la capăt“ — meditează Verșinin ; „viața mea a trecut de parcă nici n-am trăit-o“ — oftează Firs. Iar toate aceste replici nu sînt numai lamentație, ori speranță, ci și un fel de a invoca adversarul să ia chip și să-i înfrunte, oferind măcar în acest fel un răspuns vocației lor ratate de a fi.

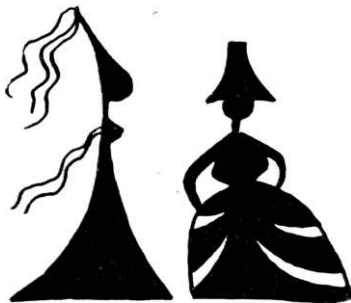
Odată cu scrierile lui Cehov — unde conflictele declarate și aprige sînt înlocuite cu antagonisme subterane și desfășurîndu-se pe frontul unei vieți întregi : unde nu mai avem de a face cu o însumare de situații tari și de momente de răscruce, ci cu un șir de întâmplări ducînd azi spre nicăieri și mîine spre moarte ; unde acțiunea gradată e suplinită de aceea care-i o trecere prin vid : unde, în locul eroilor angajați în lupte deschise, apar personaje răpuse de această armă a absolutului care e cotidianul — configurația teatrului se modifică. Dar formula inițiată de Cehov nu suportă repetiția, scriitorul epuizîndu-i prin perfecțiunea artei sale (pentru o vreme) toate virtuțile. Iată de ce teatrul nu va întîrzia să-și caute o nouă cale.



Pentru autorul *Heddei Gabler*, realul însemna rezistență, pentru autorul *Pescărușului* realul însemna vacuitate. Pentru autorul acelei tragedii inverse care e *O scrisoare pierdută*, realul înseamnă : „și nimica mișcă“. Înfrățind orînduirea timpului său, instituțiile ei — așa-zis democratice, dar în fapt profund reacționare — alternanța la cirna statului a unor forțe ce se dau drept potrivnice și în fapt sînt coalizate, arătînd că alegerile pentru partidul de guvernămînt sînt un simulacru al opțiunii, iar politica o iluzie oferită unor categorii că ar lua parte la „treburile“ țării, Caragiade denunță consecințele ultime ale unui mecanism social care a împins decalajul dintre aparență și esență pînă la proporții enorme. În piesele lui Caragiade ne aflăm într-o lume unde nimic nu-i adevărat, unde nimic nu are acoper-

irea realității, unde totul pretinde a fi și nu este. În această lume golul a luat forma vieții cu toate atributele ei : libertate, alegere, răspundere, adevărate, perspectivă, schimbare etc. La prima vedere s-ar spune că ne aflăm chiar în fața existenței așa cum e ea, cu peripețiile ei de totdeauna, cu întâmplările ei ordinare și extraordinare, cu norocurile și ghinioanele ei, dar la un examen mai atent înțelegem îndată că s-a produs o uzurpare, că s-a petrecut un fals urias, un fals neverosimil și totuși indubitabil : neantul s-a deghizat în ființă, substituindu-i-se, și el mimează, cu o îndemînare exersată, neprevăzută, activitatea, clocoțul, orbirea, slăbiciunea, țîria vieții. Mai mult decît atât : inconsistentul s-a insinuat și în interiorul oamenilor, anulînd prin educație și obișnuință (formele mai blînde, dar nu și mai puțin primejdioase ale presiunii), resorturile lui definitorii, cultivîndu-le obediința și conformismul pînă la limitele catastrofale la care conștiința e o pasivitate complezentă. Făcînd portretul acestei umanități mecanice și formale (ea nu cunoaște nici una din pîrghiile care mișcă inima : dragostea, speranța, entuziasmul ; ea nu cunoaște nici una din atitudinile prin care inteligența ia cunoștință de ea însăși — investigație, discriminare, refuz, conflict între sine și sine), Caragiade are mai mult decît o lacrimă în rîsul său. Din viziunea marelui nostru scriitor asupra societății în care trăia, viziune crescută din temelile realismului, se desprinde una din liniile fundamentale ale teatrului contemporan. Dar cei ce au continuat să meargă pe acest drum au împrumutat mai cu seamă procedeul lui Caragiade, originalitatea pieselor sale interzicînd o continuitate directă.

În grade diferite și în forme variate, operele lui Ibsen, Cehov, Caragiade, reprezintă o repudiare a structurii sociale pe care o împunea realul la finele secolului trecut și la începutul secolului nostru, dar o repudiare deziluzionată, fără speranță că poate contribui obiectiv și concret la o schimbare.



Prin teatrul lui Gorki perspectiva se înnovește și aspirația nu se mai acompaniază cu tristețea sau furia de a se vedea necontenit contrazisă. Dramaturgia sa refuză deopotrivă pierderea omului în lume ca și ruptura lui de lume, întemeindu-se pe necesitatea de a modifica societatea și, de aceea,

de a o cunoaște. În *Azul de noapte* (unde Gorki prezintă epavele acestei societăți, ființe care prin tot ce e mizerabil și atroce în existența lor acuză) scriitorul utilizează un efect artistic până atunci imedit și de o mare eficacitate pentru țelul său: simultaneitatea acțiunii. Această simultaneitate e menită să evidențieze nu atât paralelismul unor fapte care se ascultă, se ceartă, se împacă și, mai cu seamă, se ignoră reciproc, și care sînt cu toții naufragiații șansei, cît datorita ca ei să ia cunoștință de sine. Cum datorita celor care privesc spectacolul abrutizării morale și fizice este să-și părăsească nepăsarea și să-și recunoască partea lor de vină. Nu există morală fără acțiune — spune în drama sa Gorki, dramă unde eroul central nu mai e un personaj ci o lume. Lumea de la fund.

Dar pentru Gorki realul nu-i numai simultaneitate, el e și contradicție, dinamică, evoluție. Piesa sa *Dușmanii*, scrisă după afirmarea revoluționară a proletariatului rus din 1905, reliefează această concepție, aducînd pentru prima oară pe scenă lupta dintre clasa muncitoare și opresorii ei. Conflictul fundamental al epocii noastre, urmărit în planul subiectiv și obiectiv, este numit în această dramă cu o maximă claritate. Pe măsură ce acțiunea piesei se desfășoară, iar personajele din cele două tabere se confruntă, înțelegem că vechile structuri se clatină. De altminteri atmosfera dramei este în mare parte o atmosferă de neliniște. O neliniște care-și strigă prezența pe două voci. Mai întîi prin furia, prin dezorientarea, prin panică celor ce se simt amenințați. Apoi prin îndrăzneala, prin încordarea, prin hotărîrea celor ce așteaptă totul de la triumful asupra adversarului și cărora viața le-a rămas pînă atunci datoare.

În piesele sale Gorki dăruiește teatrului cele dintîi construcții în care realul cuprinde în sine o perspectivă și face posibil și plauzibil optimismul. Iar temele și eroii literaturii sale arată că realismul pășește într-o etapă nouă. Opera lui Gorki, întocmai oricărei opere importante, deschide și totodată închide (pentru o vreme) din punct de vedere estetic, un itinerar.

Fiindcă mici o creație nu rămîne mereu în atenția generală, fiindcă după ce momentul de surpriză a trecut, curiozitatea și în-sufletirea provocată de o scriere descesc și ea devine o prezență mai puțin puternică întrucît e una familiară, fiindcă viața artei reprezintă un permanent schimb de substanță cu realul, iar modificările reciproce sînt termenii unui proces de cunoaștere niciodată întrerupt, fiindcă literatura nu poate trăi din trecut. Dar, după o perioadă de eclipsă operele însemnate revin în actualitate, re-întră în circulația vie a valorilor, și, altfel reparate de generațiile următoare, își renouiesc forța de pătrundere și își reafirmă autoritatea. E de ajuns să aruncăm cea mai



sumară privire asupra teatrului contemporan de la G. B. Shaw și Camil Petrescu pînă la Arthur Miller și Osborne, ori chiar Ionescu și Beckett, pentru a înțelege de îndată că amintirea acelor mari maeștri ai realismului, pe care i-am numit aici, e de neînlăturat, e de neșters și că ei se mențin în centrul vieții literare.

Dramaturgia lui Ibsen, Cehov, Caragiale, Gorki se află, așadar, la originea cuceririlor teatrului în secolul nostru. Acum, că am dat cezarilor ce-i al cezarilor, trebuie să spun că, în calendarul sărbătorilor din acest veac, există nenumărate altele, care marchează treptele unei importante și impresionante expansiuni. Printre acestea, în primul rînd, piesele lui Pirandello și Brecht, piese prin care teatrul ultimelor decenii își, ia un nou start.