

CATHARSIS (III)

De ce metaforic?

Eroarea care se face în mod curent în raport cu teatrul metaforic este cea a identificării structurii proprii *acestui teatru* cu un procedeu comun. Asta face ca dramaturgia metaforică să fie în principiu considerată ca o dramaturgie axată pe o metaforă mai mult sau mai puțin centrală și care există, ca orice metaforă, datorită absenței unui termen precis, detectabil și încadrabil. Și atunci *realitatea* acestei dramaturgii n-ar fi decât o chestiune de tehnică, de utilizare a unui termen evaziv în locul unui termen exact, a aluziei în locul realității. În fine, a utilizării unei chei. De aici și penibila uneori tratare a teatrului metaforic drept un teatru alegoric, în care totul are o cheie, în care dincolo de identitățile vehiculate formal se disimulează mai mult sau mai puțin discret identități reale pe care autorul în cauză, din diverse motive (modă, nesiguranță, dorința de frumusețe, dorința de epatare, lipsa de profunzime) se ferește să le etaleze. Atunci ceea ce se spune *asa* poate fi spus și *altfel*, numai că *altfel* (adică tradițional) este mai greu, pentru că trebuie într-adevăr să spui ceva, pe când *asa* se creează o iluzie de profunzime pe un teritoriu al superficialității, pe care s-a plantat, ici și colo, câte o metaforă. Și este suficient să pui termenul corespondent, ca tot acest edificiu să se prăbușească sub povara propriei sale mediocrități, și din toată pretinsa „modernitate” și „originalitate” să nu rămână nimic. Lumea este și a fost întotdeauna plină de piese cu metafore, cu alegorii și cu simboluri și n-are nici un rost să repetăm ceea ce s-a făcut, crezând ridicol în nouitatea noastră.

Într-adevăr n-are nici un rost. Cu precizarea însă că între o piesă cu două, trei metafore și o piesă de structură metaforică, legătura este infinit mai subredă și mai iluzorie decât între o piesă a lui Hugo și o piesă a oricărui clasicist pe care Hugo l-a dezavuat cu toată forța și intransigența temperamentului său romantic, pe care l-a dezavuat Zola, cu toată forța și intransigența temperamentului său naturalist.

Teatrul metaforic nu este atât o modalitate existențială a teatrului, și cu atât mai puțin o modalitate tehnică a lui, cât este, mai ales, un mod diferit de a vedea teatrul. Acest mod de a vedea teatrul își găsește uneori ipostaze de o mare concretețe și absurdul este una dintre ele. Dar absurdul, fiind o variantă doar a teatrului metaforic (cu toate consecințele pe care le presupune ideea de variantă), va avea un evident caracter închis, care va reuni niște temperamente artistice apropiate și mai ales un gust comun pentru teatru. Teatrul metaforic însă, în totalitatea lui, va asocia oameni care n-au nimic comun în afară de faptul că văd într-un anumit fel teatrul în coordonatele sale cele mai largi. Absurdul, prin talentul de excepție a câtorva personalități, a disimulat, pentru un timp, propriul său caracter de ipostază și a părut să reducă totul la un singur tip de expresie. Aceasta însă n-a fost decât o eroare de moment, una din acele erori curente în lunga istorie a literaturii, când patimile, dezlănțuite mai ales de adversari ai diverselor mișcări literare, împing printr-o polemică nesăbuită și de obicei extraestetică mișcarea încriminată pe un pedestal care nu este nici prea mic, nici prea mare, care însă este altul decât cel cuvenit.

Piesa de repertoriu din secolul al XIX-lea (din care se trage și piesa de repertoriu din secolul XX) a avut întotdeauna aerul unei camere mobilate excesiv. Abundența aceasta de mese, de scaune, de valeți, de subrete, de tați de familie, de sufragete populare și rafinate, de „ciorapi albaștri”, de zdrențe nobile, de replici-cheie a devenit pînă la urmă obsesivă. Și atunci a început să se renunțe la cite ceva. S-a mai scos cite un tablou, care atârna pe unul din cei trei pereți, de preferință pe cel din față, dar nu s-a șters și urma tabloului (ca să se vadă că tabloul totuși există, că acolo e locul lui și că e cam de trei pe doi). Uneori s-au scos și lucruri mai serioase — o subretă, de pildă, sau prietenul dezinteresat al familiei, care a încetat să mai apară pe scenă în momentul în care toată lumea pare gata-

gata să se sinucidă, dar care se află undeva dincolo de scenă și, deși e acolo, departe, continuă să vegheze. Camera a rămas aceeași, numai că pentru un timp s-au scos o parte din mobile, poate cu gândul secret să fim obligați să tinjăm după ele. Și atunci locul gol de pe perete a devenit cînd metaforă, cînd simbol, cînd chiar mai rău — alegorie. Mai jos, într-adevăr, nu se poate coborî, și rafinamentul peretelui pătât a devenit superlativul.

Acest tip de teatru a fost foarte confortabil. Crea și o iluzie de rafinament sau, cum s-a spus într-o vreme, de funcționalitate, avea și un aer modern și dădea și niște satisfacții particulare — era foarte simplu ca toată lumea să priceapă repede și sigur absența tabloului. Și numai cine nu voia, nu se încadra în coloana rafinaților și modernilor observatori ai lipsei tabloului.

Dar acest teatru cu petice, puse de altfel peste niște haine care încă nu cereau mina iscusită a circaciului, s-a epuizat destul de repede. Într-un fel chiar s-a născut epuizat, fiind produsul unei mișcări minore, a ceea dintre acele mișcări care se agită mult, care produce multe, care însă nu realizează aproape nimic. Și în momentul în care teatrul metaforic s-a constituit, cînd filifituit rapid al citorva decenii i-a evidențiat patina valorii, receptarea fenomenului dramaturgic a fost deja denaturată de lungă și plictisitoare schimbare a mobilelor. Teatrul metaforic a fost destul de repede asimilat acelor piese cu cite o metaforă răsărită pe cite o margine de scaun și s-au găsit destui amatori să caute cheia, să caute tabloul care lipsește.



Observația că în literatură ceea ce lipsește este uneori egal, câteodată cel puțin egal cu ceea ce se etalează, este aproape la fel de veche ca literatura însăși. Vechiul și bunul qui-pro-quo nu este altceva în ultimă instanță decît constituirea unei absențe. Ceea ce l-a făcut pe Shakespeare, de pildă, să creeze o coordonată dramatică qui-pro-quo-ului a fost agravarea absenței. Chiar în *A douăsprezecea noapte*, care nu se înscriseră în seria marilor opus-uri shakespeareene, qui-pro-quo-ul capătă substanță datorită unei greutăți sporite a absenței. Prezența surorii care sugerează absența fratelui nu este numai o întîmplare nostimă, dar conține chiar în geneza sa un nucleu dramatic. Ca acest nucleu să capete ulterior o dezvoltare nu este decît o chestiune de consecvență, de tehnică și, în fine, de talent. O anume adiere tragică, resimțită mai mult sau mai puțin intens de-alungul comediei, provine tocmai din funcționalitatea acestei absențe care se suprapune peste aproape întreaga

desfășurare a comediei. În vechea dramaturgie, absențele funcționale purtau însă amprenta accidentului, chiar dacă accidentul se numea scriitorul de geniu, dar nu proveneau dintr-o concepție globală asupra teatrului ca act estetic. Cei care au încercat să structureze absența, mai bine zis să construiască structurile dramatice în funcție de absențele, de „găurile” pe care le conțin, au fost simbolistii. Însă teatrul simbolist, trebuie s-o spunem, a însemnat mai mult o încercare decît o valoare: are, ca să folosesc un termen uzat, o valoare mai curînd istorică-literară, decît una estetică. Explicația ar trebui probabil căutată în caracterul prea străveziu al simbolurilor, uneori foarte frumoase, ca la Maeterlinck, dar de o frumusețe destul de plată, o frumusețe oarecum de ambalaj, sau, pur și simplu, într-o alunecare într-un soi de povești fantastice, cum se întîmplă destul de des la Yeats. Și repulsia, justificată, pe care o arătau simbolistii în lucrările lor față de alegorie își găsea, din păcate, un ecou destul de vag în dramaturgia lor. Și astfel, în destule cazuri, piesele lor au devenit mai curînd o chestiune de terminologie, decît propriu-zis de structură. A fost totuși mai mult o atragere a atenției asupra unor structuri posibile, decît constituirea însăși a acestor structuri.

Unul din cercetătorii mai recentii ai dramaturgiei lui Cehov, englezul David Magharsback, căutînd să realizeze niște asocieri posibile între piesele lui Cehov și piesele antichității eline, insistă destul de mult, în lucrarea sa „Cehov the dramatist”, asupra funcțiunii de sol pe care o îndeplinesc diversele personaje. Evenimentele foarte importante, în dramaturgia antică, mai cu seamă cele singeroase, se petrec în afara scenei, și spectatorul află întîmplarea prin intermediul solului. Trebuie să adăugăm la asta că spectatorul nu află propriu-zis întîmplarea, ci ecoul acestei întîmplări în conștiința celui care va îndeplini rolul solului. Orice ar spune Lopahin despre licitație, orice ar spune Cebutiĭkin despre moartea lui Tuzenbah, nu va fi propriu-zis licitația sau moartea lui Tuzenbah, vor fi niște gânduri ale lui Lopahin sau Cebutiĭkin. În raport cu evenimentele date, Evenimentele însă vor rămîne absente și cu cit absența lor va fi mai palpabilă, cu atît piesele vor cîștiga în tragic și în consecință în valoare.

Coincidența temporală a apariției dramaturgiei cehoviene și a dramaturgiei simboliste reprezintă unul din acele simptome cîndate, apărute cînd și cînd de-a lungul istoriei teatrului, care semnalizează declanșarea unui proces, ireversibil deobicei. Funcționalitatea absenței manifestată cînd și cînd într-un cap de operă sau într-un clișeu constituit începe să-și revendice structuri corespundente. Explicațiile ar putea fi mai multe și de ordine dintre cele mai diverse. În primul rînd, probabil, este vorba de o anumită epuizare, printr-o excesivă vehiculare, a

vechilor clișee de teatru, care se face deosebit de resimțită în evoluția dramaturgiei de la sfârșitul secolului al XIX-lea. Furia mobilării abundente a piesei de teatru este un reflex al acestei stări de lucruri, după cum acțiunea de mai târziu, de a scoate tabloul de pe peretele din față, nu va fi decât o încercare de adaptare a vechilor forme literare. Formele literare însă nu se readaptează, formele literare dispar. Cum spune Polonius — „e păcat că e adevărat și e adevărat că e păcat.“

În al doilea rând, probabil că este vorba de o dezvoltare mai alertă, mai bruscă și mai dramatică a civilizației, ceea ce a făcut ca oamenii să renunțe la vechile lor naivități, poate în căutarea altora noi. Or, piesa de repertoriu reflecta mai ales naivitățile curente, asta îi și asigura succesul de casă. Disparînd naivitățile sau, cel puțin, un anumit tip de naivități, s-a prăbușit un întreg edificiu de piese și de clișee. Evident, multă vreme tot acest moloz s-a bucurat de considerația unor ruine nobile, mai ales din partea celor pentru care iluzia despre literatură este mai importantă decât literatura însăși.

S-ar putea găsi, desigur, și alte explicații. De obicei, seria explicațiilor este infinită, mai ales cînd explicațiile apar post-factum. Dar dincolo de explicațiile pe care le dăm stării de lucruri, rămîne starea de lucruri

însăși. Dramaturgia în manifestările ei cele mai largi și-a găsit un moment de răscruce, nu pentru că a renunțat la niște mijloace formale în beneficiul altora, ci pentru că a renunțat la o viziune care nu putea să producă decît niște edificii de carton, în beneficiul unei surse a valorii și a meditației.

Supportul dintotdeauna al autenticei valori estetice a fost drama, indiferent dacă este privită prin prisma tragediei sau a comediei. O bună parte din dramaturgia așa-zis tradițională n-a făcut decît să mimeze drama prin aspectele subsidiare ale acesteia — temele, despărțirile, morțile, loviturile de teatru. A devenit însă, din ce în ce mai limpede, că știrea despre o moarte nu este încă o dramă în accepția estetică a termenului, nici știrea despre o întîmplare, nici întîmplarea însăși nu constituie drama, oricare ar fi sensul existențial al întîmplării, și chiar oricare ar fi proporțiile existențiale ale întîmplării. Drama nu va începe decît atunci cînd întîmplarea va fi asimilată de conștiința estetică a operei, cînd moartea va deveni un fapt estetic, altfel va fi un consum inutil de otrăvuri și de gloanțe. Dar, pentru ca această dramă să se producă, este nevoie de un spațiu de rezonanță, este nevoie de „găuri“ în structura operei, prin care să răzbată vocea tragicului originar, este nevoie de ceea ce a fost definit drept *vid funcțional*.

Rácz Maria, Miske László și Solti Miklós în „Corabia viselor“ de Tabéry Géza pe scena Teatrului de Stat din Oradea, secția maghiară. Regia: Szabo Iosif

