

Jocul dragostei și al distanțării

După momentul de panică (teatrul va succomba concurenței romanului, spuseseși frații Goncourt) a urmat momentul de euforie (realității restaurează adevărul). Dar curînd, sub tirul războiului din 1914 și al salvelor Marii Revoluții Socialiste din Octombrie, scena se află din nou la răscruce. Publicul somnolează la spectacolele care sînt procesul verbal al unui cotidian, țesut din toate obișnuințele și din toate zilele. Intensitatea descoperirilor din tranșee și de pe baricade îl îndepărtează de scriitorii de mai ieri. El își exprimă nemulțumirea în fața unui real care n-are flacăra evenimentelor trăite, și își manifestă insatisfacția în fața realului mimat. Se miră că nu se plictăsește încă mai mult, dar nu regretă că nu se mai poate emoționa. În teatru e un moment de derută. Ibsen și Cehov sînt scoși din uitare numai pentru a deveni ținta atacurilor generale. Numele lor suscită și excită toate dușmăniile, toate agresivitățile. Va fi oare suficient ca proaspeții „decedați“ ai literaturii să fie devorați în articole polemice de tinerele generații de autori, pentru ca ele să le poată prelua moștenirea? E oare suficientă această antropofagie testamentară ca să vie din nou zorii? Mulți, foarte mulți se îndoiesc și au inima îndoliată.

S-ar zice că o soartă sumbră urmărește teatrul, că tot ceea ce se face într-o epocă se desface în alta, că e condamnat să cîștige mereu alte succese care nu-i dăruiesc decît un nou termen de judecată, dar sentința e transcrisă. Așa să fie oare? Teatrul nu acceptă însă această viziune și, înainte chiar ca Malraux să i-o spună, știe că destin e ceea ce-ți impune conștiința condiției tale. Convins că dacă vrei să trăiești mai multe vieți, trebuie să mori de mai multe morți, el își reia drumul, căutîndu-și febril noi demiurghi. Va sfîrși, bineînțeles, prin a-i găsi printre cei cu simț practic. Spectatorii nu se mai lasă înșelați de impresia că un bilet

li transformă în martorii unei întîmplări autentice? Ei nu mai acceptă că dincolo de rampă e o viață avînd aceeași substanță cu viața din încăperi sau de pe străzi? Foarte bine. Dacă scena nu-i reală decît în măsura în care se admite de public și de creatori că-i o iluzie, de aici înainte dramaturgia va oferi o perspectivă a realului prin iluzia. Spectatorii nu mai vor să se revadă, ci vor să vadă? Perfect. Se va folosi cu maximum de randament mașina de carton a scenei. Teatrul nu se va mai ascunde de el însuși și va da pe față ceea ce este: convenție. Va trece, cu alte cuvinte, la mărturisiri complete, dovedind că nu este incapabil și deci inculpabil, și redobîndindu-și forța de contact printr-un nou impact care s-ar putea numi proba adevărului prin miraj.



Că în dialogul neîntrerupt al teatrului se fac mereu auzite vocile istoriei (uneori ca o presimțire, alteori ca o revoltă, totdeauna ca o nevoie de a înțelege), mi se pare evident. După cum evident este că sub presiunea războiului abia încheiat, a crizelor economice, a uriașelor mișcări de masă, sub impulsul adevărarilor științifice ce-și făceau

drum, vechile legi ale teatrului explodează și atenția scriitorilor se îndreaptă spre incoerența unor uzate structuri sociale, spre caracterul dubios al unora dintre noțiunile noastre despre psihologie, spre o viziune mai nuanțată a realității, căci în dinamismul său univensul refuză un punct de vedere absolut.

Printre cei care au combătut intens canoanele teatrului, reinventându-l, Pirandello deține un loc de frunte, dramaturgia sa reprezintă omagiul pe care arta îl aduce științei, respectiv teoriei relativității. Acest scriitor care știa că, pentru a-ți bate joc de legile scenei trebuie să fii un om al scenei cu o superioară ipocrizie, a obținut neobiș-



nutele sale performante reflectând asupra granițelor care despart arta de real și organizând confruntarea sălii cu scena. Repudiind vechea caracterologie (personajul totdeauna egal cu sine) și acel concept despre real care răpește existenței trăsăturile ei definitorii (spontaneitate, contradicție, dinamism), el creează o tehnică de cunoaștere a lumii unde nici un adevăr nu-i din capul locului privilegiat. În toate piesele sale simțem puși în fața unor situații care, privite dintr-un punct de vedere, arată într-un fel, iar din altul se modifică radical. Fiecare dintre personaje are o versiune asupra întâmplărilor, dar linia de demarcație între adevăr și eroare e de fiecare dată riscată. În toate piesele sale, conflictele conțin un grăunte de fabulație, în orice caz de imprecizie, și acest germene care tulbură imaginea obiectivă e cînd gelozia, cînd nebunia, dar, mai ales, acel teatru în teatru unde actorii își caută personajele, iar personajele autorul. În toate piesele sale eroii trec de la o iluzie la alta, își întind reciproc capcane ori își smulg măștile într-o încercare disperată de a sări hotarele (pentru că nu se află niciodată în-lăuntrul lor) și împlinindu-și destinul în această negare a aparențelor și travestiurilor, în această dinamitare a unor contururi care nu-i cuprind. De-a lungul drumului pe care-l străbat cad, rînd pe rînd, pretexte, justificări, alibiuri și, deși personajele se privesc țintă, nu reușesc să se vadă, ca și cum ochii lor ar fi orbi sau ar avea de-a face cu omul invizibil.

Cine este, de pildă, Henric al IV-lea, eroul celebrei sale drame? Un om care a acceptat,

la sugestia altora, să dețină acest rol într-un spectacol istoric și care în urma unui grav traumatism (fizic și psihologic) s-a identificat întru totul cu personajul? Amnezia lui constituie un refugiu deliberat în fața realității sau semnul indiscutabil al maladiei? Avem de-a face cu un defect al memoriei sau cu o calitate a amintirii vulnerate? Ce-i adevărat: că el se socotește Henric al IV-lea, ori că ceilalți simulează a crede că el e împăratul? Care din cele două comedii e mai sinceră? Cînd își asasează rivalul, cel ce a acționat e un soț care profită de aparența nebuniei sau un ins cu mîntea zdruncinată, imaginîndu-și că-i vindecăt? E această crimă un mod paradoxal de a nu lua act de vinovăția celor din jur și de a-și salva astfel inocența? Acceptînd pentru totdeauna detențiunea într-un azil, crede că-și perpetuează o libertate care nu poate subzista decît prin propria ei negație?

Henric al IV-lea refuză să răspundă acestor întrebări, el își ascunde fața, iar personalitatea lui virează tot mai mult spre contradictoriu și spre impalpabil. Cu cît pătrundem mai adînc în intimitatea sa, cu atît constatăm mai limpede că existența lui nu-i constituită din adevăruri împăcate, ci din părți de neîmpăcat ale adevărului, și pe care irealitatea le reflectă ca o oglindă sensibilă, fidelă și patetică.

În fond, Pirandello este un Joyce al teatrului pentru că, întocmai romancierului irlandez, el deschide drumul călătoriilor în spațiile subiectivității, dezvăluind peripecțiile și neliniștile acestei aventuri. Dar dacă la Joyce peregrinarea rămînea fără un obiectiv și, neavînd un caracter stringent, traduce o disponibilitate, la Pirandello ea are un aspect urgent de misiune comandată. Și apoi mai e ceva: în ciuda expedițiilor mereu re-



luate, eroii lui Pirandello sînt marcați de o întâmplare care i-a blocat, suspendați de clipa care le-a sfîșiat existența.

Făcînd procesul teatrului pe care-l jucăm în viață și a ficțiunii căreia încercăm să-i dăm viață în teatru, Pirandello propune o formulă artistică unde realitatea jocului cîntărește mai greu decît iluzia trăită, iar ceea ce electrizează actorii și publicul e că și unii

și alții se infiltresc în aceeași „minciună“, care este ad-interimul adevărului. Dar pentru Pirandello există „minciuni“ care spun mai mult decât adevărul.

Analizând dramaturgia lui Pirandello observăm că autorul procedează la dislocarea violentă a piesei tradiționale: a) prin refuzul bătrinei superstiții a scriitorului atotștiutor, b) prin descrierea unor psihologii în permanență mișcare, fluente, c) prin reflecția critică decurgând din înfățișarea acelei fugi imobile în căutarea identității.

Într-un anume sens, introducând o distanță între drama propriu-zisă și reprezentarea ei, între o situație și chipul cum se oglindește ea în conștiința personajelor, Pirandello este apropiat de Bertolt Brecht în înțelesul că, pentru amândoi scriitorii, scena constituie în cele din urmă un prilej oferit spectatorilor de a înțelege condiția lor. Numai că — și diferența e hotărâtoare — la dramaturgul german această condiție e în primul rând una istorică, de clasă.

Pentru a sesiza ceea ce-i instabil și indefinisabil în statutul nostru, Pirandello multiplică perspectivele. Pentru a înțelege cine, cum și de ce expropriează personalitatea umană, Brecht alege o perspectivă care face posibilă verificarea ipotezelor sale și anume lumea socială. În adevăr, teatrul lui Brecht are, ea și cel al lui Pirandello, un caracter interogativ, dar la Brecht întrebarea (făcând parte dintr-o superioară pedagogie) comportă cel puțin un răspuns precis, imediat și unde nu încape echivocul. Și astfel disjunția dintre operă și reprezentare, dintre subiect și predicat, devine în scrierile lui Brecht contrariul a ceea ce urmărea Pirandello, când răsturna regulile și prejudecățile teatrului.

De aici înainte drumurile scenei se bifurcă, precizându-se două poziții: de o parte se subliniază lipsa unui punct de reper, de cealaltă accentul cade pe un determinism istoric; de o parte imposibilitatea de a cunoaște universul, de cealaltă datorita de a investiga societatea și de a o schimba; de o parte descenderi vertiginose în noi înșine, urmate de percheziții devastatoare, cu intenția de a scoate în evidență golul, arbitrarul, sentimental irealității realului; de cealaltă o explorare a conștiinței văzută, în primul rând, ca un produs social, cu intenția de a aprinde în om dorința de a trece din planul unei lumi pe care o suportă, în cea a unei lumi pe care o guvernează.

Nicăieri nu-i poate mai pregnant ca în opera lui Brecht voința de a face din teatru un joc și de a destrăma iluzia dramatică. În piesele lui Brecht actorii narezăză întâmplările exact în maniera în care copiii se joacă: „eu mă fac că sint polițistul, tu hoțul, el președintele trustului conopidei“, iar total

e-pus sub semnul lui „adică“. *Arturo Ui* constituie, bunăoară, o piesă a unui scriitor contemporan care în 1941 „zice“ că este un dramaturg elisabethan, trăind în America anilor 1930, unde își dispută coroana bandele de gangsteri. Acest dramaturg narezăză în versuri o serie de întâmplări neverosimile și care par o parodie a filmelor senzaționale, cu înfruntări spectaculoase și infantile, succedându-se în ritmul monoton și sacadat al mitralierelor, și exercitând o atracție în același timp respingătoare și fascinantă. S-ar spune că asistăm la batjocura (și încă foarte copilăroasă) a peliculelor care descriu în culori legendare drojdia societății, dominând prin brutalitate, șantaj, crimă, și spaima amestecată cu surda complicitate a victimelor. Tonul este în primele replici glumeț: „Dragi spectatori, azi vă vom arăta. Tăcere sus la galerie! Și dumneata conită, jos pălăria...“ La prima vedere, așadar o renunțare la orice ambiție de elevație literară, de profunzime tematică; aparent un divertisment și o satisfacție minoră, neglijente față de orice altă ținută, cu atât mai mult cu cât ni se atrage atenția că nimic nu-i real, autentic. O serie de elemente (schematismul decorului, rupturi în stilul de interpretare, proiecții cinematografice, pancarte) împiedică, la rândul lor, spectatorii să participe la acțiunea piesei și le interzice simțămîntul că trăiesc a ceea ce o dramă. Dar acest joc — și aici e țaria teatrului brechtian — se face cu o scoateală precisă, e o șiretenie, o stragagemă, mai mult, e o demonstrație pedagogică în vederea unui scop care trebuie atins prin dezvoltarea unui raționament și nu printr-o emoție copleșitoare, dar fără eficiență. E ceea ce rezultă din epilogul lui *Arturo Ui*. Acum, când comedia s-a sfârșit, când ceea ce părea fantezie grosolană s-a dovedit dureros de adevărat, iar actorii au părăsit scena teatrului, e rândul publicului să intre pe scena istoriei. A acelei istorii care nu se poate elabora fără conșimțămîntul său și care, în ciuda ocularilor, vicleniilor, exaltărilor mincinoase, propulsează omul înainte, „condamnându-l“ la progres.

De la Pirandello și Brecht înceace forma dramatică, jocul actorilor, înțelesul serii de teatru se modifică hotărâtor, piesa fiind o luare în posesiune a lumii printr-un fel de necredință ironică, printr-un fel de depărtare care apropie. Impostura, farsa, artificul se întorc împotriva lor înșile și devin arsenalul adevărului, îndeplinind o funcție de veghe și de verificare. Căci atât pentru unul cât și pentru celălalt severitatea e o formă a iubirii prin care ea, cea dintâi, se apără.

De la Pirandello și Brecht înceace iluzia și jocul sint un mijloc de a ne oatapulta în real, în dramă.