

A fi și a nu fi

Oare drama modernă a început atunci cînd Nora a făcut primul ei pas de emancipare din „casa cu păpuși”? Și de aici la „casa inimilor sfărîmate” — ce-ar fi decît o justificare în plus? De ce se zbate „pescărușul” fără să-și găsească zvîcnetul lăuntric decisiv, care să-i înalțe aripile? Și ce răni trebuie să suporte omul pentru a străbate întortocheatul lui „drum al zilei către noapte”? De ce către noapte?

Punctul de referință care marchează apariția dramei moderne este perspectiva causală; „forma dramatică a așa-numitei piese bine construite a început a fi modificată prin intervenția analizei” (John Gassner). „Înainte vreme — scria Bernard Shaw în „Chintesența ibsenismului” — așa-numita piesă bine făcută cuprindea o expunere în primul act, o situație în al doilea și un deznodămînt în al treilea. Acum avem expunerea, situația și discuția”. Preponderența cauzală devine motiv de amplă investigație critică a existenței. Se aud din nou marile întrebări — cine sîntem, ce rost avem — se caută o explicație la problema fundamentală a omului — fericirea! Eroii scrutează lumea, descoperă esența unor mari contradicții, își manifestă scepticismul și dezaprobarea, devin melancolici. Starea de îndoială hamletiană îi cuprinde în felurite variante. Și, odată cu ea, dilema esențială privind rostul omului pe pămînt. Marele Hamlet, pe povișnișul tuturor îndoielilor, pune în balanță efemerul cu universalul, existența cu inexistența, semnificația unui act cu marea lipsă de semnificație a tuturor actelor ș.a.m.d. Era omul în perspectivă cosmică. Iată, însă, că sub o bună parte a dramei moderne stă sub semnul acestei întrebări capitale — omul se îndoiește de necesitatea acțiunilor sale, destinul îi e potrivnic, relațiile, și procesele, și tendințele, și prejudecățile îi copleşesc ființa, i-o alterează, o reduc la particulă

absorbită de angoase și dominată de subconștient. Nebunia lui Hamlet era un simulacru, un mijloc de a-și atinge un scop — de a-și împlini, poate, condiția lui umană. Condiția umană a personajelor de acum e nebunia însăși, fără scop — dacă n-au luciditatea lui Béranger de a mai pune mîna pe o armă, se lasă strivite, îngropate pînă la gît, în propria lor condiție, cum sugerează grotesc, și foarte tragic în același timp, Samuel Beckett. Și, dacă mai au luciditatea lui Béranger, ce constată? „O... ce slabă e forța mea în fața acestei hotărîri de gheață, în fața cruzimii tale nemiloase!... Chiar gloanțele, ce pot face împotriva energiei fără margini a îndărătniciei tale? (...) Doamne, Dumnezeu, nu se poate face nimic!” (*Ucișag fără simbrie*). Mai e timp de întrebări, în această situație? Cine să le mai pună?

Dar iată că pe alt versant al aceleiași drame moderne se ridică un erou îndrîjit, care înfruntă cu semeție pe *a nu fi*, tocmai pentru a-l face mai real, mai puternic și pentru a-i păstra puritatea sensului lui *a fi* (să zicem, John Proctor din *Vrăjitoarele din Salem* de Arthur Miller), iată că cineva face cu insistență apel la rațiune pentru a salva condiția de ființă supremă a eroului (Bertolt Brecht), iată voci care cer reinstaurarea drepturilor universale ale omului și sfidează puterile ucigătoare ale inconștientului (Camil Petrescu). Multe, foarte multe serenade timide, și din ele cîteva imnuri memorabile i se aduc frumuseții sale morale, puterii sale de a iubi și de a regenera pămîntul, ambițiilor sale, fanteziilor sale din ce în ce mai mult autentificate de tehnică și știință. Omul care se plimbă acum suveran prin cerul zeilor și care-și poate transmite inima unui semen de-al său, după cum își va putea transmite curind creierul faustian unui vîlstar tînăr, omul acesta mai poate fi prizonierul unei condiții încătușate? S-a întîmplat ceva cu el,

marea omenire — l-a proiectat printre aștri, suveran și luminos, și nimic, nimic din ceea ce-l înconjoară nu-i mai poate reduce din simbol și măreție.

Ce ?

Poate că tocmai descătușarea lui din condiția individuală alterată și identificarea cu o condiție socială superioară, adevărata lui condiție de afirmare în existență.

În studiul său privind teatrul social, Arthur Miller spune că „întrebările fundamentale sînt din nou luate în discuție”. Evident. Marile prefaceri sociale caracteristice secolului nostru schimbă nu numai fața lumii, dar și a omului însuși. Eroul însă nu mai e proiectat în cosmos ca ființă singulară, ci e văzut prin integrare socială, ca element complex și dinamic al unui proces revoluționar. Această stare socială, ca termen real de definire a personalității și a rosturilor sale pămîntești, a preocupat literatura dramatică încă înainte de apariția proceselor pomenite și a marilor dileme puse de drama modernă. Referindu-se la conținutul dramei burgheze, Diderot sesiza, de pildă, că dacă pînă atunci caracterul forma obiectul principal al investigației dramatice și starea socială se manifesta ca accesoriu, din acel moment situația se inversează — starea socială formînd obiectul principal al dramei. Ducînd mai departe investigația în această zonă, Ibsen și Shaw scot în evidență *cauzalitatea socială* a caracterului. Dar asta nu e tot. De aici, după cum am văzut, se deschid cele două drumuri de existență ale eroului, unul care tinde să-i anihileze în totalitate condiția, prin relația sa de ireconciliabilitate cu organismul social antagonic, altul care tinde să-l afirme ca exponent de structurare a acestui organism și, implicit, a propriei sale condiții. Pe o direcție, se coboară de la cauzalitate socială la fatalism și incompatibilitate; pe altă direcție, se suie cu pași viguroși spre rezolvare socială. Gorki, Brecht, Miller însuși ne relevă acțiunea pentru crearea unei noi societăți și a unui om nou. Avem — zice tot Miller — o lume de construit; „o lume în care ființa umană să poată trăi ca o persoană în mod firesc politic, în mod firesc particular, în mod firesc angajată, o lume în care să poată fi cîștigată încă o dată o adevărată victorie tragică”. Omul acestei lumi va fi el într-adevăr nou? În datele lui generale, nu prea. „Noul teatru social va fi grecesc, prin aceea că va privi omul ca pe un animal social (...), prin aceea că „oamenii” aduși pe scenă — psihologia și caracterizările — vor fi mai mult decît scopuri în sine și vor deveni din nou părți ale unui întreg, un întreg care este social, un întreg care este OM”. Dramaturgul vede, așadar, o unitate complexă a eroului, în care omul e chintesența tuturor legăturilor sale cu mediul, e reprezentantul unui polis și are un ideal social — asemeni eroului complex al teatrului antic grecesc. Dar aceste date sînt compatibile numai cu o societate profund democratică — și în această privință societatea socialistă oferă bazele fundamentale de for-

mare și afirmare a acestui nou tip de erou, integrat și angajat, reprezentant al unui polis revoluționar și mesager al unui mare ideal social. El își pune, firește, întrebările fundamentale ale înaintașilor — cine sîntem, ce rost avem, ce e fericirea etc.; dar pe alt fond. Acest fond, care se constituie din structura democratică a noii societăți socialiste, determină și valoarea răspunsului, de astă dată, necondiționat de îndoială și de perspectivă sceptică, ci de certitudine. Poate părea cam linear, enunțat așa, omul certitudinilor, dar cită bogăție de nuanțe, de reacții și manifestări nu i se deschide în fața pe drumul acesta nou și optimist pe care e chemat să împlinească un mare ideal social? Atunci, *a nu fi* înseamnă a aborda numai condiția lui individuală, înțeleasă în sens restrictiv, burghez, de ființă ruptă de societate, fără idealuri mari, fără rosturi memorabile, făptură meschină și sumbră care și-a pierdut identitatea socială și, încet-încet, pe cea umană; *a fi* înseamnă a-i aborda problemele fundamentale după *condiția lui socială*. Întrebarea nu mai e, în acest caz, cît de nou ni se înfățișează el în raport cu eroii care-l preced, ci cît de pregnant, de real și revelator se manifestă ca exponent al noii sale condiții, care-i e gradul de inserție în evenimintele lumii pe care o reprezintă, dimensiunea întrebărilor, amploarea proceselor pe care le trăiește. De ce nu e meschin și sumbru Cristian din *Camera de alături*? Identitatea lui socială pare mult mai firavă, dacă nu aproape exclusă, față de aceea a locatarului principal. Și de ce acesta din urmă se manifestă mai degrabă meschin? Pentru că, acesta din urmă își înțelege numai condiția individuală a stării lui sociale, pe cînd celălalt, mai realist, lucid, își exprimă viguros propria condiție socială — integrarea, angajarea, idealurile. El există, mai plenar și mai memorabil, dincolo de fragilitatea identității sale de moment, cîtă vreme partenerul, cu toată soliditatea identității sale, pare a nu mai exista. De ce e tulburător Hans din *Și eu am fost în Arcadia*? Pentru că, poate, coborînd în miezul lucrurilor, nu-și pierde nici o clipă certitudinea valorilor fundamentale; „Toți trebuie să murim într-o zi. Crezi că asta are importanță? Important e să nu mori înainte de a descoperi cît de frumoasă e viața” — sau „Fericirea e viața însăși. Cu toate turpitudinile, necazurile și frumusețile ei”. Iar cel mai recent erou memorabil, Pavel Stoian din *Puterea și Adevărul*, e impresionant prin copleșitoarea franchețe cu care-și scrutează condiția dramatică, căutînd, căutînd mereu un termen de referință în dilema care-l preocupă acum și care i-a provocat mai de mult, neiertătoarea eroare de a confunda două noțiuni fundamentale — binele și necesitatea. În această încrîncenată investigație, eroul e crispat și suferă, dar nu e distrus. Dimpotrivă, el întoarce lumii o față gravă — privirea celui care înțelege dimensiunile și valoarea dramatică a condiției sale sociale.