

# Piesa se joacă fără antract

În așteptarea răspunsului dacă existența e posibilă pe alte corpuri cerești și dacă teatrul va reuși să ființeze în lumea de mâine, se discută aprins despre destinul actual al dramaturgiei și spectacolului. Două poziții violent potrivnice, și, în cele din urmă, aceleași, se înfruntă.

Pentru unii, teatrul e singur și părăsit. Lângă el se află doar amintirea înfăptuirilor de ieri și mumia unui vis mîncinos : cel al eternității. Dacă mai există viața pe scenă, ea se conjugă numai la trecutul recompus și descompus. Tot ce s-a realizat în anii din urmă și dă aparența abundenței, chiar reprezentațiile de oarecare răsunset, constituie o expresie a penuriei literare. Nici o scriere, nici un spectacol nu depășește nivelul unui subprodus subvenționat de pauperitatea spirituală. Autorii au abandonat piesa, actorii sînt o rasă în declin, teatrul însuși și-a părăsit sediul, optînd pentru o viață nomadă. Îl întîlnești în piețe publice, în săli de sport, sub corturi de circ, la toate rîspîntiile unde-l pîndește moartea. Adevărul e că, descoperită, bătută de vînturi potrivnice, expusă tuturor cutezanțelor, arta a încăput pe mîinile unor tineri hirsuți, incendiar și cu o vocație asasină. De ce-au distrus ceea ce era, dacă nu sînt capabili să pună ceva în loc? Pentru ca să satisfacă cine știe ce exigență a conștiinței lor nefecicite? Au argumentat că teatrul e un sistem închis și arbitrar, că el trebuie să devină punctul de întîlnire între eu și univers, o astronomie a omului, dar în fapt au adus anarhia. Au susținut că aventurile lor vor face ca adevărul să cîștige în firesc, personajele în libertate, intriga în semnificații, dar, în fapt, au instaurat întunericul. Au pretextat că teatrul are nevoie de emoții și i-au provocat o comoție. Vor răspunde!

Pentru alții celebrăm anul 1 și abia de aici înainte începe să curgă timpul în cronica teatrului. Trecutul nu va trece în acest prezent plin de făgăduințe și care a știut să tragă toate concluziile de pe urma lungii agonii a scrisului și a scenei. Căci un lucru e limpede : a merge de la un capăt la celălalt al artei înseamnă a străbate itinerariul declinului și al înfrîngerii. Nimic din ceea ce s-a realizat vreodată pe scenă nu mai stă în picioare și n-avem voie să ne facem nici o iluzie. Ionescu și Beckett se află pe același rînd cu Ibsen și Shaw, iar Jean Louis Barrault și Strehler cu Antoine și Reinhardt, adică undeva foarte departe, zvîrliți în inactualitate. Toți odihnesc în același cimitir, unde valorile de mai ieri se află îngropate lângă linia de sosire a valorilor de mai azi. Plătesc greșeala de a fi crezut că verbul poate fi un minereu prețios, ori că asociindu-l cu mișcarea ar deveni un fel de uraniu îmbogățit, ori că batjocorindu-l strașnic ar dezlega scena din robie. Nici unul n-a inventat nimic. Au extrapolat cunoscutul. Dar teatrul e altceva. El nu e o versiune a realului, ci o subversiune a mecanismelor lui îndărătnice și opresive. El nu e evocare, ci invocare a ceea ce se află dincolo de aparențe. Datoria lui e, de aceea, să treacă de cealaltă

parte a oglinzii, să jongleze cu spațiul și timpul, scotînd la lumină ceea ce de obicei nu se dezvoltă decît în camere obscure. Poate că deocamdată aceste deziderate sînt neclare dar, oricum, în jurul lor se va coagula în curînd teatrul. Poate că pentru moment nu s-a obținut, pe această linie, decît caricatura, parodia vechii culturi, dar oricum, straturile adînci ale omului și societății sînt cîmpurile de observație și de imaginație ale teatrului, iar funcția lui e de a coborî adînc pînă la aceste niveluri. Poate că formele scenice propuse pînă astăzi sînt o eroare, dar exercițiile erau necesare.

La cea mai sumară analiză observăm că cele două atitudini antagonice se întîlnesc într-o concluzie identică și anume că a avut loc o falie în istoria artei, că s-a produs o ruptură definitivă. E o concluzie și adevărată și falsă.

Evident, sciziunea există și a trece în revistă creațiile din acest veac înseamnă a lua act de o neconținută metamorfoză. Produs al unei epoci de reorganizare a lumii, teatrul secolului al XX-lea a urmat procesul ei de modificări, proiectîndu-le cu o violență specifică în planul lui propriu. Uneori, de acord cu formula lui Herodot că istoria e ceea ce nu ar fi trebuit să se întîmple (vezi dramaturgia născută pe urmele primului război mondial), alteori denunțînd cauzele răului și acuzînd vechea societate, totdeauna întrebîndu-se asupra înțelesului existenței, el s-a îndepărtat tot mai mult de imaginea pe care am moștenit-o.

De aceea tatăl nu se mai recunoaște în copil și — stupefiat — se dezice de opera lui, calificînd-o drept monstruoasă, iar fiul își reneagă tatăl acuzîndu-l (!!) de sterilitate. Și una și alta dintre aceste comportări se cuvin întîmpinate fără o excesivă indignare. Și cu un suris. A refuza mișcarea înainte a teatrului pentru că ea te frustrează de dulci comodități, a socoti că epoca de aur a artei se află în urmă iar epoca de piatră înainte, nu-i un fapt nou în viața scenei. Din acest punct de vedere istoria nu s-a jenet niciodată să se repete din ziua în care Aristofan ne-a spus (în *Broaștele*) că tragediile lui Euripide vor pieri odată cu autorul lor din pricina nerușinatelor inovații ce le-a introdus. După cum a respinge creațiile generațiilor anterioare, acoperindu-le de insulte și caricaturizîndu-le, a considera că universul debutează odată cu scrierile tale, deși ele sînt deocamdată un provizorat și pe care timpul nu-l va omologa, nu-i un fenomen inedit. Klingler, autorul piesei *Furtună și avînt* (1777) vorbea, în apărarea experimentului, întocmai tinerilor de astăzi: „A trebuit să recurgem la aceste caricaturi înainte de a zice: asta, și nu altceva, e conform manierei noastre. Dacă ne-am dat atîta osteneală pînă acum e numai pentru a ști care este la drept vorbind forma ce ne convine”.



Se cunosc care sînt semnele particulare ale teatrului în secolul nostru sau, în orice caz, în ce imagine îi place să se regăsească pentru a se deosebi de trecut. Se știe că el nu mai vrea să fie — așa cum era la finele veacului celălalt — un divertisment, o bucurie, o inocență (a fi fericit, a fi inocent pe solul unei lumi care luptă pentru dreptate înseamnă a fi culpabil), pentru a deveni căutare a unei formule de reprezentare și dominare a universului. Se știe că el se dorește în mod explicit o manifestare a conștiinței, instituind o scară de valori (chiar la modul negativ, adică arătînd ceea ce-i inacceptabil pentru om). Reiese limpede tendința sa de a aduce în discuție întrebările de maximă generalitate, cele care, așa cum spune Albert Camus, „pun în joc întregul destin uman în ceea ce el are simplu și mare”. De aici, o căutare a esențelor în sferile mecanismului social și al condiției omului și o trecere de la subiectiv la obiectiv, examinată la nivelul interiorității personajului și în expresiile ei aparent cele mai particulare, cele mai intime. De aici, o depășire a analizei psihologice, așa cum era practică mai înainte, un refuz al analizei „stărilor de suflet”, încadrarea lor într-un destin, într-o serialitate, cu ambiția de a ajunge la totalități. (Că această simplificare a eroilor și evenimentelor nu-i un indiciu de sărăcie — cum s-au grăbit unii să afirme — e clar. Avem, dimpotrivă, de-a face, pentru a folosi cuvintele lui Georg Lukacs, cu „un semn de bogăție concentrată”).

Așadar, teatrul a parcurs o devenire și a trăit cu fervoare transformări impresionante, ca urmare a modificărilor hotărîtoare intervenite în situația omului în lume și a lumii în om. A tăgădui această schimbare e cu neputință, a nega ceea ce a adus nou și fertil creația scriitorilor și regizorilor din ultimele decenii e aberant, mai ales că performanțele lor au fost din ce în ce mai mari. Tot așa cum e absurd să crezi că ultimele realizări (și care sînt cel mai adesea și în primul rînd o reformulare a tragediei antice iar altelei amestecelor medievale, a spectacolelor de bilci) le anulează

pe toate cele de până acum. Numai mințile sclerозate sau crude își pot închipui că ne aflăm în fața unui hiatus. Pentru cine cunoaște, cum zice Sadoveanu, „acel fenomen, rezultat al uneia din multele mișcări ale pământului și care se cheamă procesiunea echinoctiilor”, pentru cel ce știe legile uitării, descoperirii și redescoperirii în artă, reprezentăția se joacă fără antrac.

Și poate că nu-i lipsit de interes să urmărim din acest punct de vedere evoluția unor motive și viziuni, soluțiile de continuitate și ruptură, ea și chipul cum funcționează memoria teatrului.

1889

— Excedat de producțiile dramatice care nu erau altceva decât Shakespeare trecut prin Victor Hugo și prezentat de Paul Feval, Strindberg îmbrățișează cu pasiune naturalismul lui Zola. Dar Strindberg vede în Zola nu atât pe cercetătorul social, analizând resorturile economice ale unor situații, ori pe scriitorul care numește ereditatea ca unul din factorii hotărâtori în formarea individului. Altceva îl surprinde și îl interesează, și anume raportul pe care-l propune Zola între artă și realitate. E ceea ce rezultă clar din chipul cum Strindberg citește Thérèse Raquin. „Zola e atras de un subiect plin de forță: uciderea unuia din soți, care putea da celuiilalt libertatea să aleagă din nou. Dar nu procedează ca Dumas și Augier... Nu scuză și nu acuză. Se mărginește să povestească desfășurarea întâmplărilor, să-i indice mobilele acțiunii, să-i arate urmările“. Nici o clipă Strindberg nu resimte drama lui Zola ca descriția pierdută în amănunte a unui caz patologic, ca „o fotografie care reproduce totul, până și firicul de praf de pe sticla aparatului“ (repros pe care-l aduce piesei lui Henry Becque *Corbii*). Thérèse Raquin nu i se arată a fi un accident, ci expresia unei legi. Dar ceea ce la Zola constituia întruchiparea unei fatalități, făcându-și drum prin mecanismul eredității, devine sub pana lui Strindberg studiul unei necesități interioare, al unui destin. Zola își puna personajele în lumina descoperirilor științei, făcute de Claude Bernard. Strindberg își așază eroii în umbra unor demoni lăuntrici.

Punctul de plecare al *Dansului morții* e Thérèse Raquin și primele scene ale celor două scrieri sînt înrudite: descriția unei lumi care se descompune în abjecție, plictis, banal. Amîndouă lucrările încep prin a înfățișa o existență insignifiantă, pierdută în incidente meschine și în opacitate. Dar imediat după aceea, Strindberg se desparte de Zola și *Dansul morții* devine ceea ce știm: drama unui cuplu care a învățat arta de a se tortura și pe care cruzimea și aversiunea reciprocă îi sudează. Această ură mutuală, niciodată istovită în inventivitate, și care e cealaltă față a dragostei, se întemeiază pe un soi de pact diabolic: nici unul nu-l ajută pe celălalt să trăiască, pentru că nici unul nu-l ajută pe celălalt să moară. E un dezacord definitiv pe care se poate conta mai mult decît pe o pace. O serie de cercuri concentrice îi închid pentru totdeauna în același infern: e camera în care se desfășoară acțiunea, e fortăreața în care locuiesc, e insula în care se află fortăreața, e lumea toată. Căci acesta e spațiul tragediei: cosmosul. (Adeziunea lui Strindberg la naturalism mi se pare a fi un exemplu de necunoaștere a propriei sale naturi și, în același timp, un exemplu de uriașă forță creatoare, care dispune lumea în configurații inedite, dirijîndu-le după imperativele ei specifice).

1969

— Dürrenmatt rescrie *Dansul morții* și, conform concepției sale că singura formă de teatru care are șansa să adune în jurul ei un public cît de cît unit e farsa grotescă, transformă piesa lui Strindberg într-o comedie a tragediilor matrimoniale burgheze. Din datele esențiale ale dramei el păstrează doar ritmicitatea infruntărilor dintre Edgar și Alice, ciocnirile care ordonează și coordonează șirul zilelor lor. Pătrunzînd în piesa lui Strindberg prin intrarea de serviciu și recurzînd la un procedeu menit să reamintească spectatorului că are de-a face cu o piesă (decî cu o iluzie), cu actori și roluri, Dürrenmatt schimbă radical sensul *Dansului morții*.

Nu fac aici o judecată de valoare, și remarcînd în treacăt că el rămîne la suprafața lucrurilor, ceea ce i-a și asigurat un avantaj momentan față de Strindberg, semnalez numai ceea ce mi se pare simptomatic în conversiunea textului. Piesa anareului dramaturg nordic constituie o situație fără ieșire, chemînd după sine un sentiment

de derută și revoltă. Aceleași împrejurări nu se însoțesc la Dürrenmatt de o viziune tragică, deși perspectiva rămâne în *Play Strindberg* sumbră și disperată. Dar grotescul operează aici o surpare a tragicului și o diminuare a personajelor. Există deci o dialectică interioară a teatrului care transformă o tendință în contrariul ei, fiecare operă continuând, abolind, inovând.

## 1970

— Exprimându-și atașamentul necondiționat pentru teatru, Jean Paul Sartre oferă această explicație care este, în esență, o nouă viziune a piesei lui Strindberg, o viziune care reia — pe alt punct al spiralei — perspectiva lui Zola : „Să ne gândim, spre exemplu, la un mic burghez și la soția sa care se ceartă tot timpul. Dacă veți înregistra discuțiile lor pe o bandă de magnetofon, veți obține nu numai un document asupra acestor două persoane, dar și asupra micii burghezii și a universului ei, asupra ceea ce a făcut din aceștia societatea. Două sau trei studii de acest tip sînt suficiente pentru a devaloriza viața unui cuplu de mici burghezi. În schimb imaginea pe care ne-o dă Strindberg despre raporturile bărbatului cu ale femeii în *Dansul morții* nu vor fi niciodată depășite. Subiectul e același, dar tratat la nivelul mitului. Autorul dramatic prezintă oamenilor „eidos-ul“ existenței lor cotidiene, el le arată propria lor viață ca și cum ar vedea-o din exterior“.

## 1890

— Socotind că teatrul e împins de însași mijloacele pe care le folosește spre irealitate, că cerința de a aduce la rampă eroi și eroism și de a produce efecte scenice are consecințe mortale, Cehov propune o dramaturgie a banalului căci „în viață cel mai adesea se mănîncă, se bea, se flirtează, se spun prostii. Asta trebuie să se vadă pe scenă. Trebuie scrisă o piesă unde oamenii vin, pleacă, vorbesc de ploaie și de timp frumos, joacă whist...“ Interesîndu-se în teatru de ceea ce nu e teatru, Cehov creează, după cum se știe, o literatură despre o societate în amurgul ei și despre ființe cu inimile în derivă, resoriind la nesfîrșit un soi de demisie care cere fără să solicite, o literatură cu personaje care — printre altele — sînt autorii și victimele unei fraude sincere : într-o zi ele se vor realiza, vor înfăptui ceea ce și-au promis. La apariție, piesele lui Cehov sînt citite ca niște tragedii ale banalului și Stanislavski le montează înconjurîndu-le de acel nimb vaporos al ireversibilului care e melancolia.

## 1918

— Opera lui Cehov deșteaptă o reacție iritată tocmai din pricina insistenței cu care ea se apleacă asupra unui cotidian cenușiu și consemnează surmenajul pasiv al unor eroi împinși în uitare de războiul și de Revoluția Socialistă din Octombrie. Publicul resimte nevoia unui teatru care să meargă în cadența evenimentelor și să aibă ceva din fulgerul lor, căci teatrul e condiționat de actualitate, iar textul înseamnă context. E ceasul cînd Maiakovski scrie în *Misterul Buț* :

„Șezi, cică tolănit  
ori cu ceafa chircită —  
și urmărești frînturi  
„de viață trăite“  
de alții  
Niscaiva aventuri  
Cam așa :  
privești și vei vedea

chiar acuași  
diverse mătuși  
diverși unchi Vania  
cum pe canapea  
bolborosesc, mă rog, conversează  
Pe noi, așa ceva nu ne interesează !  
Nici unchii nici mătușile !  
Unchii și mătușile, mai dă-i de-a bușile“

Acum teatrul lui Cehov arată îmbătrînit tocmai din pricina lipsei lui de patos și de fantezie, și ceea ce părea cu 15 ani în urmă nou, are un aer vetust. Dramele lui Schiller, cu spiritul lor romantic al contrastelor, cu presentimentul dreptului și prezenței poporului în istorie, cu perspectiva idealului și a sublimului sînt mult mai apropiate de solicitările publicului. (Nu scrie undeva Fedin că în pauza dintre două lupte cu Albii se juca *Intrigă și iubire*?) Să tragem de aici concluzia că scena se întoarce înapoi la ceea ce a fost? Nicidecum. Maiakovski, care socotea că „teatrul nu e o oglindă care oglindește, ci o lentilă care mărește” îl îndreaptă, practic, spre o direcție nouă, fixîndu-i sarcina să prindă în fascicolul său luminos transformarea revoluționară a societății. Bineînțeles, va veni și reîntoarcerea la Cehov, dar de pe altă treaptă. Și e interesant de semnalat cît e de deosebită noua accepție de cea veche.

1968

— Pentru Peter Brook, autorul *Pescărușului* nu scrie literatură recreînd realul în ipostazele lui curente și în platitudinea evidențelor. Lucrurile obișnuite din piesele sale nu sînt atît de obișnuite precum ne apar la prima vedere. Dimpotrivă, asistăm la o irupție a fortuitului, tranzițiile între vis și real nu sînt foarte tranșante și în cele din urmă sîntem puși în fața magiei ascunsă în banal. Atît ca subiect cît și ca tehnică, scrierile sale nu sînt o reproducere a concretului. Iată ce scrie regizorul în cartea sa „Spațiul gol” :

„E ușor a-l considera pe Cehov un autor naturalist : ba chiar multe din cele mai fragile drame din ultima vreme, definite „racursiuri de viață trăită”, se socotesc cu plăcere cehoviene. Dar Cehov nu s-a gîndit niciodată să creeze racursiuri de viață : era un chirurg care, cu o nesfîrșită gingășie și delicatețe, răpea vieții mii și mii de straturi foarte subțiri pe care, în urmă, le cultiva și le organiza într-o ordine rafinat înșelătoare, absolut artificială și lipsită de înțeles, în care o parte a amăgirii stătea în mimetizarea atît de perfectă a artificului încît ajungem să vedem, ca prin gaura cheii, ceea ce n-a existat niciodată. Fiecare pagină din *Trei surori* ne dă impresia vieții ce se deapănă ca banda unui magnetofon lăsat să funcționeze. Dacă examinăm cu atenție una din paginile acestea, ea ne apare construită prin intermediul unei serii de coincidențe, nu mai puțin mărețe decît la Feydeau : vaza de flori care se răstoarnă, căruța pompierilor care trece la momentul potrivit, cuvîntul, întreruperea, muzica îndepărtată, intrarea, scena de bun rămas. Toate aceste elemente, puțin câte puțin, aproape pe nesimțite, creează iluzia globală a unui tablou de viață trăită prin tocmai intermediul limbajului iluziilor. Această succesiune de impresii echivalează cu o succesiune de distanțări, fiecare ruptură e o rafinată provocare, un apel la meditație”.

Fără îndoială, Peter Brook exagerează din necesități polemice, dar nu-i mai puțin adevărat că altele sînt zăcămintele de emoție pe care le explorăm astăzi în opera lui Cehov și altele sînt sensurile de care ea se încarcă.

Mă opresc aici fiindcă am urmărit doar să arăt cît este de viu dialogul interior al teatrului în secolul al XX-lea, ca și caracterul lui neîntrerupt.

